

G.W.F. Hegel

ESTÉTICA
I

*ediciones península
historia/ciencia/sociedad
215*



G. W. F. Hegel
LECCIONES DE ESTETICA

Volumen I

Traducción del alemán
de Raúl Gabás

peninsula®

Titulo original alemán: *Vorlesungen über die Ästhetik.*

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su inclusión en un sistema informático, ni la transmisión en cualquier forma o cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro o por otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright y de la casa editora.

Cubierta de Jordi Fornas.

Primera edición: mayo de 1989.

Derechos exclusivos de esta edición (incluyendo la traducción y el diseño de la cubierta): Edicions 62 s/a., Provença 278, 08008 - Barcelona.

Impreso en Nova-Gràfik s/a., Puigcerdà 127, 08019 - Barcelona.

Depósito legal: B. 21.438 - 1989.

ISBN: 84-297-2959-3.

NOTA DEL TRADUCTOR

Las *Lecciones de estética* de Hegel que ahora presentamos son la traducción castellana de la edición Suhrkamp (1970) en tres tomos. El texto alemán se basa en la edición de las obras completas que vio la luz entre 1832 y 1845. Esta lleva el título: *Werke. Gesammelte Ausgabe IM 18 Bde.* Berlín 1832-1845.

Sin entrar en un estudio crítico de los pros y contras de cada edición, advertimos solamente que la de Suhrkamp está hecha con gran rigor filológico y, por otra parte, puede considerarse en este momento como la edición escolar preferentemente usada en el mercado alemán.

Nunca es tarea fácil traducir, o sea, mediar entre mundos diferentes. La dificultad crece cuando se trata de un autor como Hegel, cuya manera de escribir es un tanto atípica dentro de su propio mundo lingüístico. Hegel utiliza un lenguaje recargado y complejo, aunque muy preciso en sus términos. No dudo de que sería deseable una recreación digna de los mejores clásicos castellanos. Pero la traducción y la hermenéutica tienen algo de impuro. Se produce allí una fusión de horizontes. Cuando dos ríos confluyen, ninguno de ellos sigue siendo el mismo. En el encuentro entre el alemán y el castellano es inevitable que se castellanice el primero y se germanice el segundo. Por nuestras autopistas nacionales ruedan automóviles de importación. La patente es extranjera y la autopista nacional. Traducir es, hasta cierto punto, «importar». ¿Creen ustedes que se pueden importar contenidos sin sus correspondientes giros lingüísticos? Por más que las lenguas se hacen desde dentro, también los contactos fronterizos revisten importancia genética para ellas. No obstante, cada gramática tiene leyes estructurales que marcan linderos del sentido y sinsentido, de lo claro y confuso, de lo comprensible e incomprensible.

Sin echar a perder o desdibujar ninguno de los pensamientos de Hegel, he procurado dividir, aligerar y rehacer los pasajes más abigarrados. En el marco fundamental de una gramática castellana, espero que el lector llegue a familiarizarse e incluso disfrutar con las expresiones peculiares de este autor: «En sí», «para sí», «en y para sí», «inmediatez», «mediación», «más aquí», «finito-infinito», «exteriorización», «alienación», «universal» y «particular», etc.

La terminología se mantiene uniforme a través de mi traducción. Quedan, sin duda, lugares discutibles. Por ejemplo, más de una vez dudé de si la traducción de «*durch sich*» era el típico «para sí», o bien, en ciertos contextos, la expresión «a través de sí mismo». A veces en una misma frase Hegel dice que el espíritu se hace «para sí a través de sí mismo». En general, he respetado la terminología que, hasta donde alcanzan mis conocimientos, está ya difundida en el mundo de habla castellana. No me pareció oportuno sobrecargar el texto con notas aclaratorias. En contadas ocasiones he introducido alguna para facilitar la lectura. De igual manera está reducido a la medida de lo imprescindible el uso de expresiones alemanas entre paréntesis. No siempre encontré traducción castellana de los fragmentos poéticos citados por Hegel. En tales casos, ruego comprensión a los poetas.

Antes de sumergirse en el texto de Hegel, quizá quiera algún lector recabar mi opinión acerca de si él escribe bellamente sobre lo bello y el arte. En la naturaleza hay lugares escarpados que producen una primera sensación de rechazo y, sin embargo, una vez conquistados abren las puertas de la emoción y la hermosura. La imagen puede aplicarse a la estética de Hegel. Ésta exige una lectura lenta, reposada y reflexiva. Pero, finalmente, galardona al esforzado con los horizontes que emergen desde una de las cumbres destacadas del espíritu humano. Y quisiera resaltar que la *Estética* de Hegel es, a mi juicio, la obra de este autor que mejor permite acceder a su sistema.

Hoy no resulta atractivo hablar de «sistema». En el caso de Hegel lo sorprendente es que él no sólo da razón del nacimiento de su propio edificio, sino también de la destrucción de los templos absolutos del absoluto en la historia. ¿En qué medida la prognosis hegeliana del final del arte puede considerarse como un vaticinio de la situación actual?

La construcción hegeliana parece pecar de un exceso de esquematismo reiterativo. No obstante, ¿cómo llegaremos a contemplar las movidas crestas del mar? Una mirada que abarca desde las figuras del arte griego hasta la desfigurada postmodernidad, tiene algo de fascinante aunque obedezca a capricho. Y si hay caprichos menores y más grandes, diría que el de Hegel no es el mayor.

R. GABÁS

Dedicamos estas lecciones a la *estética*, cuyo objeto es el amplio reino de lo bello. Hablando con mayor precisión, su campo es el arte y, en un sentido más estricto, el arte bello.

Hemos de reconocer que la palabra *estética* no es totalmente adecuada para designar este objeto. En efecto, «estética» designa más propiamente la ciencia del sentido, de la *sensación*. Recibió esa acepción como una nueva ciencia o, más bien, como algo que había de llegar a ser una disciplina filosófica, en la escuela de Wolff. Su origen se remonta, pues, a un tiempo en el que las obras de arte se consideraban en Alemania bajo el aspecto de las sensaciones que estaban destinadas a producir, así, por ejemplo, las sensaciones de agrado, de admiración, de temor, de compasión, etc. Habida cuenta de que este nombre resultaba inadecuado o, más exactamente, superficial, no faltaron intentos de encontrar otras denominaciones, así la de *calística*.¹ Pero también ésta resulta insatisfactoria, pues la ciencia a la que se refiere no considera lo bello en general, sino solamente lo bello del arte. Por eso nos quedaremos con el término «estética», pues, por tratarse de mera cuestión de nombre, el asunto es indiferente para nosotros. Además, entretanto el vocablo ha pasado al lenguaje cotidiano, de modo que podemos retenerlo como nombre. Sin embargo, la expresión genuina para nuestra ciencia es la de «*filosofía del arte*» y, más exactamente, «*filosofía del arte bello*».

I. DELIMITACIÓN DE LA ESTÉTICA Y REFUTACIÓN DE ALGUNAS OBJECIONES CONTRA LA FILOSOFÍA DEL ARTE

Mediante esta expresión excluimos inmediatamente lo *bello natural*. Tal delimitación de nuestro objeto puede parecer una determinación arbitraria, tan arbitraria como la facultad que tienen las ciencias de demarcar el propio campo a su antojo. Pero no podemos entender en este sentido la limitación de la estética a la belleza artística. Ciertamente, en la vida cotidiana acostumbramos a utilizar expresiones como color *bello*, cielo *hermoso*, *bellos* arroyos, *bellas* flores, animales *bellos* y, sobre todo, hombres *bellos*. No queremos entrar aquí en la disputa de si puede atribuirse con

1. Del griego *kalós* = bello.

razón a tales objetos la cualidad de la belleza, situando en consecuencia lo bello natural junto a lo bello artístico. Pero afirmamos ya de entrada que la belleza artística *es superior* a la naturaleza. En efecto, lo bello del arte es la *belleza nacida y renacida del espíritu*. En la misma medida en que el espíritu y sus producciones son superiores a la naturaleza y sus manifestaciones, descuella lo bello del arte por encima de la belleza natural. Bajo el aspecto *formal*, incluso una mala ocurrencia que pase por la cabeza del hombre, *está por encima* de cualquier producto natural, pues en tal ocurrencia está siempre presente el sello del espíritu y de la libertad. En lo relativo al *contenido*, es cierto que, por ejemplo, el sol tiene una dimensión *absolutamente necesaria*, mientras que una ocurrencia desafortunada desaparece como *casual* y transitoria. Sin embargo, tomada por sí misma, una existencia natural como la del sol es indiferente, no es libre en sí y consciente de sí; y si la consideramos en su conexión necesaria con otras cosas, no la consideramos para sí misma, ni, por tanto, como bella.

Hemos dicho, de manera muy general, que el espíritu y su belleza artística son superiores a la belleza natural, o que están por encima de ella. Pero con ello apenas hemos afirmado nada, pues «superior» o «por encima» es una expresión totalmente indeterminada, la cual designa la belleza natural y la artística como si estuvieran yuxtapuestas en el espacio de la representación, indicando así una diferencia meramente cuantitativa y, por tanto, extrínseca. En verdad, lo *superior* del espíritu y de su belleza artística sobre la naturaleza no es algo puramente relativo. Más bien, el espíritu es por primera vez lo *verdadero*, que lo abarca todo en sí, de modo que cualquier cosa bella sólo es auténticamente bella como partícipe de esto superior y engendrada por ello. En ese sentido, lo bello natural aparece solamente como un reflejo de lo bello perteneciente al espíritu, como una forma imperfecta, incompleta, como una forma que según su *substancia* está contenida en el espíritu mismo.

Por otra parte, nos parece muy acertada la limitación al arte bello, pues, por más que se haya hablado de bellezas naturales —menos entre los antiguos que entre nosotros—, no obstante, nadie ha tenido la ocurrencia de resaltar el punto de vista de la belleza de las cosas naturales, intentando una ciencia o exposición sistemática de esa belleza. Ha sido resaltado el punto de vista de la *utilidad*, constituyéndose, por ejemplo, una ciencia de las cosas naturales que son útiles contra las enfermedades, una *materia médica*, una descripción de los minerales, de los productos químicos, de las plantas, de los animales que presentan propiedades terapéuticas; pero nadie ha enfocado y ordenado los reinos de la naturaleza desde el punto de vista de la belleza. Cuando hablamos de belleza natural nos encontramos ante algo muy *indeterminado*, sin *criterio*. Por ello, semejante enfoque y ordenación apenas ofrecería interés.

Estas observaciones previas sobre lo bello en la naturaleza y en

el arte, sobre la relación entre ambos, y sobre el hecho de que no incluimos la belleza natural en nuestro auténtico objeto, se proponen alejar la idea de que la delimitación de nuestra ciencia se debe al arbitrio y antojo personal. No se trataba hasta ahora de demostrar nada acerca de esta relación, pues la consideración de la misma cae dentro de nuestra ciencia y, por tanto, ha de abordarse y demostrarse más tarde.

Pero si de entrada nos limitamos a la belleza artística, en este primer paso topamos ya con nuevas dificultades.

Lo primero que nos viene en mente es la objeción de si también el arte bello es *digno* de un tratado científico. Ciertamente que lo bello y el arte tienden sus alas como un genio propicio sobre todos los asuntos de la vida, que vierten adorno y agrado en todos nuestros entornos exteriores e interiores, por cuanto atenúan la seriedad de las circunstancias y las complicaciones de la realidad, por cuanto llenan el ocio con la distracción y, donde no puede realizarse nada de bueno, por lo menos ocupan el lugar del mal mejor que el mal mismo. Sin embargo, por más que el arte se entremezcle por doquier con sus formas agradables, desde las rudas formas en que los salvajes recubren sus paredes hasta el esplendor de los templos decorados con toda riqueza; no obstante, estas formas mismas parecen hallarse fuera de la verdadera meta final de la vida. Y, aun cuando las configuraciones artísticas no sean nocivas a estos fines serios, e incluso los fomenten a veces, por lo menos apartando lo malo, sin embargo, el arte pertenece más propiamente a la *remisión*, a la recesión del espíritu, mientras que los intereses substanciales requieren su esfuerzo. Podría parecer, por ello, que es inadecuado y pedante el intento de tratar con seriedad científica lo que en sí no posee una naturaleza seria. En todo caso, según ese punto de vista, el arte se presenta como algo *superfluo*, si no llega a parecer nocivo por la *blandura* de ánimo que produce la ocupación con la belleza. Bajo este aspecto, muchos se han creído en la obligación de proteger las bellas artes, acerca de las cuales se concede que son un lujo, en lo que se refiere a su relación con la necesidad *práctica* en general y con la moralidad y devoción en particular. Y puesto que no podía demostrarse su carácter inocuo, había que hacer fidedigno por lo menos que este lujo del espíritu acarrearba más *ventajas* que *inconvenientes*. En este sentido se han atribuido fines serios al arte, que ha sido recomendado muchas veces como mediador entre razón y sensibilidad, entre inclinación y deber, como reconciliador de esos elementos escindidos en tan dura lucha y oposición. Pero también se puede opinar que con tales fines más serios del arte nada ganan la razón y el deber mediante este intento de mediación, pues, dado que excluyen la mezcla por naturaleza, no se prestan a tal transacción y exigen aquella pureza que revisten de por sí. Y podría añadirse que por ello el arte no se ha hecho más digno de un tratado científico, ya que presta servicios en dos direcciones, por lo cual, aunque sirve a fines supe-

riores, sin embargo, fomenta asimismo el ocio y la frivolidad; y, en medio de todo ello, se denigra, pues, en lugar de ser fin en sí mismo, aparece solamente como medio. También el aspecto de la forma parece acarrear un inconveniente notable. Si bien el arte de hecho se somete a fines más serios y produce efectos nobles, no obstante, el medio que utiliza para ello es el *engaño*. En efecto, lo bello tiene su vida en la *apariencia*. Ahora bien, puede reconocerse fácilmente que un fin verdaderamente último no ha de ser producido por la apariencia. Y por más que ésta sea capaz de promoverlo en ocasiones, sin embargo, eso sólo puede suceder en forma limitada; e incluso entonces el engaño no podrá tenerse por el recto medio. Pues el medio debe corresponder a la dignidad del fin, por lo cual sólo lo verdadero, y no la apariencia y el engaño, es capaz de engendrar lo verdadero. Y, asimismo, la ciencia ha de considerar los verdaderos intereses del espíritu según la forma verdadera de la realidad y según la forma verdadera de su representación.

En este sentido puede parecer que el arte bello *no merece* una consideración científica, puesto que permanece un juego agradable; y, aunque persiguiera fines más serios, no obstante, estaría en contradicción con la naturaleza de estos fines. En general, se halla tan sólo a servicio de dicho juego y seriedad, y sólo puede servirse del engaño y de la apariencia como elementos de su existencia y como medios de su acción.

En *segundo* lugar, con mayor razón puede parecer que, aun cuando el arte bello en general fuera susceptible de reflexiones filosóficas, sin embargo, no sería un objeto *adecuado* para un tratado *auténticamente* científico. En efecto, la belleza artística se ofrece al *sentido*, a la sensación, a la intuición, a la imaginación, tiene un territorio distinto del que corresponde al pensamiento, y por ello la captación de su actividad y sus productos exige un órgano distinto del pensamiento científico. Además, en la belleza artística gozamos de la *libertad* de la producción y las formas. Según parece, en la producción y contemplación de sus formas nos liberamos del yugo de las reglas y de lo regulado. En las formas del arte buscamos pacificación y tónico vital frente al rigor de las leyes y a la lúgubre interioridad del pensamiento, así como realidad alegre y fuerte en contraste con el reino sombrío de la idea. Finalmente, la fuente de las obras de arte es la actividad libre de la fantasía, que en sus productos imaginativos es más libre que la naturaleza. El arte no sólo tiene a su disposición el reino entero de las configuraciones naturales con todo el colorido multiforme de sus apariciones, sino que, además, la imaginación creadora es capaz de entregarse a sus *propias* producciones *inagotables*. Ante esta plenitud inmensa de la fantasía y de sus productos libres, parece como si el pensamiento debiera desanimarse, puesto frente a la tarea de abarcarlos *completamente*, de enjuiciarlos y de ordenarlos en formas generales.

Es forzoso conceder, por el contrario, que la ciencia, *según su*

forma, tiene que habérselas con el pensamiento que abstrae de la masa de los detalles particulares, con lo cual, por una parte, quedan excluidas de ella la imaginación y sus casuales arbitrariedades, o sea, el órgano de la actividad y del disfrute artísticos. Por otra parte, si el arte vivifica y tonifica precisamente la sombría y desierta sequedad del concepto, si reconcilia con la realidad sus abstracciones y escisiones, si complementa el concepto con la realidad, no puede pasar desapercibido que una consideración *meramente* pensante suprime de nuevo este medio de complementación, lo aniquila y conduce de nuevo el concepto a su simplicidad carente de realidad y a la abstracción sombría. Se añade a esto que la ciencia, *según su contenido*, se cuida de lo *necesario* en sí mismo. Pero si la estética deja de lado la belleza natural, bajo este aspecto parece que no hemos ganado nada, sino que nos hemos alejado más todavía de lo necesario. En efecto, la expresión *naturaleza* nos sugiere la idea de lo *necesario* y *regular*, o sea, de una conducta que en apariencia se halla más cercana de la consideración científica y abriga la esperanza de poderse ofrecer a ella. Ahora bien, en el *espíritu* en general, y sobre todo en la imaginación, parece que, por contraste con la naturaleza, se hallan como en su casa la arbitrariedad y lo carente de ley, y esto por sí mismo se sustrae a toda fundamentación científica.

Desde todos estos puntos de vista el arte bello, tanto en lo relativo a su origen como en lo referente a su efecto y extensión, ofrece la impresión de que, lejos de ser apropiado para el esfuerzo científico, se resiste intrínsecamente a la regulación del pensamiento y *no es adecuado* a un tratado auténticamente científico.

Estas y parecidas objeciones contra una ocupación verdaderamente científica con el arte bello proceden de ideas y exposiciones usuales. Se hallan desarrolladas hasta la saciedad en escritos antiguos, sobre todo franceses, acerca de lo bello y de las bellas artes. Y en parte están contenidos allí hechos que tienen un aspecto aceptable y de los cuales se han sacado razonamientos que a primera vista parecen asimismo plausibles. Así, por ejemplo, el hecho de que es tan multiforme la configuración de lo bello, como universal es el fenómeno de la belleza. De ahí, si se quiere, puede sacarse la conclusión de que existe una *tendencia a la belleza* en la naturaleza humana. Y puede inferirse además la consecuencia de que, si las representaciones de lo bello son infinitamente variadas y, por ello mismo, algo *particular*, no puede haber *leyes generales* de lo bello y del gusto.

Antes de alejarnos de tales consideraciones, para pasar al objeto propiamente dicho de la estética, nuestro próximo tema deberá consistir en un breve tratado introductorio de las objeciones y dudas suscitadas.

Por lo que se refiere en primer lugar a la cuestión de si el arte *merece* tratarse científicamente, hemos de conceder el hecho de que el arte puede utilizarse como un juego fugaz al servicio del pla-

cer y de la distracción, para decorar nuestro entorno, para hacer agradables las circunstancias exteriores de la vida y para resaltar otros objetos mediante el adorno. Efectivamente, bajo estas modalidades, no es arte independiente, libre, sino servil. Sin embargo, lo que *nosotros* queremos considerar es el arte *libre* también en sus fines y en sus medios. Por otra parte, el hecho de que el arte en general puede servir también a otros fines y puede ser así un mero juego, es un rasgo que tiene en común con el pensamiento. Pues, de un lado, es cierto que la ciencia, como entendimiento servil, puede ser utilizada para finalidades finitas y medios casuales, con lo cual no recibe de sí misma su propia determinación, sino que la recibe de otros objetos y determinaciones; pero, por otra parte, se desliga de estos servicios para elevarse con libre autonomía a la verdad, en la cual se consume independientemente tan sólo con sus propios fines.

Por primera vez en esta libertad es el arte bello verdaderamente arte, y sólo resuelve su tarea *suprema* cuando se sitúa en un círculo común junto con la religión y la filosofía, convirtiéndose en una forma de hacer consciente y expresar lo *divino*, los intereses más profundos del hombre, las verdades más universales del espíritu. Los pueblos han depositado en las obras de arte los contenidos más ricos de sus intuiciones y representaciones internas. Y la clave para la comprensión de la sabiduría y la religión es con frecuencia el arte bello, y en algunos pueblos solamente él. El arte comparte este rasgo con la religión y la filosofía, pero con la peculiaridad de que él representa lo supremo sensiblemente, y así lo acerca a la forma de aparición de la naturaleza, a los sentidos y a la sensación. El *pensamiento* penetra en la profundidad de un *mundo suprasensible*, y lo presenta primeramente como un *más allá* a la conciencia inmediata y a la sensación actual. Es la libertad del conocimiento pensante la que se sustrae al *más aquí*, que se llama realidad sensible y finitud. Pero el espíritu, que adelanta hacia esta *ruptura*, también sabe curarla. Él engendra por sí mismo las obras del arte bello como reconciliador miembro intermedio entre lo meramente exterior, sensible y caduco, por una parte, y el puro pensamiento, por otra, entre la naturaleza y la realidad finita, de un lado, y la libertad infinita del pensamiento conceptual, de otro.

En lo que concierne a la *indignidad* del elemento del arte en general, a saber, de la apariencia y sus engaños, digamos que esta objeción sería acertada si la apariencia pudiera considerarse como lo que no debe existir. Ahora bien, la *apariencia* misma es esencial a la *esencia*; no existiría la verdad si ella no pareciera y apareciera, si no fuera *para* Uno, tanto *para* sí misma como para el espíritu en general. Por eso, no puede ser objeto de reproche la *apariencia* en general, sino solamente la forma especial de apariencia en la que el arte da realidad a lo verdadero en sí mismo. Si, en este sentido, la apariencia en la que el arte confiere existencia a sus

concepciones ha de denominarse engaño, la objeción aquí implicada recibe su sentido por comparación con las apariciones en el mundo externo y su materialidad inmediata, así como en relación con nuestro propio mundo percipiente, es decir, con la *sensibilidad interior*. En nuestra vida empírica, en nuestra vida fenoménica, estamos acostumbrados a atribuir a esos dos mundos el valor y nombre de existencia, realidad y verdad, en oposición al arte, que carece de tal realidad y verdad. Pero precisamente toda esa esfera del empírico mundo exterior e interior no es el mundo de la realidad verdadera, sino que, en un sentido más estricto que el arte, merece llamarse mera apariencia y engaño más duro. La realidad auténtica sólo puede encontrarse más allá de la inmediatez de la sensación y de los objetos externos. Pues sólo es verdaderamente real lo que existe en sí y para sí, lo substancial de la naturaleza y del espíritu, que ciertamente se da presencia y existencia, pero en esta existencia permanece lo que es «en y para sí», y por primera vez de esa manera es en verdad real. La acción de estos poderes generales es precisamente lo que el arte resalta y lleva a su aparición. En el mundo interior y exterior de cada día también aparece la esencia, pero aparece bajo la forma de un caos de casualidades, atenuada por la inmediatez de lo sensible y por la arbitrariedad en lo relativo a los estados, los datos, los caracteres, etc. El arte arranca la apariencia y el engaño de este mundo malo, caduco, para dar una nueva realidad, nacida del espíritu, al contenido verdadero de las apariciones. Lejos, pues, de que el arte sea mera aparición, hemos de atribuir, por el contrario, a los fenómenos artísticos una realidad superior y una existencia más verdadera que a la realidad cotidiana.

De igual manera, las representaciones artísticas no merecen calificarse de apariencia engañosa frente a las representaciones más veraces de la historiografía. Pues lo que describe esta ciencia no es la existencia inmediata, sino la apariencia espiritual de la misma, y su contenido queda impregnado de todo lo que hay de casual en la realidad cotidiana y en sus hechos, entrelazamientos e individualidades. Por el contrario, la obra de arte nos presenta los poderes que actúan en la historia, desligados de la inmediata presencia sensible y de su apariencia inconsistente.

Ahora bien, si la manera de aparición de las formas artísticas es calificada de engaño en comparación con el pensamiento filosófico, con los principios religiosos y morales, hemos de reconocer que la realidad más verdadera va inherente a la forma de aparición que un contenido asume en el ámbito del pensamiento. Sin embargo, en comparación con la apariencia de la inmediata existencia sensible y con la de la historiografía, la apariencia del arte tiene la ventaja de que él refiere por sí mismo a algo espiritual, que ha de representarse por su mediación, mientras que la aparición inmediata no se presenta como engañosa, sino como lo real y verdadero, siendo así que lo verdadero se mancilla y esconde a

través de lo inmediatamente sensible. El espíritu, para penetrar en el reino de la idea, encuentra mayor obstáculo en la dura corteza de la naturaleza y del mundo usual que en las obras artísticas.

No obstante, por más que concedamos al arte una posición tan elevada, hemos de recordar, por otra parte, que éste, tanto en lo relativo a la forma como en lo tocante al contenido, no es la forma suprema y absoluta por la que despierta en el espíritu la conciencia de sus verdaderos intereses. En efecto, el arte, por su forma, está limitado a un determinado contenido. Sólo un cierto círculo y estadio de la verdad es capaz de ser representado con los elementos artísticos. Lo que ha de ser contenido auténtico del arte debe tener la capacidad de pasar a lo sensible y de ser adecuado a ello, como sucede, por ejemplo, en los dioses griegos. Por el contrario, hay una comprensión más profunda de la verdad en la que ella ya no tiene tal parentesco y amistad con lo sensible, que esto pueda recibirla y expresarla adecuadamente. De ese tipo es la comprensión cristiana de la verdad y, sobre todo, el espíritu aparece a nuestro mundo actual o, más exactamente, a nuestra religión y a nuestra formación racional, en un estadio más elevado que aquel en que el arte constituye la forma suprema de adquirir conciencia del absoluto. La forma peculiar de la producción del arte y de sus obras ya no llena nuestra suprema necesidad. Estamos ya más allá de poder venerar y adorar obras de arte como si fueran algo divino; la impresión que nos producen es de tipo reflexivo, y lo que suscitan en nosotros requiere una superior piedra de toque y una acreditación de otro tipo. El pensamiento y la reflexión han rebasado el arte bello. Quien sea amante de lamentos y reproches, podrá considerar este fenómeno como una degeneración y atribuirlo al exceso de pasiones e intereses egoístas, que ahuyentan la seriedad del arte y su gozo. O bien, podrá denunciar las necesidades del presente, el complicado estado de la vida burguesa y política, que no permite al ánimo, prisionero de pequeños intereses, liberarse para los fines superiores del arte, por cuanto la inteligencia misma sirve a estas necesidades y a sus intereses en las ciencias, que sólo tienen utilidad para tales fines, y se deja seducir a estancarse en esa sequedad.

Sin entrar en la verdad de todo esto, lo cierto es que el arte ya no otorga aquella satisfacción de las necesidades espirituales que tiempos y pueblos anteriores buscaron y sólo encontraron en él, una satisfacción que por lo menos la religión unía íntimamente con el arte. Los bellos días del arte griego, lo mismo que la época áurea del tardío medievo, pertenecen ya al pasado. La formación reflexiva de nuestra vida actual nos ha impuesto la necesidad de que tanto el querer como el juzgar retengan puntos de vista generales y regulen lo particular de acuerdo con ellos, de modo que tienen validez y rigen principalmente las formas, las leyes, los deberes, los derechos, las máximas generales como razón de nuestras determinaciones. En cambio, para el interés artístico y la produc-

ción de obras de arte exigimos en general un acto vital donde lo general no esté dado como ley y máxima, sino que opere como idéntico con el ánimo y la sensación, lo mismo que en la fantasía lo universal y racional está contenido como puesto en unidad con la concreta aparición sensible. Por eso, la situación general de nuestro presente no es propicia al arte. Incluso el artista de oficio, por una parte, se ve inducido e inficionado por su entorno reflexivo, por la costumbre generalizada de la reflexión y del juicio artísticos, que le mueven a poner en sus trabajos más pensamientos que en tiempos anteriores; y, por otra parte, a causa de su formación mental, se encuentra en medio de ese mundo reflexivo y de sus circunstancias, por lo cual su voluntad y decisión no están en condiciones de abstraer de esto, no son capaces de proporcionarse una educación especial, o de alejarse de las circunstancias de la vida, construyéndose una soledad artificial que sustituya la perdida.

Bajo todos estos aspectos el arte, por lo que se refiere a su destino supremo, es y permanece para nosotros un mundo pasado. Con ello, también ha perdido para nosotros la auténtica verdad y vitalidad. Si antes afirmaba su necesidad en la realidad y ocupaba el lugar supremo de la misma, ahora se ha desplazado más bien a nuestra *representación*. Lo que ahora despierta en nosotros la obra de arte es el disfrute inmediato y a la vez nuestro juicio, por cuanto corremos a estudiar el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre estos dos polos. Por eso, el arte como *ciencia* es más necesario en nuestro tiempo que cuando el arte como tal producía ya una satisfacción plena. El arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte.

Y si queremos seguir esta invitación, nos encontramos con la objeción mencionada de que si el arte puede ofrecer un objeto adecuado para personas dadas a la reflexión filosófica, no lo ofrece propiamente para una sistemática consideración científica. Subyace aquí, sin embargo, la falsa representación de que una consideración filosófica puede carecer de carácter científico. Sobre este punto digamos con toda brevedad que, sin entrar en las ideas de otros sobre la filosofía y el filosofar, yo considero esta actividad como inseparable de la ciencia. En efecto, la filosofía ha de considerar sus objetos bajo el aspecto de la necesidad, no sólo ha de considerarlos según la necesidad subjetiva, o sea, según una ordenación o clasificación hecha desde fuera, sino que debe desarrollar y demostrar también aquella necesidad inherente a la propia naturaleza intrínseca del objeto. Por primera vez esta explicación constituye el carácter científico de un estudio. Ahora bien, la necesidad de un objeto como tal consiste esencialmente en su naturaleza lógico-metafísica. Por eso, en un estudio aislado del arte no puede menos de palidecer el rigor científico, pues aquél, sea por razón del contenido mismo, sea por razón de su material y sus

elementos, tiene muchos presupuestos por los que roza lo casual. De ahí que, en el arte, la forma de la necesidad deba buscarse en los rasgos esenciales del desarrollo interno de su contenido y de sus formas de expresión.

Respondamos ahora a los que objetan que las obras del arte bello se sustraen a la consideración científica porque deben su origen a una fantasía y un ánimo sin reglas; por lo cual, siendo incalculables en su número y forma, sólo actúan sobre la sensación y la imaginación. A primera vista, estos reparos no carecen de peso todavía en la actualidad. De hecho, la belleza artística aparece en una forma explícitamente opuesta al pensamiento, hasta tal punto que éste, para actuar a su manera, se ve forzado a destruirla. Esta idea se relaciona con la opinión de que lo real en general, la vida de la naturaleza y del espíritu, se pierde y muere en manos del concepto, de modo que, en lugar de acercarse a nosotros por el pensamiento conceptual, lo que hace es alejarse, por lo cual el hombre, cuando se sirve del pensamiento como *medio* para comprender lo real, más bien echa a perder este fin. No es necesario en este lugar hablar del tema exhaustivamente. Indicaremos tan sólo el punto de vista desde el cual habría de eliminarse esa dificultad, o imposibilidad, o ineptitud.

Hemos de conceder por lo menos que el espíritu está capacitado para tener una conciencia y, por cierto, una conciencia *intelectual*, acerca de sí mismo y de todo lo que brota de él. Pues precisamente el *pensamiento* constituye la naturaleza más íntima y esencial del espíritu. En esa conciencia intelectual de sí mismo y de sus productos, prescindiendo del grado de libertad y arbitrariedad que se dé en ello, si el espíritu está verdaderamente presente allí, se comporta con su naturaleza esencial. Ahora bien, el arte y sus obras, como nacidos del espíritu y engendrados por él, son en sí mismos de naturaleza espiritual, aun cuando su representación asuma la apariencia de la sensibilidad y haga que el espíritu penetre en lo sensible. En este sentido, el arte se halla más cerca del espíritu y su pensamiento que la mera naturaleza carente de espiritualidad. En los productos artísticos el espíritu tiene que habérselas con lo suyo. Y por más que las obras de arte no sean pensamiento y concepto, sino un desarrollo desde sí, una alienación hacia lo sensible, sin embargo, el poder del espíritu pensante está en que, no sólo se aprehende *a sí mismo* en su forma peculiar como pensamiento, sino que, además, se reconoce a sí mismo en su *exteriorización* a través de la sensación y de la sensibilidad, se comprende en lo otro de sí mismo, en cuanto transforma en pensamiento lo alienado y con ello lo conduce de nuevo hacia sí. En esta ocupación con lo otro de sí, el espíritu pensante no es infiel a sí mismo, como si se olvidara o gastara, ni es tan impotente que no pueda comprender lo distinto de él, sino que se comprende a sí mismo y su contrario. Pues el espíritu es lo general, que se conserva en sus momentos particulares, que se abarca a sí mismo y

lo otro, y en esa forma es el poder y la actividad de superar de nuevo la alienación, hacia la cual está en movimiento. Así, la obra de arte, en la que se aliena el pensamiento, pertenece también al ámbito del pensamiento conceptual; y el espíritu, en cuanto la somete a la consideración científica, no hace sino satisfacer en ella su naturaleza más íntima. En efecto, porque el pensamiento es su esencia y concepto, a la postre sólo queda satisfecho cuando penetra intelectualmente todos los productos de su actividad y así los hace verdaderamente suyos. Y el arte, según veremos con mayor detención, lejos de ser la forma suprema del espíritu, por primera vez en la ciencia alcanza su auténtica legitimación.

Asimismo, el arte no escapa a la consideración filosófica por causa de una arbitrariedad sin reglas. Pues, como acabamos de indicar, su verdadera tarea es hacer conscientes los intereses supremos del espíritu. De aquí se deduce inmediatamente, en lo tocante al *contenido*, que el arte bello no puede divagar en una salvaje fantasía sin fondo, ya que los mencionados intereses espirituales la someten a determinados puntos de apoyo firmes para su contenido, aunque sus formas y configuraciones sean muy variadas e inagotables. Otro tanto puede decirse de las formas mismas. Tampoco ellas están entregadas a la mera casualidad. No toda forma es capaz de ser expresión y representación de dichos intereses, de recibirlos en sí y de reproducirlos, sino que un contenido concreto determina también la forma adecuada a él.

En este sentido, estamos también en condiciones de orientarnos intelectualmente en medio de la masa en apariencia inabarcable de las obras de arte y de sus formas.

Así hemos indicado y visto en primer lugar el contenido de nuestra ciencia, aquel contenido al que nos queremos limitar. Hemos puesto de manifiesto cómo el arte bello no es indigno de una consideración filosófica, y cómo, por otra parte, la consideración filosófica no es incapaz de conocer la esencia del arte bello.

II. FORMAS DE TRATAR CIENTIFICAMENTE LA BELLEZA Y EL ARTE

Si preguntamos ahora por la *forma de consideración científica*, nos encontramos de nuevo con dos formas opuestas, y parece que cada una excluye a la otra y no nos permite llegar a ningún *resultado verdadero*.

Por una parte, la ciencia del arte se esfuerza por llegar a las obras existentes como rodeándolas desde fuera, las ordena en la historia del arte, hace consideraciones sobre las obras de arte conocidas, o formula teorías que han de proporcionar puntos de vista generales para su enjuiciamiento o para la producción científica de las mismas.

Por otra parte, vemos que la ciencia desarrolla autónomamente desde sí misma la idea de lo bello, con lo cual habla solamente de aspectos generales, produce una filosofía abstracta de lo bello, pero sin acertar con la obra de arte en su peculiaridad.

1. Por lo que se refiere a la primera manera de enfoque, que toma como punto de partida lo *empírico*, ella es el camino necesario para aquellos que quieren formarse como *críticos* o artistas profesionales. Y de la misma manera que en la actualidad todos, aunque no pensemos dedicarnos a la física, sin embargo, deseamos hacernos con los conocimientos físicos más esenciales, así también, un hombre formado debe poseer algunos conocimientos artísticos, y es casi general la pretensión de aparecer como un diletante y un conocedor del arte.

a) Pero si estos conocimientos han de reconocerse realmente como erudición, tienen que ser muy amplios y variados. Se nos exige en primer lugar una familiaridad con el ámbito inmenso de las obras de arte en particular, con las de la época antigua y con las de la moderna. Esas obras en buena parte han perecido ya y, en parte, se hallan en países o continentes lejanos, de modo que, por desgracia del destino, nos han sido sustraídas a la propia contemplación. Además, cada obra de arte pertenece a su tiempo, a su pueblo, a su entorno, y depende de especiales representaciones y fines históricos y de otros tipos. Por eso, la erudición artística exige también una gran riqueza de conocimientos *históricos*, muchos de los cuales son muy *especiales*, pues la *naturaleza individual* de la obra de arte se refiere a lo singular y requiere una especialización para su comprensión y esclarecimiento. Finalmente, esta erudición no sólo exige, como cualquier otra, memoria para los conocimientos, sino también una imaginación muy aguda, a fin de retener las imágenes de las obras de arte en todos sus variados rasgos por sí solos y, sobre todo, para su comparación con otras obras de arte.

b) De esta consideración primariamente histórica se desprenden diversos puntos de vista, que han de tenerse en cuenta al estudiar y enjuiciar la obra de arte. Lo mismo que en otras ciencias donde se comienza por la experiencia, estos puntos de vista, en tanto son resaltados por sí mismos y sintetizados en su conjunto, constituyen criterios y enunciados generales y, por una mayor generalización formal, las *teorías* de las artes. No es éste el lugar de aducir la bibliografía de ese tipo; por ello será suficiente que de manera muy sumaria recordemos algunos escritos. Así, por ejemplo, la *Poética* de Aristóteles, cuya teoría de la tragedia todavía ofrece interés en la actualidad; y, entre los antiguos, el *Ars poetica* de Horacio y el escrito de Longino sobre lo sublime pueden ofrecernos más en concreto una idea general acerca de la manera en que se desarrollaron tales teorías. Los rasgos universales abstraídos debían servir como prescripciones y reglas por las que debían producirse obras de arte, sobre todo en épocas de deterioro de la poe-

sía y del arte. Sin embargo, las recetas que estos médicos del arte daban para la curación de las artes, eran menos seguras todavía que las recetas de los médicos para la recuperación de la salud.

Sobre teorías de este tipo quiero decir solamente que, aun cuando en ciertos puntos *particulares* contienen ideas muy instructivas, no obstante, sus observaciones son abstraídas de un círculo muy limitado de obras de arte, las cuales eran tenidas precisamente por las auténticamente bellas, pero, en verdad, constituían un sector limitado del ámbito total del arte. Por otra parte, tales nociones en parte son reflexiones muy triviales, que en su *universalidad* no progresan hacia ninguna constatación de lo *particular*, lo cual es aquello de lo que principalmente se trata. Así, la citada epístola de Horacio es un caso típico de todo esto, y, por eso, es un libro accesible a todo el mundo, pero que, por ello mismo, contiene muchas cosas que no dicen nada: «*omne tulit punctum*», etc., e igualmente muchas doctrinas parenéticas —«*quédate en tu tierra y aliméntate honradamente*»—, que en su generalidad son sin duda acertadas, pero carecen de aquella determinación concreta que se requiere para la acción. Por lo demás, no había ningún interés especial por el fin explícito de producir directamente auténticas obras de arte, sino que en tales teorías predominaba la intención de cultivar el juicio artístico y, sobre todo, la de *formar el gusto*. Bajo este aspecto, *Elements of criticism* de Home² (1762), los escritos de Bateaux³ y *Einleitung in die schönen Wissenschaften* (4 t., 1756-58) de Ramler⁴ fueron obras muy leídas en su tiempo. En ese contexto, el gusto se refiere a la disposición y la manera de tratar los asuntos, a lo oportuno y esmerado en lo relativo a la aparición exterior de una obra de arte. Se añadían también a los principios del gusto opiniones de la psicología del tiempo, con observaciones empíricas sobre las facultades y actividades del alma, sobre las pasiones y su probable incremento, sobre sus consecuencias, etc. Ahora bien, sucede en todo tiempo que cada hombre juzga las obras de arte o los caracteres, las acciones y los hechos según la medida de su comprensión y de su ánimo. Y, puesto que la formación del gusto se refería solamente a lo exterior y mezquino, y, además, los preceptos de los tratadistas procedían de un círculo estrecho de obras de arte y de una formación limitada del entendimiento y del ánimo, lo que aquellos hombres alcanzaban era insuficiente para aprehender lo interno y verdadero, y para agudizar la mirada en orden a la captación de lo mismo.

En general, tales teorías proceden en la misma forma que las demás ciencias no filosóficas. El contenido que ellas someten a su consideración es tomado de nuestra representación como si fuera

2. Henry HOME (1696-1782), filósofo escocés.

3. Charles BATTEAUX (1713-1780), tratadista francés de estética.

4. Karl Wilhelm RAMLER (1725-1798), la obra mencionada es la traducción de *Cours de belles-lettres, ou principes de la littérature*, de BATTEAUX, 5 tomos, París, 1747-1750.

algo dado (existente). Pero si se sigue preguntando por la índole de esta representación, lo cual no puede menos de ser así, pues se abre la necesidad de determinaciones más concretas, entonces éstas surgen asimismo de nuestra representación, a partir de la cual se traducen a definiciones. Y con ello nos encontramos inmediatamente en un terreno inseguro, sometido a disputa. A primera vista podría parecer que lo bello es una representación totalmente sencilla. Sin embargo, pronto se pone de manifiesto que en ella se muestran múltiples aspectos, de modo que hay quienes resaltan éste y quienes el otro aspecto. E incluso en el caso de que se tome en consideración el mismo punto de vista, surge una lucha en torno a la cuestión de cuál es el aspecto que debe considerarse como el esencial.

Quien tenga conciencia de ese problema, para escribir un tratado científico en forma completa se sentirá obligado a mencionar y criticar las diversas definiciones acerca de lo bello. No es nuestro propósito ni ofrecer una visión históricamente completa, para conocer las múltiples sutilezas de las definiciones, ni dejarnos guiar prioritariamente por el interés histórico. Destacaremos solamente, a guisa de ejemplo, algunos de los enfoques modernos más interesantes, los cuales apuntan con mayor propiedad hacia aquello en lo que radica la idea de lo bello. Para este fin hemos de recordar con preferencia la definición que Goethe da de lo bello, la cual está incluida en la *Historia de las artes plásticas* en Grecia de Meyer.⁵ Y hemos de advertir que Meyer también expone aquí ideas de Hirt, aunque sin citarlo.

Hirt,⁶ uno de los grandes y auténticos conocedores del arte en nuestro tiempo, en su artículo sobre la belleza artística (*Die Horen*, 1797, Stück 7), después de hablar de lo bello en las diversas artes, como conclusión dice sintéticamente que la base para un buen enjuiciamiento de la belleza artística y para la formación del gusto es el concepto de lo *característico*. Él entiende lo bello como «lo perfecto, que puede ser o es un objeto de la vista, del oído, o de la imaginación». Y sigue definiendo lo perfecto como lo que «corresponde al fin, a lo que la naturaleza o el arte se propone en la formación del objeto —en su género y especie—; por lo cual nosotros, para formar nuestro gusto acerca de lo bello, hemos de dirigir nuestra atención tanto como sea posible a las notas individuales que constituyen una esencia. Pues precisamente estas notas constituyen lo característico de la misma. Por «carácter» como ley del arte entiende Hirt «aquella individualidad determinada por la que se distinguen las formas, el movimiento y los gestos, la fisonomía y la expresión, el color local, la luz y las sombras, el claroscuro y la actitud, y todo esto en la forma exigida por el objeto pre-

5. Johann Heinrich MEYER, *Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen* (continuada por Fr. W. RIEMER), 3 tomos, Dresden, 1824-1836.

6. Aloys HIRT (1759-1839), «Kunstwissenschaftler».

viamente pensado». Esta definición es ya más significativa que muchas otras. Si seguimos preguntando qué es lo característico, en *primer* lugar hemos de decir que esto incluye un *contenido*, por ejemplo, una determinada sensación, situación, o acción, un determinado suceso, o individuo. Y, en *segundo* lugar, implica la forma en que es representado el contenido. A esta forma de la representación se refiere la ley artística de lo característico, la cual exige que todo lo particular en la manera de expresión sirva a una determinada designación de su contenido y sea un miembro en la expresión del mismo. La determinación abstracta de lo característico se refiere, por tanto, a la finalidad, por relación con la cual la obra de arte resalta realmente el contenido que ha de representar. Veamos una aclaración muy sencilla de este pensamiento y las limitaciones inherentes a él.

En el campo dramático, por ejemplo, una acción constituye el contenido; el drama ha de representar cómo acontece esta acción. Pero los hombres hacen muchas cosas. Hablan, de tanto en tanto comen, duermen, se visten, comentan esto o lo otro, etc. Ahora bien, de todo ello, lo que no está en relación inmediata con tal acción determinada, como el contenido auténtico, tiene que quedar excluido, a fin de que nada carezca de significación en relación con él. Igualmente, en un cuadro que representa tan sólo un momento de dicha acción, pueden estar recogidos muchos detalles de la amplísima ramificación del mundo exterior, así, por ejemplo, determinadas circunstancias, personas, posiciones y otros hechos que en ese instante no guardan ninguna relación con la acción determinada y no son útiles para el carácter distintivo de la misma. Ahora bien, según la regla de lo característico, sólo debe entrar en la obra de arte lo que pertenece en esencia a la aparición y expresión de este contenido precisamente, pues no ha de haber en ella nada de ocioso y superfluo.

Tenemos aquí una definición importante, que puede justificarse bajo cierto aspecto. Sin embargo, Meyer, en la obra mencionada, cree que esta opinión ha pasado sin dejar huellas y, a su juicio, para bien del arte, pues esa concepción habría conducido probablemente a lo caricaturesco. Para comenzar, el juicio de Meyer contiene la falsa representación de que en la determinación de lo bello se trata de *dirigir*. La filosofía del arte no se esfuerza por dar preceptos a los artistas, sino que debe constatar qué es lo bello en general y cómo esto se ha mostrado en lo dado, en las obras de arte, sin pretender dar tales reglas. Y, por lo que se refiere a la crítica mencionada, es cierto que la definición de Hirt abarca también lo caricaturesco, pues también la caricatura puede ser característica; pero a la vez hemos de oponerle que en la caricatura un determinado carácter es acentuado hasta la exageración y, en consecuencia, es una sobreabundancia de lo característico. Pero la sobreabundancia ya no es lo auténticamente exigible para lo característico, sino que constituye una repetición molesta, con lo cual lo

característico puede quedar desnaturalizado. Además, lo caricaturesco aparece como la característica de lo feo, que por su parte desfigura. Lo feo se refiere más en concreto al contenido, de modo que puede decirse que con el principio de lo característico se acepta también lo feo y su representación en la definición fundamental. De todos modos, acerca de lo que debe y no debe caracterizarse en la belleza artística, acerca del contenido de lo bello no da ninguna información más precisa la definición de Hirt, sino que indica solamente una nota formal, la cual, sin embargo, contiene en sí algo verdadero, aunque en forma abstracta.

La otra pregunta es: ¿Qué opone Meyer al principio artístico de Hirt?, ¿cuál es su aspecto preferido? Ante todo, él trata solamente del principio artístico en las obras de la Antigüedad. Y ese principio ha de contener la definición de lo bello en general. Con esta ocasión habla de la noción de ideal en Mengs⁷ y en Winckelmann, y dice que no puede aceptar enteramente ni rechazar esta ley de la belleza, mientras que, por el contrario, no tiene ningún reparo en adherirse a la opinión de un inspirado crítico de arte (Goethe), la cual para Meyer es decisiva y parece resolver el enigma con mayor precisión. Goethe dice: «El principio supremo de los antiguos era lo *significativo*, y el resultado supremo de una manera feliz de *tratarlo* fue lo *bello*.» Si miramos más de cerca lo que late en esa sentencia, de nuevo encontramos en ella dos cosas: el contenido, la cosa, y la forma y manera de la representación. En una obra de arte empezamos por lo que se nos presenta inmediatamente, y sólo entonces preguntamos cuál es allí la significación o el contenido. Lo externo no tiene una validez inmediata para nosotros, sino que suponemos por detrás un interior, una significación, gracias a la cual queda espiritualizada la manifestación exterior. Hacia esta alma apunta lo exterior. Pues una manifestación que significa algo, no se representa a sí misma y lo que ella es como exterior, sino que representa otra cosa; así, por ejemplo, el símbolo, y más claramente todavía la fábula, cuya moral y doctrina constituye la significación. E incluso, cada palabra indica ya una significación y no tiene validez por sí misma. Igualmente, el ojo humano, la faz, la carne, la piel, la figura entera hacen que por su mediación aparezca el espíritu, el alma; y aquí la significación es siempre algo más que lo que se muestra en la aparición inmediata. De manera parecida la obra de arte debe ser significativa, y no ha de agotarse con estas o tales líneas, curvas, superficies, oquedades, perforaciones de la piedra, con tales o cuales colores, tonos, sonidos verbales, o con las peculiaridades de cualquier material utilizado; sino que ha de desarrollar una vida interior, una sensación, un alma, un contenido y espíritu, que nosotros llamamos significación de la obra de arte.

Sin embargo, con esa significación que exigimos en la obra de

7. Anton Raphael MENGS (1728-1779), pintor y teórico del arte.

arte no hemos dicho mucho de nuevo o diferente en comparación con el principio de lo característico en Hirt.

Según la concepción que hemos esbozado, tenemos, pues, que los elementos de lo bello son un interior, un contenido, y un exterior, en el cual queda significado el contenido. Lo interior aparece en lo exterior y se da a conocer a través de ello, por cuanto lo exterior aleja de sí y señala hacia lo interior. No podemos entrar en detalles más concretos.

c) Las maneras anteriores de este teoretizar, así como las correlativas reglas prácticas, han sido marginadas violentamente en Alemania. Se debe esto a que ha pasado a primer plano una poesía verdaderamente viva. Han sido esgrimidos los derechos del genio, las obras del mismo y sus efectos frente a las pretensiones de tales leyes y a los anchos torrentes de agua de las teorías. Desde esta base de un arte auténticamente espiritual en sí mismo, desde la capacidad de sentirlo y compenetrarse con él, ha brotado la receptividad y libertad para disfrutar y reconocer también las grandes obras de arte del mundo moderno, existentes desde hace mucho tiempo, así como las de la Edad Media e incluso las de pueblos extraños de la Antigüedad (p. ej., las de la India). Muchas de esas obras, por su antigüedad o por pertenecer a una nación lejana, no dejan de tener para nosotros algo de extraño. Sin embargo, hay en ellas un *contenido* que supera la extrañeza y es común a todos los hombres. Fue solamente el prejuicio de los teóricos el que marcó tales obras como producciones de un gusto bárbaro y malo. En general, este reconocimiento de obras de arte que se hallan fuera del círculo de aquellas que preferentemente estaban como base en las abstracciones de las teorías, ha traído consigo en primer lugar la aprobación de un tipo peculiar de arte: el *arte romántico*. En consecuencia, se ha hecho necesario entender el concepto y la naturaleza de lo bello con mayor profundidad que en las teorías a las que hemos aludido. A ello ha ido unido el hecho de que el concepto por sí mismo, el espíritu pensante, ha llegado a un nivel más profundo del propio conocimiento en sí y en la filosofía, con lo cual se ha visto inducido a estudiar también la esencia del arte en una forma más profunda. Por causa de esta evolución general, aquella manera de reflexionar sobre el arte, aquel teoretizar, ha quedado anticuado tanto en sus principios como en su desarrollo. Sólo la *erudición* de la historia del arte ha conservado su valor permanente, y habrá de conservarlo tanto más, cuanto, por razón del mencionado progreso de la receptividad espiritual, se ha ensanchado por todas partes su perspectiva. Su negocio y profesión está en la valoración estética de las obras de arte individuales, y en el conocimiento de las circunstancias históricas externas que condicionan la obra de arte. Sólo esa valoración, hecha con sensibilidad y espíritu, y apoyada por conocimientos históricos, permite penetrar en la individualidad total de una obra de arte. Así, por ejemplo, Goethe ha escrito mucho sobre arte y obras de arte. Esta

forma de consideración no tiene por objeto el auténtico teoretizar, si bien muchas veces entra en el terreno de principios y categorías abstractos, e inconscientemente puede incurrir en ello. Sin embargo, si no se deja entorpecer en su camino por esas derivaciones, sino que se centra en las representaciones concretas, proporciona para la filosofía del arte documentos y confirmaciones intuitivos, un material histórico concreto que no es el cometido propio de la filosofía.

Esta es la primera forma de consideración del arte, que parte de lo particular y existente.

2. Se distingue esencialmente de ella la parte opuesta, a saber, la reflexión totalmente teórica, que se esfuerza por conocer lo bello como tal desde sí mismo y por fundamentar su *idea*

Es conocido que Platón inició una profundización del estudio filosófico, exigiendo que éste considerara los objetos no en su *particularidad*, sino en su *universalidad*, en su especie, en su ser y para sí. Él afirmó, en efecto, que lo verdadero no son las acciones buenas, las opiniones verdaderas, los bellos hombres u obras de arte en su condición *singular*, sino que es lo *bueno mismo*, lo *bello mismo*, lo *verdadero mismo*. Pero si de hecho ha de ser conocido lo bello según su esencia y concepto, esto sólo puede acontecer mediante el concepto pensante, a través del cual penetra en la conciencia pensante la naturaleza lógico-metafísica de la *idea en general*, así como de la *idea* especial de lo *bello*. Sin embargo, esta consideración de lo bello por sí mismo en su *idea* puede convertirse a su vez en una metafísica abstracta. Y, aunque tomemos a Platón como base y guía, no obstante, nos resulta insuficiente la abstracción platónica, incluso para la *idea* lógica de lo bello. Tenemos que esforzarnos por una comprensión más profunda y concreta de ésta, pues la falta de contenido que va inherente a la *idea* platónica ya no resulta satisfactoria para las exigencias filosóficas más amplias del espíritu de nuestro siglo. Es incuestionable que en la filosofía del arte también nosotros tenemos que partir de la *idea* de lo bello, pero no podemos aferrarnos solamente a la forma inicial de las *ideas* platónicas en el tema de la filosofía de lo bello.

3. Con el fin de anticipar transitoriamente la verdadera naturaleza de lo bello, digamos que su concepto debe contener en sí como mediados los dos extremos indicados, uniendo la universalidad metafísica con la determinación de la particularidad real. Sólo entonces el concepto de lo bello es aprehendido en y para sí en su verdad. Pues, por una parte, es fértil por sí mismo, frente a la esterilidad de la reflexión unilateral, puesto que en virtud de su propio concepto ha de desarrollarse hacia una totalidad de determinaciones, y tanto él como su despliegue contienen la necesidad de sus momentos particulares y del progreso y transición entre éstos. Y, por otra parte, los momentos particulares, hacia los cuales se progresa, llevan en sí la universalidad y esencia del concepto, que

aparece en ellos como en sus propias particularidades. Los enfoques tratados hasta ahora carecen de estas dos cosas y, por ello, sólo el indicado concepto pleno conduce a los principios sustanciales, necesarios y totales.

III. CONCEPTO DE LO BELLO ARTISTICO

Hechas las observaciones anteriores, queremos acercarnos más al auténtico objeto, a la filosofía del arte bello. Y en tanto iniciamos el tratado científico del mismo, hemos de comenzar por su *concepto*. Una vez hayamos fijado este concepto, podremos exponer la división y con ello el plan total del tratado. En efecto, una división, si no ha de hacerse en forma meramente extrínseca, como sucede fuera de la filosofía, debe encontrar su principio en el concepto mismo del objeto.

Pero, en tal caso, tenemos que preguntarnos inmediatamente: ¿De dónde tomaremos este concepto? Si comenzamos con el concepto de lo bello artístico mismo, éste se convierte inmediatamente en un *presupuesto*, en una mera suposición. Ahora bien, el método filosófico no admite meras suposiciones, pues, lo que ha de valer para él debe ser demostrado en su verdad, es decir, mostrarse como necesario.

Expliquemos con brevedad esta dificultad, que afecta a la introducción a toda disciplina filosófica considerada autónomamente por sí misma.

En el objeto de toda ciencia ante todo deben considerarse dos cosas: en primer lugar, que tal objeto *existe*, y en segundo lugar lo que él es.

Sobre el primer punto apenas se alza ninguna dificultad en las ciencias usuales. Es más, podría parecer ridículo si alguien exigiera que la astronomía y la física demuestran la existencia del sol, de los astros, de los fenómenos magnéticos, etc. En estas ciencias, que versan sobre lo dado sensiblemente, los objetos son tomados de la experiencia exterior, y, en lugar de *demostrarlos*, se considera que es suficiente *mostrarlos*. Pero ya en las disciplinas no filosóficas pueden presentarse dudas sobre la existencia de sus objetos; por ejemplo, en la psicología o doctrina del espíritu puede presentarse la duda de si *existe* un alma o un espíritu, es decir, algo subjetivo subsistente por sí mismo y distinto de lo material, o en la teología puede cuestionarse si existe un *Dios*. Además, si los objetos son de tipo subjetivo, es decir, si sólo están dados en el espíritu y no como objetos de los sentidos exteriores, sabemos, por otra parte, que en el espíritu sólo se da lo que él ha producido por su propia actividad. Con ello entra en juego inmediatamente la contingencia de si los hombres han producido o no en sí mismos esta representación o intuición interior. Y si es el caso lo pri-

mero, nos hallamos ante la eventualidad de que tal representación haya desaparecido de nuevo, o ante la hipótesis de que sea una mera *representación subjetiva*, cuyo contenido no tiene ningún ser en y para sí. Por ejemplo, con frecuencia lo bello ha sido considerado como algo que no aparece con necesidad en la representación según su condición de «en y para sí», sino que tan sólo se encarna en ella como un mero agrado subjetivo, como un sentido meramente casual. Ya nuestras intuiciones, observaciones y percepciones exteriores son frecuentemente engañosas y erróneas, pero lo son mucho más las representaciones interiores, aun cuando estén dotadas de la mayor viveza y nos arrastren irremisiblemente a la pasión.

Esa duda, la de si existe o no un objeto de la representación e intuición interior, y esa contingencia, la de si la conciencia subjetiva lo engendra en sí misma, junto con la cuestión de si la forma de ponerlo ante sí corresponde también a su objeto según su ser en y para sí, despierta en el hombre la máxima de las necesidades científicas. Esa exigencia suprema pide que, aun cuando nos parezca que existe o se da un objeto, éste sea demostrado o mostrado según su necesidad.

Con tal demostración, si en verdad se lleva a cabo científicamente, también se habrá dado satisfacción a la otra pregunta, a la que indaga *lo que es* un objeto. Pero el despliegue de este tema nos conduciría ahora demasiado lejos; por ello insinuaremos tan sólo lo siguiente.

Si ha de demostrarse la necesidad de nuestro objeto, de lo bello artístico, habrá que demostrar que el arte o lo bello es un resultado de algo precedente, lo cual, considerado según su verdadero concepto, conduce con necesidad científica al concepto del arte bello. Ahora bien, en tanto empezamos por el *arte* y queremos tratar el concepto y la realidad del mismo en su esencia, pero no lo que le precede en virtud de su propio concepto, en consecuencia, el arte, como especial objeto científico, tiene para nosotros un presupuesto que cae fuera de nuestra consideración y que, tratado científicamente como otro objeto peculiar, pertenece a una disciplina filosófica diferente. Así, pues, no queda otro camino que el de asumir el concepto de arte a manera de *lema*, por así decirlo, cosa que se hace de hecho en todas las ciencias filosóficas *particulares* cuando se tratan por separado. Pues solamente la filosofía en su conjunto es el conocimiento del universo como *una* totalidad orgánica en sí mismo, la cual se desarrolla desde su propio concepto y, a través de una necesidad que se comporta consigo misma, vuelve al todo en sí, se cierra en conjunción consigo como *un* mundo de la verdad. En la coronación de esta necesidad científica, cada parte individual, por un lado, es un círculo que vuelve hacia sí, y, por otro lado, guarda una relación necesaria con otros ámbitos; tiene un detrás de donde se deriva y un delante hacia donde sigue avanzando, por cuanto engendra fértilmente otra cosa desde sí y

hace que ésta brote para el conocimiento científico. Comenzamos, pues, por la idea de lo bello. Pero no es nuestra meta actual demostrarla, es decir, demostrarla en su necesidad desde los presupuestos que preceden a la ciencia, de cuyo seno nace dicha idea. Eso es más bien asunto de un desarrollo filosófico de la filosofía entera en sus disciplinas especiales. Para nosotros el concepto de lo bello y del arte es un presupuesto dado por el sistema de la filosofía. Mas como no podemos tratar aquí este sistema y la conexión del arte con el mismo, no tenemos todavía ante nosotros el concepto de lo bello en forma *científica*. Lo que está dado para nosotros son solamente sus elementos y aspectos, tal como éstos se encuentran en las diversas representaciones de lo bello y del arte que posee ya la conciencia usual, o que fueron formuladas con anterioridad. Sólo a partir de aquí pasaremos a estudiar más a fondo tales puntos de vista. La ventaja de nuestra manera de proceder está en que primeramente logramos una representación general de nuestro objeto y, a través de una breve crítica, nos familiarizamos previamente con los conceptos más elevados de los que nos ocuparemos luego. De esta manera, nuestra última consideración introductoria será como un toque de campanas que llama a la ostensión de la cosa misma. Y su fin es obtener una concentración general en el auténtico objeto y mostrar la dirección hacia él.

REPRESENTACIONES USUALES DEL ARTE

Puede presumirse que conocemos la representación usual de la obra de arte, la cual implica las tres notas siguientes:

1. La obra de arte no es un producto de la naturaleza, sino que ha nacido por la actividad humana.
2. Ha sido hecha esencialmente *para* el hombre y, más en concreto, para el *sentido* del hombre, por cuanto en mayor o menor grado ha sido sacada de lo sensible.
3. Tiene un fin en sí misma.

1. *La obra de arte como producto de la actividad humana*

El primer punto, o sea, la afirmación de que la obra de arte es un producto de la actividad humana, ha originado:

- a) La idea de que esta actividad, como producción *consciente* de algo exterior, puede *saberse e indicarse* también, de modo que otros pueden aprenderla y seguirla. Quizá parezca, en efecto, que lo que uno hace puede hacerlo o imitarlo también el otro, con tal que conozca el tipo de procedimiento. De acuerdo con ello se supone que, teniendo un conocimiento general de las reglas de pro-

ducción artística, cualquiera puede proponerse la ejecución de lo mismo y la producción de obras de arte. De esta manera han surgido las teorías indicadoras de reglas y preceptos para la ejecución práctica, que hemos comentado anteriormente. Ahora bien, lo que puede producirse siguiendo tales indicaciones no pasa de ser algo formalmente regular y mecánico. Pues solamente lo mecánico es de tipo tan externo que, para recibirlo en la representación y ponerlo en obra, basta con una actividad volitiva y una habilidad enteramente vacías, las cuales no son en sí nada concreto, ya que lo concreto no puede prescribirse mediante reglas generales. Y esto se hace tanto más patente cuando tales prescripciones no se limitan a lo meramente exterior y mecánico, sino que se extienden a una actividad artística llena de contenido espiritual. En ese campo las reglas contienen tan sólo generalidades indeterminadas, por ejemplo, que el tema debe ser interesante, que es necesario poner en boca de cada uno las palabras que corresponden a su rango, edad, sexo, situación. Si aquí hubieran de bastar las reglas, sus preceptos habrían de ser tan determinados que, por el mero tenor de su redacción, pudieran ejecutarse sin propia actividad espiritual. Sin embargo, tales reglas, siendo abstractas en su contenido, se muestran inconsistentes en su pretensión de llenar la conciencia del artista. En efecto, la producción artística no es mera actividad formal según preceptos dados, sino que, como actividad espiritual, es un trabajar desde sí por la conquista de contenidos con riquezas desconocidas, para poner ante la contemplación espiritual figuras individualizadas. En ciertos casos esas reglas, en tanto contienen de hecho algo determinado y, por tanto, prácticamente utilizable, pueden ofrecer ciertas orientaciones para detalles muy accesorios.

b) Por todo ello es comprensible que esa dirección haya sido abandonada, si bien para caer en lo contrario. En efecto, la obra de arte ha dejado de considerarse como producto de una actividad humana general, y ha pasado a ser la obra de un espíritu singularmente dotado. Se cree ahora que basta con que el artista dé a luz su singularidad, que es como una fuerza específica de la naturaleza, absteniéndose de mirar a leyes universalmente válidas y de la intromisión de una reflexión consciente en su producción instintiva, pues esa conciencia no haría sino mancillar y corromper sus producciones. En este sentido la obra de arte ha sido considerada como producto del talento y del genio, y se ha resaltado la vertiente natural que llevan en sí el talento y el genio. En parte, con razón. Pues el talento es capacidad específica y el genio capacidad general, que el hombre no tiene poder de otorgarse solamente mediante su propia actividad consciente. De esto hablaremos luego con mayor detención.

Hemos de resaltar un aspecto falso en esta concepción, a saber, la idea de que en la producción artística la conciencia de la propia actividad no sólo es superflua, sino también nociva. Entonces la

producción del talento y del genio aparece solamente como un *estado* y, más en concreto, como un estado de *entusiasmo*. La presencia de tal estado en el genio se explica, en parte, por un objeto y, en parte, por su propia voluntad, sin olvidar el buen servicio de una botella de champaña. En Alemania se difundió esta opinión durante lo que se ha llamado *período del genio*, inaugurado con la primera producción poética de Goethe y reforzado luego con la de Schiller. Estos poetas, en sus primeras obras, acabaron con todas las reglas fabricadas hasta entonces, empezando desde la nada. Así actuaron conscientemente contra aquellas reglas que ellos dominaban mejor que los demás. Sin embargo, no quiero entrar más de cerca en las confusiones que dominaron y siguen dominando acerca del concepto de entusiasmo y genio, y acerca de lo que puede el genio. Hemos de constatar como aspecto esencial que, si bien el talento y el genio del artista implican un factor natural, no obstante, requieren ineludiblemente la formación mediante el pensamiento, la reflexión sobre la manera de su propia producción, así como ejercitación y habilidad en el producir. Pues, en cualquier caso, un aspecto principal de esta producción es un trabajo exterior, por cuanto la obra de arte lleva consigo una dimensión puramente técnica, que se extiende hasta lo manual, donde más en la arquitectura y la escultura, menos en la pintura y la música, y donde menos en la poesía. La habilidad en ese sentido no se consigue por ningún entusiasmo, sino por la reflexión, la laboriosidad y la ejercitación. Y el artista necesita esa habilidad para manejar el material externo y no verse impedido por su resistencia.

Ahora bien, cuanto más elevado se halla el artista, tanto más a fondo tiene que representar las profundidades del ánimo y del espíritu, las cuales no son conocidas inmediatamente, sino que sólo pueden escrutarse por el hecho de que el propio espíritu se dirige al mundo interior y al exterior. Y así es de nuevo el *estudio* el medio por el que el artista lleva este contenido a su conciencia y logra la materia y el contenido de sus concepciones.

Hemos de reconocer que unas artes necesitan más que otras la conciencia y el reconocimiento de tal contenido. La música, por ejemplo, que sólo tiene que habérselas con el movimiento totalmente indeterminado del interior del espíritu, por así decirlo, con los tonos de la sensación sin pensamientos, necesita poca o ninguna materia espiritual en la conciencia. Por eso, el talento musical acostumbra a revelarse muy pronto en la juventud, cuando la cabeza está aún vacía y se dan pocos movimientos del ánimo, pudiendo alcanzar alturas muy importantes antes de que el espíritu y la vida hayan llegado a la experiencia de sí mismos. Y observamos a su vez que, en muchos casos, es compatible una gran maestría en la composición y ejecución musical con una notable falta de espíritu y carácter. La cosa es distinta en la poesía. Ésta tiene que ofrecer una representación del hombre rica en contenido y

pensamientos, ha de mostrar los intereses y poderes más profundos que lo mueven. Por eso, en la poesía el espíritu y el ánimo han de estar rica y profundamente formados por la vida, la experiencia y la reflexión, antes de que el genio pueda producir algo maduro, lleno de contenido y acabado en sí mismo. Los primeros productos de Goethe y Schiller presentan una espantosa inmadurez, rudeza y barbarie. Este fenómeno, o sea, el hecho de que en la mayoría de tales intentos sobresaie la masa de elementos prosaicos, en parte fríos y en parte triviales, es un argumento primordial contra la opinión usual de que el entusiasmo está ligado al fuego y al tiempo juvenil. Tan sólo la madurez viril de estos dos genios, acerca de los cuales podemos decir que por primera vez ellos supieron dar obras poéticas a nuestra nación y que son nuestros poetas nacionales, nos ha regalado obras profundas, genuinas, nacidas de un verdadero entusiasmo y elaboradas asimismo en la forma, a la manera como fue el anciano Homero el que recibió la inspiración de sus eternos e inmortales cantos y los sacó a la luz del mundo.

c) Un *tercer* punto de vista en relación con la obra de arte como producto de la actividad humana, se refiere a la posición de la obra de arte en comparación con los fenómenos externos de la naturaleza. La conciencia usual es propensa a la opinión de que el producto artístico del hombre está a la *zaga* de los productos naturales. Pues la obra de arte no tiene ningún sentimiento ni vida auténtica en sí, sino que, considerada como objeto externo, está muerta. Ahora bien, acostumbramos a tener en más lo vivo que lo muerto. Hay que conceder, por supuesto, que la obra de arte no posee movimiento ni vida en sí misma. Lo vivo por naturaleza es una organización teleológica hacia dentro y hacia fuera, hasta en sus partes más pequeñas, mientras que la obra de arte solamente en su superficie alcanza la apariencia de vida; por dentro, en cambio, es piedra, o madera, o lienzo común, lo mismo que en la poesía es una representación que se manifiesta en palabras y sílabas. Pero este aspecto de la existencia externa no es lo que convierte una obra en un producto del arte bello. La obra de arte es tal por el hecho de que ha brotado del espíritu y pertenece al suelo del mismo, ha recibido el bautismo de lo espiritual y no representa sino aquello que ha sido formado en consonancia con el espíritu. El interés humano, o el valor espiritual, que tiene un hecho, o un carácter individual, o una acción en su trama y desenlace, queda captado en la obra y resaltado con más pureza y transparencia de lo que es posible en el suelo del resto de las realidades no artísticas. Con ello la obra de arte está más elevada que todo producto natural, el cual no ha hecho esta transición a través del espíritu. Así, por ejemplo, la sensación y visión desde las cuales una pintura representa un paisaje asume, como obra del espíritu, un rango más elevado que el mero paisaje natural. Pues todo lo espiritual es mejor que cualquier engendro de la naturaleza. En

todo caso, ningún ser natural representa ideales divinos como es capaz de hacerlo el arte.

Bajo el aspecto de la existencia exterior, el espíritu sabe dar una *duración* a lo que en las obras de arte saca de su propio interior. En cambio, la vida individual de la naturaleza es caduca, pasajera y mutable en su aspecto, mientras que la obra de arte se conserva, por más que el verdadero privilegio frente a la realidad natural consista en el realce de la animación espiritual.

No obstante, esta posición superior de la obra de arte es impugnada por otra representación de la conciencia usual. La naturaleza y sus productos, se dice, son una obra de Dios, han sido creados por su bondad y sabiduría, mientras que el producto artístico es *solamente* una obra humana, hecha por manos del hombre y según el conocimiento humano. En esta contraposición entre la producción natural como una creación divina y la actividad humana como meramente finita, late la idea errónea de que Dios *no* opera en el hombre y por el hombre, sino que el círculo de esta actividad se reduce a la naturaleza. Hemos de alejar enteramente esta opinión falsa si queremos penetrar en el verdadero concepto del arte; y, frente a ella, hay que afirmar por el contrario que Dios recibe más honor de lo hecho por el espíritu que de los engendros y configuraciones de la naturaleza. Pues no sólo hay algo de divino en el hombre, sino que lo divino actúa en él de una manera totalmente superior, más adecuada a la esencia de Dios que la acción de la naturaleza. Dios es espíritu y solamente en el hombre tiene el medio por el que pasa lo divino, a saber, la forma del espíritu consciente que se produce a sí mismo activamente. En la naturaleza, en cambio, el medio es lo inconsciente, lo sensible y externo, que en valor se halla muy por debajo de la conciencia. Ciertamente que en la producción artística Dios opera tanto como en los fenómenos naturales. Pero lo divino, tal como se manifiesta en la obra de arte como engendrada por el espíritu, ha logrado en ella un adecuado punto de transición para su existencia, mientras que la existencia en la sensibilidad inconsciente de la naturaleza no es una forma de aparición adecuada a lo divino.

d) Si la obra de arte, como producto del espíritu, ha sido hecha por el hombre, hemos de preguntar, finalmente, para sacar un resultado más profundo de lo que llevamos dicho, cuál es la *necesidad* que induce al hombre a producir obras de arte. Por una parte, esta producción puede considerarse como mero juego de la casualidad y de las ocurrencias, el cual tanto puede omitirse como ejecutarse, pues hay otros y mejores medios para poner en obra lo que pretende el arte, y, además, el hombre lleva en sí intereses más elevados e importantes de lo que el arte es capaz de satisfacer. Por otra parte, el arte parece brotar de una tendencia superior y satisfacer necesidades más elevadas y, en tiempos, incluso la suprema y absoluta, por cuanto está ligado a las concepciones más universales del mundo y a los intereses religiosos de épocas y pue-

blos enteros. No podemos responder aquí completamente a la pregunta por la necesidad no casual, sino absoluta del arte, pues ella es más concreta que la respuesta posible en este contexto. Por eso, ahora hemos de conformarnos con las siguientes observaciones.

La necesidad universal y absoluta de la que mana el arte (según su aspecto formal) radica en que el hombre es una conciencia *pensante*, o sea, él hace por sí mismo y *para sí* lo que él es y lo que es en general. Las cosas naturales son tan sólo *inmediatamente* y una vez. En cambio, el hombre, como espíritu, *se duplica*, por cuanto en primer lugar *es* como las cosas de la naturaleza, pero luego es también *para sí*, se intuye, se representa, piensa, y sólo es espíritu a través de este activo ser *para sí* mismo. El hombre logra esta conciencia de sí en una doble manera: en *primer lugar, teóricamente*, en tanto él ha de hacer consciente en el interior lo que se mueve en el pecho humano, lo que allí arde e impulsa, ha de intuirse y representar lo que el pensamiento encuentra como la esencia, tiene que darse forma fija y conocerse solamente a sí mismo tanto en lo producido por él como en lo recibido de fuera. En *segundo lugar*, el hombre se hace *para sí* mediante la actividad *práctica*, por cuanto él tiene la tendencia a producirse y conocerse en aquello que le es dado *inmediatamente*, en lo que existe *para él* externamente. Lleva a cabo este fin mediante la transformación de las cosas exteriores, en las que imprime el sello de su propio interior, para encontrar de nuevo en ellas sus propias características. El hombre hace esto para, como sujeto libre, quitar también al mundo exterior su áspera extrañeza y gozar en la forma de las cosas exteriores solamente una realidad externa de sí mismo. Ya la primera tendencia del niño lleva a este cambio práctico de las cosas exteriores; el niño arroja piedras al torrente y admira los círculos que se forman en el agua, como una obra en la que logra la intuición de lo suyo propio. Esa necesidad pasa a través de los fenómenos más multiformes, hasta llegar a la realización de sí mismo en las cosas exteriores que se da en la obra de arte. Y no sólo con el mundo exterior procede el hombre de esta manera, sino también consigo mismo, con su propia forma natural, que él no deja tal como la encuentra, sino que la cambia intencionadamente. Esta es la causa del atavío y adorno, aunque sólo sea bajo modalidades bárbaras y faltas de gusto, desfiguradoras e incluso perniciosas, tal como es el caso en los pies de las mujeres chinas o en los cortes de orejas o labios. Pues solamente en los formados se produce por acción espiritual el cambio de la forma, de la conducta y de todo tipo de manifestación.

La necesidad general del arte es, pues, lo racional, o sea, el hecho de que el hombre ha de elevar a la conciencia espiritual el mundo interior y el exterior, como un objeto en el que él reconoce su propia mismidad. El hombre satisface la necesidad de esta libertad espiritual en cuanto, por una parte, hace interiormente para

sí mismo lo que él es, y a la vez realiza exteriormente ese ser para sí. Con esto, mediante tal duplicación de sí mismo, lleva lo que hay en él a la intuición y al conocimiento tanto para sí como para los demás. Ésta es la racionalidad libre del hombre, en la cual tiene su fundamento y su origen necesario el arte, lo mismo que toda acción y saber. Sin embargo, veremos más tarde su necesidad específica, a diferencia de la restante acción política y moral, de la representación religiosa y del conocimiento científico.

2. *La obra de arte como sacada de lo sensible para el sentido del hombre*

Si hasta ahora hemos considerado en la obra de arte el aspecto de su producción por el hombre, en lo que viene tenemos que pasar a la segunda determinación, al hecho de que ha sido producida para el *sentido* del hombre y, por tanto, ha sido tomada de lo sensible en mayor o menor grado.

a) Esta reflexión ha originado la idea de que la obra de arte está destinada a excitar la sensación y, más en concreto, la sensación adecuada a nosotros, a saber, la agradable. Bajo este aspecto, la investigación del arte bello se ha convertido en una investigación de las sensaciones. Así se ha planteado la pregunta por las sensaciones que debe provocar el arte, por ejemplo, temor y compasión. Y eso a su vez conduce a la pregunta de cómo puede ser agradable y producir satisfacción la contemplación de una desgracia. Esta línea de reflexión abunda especialmente desde los tiempos de Moisés Mendelssohn, y en sus escritos pueden encontrarse muchas consideraciones al respecto. Pero esa investigación no condujo muy lejos, pues la sensación es la región indeterminada y oscura del espíritu; lo que sentimos permanece encubierto en la forma de la más abstracta subjetividad individual, y por eso las diferencias de la sensación son totalmente abstractas, no son diferencias de la cosa misma. Por ejemplo, el temor, la angustia, la preocupación, el espanto son modificaciones de una misma manera de sentir, y se comportan, en parte, como aumentos cuantitativos y, en parte, como formas que no afectan a su contenido mismo, sino que se muestran indiferentes respecto de él. En el temor, por ejemplo, se da una existencia por la que el sujeto tiene interés, pero él ve a su vez cómo se acerca algo negativo que amenaza con destruir esta existencia, y así encuentra en sí ambas cosas inmediatamente, el interés y la negatividad mencionados como afecciones contradictorias de su subjetividad. Pero tal temor por sí mismo no implica todavía ningún contenido, sino que puede recibir lo más diverso y opuesto. La afección como tal es una forma vacía de la afección subjetiva. Es cierto que, por una parte, esta forma puede ser múltiple en sí misma, como la esperanza, el

dolor, la alegría, el placer, y, por otra parte, en esta diferencia puede haber contenidos diversos, como el sentimiento jurídico, el sentimiento moral, el sublime sentimiento religioso, etc. Mas por el hecho de que tal contenido se dé bajo formas diversas del sentimiento, no aparece todavía su naturaleza esencial y determinada, sino que permanece una mera afección subjetiva de mí mismo, en la cual la cosa concreta desaparece como replegada en un círculo más abstracto. Por eso, la investigación de las sensaciones que el arte despierta o debe despertar permanece totalmente indeterminada, y es una forma de considerar que abstrae precisamente del contenido auténtico y de su esencia y concepto concretos. Pues la reflexión sobre la sensación se conforma con la observación de la afección subjetiva y de su particularidad, en lugar de hundirse y profundizar en la cosa, en la obra de arte, dejando de lado la mera subjetividad y sus estados. Ahora bien, en la sensación no sólo se conserva esta subjetividad sin contenido, sino que ella es lo principal, y por eso los hombres sienten tan a gusto. Mas, por la misma razón, esa manera de considerar se hace aburrida por su indeterminación y vaciedad, y repulsiva por la atención a las pequeñas particularidades subjetivas.

b) Puesto que no es la obra de arte en general la que debe provocar sensaciones —ya que este fin sería común, sin diferencia específica, con el de la elocuencia, de la historiografía, de la edificación religiosa, etc.—, sino la obra de arte en tanto es bella, en consecuencia, la reflexión quiso buscar una *sensación peculiar de lo bello* y un *determinado sentido* para lo mismo. Mas pronto se puso de manifiesto que tal sentido no es un instinto ciego y fijamente determinado por la naturaleza, el cual distinga por sí mismo lo bello. Por eso se exigió *formación* para este sentido, y el sentido formado de la belleza se llamó *gusto*. Éste, aunque fuera un comprender y hallar lo bello mediante la formación, debía permanecer en la forma de la sensación inmediata. Hemos indicado ya cómo ciertas teorías abstractas se proponían formar el sentido del gusto, y cómo éste permaneció externo y unilateral. En esa época, por una parte, los principios *generales* eran deficientes, y, por otra parte, la crítica *especial* de *obras particulares* de arte no tendía a fundar un *juicio determinado* —pues no se daban todavía los medios adecuados para ello—, sino a fomentar la formación del gusto en general. De ahí que esa formación se quedara en lo indeterminado y, mediante la reflexión, se esforzara solamente por dotar la sensación como sentido de la belleza en forma tal que pudiera hallarse inmediatamente lo bello, dondequiera que esto se encontrara. Pero la profundidad de la cosa permaneció cerrada al gusto, pues tal profundidad no sólo reclama el sentido y las reflexiones abstractas, sino también la razón entera y la dignidad del espíritu. El gusto, en cambio, estaba enfocado hacia la superficie externa, en torno a la cual juegan las sensaciones y donde los principios que adquirirían validez eran unilaterales. Por eso, el llamado

buen gusto teme ante todos los efectos más profundos y calla allí donde habla la cosa y desaparecen los aspectos exteriores y accesorios. Pues donde se abren los grandes movimientos y pasiones de un alma profunda, ya no se trata de finas distinciones del gusto y de pequeños detalles. El gusto siente que el genio arrebata más allá de ese terreno y retrocede ante su poder, deja de sentirse seguro y no sabe qué hacer.

c) Por eso ha perdido vigencia la moda de atender solamente a la formación del gusto en el estudio de las obras de arte. El lugar del hombre o del crítico de gusto ha sido ocupado por el *experto*. Hemos dicho ya que es necesaria para la consideración del arte la parte positiva del conocimiento del mismo, entendiéndose por tal un familiarizarse a fondo con todo el círculo de lo individual en una obra de arte. Pues ésta, por su naturaleza material e individual a la vez, surge esencialmente de condiciones especiales de múltiples tipos, entre las cuales sobresalen el tiempo y el lugar de su nacimiento, la individualidad determinada del artista y, sobre todo, el progreso técnico en el arte. Para una intuición y un conocimiento a fondo y determinados, e incluso para el disfrute de un producto artístico, es indispensable tener en cuenta todos estos aspectos, de los cuales se ocupa principalmente el experto; y lo que él hace a su manera ha de recibirse con gratitud. Tal erudición puede considerarse legítimamente como algo esencial, pero no puede tenerse por lo único y supremo de la relación que el espíritu asume con las obras de arte y con el arte en general. Pues el experto puede incurrir en el aspecto negativo de quedarse en las dimensiones meramente exteriores, en lo técnico, histórico, etc., percibiendo o sabiendo poco o nada de la verdadera naturaleza de la obra de arte. Y puede incluso juzgar peyorativamente los valores más profundos en comparación con los conocimientos positivos, técnicos e históricos. No obstante, incluso en tales casos, la pericia, si es auténtica, entra en determinados conocimientos y razones y facilita un juicio razonado, con lo cual va ligada también la distinción más exacta de los diversos aspectos de una obra de arte, aunque en parte sean externos, así como la valoración de la misma.

d) Después de estas observaciones sobre las maneras de considerar la obra de arte en tanto es un objeto sensible y guarda una relación esencial con el hombre como sensible, vamos a considerar ahora este aspecto en su relación esencial con el arte mismo. Abordaremos un doble punto: α) en parte atendiendo a la obra de arte como objeto; β) y en parte atendiendo a la subjetividad del artista, a su genio, talento, etc., sin entrar ahora en aquello que, bajo este aspecto, sólo puede brotar del conocimiento del arte en su concepto general. Pues aquí todavía no nos encontramos verdaderamente en un fundamento y suelo científico, sino que nos hallamos tan sólo en el ámbito de reflexiones externas.

α) En todo caso la obra de arte se ofrece a la aprehensión sen-

sible. Está dispuesta para la percepción sensible, externa o interna, para la intuición y representación sensible, lo mismo que la naturaleza exterior que nos rodea, o que nuestra propia naturaleza en su percepción interior. Pues también el habla, por ejemplo, puede ser objeto de la representación y percepción sensible. No obstante, la obra de arte no es solamente para la aprehensión *sensible*, como objeto sensible, sino que su posición es de tal tipo que, como sensible, es a la vez esencial para el *espíritu*, ya que éste ha de quedar afectado por ella y de alguna manera ha de encontrar satisfacción en ella.

Esa determinación de la obra de arte da información a la vez sobre el hecho de que ella de ningún modo puede ser un producto natural y en su parte natural no tiene que tener la vida de la naturaleza. No entramos aquí en si un producto de la naturaleza debe tenerse en menos o en más que una *mera* obra de arte, lo cual acostumbra a manifestarse también como menosprecio de lo uno a lo otro.

Lo sensible de la obra de arte sólo ha de tener existencia en tanto está ahí para el *espíritu* del hombre, no en tanto ella como sensible existe para sí misma.

Si ahora consideramos en qué manera lo sensible existe para el hombre, nos encontramos con que lo sensible puede comportarse de diversas maneras con el *espíritu*.

aa) La peor forma, la menos adecuada para el *espíritu*, es la aprehensión meramente sensible. Consiste, ante todo, en el mero ver, oír, palpar, etc., así en horas de distensión espiritual, y para algunos en todo momento, puede ser una distracción ir de aquí para allá sin pensar nada, para oír aquí y mirar allá, etc. El *espíritu* no se queda en la mera aprehensión de las cosas exteriores mediante la mirada y el oído, él las hace para su interior, que primeramente está impulsado a realizarse en las cosas bajo la forma de la sensibilidad y se comporta con ellas como apetito. En esta relación apetitiva con el mundo exterior el hombre se encuentra como singular sensible frente a las cosas como singulares igualmente. No se dirige a ellas como pensante, con determinaciones universales, sino que se comporta según tendencias e intereses particulares con los objetos particulares y se conserva en ellos, por cuanto los usa, los consume, y por su inmolación pone en obra su propia satisfacción. En esa relación negativa el apetito exige para sí no sólo la apariencia superficial de las cosas exteriores, sino las cosas mismas en su concreta existencia sensible. El apetito no quedaría servido con meras pinturas de madera, materia que él quisiera utilizar, o de animales, que él quisiera consumir. Igualmente, el apetito no puede dejar que el objeto subsista en su libertad, pues él tiende a suprimir esta autonomía y libertad de las cosas exteriores, a fin de mostrar que ellas están ahí solamente para ser destruidas y consumidas. Y a la vez el sujeto, como cautivo de los limitados y aniquilantes intereses particulares de sus apetitos, ni

es libre en sí mismo, pues no se determina por la universalidad y racionalidad esencial de su voluntad, ni es libre de cara al mundo exterior, pues el apetito permanece determinado esencialmente por las cosas y referido a ellas.

El hombre no se comporta con la obra de arte mediante una relación de apetito. Él deja que la obra exista libremente para sí misma como objeto, y se refiere a ella sin apetito, como a un objeto que sólo existe para la vertiente teórica del espíritu. Por eso la obra de arte, aunque tiene existencia sensible, bajo este aspecto no requiere una existencia sensible y concreta, ni una vida natural, es más, no puede quedarse en este terreno, por cuanto ha de satisfacer solamente intereses espirituales y ha de excluir de sí todo apetito. Por eso, evidentemente, el apetito práctico tiene en más las cosas particulares de la naturaleza orgánica e inorgánica, las cuales pueden servirle, que las obras de arte, las cuales no ofrecen utilidad para su servicio y sólo son objeto de disfrute para otras formas del espíritu.

ββ) Frente a la intuición singular sensible y al apetito práctico, una segunda manera en que lo dado exteriormente puede ser para el espíritu es la relación puramente teórica con la *inteligencia*. La consideración teórica de las cosas no tiene el interés de consumirlas en su singularidad y de satisfacerse sensiblemente y conservarse por su mediación, sino el de conocerlas en su *universalidad*, el de encontrar su esencia y ley interior y comprenderlas según su concepto. Por eso el interés teórico hace que las cosas particulares queden en libertad y se aleja de ellas en su dimensión singular sensible, pues no es esta singularidad sensible lo que busca la consideración de la inteligencia. Pues la inteligencia racional no pertenece al sujeto singular como tal, a diferencia del apetito, sino al singular como universal a la vez en sí mismo. En tanto el hombre se comporta con las cosas según esta universalidad, está allí en juego su razón universal, que tiende a encontrarse a sí misma en la naturaleza y a restablecer así la esencia interna de las cosas. Aunque esa dimensión sea el fundamento de la existencia sensible, sin embargo, ésta no puede mostrarla inmediatamente. El arte no comparte dicho interés teórico, cuya satisfacción es el trabajo de la *ciencia*, en esta forma científica, lo mismo que no hace causa común con las tendencias de los apetitos meramente prácticos. Pues la ciencia puede partir, ciertamente, de lo sensible en su singularidad y tener una representación de cómo lo singular está dado inmediatamente en su peculiar color, forma, magnitud, etc. Pero esto sensible singularizado no tiene, como tal, ninguna otra relación con el espíritu, en tanto la inteligencia se dirige a lo general, a la ley, al pensamiento y concepto del objeto. La inteligencia no sólo abandona lo particular sensible en su singularidad inmediata, sino que lo transforma también interiormente, y así de un concreto sensible hace algo abstracto, algo pensado y, por ello, esencialmente distinto de lo que el mismo objeto era

en su aparición sensible. El interés artístico no hace esto, a diferencia de la ciencia.

Así como la obra de arte se manifiesta como objeto externo en una determinación y singularidad inmediata bajo la dimensión del color, de la forma, del sonido, etc., o como intuición singular, de igual manera, si bien la consideración artística se esfuerza por captar la objetividad como concepto general, lo mismo que la ciencia, sin embargo, no abandona por completo la objetividad inmediata que le ofrecen los sentidos.

El interés artístico se distingue del interés práctico del apetito por el hecho de que el primero deja que el objeto exista libremente para sí mismo, mientras que el apetito lo usa destructivamente para su utilidad. En cambio, la consideración artística se distingue del enfoque teórico de la inteligencia científica en sentido inverso, pues cultiva el interés por el objeto en su existencia singular y, en consecuencia, no actúa para transformarlo en su pensamiento y concepto general.

γγ) De aquí se sigue que lo sensible debe darse en la obra de arte, pero sólo debe presentarse allí como superficie y *apariciencia* de lo sensible. Pues el espíritu no busca en lo sensible de la obra de arte ni la materialidad concreta, la interna completitud empírica y la extensión del organismo, que exige el apetito, ni el pensamiento general, meramente ideal, sino que quiere presencia sensible, la cual ciertamente debe permanecer sensible, pero ha de estar liberada asimismo del almacén de su mera materialidad. Por eso lo sensible de la obra de arte, en comparación con la existencia inmediata de las cosas naturales, ha sido elevado a mera *apariciencia*, y la obra de arte se halla en el *medio* entre la sensibilidad inmediata y el pensamiento ideal. *No es todavía* pensamiento puro, pero, a pesar de su sensibilidad, *ya no* es mera existencia material, como las piedras, las plantas y la vida orgánica. Más bien, lo sensible en la obra de arte es a su vez algo ideal, que, sin embargo, no siendo lo ideal del pensamiento, se da todavía externamente como cosa. Cuando el espíritu deja que los objetos sean libres, pero sin penetrar en su interior esencial (pues entonces cesarían por completo de existir externamente para él como singulares), entonces esta *apariciencia* de lo sensible se presenta exteriormente para él como la forma, el aspecto, el sonido de las cosas, etc. Por eso lo sensible del arte se refiere solamente a los dos sentidos *teóricos*, el de la *vista* y el del *oído*, mientras que el olfato, el gusto y el tacto quedan excluidos del disfrute artístico. En efecto, el olfato, el gusto y el tacto se relacionan con lo material como tal y con las cualidades inmediatamente sensibles de lo mismo; el olfato con la volatilización material a través del aire, el gusto con la disolución material de los objetos, y el tacto con el calor, el frío, la dureza, etc. Por tal razón estos sentidos no pueden habérselas con los objetos del arte, que han de conservarse en su autonomía real y no admiten ninguna relación meramente sensible. Lo agrada-

ble para estos sentidos no es lo bello del arte. El arte, pues, bajo la dimensión de lo sensible, intencionadamente no produce sino un mundo de sombras consistentes en formas, tonos e intuiciones. Y no puede hablarse de que el hombre, en cuanto llama una obra de arte a la existencia, por mera impotencia y por su limitación solamente sabe ofrecer una superficie de lo sensible, simples esquemas. Pues tales tonos y formas sensibles no aparecen en el arte tan sólo por sí mismos y por su forma inmediata, sino con el fin de satisfacer bajo esa forma intereses espirituales superiores, puesto que ellos son capaces de provocar en el espíritu un sonido y un eco de todas las profundidades de la conciencia. En esta manera, lo sensible está *espiritualizado* en el arte, puesto que lo *espiritual* aparece en él como realizado de manera sensible.

β) Por eso precisamente, sólo se da una obra de arte en tanto ésta es un punto de transición a través del espíritu y ha brotado de una actividad producente espiritual. Esto nos conduce a la otra pregunta, a la que hemos de dar respuesta, a saber, la de cómo la dimensión sensible, necesaria para el arte, opera en el artista como subjetividad producente. Esta forma de producción, como actividad subjetiva, contiene en sí las mismas características que encontramos objetivamente en la obra de arte; tiene que ser actividad espiritual, pero teniendo en sí a la vez la dimensión de la sensibilidad y de la inmediatez. Sin embargo, ni es mero trabajo mecánico, como pura habilidad inconsciente en el manejo sensible o actividad formal según reglas fijas, que deben aprenderse, por una parte, ni es, por otra parte, una producción científica que pasa de lo sensible a las representaciones y pensamientos abstractos o actúa por entero en el elemento del puro pensamiento. Más bien, en la producción artística, la dimensión de lo espiritual y de lo sensible deben constituir una unidad. Así, por ejemplo, en las creaciones poéticas alguien podría proceder de tal manera que concibiera lo que ha de representarse como pensamientos prosáicos dados en un estadio previo, y luego intentara traducirlos a imágenes, rima, etc., o sea, en forma tal que lo imaginativo se añadiera meramente como adorno y decoración a las reflexiones abstractas. Tal manera de proceder no engendraría sino una mala poesía, pues aquí operaría como actividad *separada* lo que en la creación artística sólo tiene validez en su unidad indivisa. Ese producir auténtico constituye la actividad de la *fantasía* artística. Ella es lo racional, que sólo existe como espíritu en tanto se elabora a sí mismo activamente de cara a la conciencia, pues sólo en forma sensible pone ante sí lo que lleva en sí mismo. Por tanto, esta actividad tiene un contenido espiritual, que ella configura sensiblemente, puesto que tan sólo en esa forma sensible es capaz de adquirir conciencia del mismo. Lo dicho es comparable con la manera de hacer de un hombre experimentado, lleno de gracia e ingenio, el cual, aunque sabe muy bien de qué se trata en la vida, cuál es la sustancia de lo que mantiene unidos a los hombres, qué

es lo que los mueve y da poder en medio de ellos, sin embargo, ni ha resumido este contenido en reglas generales para sí mismo, ni sabe explicarlo a otros mediante reflexiones generales. Más bien, ese hombre esclarece para sí mismo y los demás lo que llena su conciencia a base de casos especiales, reales o inventados, mediante ejemplos adecuados, etc. Pues para su representación adquieren forma todas y cada una de las cosas en imágenes concretas, determinadas en el espacio y el tiempo, sin que puedan faltar el nombre y todo tipo de circunstancias exteriores. Esa manera de imaginación no es propiamente creadora, sino que se apoya, más bien, en el recuerdo de estados vividos, de experiencias hechas. El recuerdo conserva y renueva la singularidad y la forma exterior en que acontecieron tales hechos, con todas sus circunstancias, pero no deja aparecer lo universal por sí mismo. En cambio, la fantasía artísticamente productiva es la fantasía de un gran espíritu y ánimo, es el concebir y engendrar representaciones y formas, las cuales encarnan en forma imaginativa y sensible, enteramente determinada, los intereses más profundos y universales del hombre. De aquí se sigue que la fantasía se debe en parte a un don natural, al talento, pues su producción necesita la sensibilidad. Es cierto que también se habla de talento científico, pero las ciencias presuponen tan sólo la capacidad general de pensar, la cual, en lugar de comportarse de manera natural como la fantasía, abstrae precisamente de toda actividad natural, y así podemos decir con mayor acierto que no hay ningún específico talento científico como mero don de la naturaleza. La fantasía, en cambio, tiene una manera instintiva de producir, pues en esencia las imágenes y la sensibilidad de la obra de arte tienen que estar subjetivamente en el artista como disposición y tendencia naturales, y estos aspectos, como acción inconsciente, tienen que pertenecer a la dimensión natural del hombre. Cierto que la capacidad natural no llena por entero el talento y el genio, pues la producción artística es también de tipo espiritual y consciente, pero la espiritualidad debe implicar en sí una vertiente de formación y configuración natural. Por eso, hasta cierto punto todos pueden practicar el arte, mas para rebasar el punto en el que propiamente empieza el arte, se requiere un más elevado talento artístico innato.

Como disposición natural ese talento mayormente se anuncia en la primera juventud y se manifiesta en la impulsiva inquietud, viva y constante, de configurar un determinado material sensible, asumiendo esta manera de manifestación y comunicación como la única, o como la principal y más adecuada. Por ello, la temprana habilidad espontánea para lo técnico es, hasta cierto punto, un signo de talento innato. Para el escultor todo se transforma en figuras, y desde muy pronto él toma arcilla para configurarla; y lo que tales talentos llevan en la representación, lo que los excita y mueve en su interior, se convierte inmediatamente en figura, diseño, melodía, o poesía.

γ) En tercer lugar, bajo cierto aspecto en el arte también el *contenido* está tomado de lo sensible, de la naturaleza. En todo caso, aun cuando el contenido sea de tipo espiritual, éste sólo es capacitado de tal modo que lo espiritual, lo mismo que las relaciones humanas, sea representado como una aparición real con forma exterior.

3. Finalidad del arte

Se pregunta ahora cuál es el interés, el *fin*, que se propone el hombre en la producción de tal contenido bajo la forma de obras de arte. Este fue el tercer punto de vista que hemos establecido de cara a la obra de arte. Su estudio detallado nos conducirá, finalmente, al verdadero concepto del arte.

Si bajo este aspecto dirigimos una mirada a la conciencia corriente, lo primero que nos llama la atención es su representación más usual.

a) El principio de la *imitación de la naturaleza*. Según este punto de vista, la imitación como habilidad de reproducir con precisión las formas naturales, tal como están dadas, constituye el fin esencial del arte. Y la satisfacción plena estaría en el logro de una representación en concordancia con la naturaleza.

α) En esa idea se da ante todo la finalidad enteramente formal de que, aquello que ya está en el mundo exterior, ha de ser hecho por segunda vez por el hombre según se lo permiten sus propios medios. Pero esa repetición puede considerarse:

αα) Como un esfuerzo *superfluo*, pues lo que representamos miméticamente en los cuadros, en la dramaturgia, etc., a saber, animales, escenas de la naturaleza, situaciones humanas, lo tenemos ya ante nosotros en nuestro jardín, o en la propia casa, o en sucesos del círculo de amigos o conocidos. Además, este esfuerzo superfluo puede considerarse incluso como un juego arrogante, que ββ) se queda por debajo de la naturaleza. Pues el arte está limitado en sus medios de representación y sólo puede producir engaños unilaterales, por ejemplo, sólo puede producir para *un* sentido la apariencia de realidad. Y si se queda en el fin formal de la *mera imitación*, lo que da es, en lugar de una vida real, una mera farsa de la vida. Es conocido que los turcos, como mahometanos, no permiten las pinturas o los retratos de hombres, etc. A este respecto es interesante el relato de James Bruce,⁸ que, en su viaje por tierras de Abisinia, habiendo mostrado a un turco peces pintados, primeramente le produjo admiración, pero pronto recibió la respuesta: «Cuando en el día del juicio este pez se levante contra ti y diga: me has hecho un cuerpo, pero no un alma viva; ¿cómo te defenderás contra esta acusación?» También el profeta, según

8. James BRUCE (1730-1794), inglés entregado a los viajes de investigación.

leemos en la *Sun*⁹ dijo a las dos mujeres Ommi Habiba y Ommi Selma, que le hablaban de cuadros en las iglesias etíopes: «Estas imágenes acusarán a sus autores en el día del juicio.» Hay, ciertamente, ejemplos de una consumada imitación engañosa. Las uvas pintadas de Zeuxis han sido aducidas desde la Antigüedad como triunfo del arte y a la vez como triunfo del principio de imitación de la naturaleza, pues, según se dice, picaban en ellas las palomas vivas. A estos ejemplos antiguos podría añadirse el más reciente del mono de Büttner.¹⁰ Este mono mascó un escarabajo pintado en *Insektenbelustigungen* (1741 ss) de Rösel.¹¹ Su dueño le perdonó, pues aunque el mono le había echado a perder el más bello ejemplar de la valiosa obra, vio en ello la prueba de lo acertado de las reproducciones. Pero en éstos y otros ejemplos no hemos de ver una alabanza de las obras de arte, por el hecho de que éstas engañan *incluso* a las palomas y a los monos, sino un reproche de aquellos que creen ensalzar la obra de arte considerando un efecto tan bajo como lo último y supremo de la misma. Digamos en conjunto que, por la mera imitación, la obra de arte no ganará su desafío a la naturaleza, sino que será semejante a un gusano que intentara andar a cuatro patas detrás de un elefante. γγ) En ese fracaso siempre relativo de la reproducción, frente al prototipo de la naturaleza, el único fin que queda es la complacencia en la obra de arte por la producción de algo semejante a la naturaleza. En todo caso, el hombre puede alegrarse de que, lo que ya existe, sea producido también por su propio trabajo, habilidad y actividad. Pero precisamente esa alegría y admiración, cuanto más semejante sea la reproducción al prototipo natural, tanto más dará la impresión de frialdad, o se trocará en tedio y aversión. Hay retratos que, según se ha dicho con ingenio, son semejantes hasta la náusea. A propósito de esta complacencia en la imitación como tal, Kant aduce otro ejemplo, a saber: pronto nos hartamos de un hombre que sabe imitar perfectamente el gorjeo del ruiseñor, si descubrimos que el autor es un hombre. Descubrimos en ello un mero artificio, que ni es la libre producción de la naturaleza, ni una obra de arte. En efecto, de la libre fuerza productiva del hombre esperamos algo diferente de tal música, que sólo nos interesa cuando ella, como en el gorjeo del ruiseñor, es semejante sin ninguna intención al tono de la sensación humana y brota de una auténtica vida. En general, esta alegría sobre la habilidad en la imitación no puede ser sino limitada, y es más propio del hombre alegrarse de aquello que él produce por sí mismo. En este sentido tiene un elevado valor el hallazgo de cualquier obra técnica insignificante, y el hombre puede estar más orgulloso de haber inventado el martillo, el clavo, etc., que de realizar obras de imitación. Pues este

9. Prescripciones religiosas de los sunitas.

10. Christian Wilhelm BÜTTNER (1716-1801), investigador en el campo de las ciencias naturales.

11. August Johann VON ROSENHOF (1705-1759), zoólogo y pintor.

celo abstracto por la imitación ha de equipararse al artificio de aquel que había aprendido a lanzar lentejas sin fallar a través de un pequeño orificio. Él hizo que Alejandro viera esta habilidad; pero Alejandro le regaló una fanega de lentejas como premio por este arte sin utilidad ni contenido.

β) Además, en tanto el principio de la imitación es totalmente formal, cuando se convierte en fin desaparece en él lo *objetivamente bello*. Pues ya no se trata de cómo está hecho lo que debe imitarse, sino tan sólo de que sea imitado *rectamente*. El objeto y el contenido de lo bello se considera totalmente indiferente. En animales, hombres, objetos, acciones, caracteres, se habla de una diferencia entre lo bello y lo feo; pero en tal principio esto se queda en una diferencia que no pertenece propiamente al arte, pues éste se reduce a la imitación abstracta. Entonces, de cara a la elección de los objetos y a su distinción entre bellos y feos, ante la falta mencionada de un criterio para las formas infinitas de la naturaleza, lo último a lo que podemos recurrir será el *gusto subjetivo*, pues él no permite que se le señalen reglas y sobre él no puede disputarse. En efecto, si parte del gusto lo que *los hombres* llaman bello y feo en la elección de los objetos que deben representarse, y, en consecuencia, lo que consideran digno de ser imitado por parte del arte, entonces se hallan abiertos todos los ámbitos de objetos naturales, pues apenas habrá uno que eche de menos a un amante. Así entre los hombres sucede que, si bien no todo marido ama a su mujer, por lo menos cada novio encuentra bella a su novia —incluso con exclusividad—, y que el gusto subjetivo de esa belleza no tiene ninguna regla fija, lo cual es una suerte para ambas partes. Y si más allá de los individuos y de su gusto casual miramos al gusto de las *naciones*, también éste es muy variado y opuesto. Oímos decir con frecuencia que una belleza europea desagradaría a un chino o incluso a un hotentote, por cuanto el chino tiene un concepto de belleza totalmente distinto del que posee un negro, que a su vez difiere en ello del europeo, etcétera.

Si consideramos las obras de arte de esos pueblos extraeuropeos, por ejemplo, las imágenes de sus dioses, las cuales surgieron de su fantasía como dignas de veneración y sublimes, puede suceder que a nosotros nos parezcan ídolos horribles, y quizá su música suene muy mal en nuestros oídos. Y, a la inversa, ellos tendrán por insignificantes o feas nuestras esculturas, pinturas y músicas.

γ) Abstraigamos ahora también de un principio objetivo para el arte, si lo bello ha de basarse en el gusto subjetivo y particular. De hecho, si atendemos al arte mismo, nos encontramos con que la imitación de lo natural, que habría de ser un principio general y, por cierto, un principio acreditado por gran autoridad, no puede tomarse por lo menos en esta forma general, totalmente abstracta. Pues si miramos a las diversas artes, se pone de manifiesto que,

así como la *pintura* y la *escultura* nos representan objetos que son semejantes a los naturales o cuyo tipo está tomado esencialmente de la naturaleza, por el contrario, las obras *arquitectónicas*, que pertenecen también a las *bellas artes*, lo mismo que las obras *poéticas*, en tanto éstas no se limitan a una mera descripción, no pueden considerarse imitaciones de la naturaleza. Y si quisiéramos afirmar esto, por lo menos nos veríamos obligados a hacer grandes rodeos, pues deberíamos condicionar la afirmación de múltiples maneras, y la llamada verdad habrá de reducirse a probabilidad como máximo. Y si habláramos de probabilidad, se presentaría de nuevo una gran dificultad en la determinación de lo que es probable y de lo que no lo es. Además, las creaciones totalmente fantásticas y arbitrarias no pueden excluirse todas de la poesía, cosa que nadie pretende.

Por eso, el fin del arte habrá de cifrarse en algo distinto de la mera imitación de lo dado, la cual, en todo caso, puede propiciar los artefactos técnicos, pero no las *obras* de arte. Evidentemente, es un factor esencial a la obra de arte el que tenga como base la configuración de la naturaleza, pues la representación artística tiene forma de aparición externa y, con ello, forma natural de aparición. Para la pintura, por ejemplo, es un estadio importante conocer y reproducir en los matices más pequeños los colores en su relación recíproca, los efectos y reflejos de la luz, etc., así como las formas y figuras de los objetos. En este sentido, recientemente apareció de nuevo el principio de la imitación de la naturaleza y de la naturalidad en general. Se argumentaba que un arte débil, nebuloso y decaído había de ser conducido de nuevo al vigor y determinación de la naturaleza. Por otra parte, frente a lo arbitrario y convencional, carente de arte y naturaleza, en lo cual se había extraviado la producción artística, se esgrimía la legalidad, la lógica inmediata y firme en sí misma de la naturaleza. Por un lado, en esa tendencia hay un aspecto acertado, pero la naturalidad exigida no es como tal lo substancial y primero que está como base en el arte. Y por más que la aparición externa en su naturalidad constituya una característica esencial, sin embargo, ni la naturalidad ya dada es la *regla*, ni la mera imitación de los fenómenos exteriores como tales es el *fin* del arte.

b) Por eso seguimos preguntando cuál es el *contenido* del arte y por qué este contenido debe representarse. En este sentido encontramos en nuestra conciencia la representación usual de que la tarea y el fin del arte es llevar a nuestro sentido, a nuestra sensación y nuestro entusiasmo todo lo que tiene cabida en el espíritu del hombre. El arte debería, pues, realizar aquella famosa frase: «Nihil humani a me alienum puto.» De ahí que su fin quede cifrado en despertar y vivificar los dormidos sentimientos, inclinaciones y pasiones de *todo tipo*, en *llenar* el corazón y en hacer que el hombre, de forma desplegada o replegada, sienta todo aquello que el ánimo humano puede experimentar, soportar y producir en lo más

íntimo y secreto, todo aquello que puede mover y excitar el pecho humano en su profundidad y en sus múltiples posibilidades, y todo lo que de esencial y elevado tiene el espíritu en su pensamiento y en su idea, en ofrecer al sentimiento y a la intuición para su disfrute la gloria de lo noble, eterno y verdadero. Igualmente, el arte ha de hacer comprensible la desdicha y la miseria, el mal y el delito, tiene que enseñar a conocer en lo más mínimo todo lo detestable y terrible, así como todo agrado y felicidad, y debe hacer que la imaginación se regale en la fascinación seductora de las deliciosas intuiciones y percepciones sensibles. El arte, por una parte, ha de aprehender esta omnilateral riqueza del contenido, para complementar la experiencia natural de nuestra existencia exterior; y, por otra parte, ha de excitar las pasiones mencionadas a fin de que las experiencias de la vida no nos dejen intactos y cultivemos nuestra receptividad para todos los fenómenos. Pero tal excitación no se produce en este campo por la experiencia real, sino solamente por la apariencia de la misma, por cuanto el arte, por un engaño, pone sus producciones en lugar de la realidad. La posibilidad de este engaño por la apariencia del arte se debe a que, en el hombre, toda la realidad debe pasar a través del medio de la intuición y representación, pues sólo por ese medio penetra en el ánimo y la voluntad. A este respecto, es indiferente que el arte se sirva de la inmediata realidad exterior, o bien lleve a cabo su obra por otro medio, a saber, mediante imágenes, signos y representaciones que llevan en sí y representan el contenido de la realidad. El hombre puede representarse cosas que no son reales como si lo fueran. Por eso, el que sea la realidad exterior o sólo la experiencia de la misma la que nos hace presente una situación, una relación, un contenido de vida, es indiferente para nuestro ánimo. El fin está en que, en conformidad con la esencia de tal contenido, nos sintamos turbados y nos alegremos, nos sintamos afectados y conmovidos, y en que recorramos las pasiones de ira, odio, compasión, angustia, temor, amor, respeto y admiración, honor y fama.

Lo que, por tanto, se considera como el poder peculiar y señalado del arte consiste sobre todo en que él despierte en nosotros todas las sensaciones, en que nuestro ánimo sea llevado a través de todo contenido de vida, en que todos esos movimientos interiores se realicen a través de una presencia externa meramente engañosa.

En cuanto, de esa manera, el arte ha de tener la finalidad de acuñar lo bueno y lo malo en el ánimo y la representación, fortaleciéndolos para lo más noble, así como la de atenuar los sentimientos más egoístas de agrado, con ello se le ha señalado una tarea totalmente formal, y sin un fin firme por sí mismo no habría sino una forma vacía para todo tipo posible de contenido.

c) De hecho el arte reviste también este aspecto formal de que puede adornar y llevar ante la intuición y sensación toda materia

posible, a la manera como el raciocinio puede elaborar todos los posibles objetos y formas de acción, pertrechándolos de razones y justificaciones. Pero en medio de esa multiplicidad de contenido se impone inmediatamente la siguiente observación. Las diversas sensaciones y representaciones, que ha de excitar o afianzar el arte, se cruzan, se contradicen y se suprimen entre sí. Pero, bajo este aspecto, el arte, cuanto más entusiasmo para lo contrario, lo que hace es profundizar la contradicción entre los sentimientos y pasiones, de modo que nos lleva a danzar bacánticamente, o bien, lo mismo que el razonamiento, conduce a la sofística y al escepticismo. Por ello, esa misma multiplicidad de materia impide que nos quedemos en una determinación tan formal, por cuanto la racionalidad que penetra en esta variopinta diversidad nos exige que, a pesar de elementos tan contradictorios, lleguemos a ver cómo surge y se consigue un superior fin general. Así, para la convivencia de los hombres y para el Estado, se aduce la meta final de que *todas* las facultades humanas y *todas* las fuerzas individuales se desarrollen y manifiesten en todos los aspectos y direcciones. Sin embargo, frente a un punto de vista tan formal pronto se plantea la pregunta de cuál es la *unidad* en la que se reúnen tan variadas configuraciones, de cuál es el *fin uno* que ellas tienen como concepto fundamental y meta última. Lo mismo que en el concepto del Estado, también en el concepto del arte surge la necesidad de un fin *substancial* que, en parte, sea *común* a los aspectos particulares y, en parte, sea superior a ellos.

La reflexión comienza por considerar que tal fin substancial se cifra en que el arte tiene la capacidad y la vocación de suavizar la rudeza de las pasiones.

χ) De cara a ese primer punto de vista hay que averiguar cuál es el aspecto peculiar del arte que ofrece la posibilidad de suprimir lo rudo y atar y formar las tendencias y pasiones. La rudeza en general tiene su fundamento en un directo egocentrismo de las tendencias, que buscan en exclusiva la satisfacción de su apetito. Pero el apetito es tanto más rudo y dominador, cuanto, como único y limitado, más ocupa al *hombre entero*, de modo que él, como universal, no tiene el poder de desligarse de esa determinación y de llegar a ser para sí mismo como universal. Y si en tal caso el hombre dice, por ejemplo: «La pasión es más fuerte que yo», ciertamente para la conciencia el yo abstracto está separado de la pasión particular, pero sólo de manera muy formal, por cuanto, con tal separación, se dice únicamente que el yo como universal no se toma para nada en consideración contra el poder de la pasión. Por tanto, lo selvático de la pasión consiste en la unidad del yo como universal con el contenido limitado de su apetito, de modo que el hombre no tiene ninguna voluntad más fuera de esa pasión singular. El arte suaviza tal rudeza y fuerza desenfrenada de la pasión, ante todo, por el hecho de que representa para el hombre lo que éste siente y hace en tal estado. Y aun cuando el arte se limite a

poner ante la intuición imágenes de las pasiones, e incluso cuando se muestre lisonjero con ellas, en esto mismo se da ya una fuerza atenuante, por cuanto así el hombre adquiere conciencia de aquello que, de otro modo, sólo se da de manera inmediata. Pues ahora el hombre *considera* sus impulsos y tendencias, los cuales sin la reflexión lo desgarran; ahora, en cambio, se ve fuera de ellos y comienza a enfrentárseles con libertad, por el hecho de ponerlos ante sí como algo objetivo. Por eso puede suceder frecuentemente que el artista, siendo presa del dolor, disminuya y suavice la intensidad de su propia sensación por la representación de éste para sí mismo. Incluso en las lágrimas se da ya un consuelo; en efecto, el hombre, primeramente absorto y concentrado por completo en su dolor, puede luego por lo menos exteriorizar en forma inmediata esto que era tan sólo interior. Es más lenitiva todavía la expresión del interior en palabras, imágenes, tonos y formas. Por eso fue una buena costumbre el que en las defunciones y los funerales asistieran plañideras para expresar el dolor en forma intuitiva. También en los pésames se le hace presente al hombre el contenido de su desdicha; ante las muchas manifestaciones de condolencia, él reflexiona sobre esto y así se siente aliviado. El llorar y expresarse ha sido considerado desde la Antigüedad como un medio para liberarse del peso oprimente de la preocupación o, por lo menos, como un medio de llevar alivio al corazón. Por tanto, la atenuación del poder de la pasión encuentra su fundamento general en que el hombre es desligado de su cautividad inmediata en una sensación y adquiere conciencia de la misma como de algo exterior a él, con lo que debe comportarse en forma ideal. El arte, mediante sus representaciones, dentro de la esfera sensible libera a la vez del poder de la sensibilidad. Ciertamente puede asumirse la forma de hablar corriente según la cual el hombre ha de permanecer en unidad inmediata con la naturaleza; pero tal unidad en su abstracción es precisamente barbarie y salvajismo. Y el arte, en cuanto disuelve esta unidad para el hombre, lo eleva con manos suaves sobre la cautividad en la naturaleza. La ocupación con sus objetos permanece puramente teórica y, aunque de partida la atención se centre en las representaciones, no obstante, se centra también en la significación de las mismas, en la comparación con otro contenido y en la apertura de la contemplación y de sus perspectivas para la universalidad.

β) Conecta con esto el segundo enfoque que se ha dado fin esencial del arte, la *purificación* de las pasiones, la enseñanza y el perfeccionamiento *moral*. Pues la idea de que el arte debe moderar la dureza, formar las pasiones, permaneció enteramente formal y general, de modo que prosigue la cuestión acerca de una manera *determinada* y de un *fin* esencial de esta formación.

αα) Es cierto que el punto de vista de la purificación de la pasión sufre del mismo defecto que el anterior, relativo a la atenuación de las tendencias; pero, por lo menos, resalta más en concreto

que las representaciones del arte requieren una norma en la que debe medirse su dignidad o falta de dignidad. Esta norma es la eficacia con que en las pasiones se separa lo puro de lo impuro. Por eso es necesario un contenido que sea capaz de manifestar esta fuerza purificante; y en tanto la producción de tal efecto es el fin substancial del arte, el contenido purificante tiene que hacerse consciente bajo el aspecto de su *universalidad* y su *carácter esencial*.

ββ) Desde este último punto de vista se ha dicho que el fin del arte es *instruir*. Por tanto, de un lado, lo peculiar del arte consiste en el movimiento de los sentimientos y en la satisfacción inherente a ese movimiento, al temor, a la compasión, a la afección dolorosa, a la conmoción, o sea, en el interés satisfactorio de los sentimientos y pasiones, en una complacencia, placer y recreación por las obras de arte, por su representación y efecto. Pero, de otro lado, este fin ha de tener su fin superior solamente en la instrucción, en la *fabula docet* y, con ello, en la utilidad que la obra de arte pueda tener para el sujeto. En ese sentido la sentencia de Horacio

*Et prodesse volunt et delectare poetae*¹²

dice concentradamente en pocas palabras lo que más tarde se ha expuesto de infinitas maneras, hasta la trivialidad, y, llevada a su extremo, ha pasado a ser la concepción más superficial del arte. Hemos de preguntarnos si la instrucción está contenida en la obra de arte directa o indirectamente, explícita o implícitamente. Si, en general, se trata de un fin general y no casual, este fin último, dada la esencia espiritual del arte, tiene que ser espiritual y, por cierto, no un fin casual, sino un fin que sea en y para sí. Volviendo a la instrucción, ésta sólo puede radicar en que la obra de arte haga consciente el contenido espiritual que es en y para sí. Bajo ese aspecto hemos de afirmar que el arte, cuanto más elevado se halla, tanto más debe asumir en sí tal contenido, y sólo en su esencia encuentra la norma acerca de si lo expresado es adecuado o inadecuado. El arte se ha convertido de hecho en el primer *maestro* de los pueblos.

Pero si el fin de la instrucción es tratado de tal manera que la naturaleza general del contenido representado quede resaltado y se explicita directamente por sí mismo como una afirmación abstracta, como una reflexión prosaica, como una doctrina general, en lugar de aparecer de manera meramente indirecta e implícita en la concreta forma artística, entonces, por causa de tal separación, la forma sensible, imaginativa, que por primera vez convierte la obra de arte en *obra* de arte, se reduce a un acompañamiento

12. *De arte poetica*, v. 333: *Aut prodesse volunt aut delectare poetae* («Los poetas quieren, o bien ser útiles, o bien agradar»).

superfluo, a una cáscara, que, como *mera cáscara*, es una apariencia, puesta explícitamente como mera apariencia. Pero con ello se desfigura la naturaleza de la obra de arte. Pues la obra de arte ha de poner un contenido ante la intuición no en su universalidad como tal, sino traduciéndola a forma sensiblemente individualizada y singularizada. Si la obra de arte no brota de este principio, sino que resalta lo universal bajo el matiz de una doctrina abstracta, entonces lo imaginativo y sensible es un mero adorno externo y superfluo, y la obra de arte pasa a ser una realidad fraccionada, donde el contenido y la forma ya no se presentan como recíprocamente entrelazados. Lo singular sensible y lo universal de naturaleza espiritual se comportan como extrínsecos entre sí. Además, si el fin del arte se limita a la utilidad *doctrinal*, en tal caso el otro aspecto, el de la complacencia, el de la distracción y recreación, es tomado como *inesencial* por sí mismo, y la substancia de este aspecto consistiría solamente en la utilidad de la doctrina, a la que acompaña. Pero con ello queda dicho a la vez que el arte no lleva en sí su destinación y su fin último, sino que su concepto radica en una cosa distinta, a la que sirve como *medio*. En este caso el arte es solamente uno de los muchos medios que son útiles y se usan para el fin de la instrucción. Y con ello hemos llegado al límite en el que el arte ha de dejar de ser fin por sí mismo, por cuanto se degrada a un mero juego de la distracción o a un simple medio de la instrucción.

γγ) Esa línea aparece con toda agudeza cuando preguntamos de nuevo por un fin último en aras del cual deben purificarse las pasiones e instruirse los hombres. Recientemente se ha considerado con frecuencia como tal fin el perfeccionamiento *moral*. Y el fin del arte se ha cifrado en preparar las inclinaciones e impulsos para el perfeccionamiento moral y en conducirlos a esta meta final. En esa representación la instrucción y la purificación van unidos, por cuanto el arte, mediante el conocimiento del verdadero bien moral, o sea, mediante la instrucción, incita a la purificación, con lo cual debe producir el perfeccionamiento del hombre como su utilidad y fin supremo.

Por lo que se refiere al arte en relación con el perfeccionamiento moral, podemos decir a este respecto lo mismo que hemos dicho sobre el fin de la instrucción. Es fácil conceder que el arte en su principio no se propone lo inmoral ni su fomento. Pero una cosa es no proponerse la inmoralidad, y otra no hacer de lo moral el fin explícito de la representación. De cada obra de arte puede sacarse una buena lección moral, pero, en cualquier caso, se trata de una explicación y, por eso, es cuestión de quién extrae de allí la moral. Así las descripciones inmorales pueden defenderse con el argumento de que es necesario conocer el mal, el pecado, para actuar moralmente. Se ha dicho, a la inversa, que la representación de María Magdalena, la bella pecadora, que luego hizo penitencia, ha inducido a muchos al pecado, pues el arte muestra lo

hermoso que es hacer penitencia, lo cual exige haber pecado. Pero la teoría del perfeccionamiento moral, desarrollada consecuentemente, no se conformará con que a partir de una obra de arte se interprete una moral, sino que, por el contrario, pedirá que la doctrina moral brille claramente como el fin substancial de la obra de arte; y sólo tolerará en la representación objetos morales, caracteres morales, acciones y hechos morales. Pues el arte tiene la posibilidad de elegir sus objetos, a diferencia de la historiografía o de las ciencias en general, cuya materia está dada previamente.

Bajo este aspecto, para enjuiciar a fondo el punto de vista relativo a los fines morales del arte, hay que preguntar por la concepción concreta de la moral que ahí late. Si consideramos más de cerca el punto de vista de la moral, tal como acostumbramos a tomarla hoy en el mejor sentido de la palabra, pronto veremos que su concepto no coincide inmediatamente con lo que llamamos virtud, moralidad, justicia, etc. Un hombre éticamente virtuoso no es por eso mismo *moral*. Pues pertenecen a la moral la *reflexión* y la conciencia determinada de lo que es deber, así como la acción desde esta conciencia precedente. El deber mismo es la ley de la voluntad, que, de todos modos, el hombre establece libremente por sí mismo; y él se decide a este deber, por mor de la obligación y de su cumplimiento, en cuanto hace el bien por la persuasión lograda de que es el bien. Pero esa ley, el deber, que se elige y ejecuta por amor al deber como norma por libre persuasión y conciencia interna, es por sí misma lo universal abstracto de la voluntad, que tiene su oposición directa en la naturaleza, el impulso sensible, los intereses egoístas, las pasiones y todo lo que, en resumen, se llama «ánimo y corazón». En esta oposición cada parte *suprime* la otra, y puesto que ambas están dadas como opuestas en el sujeto, éste, al decidirse desde sí, tiene la opción de seguir la una o la otra. Pero, desde este punto de vista, tal decisión y la acción realizada en consonancia con ella se hacen morales solamente por la persuasión libre del deber, de un lado, y por la victoria no sólo sobre la voluntad particular, sobre los impulsos y tendencias naturales, sobre las pasiones, etc., sino también sobre los sentimientos nobles y las tendencias superiores, de otro lado. Pues la moderna concepción moral parte de la oposición fija entre la voluntad en su universalidad espiritual y la voluntad en su natural particularidad sensible. Por eso lo moral no consiste en la mediación consumada entre estas partes opuestas, sino en su lucha recíproca, la cual lleva consigo la exigencia de que las tendencias, en su pugna contra el deber, se sometan a éste.

La oposición mencionada se presenta para la conciencia no sólo en el ámbito limitado de la acción moral, sino también en la constante división y contraposición entre lo que es *en y para sí* y lo que es realidad y existencia exterior. Entendida en forma totalmente abstracta, esta oposición es la que se da entre lo universal, que queda fijado para sí mismo, y lo particular, que también que-

da fijado frente a lo universal. Eso aparece más concretamente en la naturaleza como oposición de la ley abstracta frente a la plenitud de lo singular, como pluralidad de fenómenos peculiares por sí mismos. En el espíritu lo dicho se presenta como lo sensible y lo espiritual en el hombre, como lucha del espíritu contra la carne, del deber por el deber, del mandato frío contra el interés especial, contra el ánimo cálido, contra los impulsos y tendencias sensibles, contra lo individual en general. Eso aparece asimismo como dura oposición de la libertad interna frente a la necesidad externa; y, finalmente, como contradicción entre el concepto muerto, vacío en sí, y la plena vitalidad concreta, entre la teoría, el pensamiento subjetivo, y el pensamiento objetivo y la experiencia.

Estos contrastes son oposiciones que no han inventado, por ejemplo, el chiste de la reflexión o la filosofía escolástica, sino que han ocupado e inquietado la conciencia humana desde siempre bajo múltiples formas, si bien es la formación reciente la que los ha desarrollado en forma más aguda y llevado hasta la cumbre de la oposición más tenaz. La formación espiritual, el entendimiento moderno suscita en el hombre esta oposición, la cual, por así decirlo, lo convierte en anfibio, por cuanto él tiene que vivir en dos mundos, los cuales se contradicen. La conciencia anda errante en esa contradicción y, arrojada de una parte a la otra, es incapaz de satisfacerse por sí misma bien en una parte, o bien en la otra. Pues, por un lado, vemos al hombre cautivo en la realidad cotidiana y en la temporalidad terrestre, oprimido por las necesidades y la indigencia, por la naturaleza, enredado en la materia, en los fines sensibles y en su disfrute, dominado y desgarrado por las tendencias y pasiones naturales. Y, por otra parte, el hombre se eleva a las ideas eternas, a un reino del pensamiento y de la libertad; como voluntad, se da leyes y determinaciones generales, despoja el mundo de su realidad viva y floreciente, y lo disuelve en abstracciones, por cuanto el espíritu afirma su derecho y su dignidad solamente en el abuso de una naturaleza despojada de derechos, que él entrega a la necesidad y al poder que ha experimentado en la misma. Pero, en medio de esa escisión de la vida y la conciencia, la formación y el entendimiento modernos sienten la exigencia de que se disuelva tal contradicción. Sin embargo, el entendimiento no puede deshacerse de la firmeza de las oposiciones. De ahí que la solución permanezca para la conciencia un mero *deber*; y el presente y la realidad se mueven inquietos de aquí para allá, buscando una reconciliación, pero sin hallarla. Por ello se plantea la pregunta de si tal oposición, que se extiende por doquier, que no va más allá del mero deber y del postulado de la solución, es lo verdadero y el fin supremo en y para sí. Si la formación general ha caído en tal contradicción, la tarea de la filosofía será superar las oposiciones, es decir, mostrar que no es verdadera la una en su abstracción, ni la otra en una unilateralidad similar sino que ambas partes se disuelven a sí mismas. La verdad está en la me-

diación y reconciliación de ambas, y esta mediación no es una mera exigencia, sino que es lo realizado en y para sí, y lo que debe realizarse constantemente. Este punto de vista coincide inmediatamente con la fe y el querer espontáneo, que pone ante la representación esta oposición resuelta, y la propone y desarrolla como fin de la acción. La filosofía aporta solamente la penetración en la esencia de la oposición, en tanto muestra que, lo que es verdad, no es otra cosa que la disolución de aquélla, por el hecho de que *no son* en verdad la oposición y sus aspectos, sino que éstos son verdaderamente en la reconciliación.

En tanto el fin último, el perfeccionamiento moral, apuntaba hacia un enfoque superior, ahora tendremos que reivindicar también para el arte este punto de vista superior. Con ello se cae por su base la falsa posición según la cual el arte, a través de la instrucción y el perfeccionamiento, ha de servir como medio para fines morales y para el supremo fin moral del mundo, de modo que él no tiene su meta substancial en sí mismo, sino en otro. Por eso, si seguimos hablando ahora de un fin último, hemos de alejar en primer lugar la torcida concepción que asocia a la pregunta por un fin la significación accesoria de una utilidad. Lo falso está en que, entonces, la obra de arte ha de referirse a otra cosa, la cual se presenta para la conciencia como lo esencial, como lo que ha de ser, de modo que la obra de arte sólo tendría validez como un instrumento útil para la realización de este fin, que sería válido por sí mismo y se hallaría fuera de la obra de arte. Hay que afirmar, en contra de lo anterior, que el arte está llamado a descubrir la *verdad* bajo la forma de la configuración artística, a representar dicha oposición como reconciliada, con lo cual tiene su fin último en sí mismo, en esta representación y este descubrimiento. Pues otros fines, como la instrucción, la purificación, el perfeccionamiento, la obtención de dinero, la aspiración a la fama y al honor, no afectan a la obra de arte y no determinan su concepto.

DEDUCCIÓN HISTÓRICA DEL VERDADERO CONCEPTO DE ARTE

Desde esta conclusión en la que desemboca la reflexión, hemos de comprender ahora el concepto de arte según su necesidad interna, pues, históricamente, de ahí salió el verdadero conocimiento y aprecio del arte. En efecto, la oposición a la que nos hemos referido se hizo valer no sólo dentro de la formación reflexiva en general, sino también en la filosofía como tal; y sólo cuando la filosofía supo superar a fondo la reflexión general, comprendió también su propio concepto y, con ello, el concepto de la naturaleza y del arte.

Así, este punto de vista, lo mismo que es el nuevo descubrimiento de la filosofía en general, es también el nuevo descubrimiento de la ciencia artística; y, propiamente, a este redescubrimiento

debe por primera vez la estética como ciencia su verdadero nacimiento y el arte su valoración superior.

Por eso quiero tocar brevemente la parte histórica de esta transición que tengo en mente; de un lado, en aras de lo histórico y, de otro, porque con ello quedan designados más de cerca los puntos de vista que nos interesan, en base a los cuales queremos seguir construyendo nuestra obra. Esta base, según su determinación más general, consiste en que lo artísticamente bello ha sido conocido como uno de los medios por los que se disuelve y conduce nuevamente a la unidad el mencionado contraste y oposición del espíritu, que descansa abstractamente en sí mismo, y de la naturaleza, tanto de la que aparece externamente, como de la interna, la del sentimiento y ánimo subjetivo.

1. *La filosofía kantiana*

Kant no sólo sintió la necesidad de este punto de unión, sino que lo conoció y lo expuso también en forma determinada. En general, Kant tomó como base, tanto para el entendimiento como para la voluntad, la racionalidad que se refiere a sí misma, la libertad, la autoconciencia que se siente y sabe a sí misma como infinita. Y este conocimiento del carácter absoluto de la razón en sí misma, que ha producido un viraje de la filosofía en tiempos recientes, este punto de partida absoluto, no tiene por qué refutarse, pues merece, más bien, reconocimiento, aunque consideremos insuficiente la filosofía kantiana. Kant, en efecto, cae de nuevo en las oposiciones fijas entre pensamiento subjetivo y objetos, entre universalidad abstracta y singularidad sensible de la voluntad. Y así fue él sobre todo el que llevó a su coronación la mencionada oposición de la moralidad y el que, a su vez, resaltó la parte práctica del espíritu por encima de la teórica. Ante esa fijeza de la oposición, tal como ésta se presenta para el pensar del entendimiento, Kant no tenía otra salida que la de cifrar la unidad en la forma subjetiva de las ideas de la razón. Según él, no puede demostrarse que a estas ideas corresponda una realidad adecuada, pues son, más bien, postulados que, ciertamente se deducen de la razón práctica, pero no son cognoscibles como un en sí esencial a través del pensamiento, de modo que su cumplimiento práctico permanece un mero deber, constantemente desplazado a lo infinito. Y así Kant ofreció una representación de la contradicción reconciliada, pero sin desarrollar científicamente su verdadera esencia, ni poderla exponer como lo verdadera y únicamente real. Kant significó también un avance en tanto encontró la unidad exigida en lo que él llamó el *entendimiento intuitivo*. Sin embargo, también aquí se quedó en la oposición entre lo subjetivo y lo objetivo. Por eso, si bien él señala la disolución abstracta de la oposición entre concepto y realidad, entre universalidad y particularidad, entre enten-

dimiento y sensibilidad y, con ello, muestra la idea, sin embargo, hace de esta disolución y reconciliación algo meramente *subjetivo*, no algo verdadero y real en y para sí. A este respecto es instructiva y sorprendente su *Crítica del juicio*, donde él estudia el juicio estético y el teleológico. Kant considera los objetos bellos de la naturaleza y del arte, los productos teleológicos de la naturaleza, a través de los cuales se acerca al concepto de lo orgánico y de lo vivo, solamente bajo el aspecto subjetivo del juicio reflexionante. Define la facultad del juicio en general como la capacidad de pensar lo particular como contenido bajo lo general. Y usa la expresión juicio *reflexionante* «cuando está dado solamente lo particular y la reflexión debe hallar lo universal que le corresponde».» Esta requiere para ello una ley, un principio, que debe darse a sí misma, y como tal ley establece Kant la *finalidad*. En el concepto de libertad de la razón práctica, el cumplimiento del fin se queda en un mero deber. Por el contrario, en el juicio teleológico sobre lo vivo Kant se propone considerar el organismo vivo de tal manera que el concepto, lo general, contenga también lo particular y, en cuanto fin, determine lo particular y externo, la constitución de los miembros, no sólo desde fuera, sino desde dentro mismo, de tal manera que lo particular corresponda por sí mismo al fin. Pero ese juicio no implica un conocimiento de la naturaleza objetiva de la cosa en cuestión, sino que expresa solamente una forma de reflexión subjetiva. De manera semejante, Kant entiende el juicio *estético* de tal modo que éste, ni brota del entendimiento como tal, en cuanto facultad de los conceptos, ni de la intuición sensible y de su variada multiplicidad como tal, sino del libre juego del entendimiento y de la imaginación. En esa concordancia de las facultades cognoscitivas el objeto es referido al sujeto y a su sentimiento de agrado y complacencia.

a) Ahora bien, esta complacencia, en primer lugar, ha de carecer de todo interés, es decir, *no* ha de tener *relación* con nuestra *facultad apetitiva*. Si, por ejemplo, sentimos interés por satisfacer nuestra curiosidad, o un interés sensible por una necesidad de nuestros sentidos, o tenemos un apetito de posesión y de uso, entonces los objetos no son importantes por sí mismos para nosotros, sino que son importantes por causa de nuestra necesidad. En tal caso lo existente sólo tiene valor de cara a dicha necesidad, y la relación se comporta de la siguiente manera: en una parte está el objeto y en la otra una determinación, distinta de él; nosotros referimos el objeto a esa determinación. Si, por ejemplo, consumo el objeto para alimentarme, este interés radica solamente en mí y permanece extraño al objeto. Kant afirma que la relación con lo bello no es de este tipo. El juicio estético deja que lo dado fuera subsista libremente para sí mismo, y brota de un

agrado que emana del objeto de por sí, por cuanto tal agrado permite que el objeto tenga su fin en sí mismo. Hemos visto antes la importancia que reviste esta consideración.

b) Kant dice, en segundo lugar, que lo bello es lo que, sin concepto, o sea, sin categoría del entendimiento, se representa como objeto de una satisfacción universal. Para valorar lo bello se requiere un espíritu formado; el hombre corriente y moliente no tiene ningún juicio sobre lo bello, en tanto este juicio pretende validez universal. Lo universal, primeramente, es como tal algo abstracto; pero lo que es verdadero en y para sí contiene el destino y la exigencia de adquirir validez universal. En ese sentido, también lo bello ha de ser reconocido universalmente, aunque los meros conceptos del entendimiento no puedan pronunciar ningún juicio acerca de esto. Por ejemplo, lo bueno, lo recto de acciones particulares se subsume bajo conceptos generales, y la acción se tiene por buena si corresponde a estos conceptos. En cambio, lo bello ha de despertar inmediatamente, sin tal relación, una satisfacción universal. Esto significa simplemente que nosotros, en la consideración de lo bello, no somos conscientes del concepto y de la subsunción bajo el mismo, no tematizamos la separación entre el objeto particular y el concepto general, la cual en otros casos se hace presente en el juicio.

c) En tercer lugar, lo bello ha de tener la forma de la *finalidad* en manera tal que ésta se perciba en el objeto sin representación de un fin. En el fondo, esto no hace sino repetir lo ya tratado. Un producto de la naturaleza, por ejemplo, una planta, un animal, está organizado teleológicamente y, en esta finalidad, está ahí para nosotros de manera inmediata, de modo que no tenemos ninguna representación del fin por sí mismo, como separado y distinto de la realidad actual del mismo. En esta manera tiene que aparecernos también lo bello como finalidad. En la teleología finita el fin y el medio permanecen extrínsecos entre sí, por cuanto el fin no guarda una esencial relación interna con el material de su ejecución. En este caso, la representación del fin por sí mismo se distingue del objeto, en el que aquél aparece como realizado. Lo bello, por el contrario, existe como teleológico en sí mismo, sin que el medio y el fin se muestren por separado como aspectos distintos. El fin de los miembros, por ejemplo, del organismo, es la vida, que existe en los miembros mismos; por separado dejan de ser miembros. Pues, efectivamente, en lo vivo el fin y sus materiales están unidos de manera tan inmediata, que lo existente sólo es en tanto el fin inhabita en ello. Desde este punto de vista lo bello no ha de llevar en sí la finalidad como una forma externa, sino que, más bien, la correspondencia teleológica de lo interno y lo externo debe ser la naturaleza inmanente del objeto bello.

d) Finalmente, Kant afirma acerca del objeto bello que éste, sin concepto, ha de ser reconocido como objeto de una satisfacción *necesaria*. Necesidad es una categoría abstracta e insinúa una

esencial relación interna de dos partes; si se da lo uno y porque se da lo uno, se da también lo otro. Lo uno contiene a su vez lo otro en su determinación, como, por ejemplo, la causa no tiene ningún sentido sin el efecto. Lo bello tiene en sí esa necesidad de la complacencia sin ninguna relación con los conceptos, es decir, con las categorías del entendimiento. Así, por ejemplo, nos agrada lo regular, que está hecho según un concepto del entendimiento; pero Kant, para el agrado del que estamos tratando, exige más que la unidad e igualdad de tal concepto del entendimiento.

Lo que encontramos en todas estas afirmaciones kantianas es la exigencia de que esté unido lo que, por lo demás, se presupone como separado en nuestra conciencia. Esta separación se halla superada en lo bello, por cuanto allí se compenetran perfectamente lo universal y lo particular, el fin y el medio, el concepto y el objeto. Y de hecho Kant considera la belleza *artística* como una concordancia en la que lo particular mismo es adecuado al concepto. A primera vista lo particular como tal es casual frente a las otras cosas particulares y frente a lo universal; pero precisamente esto casual, el sentido, el sentimiento, el ánimo, la tendencia, no sólo queda *subsumido* en el arte bajo categorías generales del entendimiento y *dominado* por el concepto de libertad en su universalidad abstracta, sino que, además, se une internamente con ello y se muestra en y para sí como adecuado a lo mismo. Por consiguiente, en lo bello artístico toma cuerpo el pensamiento; y allí la materia no sólo es determinada exteriormente por el pensamiento, sino que ella misma existe con libertad, por cuanto lo natural, lo sensible, el ánimo, etc., tiene medida, fin y concordancia en sí mismo. A su vez, en la belleza artística la percepción y la sensación están elevadas a la universalidad espiritual, pues el pensamiento no sólo renuncia a su enemistad frente a la naturaleza, sino que se alegra también en ella, haciendo que la sensación, el placer y el disfrute estén legitimados y santificados, con lo cual la naturaleza y la libertad, la sensibilidad y el concepto hallan su derecho y satisfacción en *una* unidad conjunta. Pero también esta reconciliación en apariencia consumada, a la postre, según Kant, no es más que subjetiva, tanto en lo relativo al juicio como en lo tocante a la producción activa, sin alcanzar lo verdadero y real en y para sí.

Estos son los principales resultados de la *Crítica* de Kant, en tanto ésta puede interesarnos aquí. Ella constituye el punto de partida para la verdadera comprensión de lo artísticamente bello, si bien esta comprensión sólo puede afirmarse superando los defectos kantianos y aprehendiendo en una forma superior la verdadera unidad entre necesidad y libertad, particular y universal, sensible y racional.

Es fuerza reconocer que, con anterioridad a la filosofía misma, el primero en exigir y expresar la totalidad y la reconciliación fue el sentido artístico de un espíritu profundo, con sobradas dotes filosóficas, que superó aquella infinitud abstracta del pensamiento, aquel deber por el deber, aquel entendimiento sin forma, que percibe la naturaleza y la realidad, el sentido y la sensación solamente como un límite, como algo enemigo por completo y contrario a él. Hay que reconocer a Schiller el gran mérito de haber roto la subjetividad y abstracción kantiana del pensamiento, osando, más allá de esto, el intento de concebir intelectualmente la unidad y la reconciliación como lo verdadero y de realizarlos en forma artística. Pues Schiller, en sus consideraciones estéticas no sólo se mantuvo firme en el arte y en sus intereses, sin preocuparse de la relación con la filosofía auténtica, sino que, por otra parte, comparó su interés por lo bello artístico con los principios filosóficos y, por primera vez desde éstos y con éstos, penetró con mayor profundidad en la naturaleza y el concepto de lo bello. Se advierte asimismo en un período de sus obras que él se demoró en el pensamiento filosófico más de lo que era necesario para una mirada sin prejuicios a la belleza de la obra de arte. La intención de reflexiones abstractas e incluso el interés por el concepto filosófico pueden advertirse en algunas de sus poesías. Se ha esgrimido esto como reproche contra él, en especial para posponerlo a Goethe, con su equilibrada naturalidad y objetividad, no mancillada por el concepto. Sin embargo, bajo este aspecto, Schiller, como poeta, no hizo sino pagar la culpa de su tiempo, y fue una complicidad en la culpa la que se extendió hasta este ánimo profundo y alma elevada, para gloria suya y ventaja de la ciencia y del conocimiento. En el mismo tiempo, Goethe sustrajo el mismo impulso científico a su auténtica esfera, al arte poético. Y si Schiller se hundió en la consideración de las profundidades internas del espíritu, Goethe condujo su propia peculiaridad hacia la parte *natural* del arte, hacia la naturaleza exterior, hacia los organismos vegetales y animales, hacia los cristales, las formas de nubes y los colores. Goethe mostró un gran sentido en ese ámbito de investigación científica. Y en tal ámbito echó por la borda la mera consideración del entendimiento y su error, lo mismo que Schiller, por otra parte, frente al enfoque del querer y del pensar bajo la luz del entendimiento, supo resaltar la idea de la libre totalidad y belleza. Una serie de producciones de Schiller pertenece a esa visión de la naturaleza del arte, en particular las *Cartas sobre la educación estética*. Schiller toma como principal punto de partida el hecho de que cada hombre individual lleva en sí la disposición para llegar a ser un hombre ideal. Según él, este hombre verdadero es representado por el Estado, que es la forma objetiva, general, canónica, por así decirlo, en la que la multiplicidad de los sujetos par-

ticulares se recapitula e intenta enlazarse en la unidad. Ahora bien, pueden concebirse dos maneras de encuentro entre el hombre en el tiempo y el hombre en la idea. Por una parte, de forma que el estado, como la especie de lo moral, de lo jurídico, de lo inteligente, supere la individualidad; y, por otra parte, de forma que el individuo se eleve a la especie y el hombre del tiempo se ennoblezca hasta llegar al de la idea. La razón, según Schiller, exige la unidad como tal, lo adecuado a la especie, y la naturaleza pide multiplicidad e individualidad; ambas leyes mandan por igual sobre el hombre. En el conflicto entre estas dos partes opuestas, la educación estética debe realizar precisamente la exigencia de su mediación y reconciliación, pues, a juicio de Schiller, tiende a formar las inclinaciones, la sensibilidad, los impulsos y el ánimo de tal manera que la naturaleza se haga racional en sí misma y, en consecuencia, también la razón, la libertad y la sensibilidad salgan de su abstracción, a fin de que, unidas con la parte de la naturaleza, en sí racional, reciban en ella carne y sangre. Lo bello es, por tanto, la formación unitaria de lo racional y lo sensible, entendida como lo verdaderamente real. Ya en *Sobre la gracia y la dignidad*, lo mismo que en las poesías, este aspecto queda resaltado por el hecho de que Schiller alaba particularmente a las mujeres, en cuyo carácter descubre y resalta la unión espontánea de lo espiritual y lo natural.

Esta *unidad* de lo general y lo particular, de la libertad y la necesidad, de lo espiritual y lo natural, que Schiller captó científicamente como principio y esencia del arte y que con tenaces esfuerzos quiso llevar a la vida real mediante el arte y la formación estética, más tarde, como la *idea misma*, se convirtió en principio del conocimiento y de la existencia. Y así la idea misma fue conocida como lo único verdadero y real. De esa manera, con *Schelling* la ciencia alcanzó su punto de vista absoluto.

Y si el arte ya había comenzado a afirmar su naturaleza y dignidad peculiar en relación con los intereses supremos del hombre, ahora se encontraba también el *concepto* y el lugar científico del arte. En efecto, aunque éste bajo cierto aspecto recibiera un enfoque torcido (no es aquí el lugar para tratar de ello), sin embargo fue acogido en su elevado y verdadero destino. Con anterioridad, Winckelmann se había entusiasmado por la intuición de los ideales antiguos. Esto hizo que se despertara en él un nuevo sentido para la consideración del arte, que se desgajó del punto de vista de los fines comunes y de la mera imitación de la naturaleza. Este autor incitó a encontrar la idea del arte en las obras artísticas y en la historia de aquél. Pues Winckelmann ha de considerarse como un hombre que en el campo del arte supo abrir un nuevo órgano y formas totalmente nuevas de consideración para el espíritu. No obstante, su punto de vista influyó poco en la teoría y en el conocimiento científico del arte.

Por tocar el curso ulterior de la evolución, aunque sólo sea bre-

vemente, hagamos una alusión a *August Wilhelm* y *Friedrich von Schlegel*. Estos autores se hallan ya cercanos al nuevo despertar de la idea filosófica. Avidos de distinción y de lo llamativo, se apropiaron de la idea filosófica, en tanto lo permitía la receptividad de sus naturalezas, que, por lo demás, no eran filosóficas, sino esencialmente críticas. En efecto, ninguno de los dos puede alzarse con pretensiones de fama especulativa. Pero fueron ellos los que, con talento crítico, se situaron en las cercanías del punto de vista de la idea. Con gran parresia y audacia innovadora, aunque con precarios ingredientes filosóficos, se lanzaron a una aguda polémica contra las opiniones anteriores, y así, en diversas ramas del arte, introdujeron una nueva norma de juicio, así como puntos de vista que eran superiores a los de los enemigos. Pero como su crítica no iba acompañada por un conocimiento filosófico a fondo de su norma, ésta contenía algo indeterminado y oscilante, de modo que los autores en cuestión a veces hacían demasiado y otras demasiado poco. Por ello, aunque debe reconocérseles el mérito de haber sacado a la luz con esmero cosas anticuadas y menospreciadas por el tiempo, como la antigua pintura italiana y de los Países Bajos, los Nibelungos, etc., así como de haber investigado con celo y dado a conocer cosas poco conocidas, como la poesía y mitología india, sin embargo, ellos concedieron demasiado valor a tales épocas. A veces cayeron en la admiración de lo mediocre, por ejemplo, de los sainetes de Holberg, o concedieron una dignidad universal a lo que sólo era relativamente valioso, o incluso tuvieron la osadía de mostrar un entusiasmo supremo por una dirección desviada y por puntos de vista subordinados.

3. *La ironía*

A partir de esta dirección y, en especial, de las reflexiones y doctrinas de Friedrich Schlegel, se desarrolló además bajo múltiples formas la llamada *ironía*. Bajo uno de sus aspectos, ésta tuvo su fundamento más profundo en la filosofía de *Fichte*, en tanto los principios de su filosofía fueron aplicados al arte. Friedrich von Schlegel, lo mismo que Schelling, partieron de la posición fichteana, el segundo para superarlo, y el primero para sustraerse a él después de darle una acuñación peculiar. Por lo que se refiere a la relación más inmediata de afirmaciones de Fichte con una de las direcciones de la ironía, basta con que resaltemos el siguiente aspecto. Fichte establece el yo y, por cierto, un yo abstracto y formal, como principio absoluto de todo saber, de todo conocimiento y razón. Este yo es en sí totalmente simple y, por una parte, en él está negado todo contenido, particularidad y determinación, pues toda cosa se hunde en esa libertad y unidad abstracta, y, por otra parte, cualquier contenido que tenga validez para el yo sólo existe como puesto y reconocido por él. Lo que es, es solamente

por el yo, y lo que es a través de mí, yo puedo igualmente aniquilarlo de nuevo.

Pero si nos quedamos en estas formas enteramente vacías, que toman su origen en la dimensión absoluta del yo abstracto, nada es valioso como considerado *en y para sí*; las cosas sólo tienen valor como producidas por la subjetividad del yo. Pero entonces el yo pasa a ser señor y maestro de todo, y en ninguna esfera de la moralidad, del derecho, de lo humano y divino, de lo profano y sagrado hay algo que no deba ser puesto por el yo, el cual puede asimismo aniquilarlo de nuevo. En consecuencia, todo en y para sí es mera *apariencia*, no es verdadero y real por mor de sí, sino que es un mero *aparecer* a través del yo, hallándose a libre disposición de su poder y arbitrio. El conceder validez y el suprimir se hallan enteramente bajo el arbitrio del yo, que como tal es ya en sí yo absoluto.

En tercer lugar, el yo es individuo *vivo*, activo, y su vida consiste en hacer su individualidad para sí y para otros, en exteriorizarse y darse forma de aparición. Pues todo hombre, en cuanto vive, intenta realizarse y se realiza. De cara a lo bello y al arte, lo dicho recibe *el* sentido de vivir como artista y de configurar la propia vida artísticamente. Y yo vivo como artista, de acuerdo con este principio, cuando toda mi acción y exteriorización en general, en tanto afecta a un contenido, permanece mera *apariencia* para mí y asume una forma que se halla enteramente en mi poder. Entonces yo no tomo verdaderamente *en serio* ni este contenido, ni su exteriorización y realización. Pues la verdadera seriedad sólo se produce por un interés substancial, por una cosa, verdad, moralidad, etc., que tiene contenido en sí misma, por un contenido que como tal es esencial para mí, de modo que yo sólo me hago esencial para mí mismo en tanto me he sumergido en tal contenido y me he hecho adecuado a él en todo mi saber y hacer. En aquella posición donde el yo que lo pone y disuelve todo desde sí es el artista, a cuya conciencia ningún contenido se presenta como absoluto, como válido en y para sí, pues todo contenido se ofrece como aniquilable apariencia puesta por uno mismo, no hay lugar alguno para la mencionada seriedad, puesto que sólo se atribuye validez al formalismo del yo. Es cierto que otros pueden tomar en serio mi aparición, en la que yo me doy a ellos, pues quizá creen que yo pretendo de hecho mostrar la cosa misma; pero con ello son simplemente víctimas de un engaño, son pobres y torpes sujetos, sin órgano y capacidad para comprender y alcanzar la altura de mi punto de vista. De esa manera se me muestra que no todos son tan libres (es decir, formalmente libres) de ver un mero producto del propio poder arbitrario en todo lo que tiene valor, dignidad y santidad para el hombre, un producto en el que cada yo puede hacer o dejar de hacer que todo eso tenga validez, sea determinante para él y lo llene. Este virtuosismo de una vida irónico-artística se aprehende a sí mismo como una *genialidad divina*, para la cual

todas y cada una de las cosas es tan sólo una criatura sin esencia, a la que no se ata el creador libre, que se sabe inmune y desligado de todo, por el hecho de que tanto puede crear como aniquilar. Quien se halla en ese punto de vista de una genialidad divina, mira a los demás hombres desde arriba, y éstos se presentan para él como limitados y vulgares, por cuanto el derecho, la moralidad, etc., siguen siendo para ellos fijos, obligatorios y esencialmente válidos. Así, el individuo que vive como artista, ciertamente entra en relaciones con los demás, vive con amigos, personas amadas, etc., pero, como genio, tiene por nula esta relación con una realidad determinada, con acciones especiales, así como con lo universal en y para sí, y se comporta irónicamente frente a esto.

Ésa es la significación general de la genial ironía divina, como concentración del yo en sí mismo, para el cual están rotos todos los vínculos y que sólo quiere vivir en la felicidad del propio disfrute. Fue Friedrich von Schlegel el que descubrió esta ironía, y muchos otros han hablado y siguen hablando de ella con mayor o menor acierto o desacierto.

La forma más inmediata de tal negatividad de la ironía es, por una parte, la vanidad de todo lo objetivo, de lo moral, de lo que habría de tener un contenido en sí, la nulidad de todo lo objetivo y de lo que tiene validez en y para sí. Si el yo se queda en esta posición, todo se presenta para él como nulo y vano, con excepción de la propia subjetividad, que con ello es también hueca, vacía y *fatua*. Por otra parte, el yo no puede encontrarse satisfecho en este disfrute de sí mismo, sino que tiene que llegar a sentirse deficiente, de manera que experimente sed de lo fijo y substancial, de intereses determinados y esenciales. Pero con ello se produce la infelicidad y la contradicción de que el sujeto, por una parte, quiere entrar en la verdad y aspira a la objetividad, pero, por otra parte, no es capaz de sustraerse a este retraimiento y soledad, ni de desligarse de esta insatisfactoria interioridad abstracta, por lo cual cae en aquella añoranza que, según hemos visto, surge también de la filosofía de Fichte. La insatisfacción de este silencio y desvalimiento —que no puede actuar ni tocar nada, para no renunciar a la armonía interna, y que, en su aspiración a la realidad y a lo absoluto, permanece, sin embargo, irreal y vacío, aunque puro en sí—, hace que surja la enfermiza añoranza y belleza del alma. Pues un alma verdaderamente bella actúa y es real. Pero tal añoranza es solamente el sentimiento de la nulidad del vacío sujeto *fatuo*, al que falta la fuerza para salir de esta vanidad y poderse llenar de contenido substancial.

Pero en tanto la ironía se ha convertido en forma de arte, no se redujo a configurar artísticamente la propia vida y la individualidad especial del sujeto irónico, sino que, además de la obra artística de las propias acciones, etc., el artista tenía que producir también obras de arte como productos de la fantasía. El principio de estas producciones, que propiamente sólo pueden brotar en la

poesía, es a su vez la representación de lo divino como lo irónico. Pero lo irónico, como la individualidad genial, consiste en la auto-aniquilación de lo glorioso, de lo grande, de lo eminente, y, así, también las obras objetivas de arte sólo tendrían que representar el principio de la subjetividad absoluta para sí, mostrando como nulo y en su propia destrucción lo que el hombre tiene de valor y dignidad. En ello va implicado no sólo que no se toma en serio lo justo, lo moral, lo verdadero, sino también que no hay nada en lo elevado y óptimo, por cuanto esto se refuta y aniquila a sí mismo en su aparición en individuos, caracteres y acciones, con lo cual es la ironía sobre sí mismo. Esta forma, tomada abstractamente, bordea casi el principio de lo cómico, si bien lo cómico en este parentesco debe distinguirse esencialmente de lo irónico. Pues lo cómico tiene que limitarse a que, lo que se aniquila a sí mismo, sea algo nulo en sí mismo, un fenómeno falso y contradictorio, una extravagancia, por ejemplo, una testarudez, un capricho especial frente a una pasión poderosa o, también, frente a un principio supuestamente sostenible y una máxima firme. Es una cosa totalmente diferente cuando, de hecho, lo moral y verdadero, un contenido substancial en sí, se representa como nulo en un individuo y a través de él. Entonces tal individuo es nulo y despreciable en su carácter, y también se representa la debilidad y falta de carácter. Por ello, en estas distinciones entre lo irónico y lo cómico, se trata esencialmente del contenido de lo que se destruye. Y este contenido son los sujetos malos, ineptos, que no pueden permanecer en sus fines firmes e importantes, sino que renuncian a ellos y los destruyen en su persona. La ironía ama esta modalidad de la falta de carácter. Pues el verdadero carácter incluye, por una parte, un contenido esencial de los fines y, por otra parte, el retener firmemente el fin, de modo que la individualidad perdería toda su existencia si hubiera de dejarlo escapar y renunciar a él. Esta firmeza y substancialidad constituye el tono fundamental del carácter. Catón sólo puede vivir como romano y republicano. Pero si la ironía se toma como tono fundamental de la representación, entonces se toma lo más artificioso como verdadero principio de la obra de arte. Pues, en parte, aparecen allí figuras vulgares, y otras carentes de contenido y actitud, por cuanto lo substancial se muestra en ellas como lo nulo; y, en parte, se presentan las mencionadas añoranzas y contradicciones no resueltas del ánimo. Tales representaciones no pueden despertar un interés verdadero. De ahí la queja frecuente, por parte de la ironía, acerca de la falta de sentido profundo, de visión artística y genio en el público, el cual no entiende estas alturas de la ironía; es decir, al público no le gusta esta villanía y eso que, en parte, es ridículo y, en parte, carece de carácter. Y es bueno que no agraden estas naturalezas sin contenido, añorantes; es un consuelo que tal deslealtad e hipocresía no resulten atractivos, sino que hagan aspirar al hombre a intereses

plenos y verdaderos, encarnados en caracteres que permanecen fieles a sus contenidos importantes.

Como nota histórica deberíamos añadir que, sobre todo, *Solger* y *Ludwig Tieck* asumieron la ironía como principio supremo del arte.

No es éste el lugar propicio para hablar de Solger¹⁴ como lo merece; por eso me conformaré con algunas observaciones. Solger, a diferencia de muchos otros, no se conformaba con una superficial formación filosófica, sino que su auténtica y más íntima tendencia especulativa le incitaba a penetrar en la profundidad de la idea filosófica. Así llegó al momento dialéctico de la idea, al punto que yo llamo «infinita negatividad absoluta», a la actividad de la idea, que en lo finito y particular se niega a sí misma como lo infinito y universal, y suprime de nuevo esta negación para restablecer lo universal e infinito en lo finito y particular. Solger se atuvo firmemente a tal negatividad y, en todo caso, ésta es un *momento* en la idea especulativa, si bien, entendida como mera inquietud y disolución dialéctica de lo infinito y de lo finito, es *solamente un momento*, y no la *idea entera*, contra lo que Solger pretende. La vida de Solger quedó segada demasiado pronto. Por eso no pudo llegar a un desarrollo concreto de la idea filosófica. De ahí que quedara anclado en este aspecto de la negatividad, que está emparentado con la disolución irónica de lo determinado y de lo substancial en sí, y en el que él veía el principio de la actividad artística. Sin embargo, en la realidad de su vida, puesto que gozaba de un carácter firme, serio y esmerado, ni fue él mismo un artista irónico en la forma antes descrita, ni puede decirse que fuera de naturaleza irónica su profundo instinto para las verdaderas obras de arte, el cual había sido educado por el estudio duradero del arte. Dicho sea esto en justificación de Solger, que, por su vida, filosofía y arte, merece distinguirse de los apóstoles de la ironía a los que hemos aludido anteriormente.

La formación de *Ludwig Tieck* procede también de aquel período en el que Jena ejercía la capitalidad cultural. Tieck, como tantos otros miembros de estos círculos distinguidos, se muestra muy familiarizado con tales expresiones, pero sin decir lo que ellas significan. Así Tieck pide constantemente ironía; pero, cuando pasa a enjuiciar las grandes obras de arte, si bien es excelente el reconocimiento y la descripción de su grandeza, sin embargo, cuando creeríamos estar ante la mejor oportunidad de que se nos muestre qué es la ironía en tales obras, por ejemplo en *Romeo y Julieta*, nos sentimos francamente defraudados, pues no aparece ni rastro de ironía.

14. Karl Wilhelm Ferdinand SOLGER (1780-1819), *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, 2 tomos, Berlín, 1815.

DIVISION

Después de tantas observaciones preliminares, es hora de que pasemos al estudio de nuestro objeto mismo. Pero, bajo este aspecto, la introducción, en la que todavía nos encontramos, no puede hacer otra cosa que diseñar una visión conjunta del curso que ha de seguir el desarrollo posterior de nuestro tratado científico. Ahora bien, como hemos dicho que el arte brota de la idea absoluta misma y hemos indicado que su fin es la representación sensible del absoluto, en esta visión de conjunto habremos de mostrar, por lo menos en rasgos generales, cómo las dimensiones particulares del concepto de lo bello artístico se originan a manera de una representación del absoluto. Por eso intentaremos ofrecer una representación de este concepto en sus rasgos más generales.

Hemos dicho ya que el contenido del arte es la idea y que su forma es la configuración imaginativa y sensible de la misma. El arte tiene que hacer de mediador para que ambas partes constituyan una totalidad libre y reconciliada. De aquí se desprende como *primera* exigencia que el contenido de la representación artística ha de mostrarse en sí mismo capaz de tal representación. Pues de otro modo no obtenemos sino un mal enlace, por cuanto un contenido inflexible a la imagen y a la aparición externa, tendría que asumir esa forma, una materia prosaica por sí misma habría de encontrar su manera adecuada de aparición en una forma que por naturaleza se le opone. La segunda exigencia, que se deriva de la primera, pide que el contenido del arte no sea *abstracto* en sí mismo, lo cual no ha de entenderse en el sentido exclusivo de lo sensible como lo concreto, por oposición a todo lo espiritual y pensado como lo simple y abstracto en sí. De hecho, todo lo verdadero del espíritu y de la naturaleza es en sí concreto y, pese a la universalidad, tiene en sí subjetividad y particularidad. Si, por ejemplo, decimos acerca de Dios que él es el Uno simple, la esencia suprema como tal, con ello hemos expresado solamente una abstracción muerta de un entendimiento desconectado de la razón. Un Dios así, que no ha sido captado todavía en su verdad concreta, no aportará ningún contenido para el arte, en especial para las artes plásticas. De ahí que judíos y turcos, a diferencia de los cristianos, no pudieran ofrecer una representación artística positiva de su Dios, que apenas si llega a ser tal abstracción del entendimiento. En el cristianismo, por el contrario, Dios está representado en su verdad y, en consecuencia, como concreto en sí, como persona, como sujeto y, en forma más determinada, como espíritu. Lo que él es en cuanto espíritu, se explicita para la manera de entender religiosa como trinidad de personas, que constituyen a su vez una unidad. Aquí se da la esencia, la universalidad y lo particular, así como su unidad reconciliada, y por primera vez esta unidad es lo concreto. Y así como un contenido, para ser verdadero en general, ha de ser de tipo concreto, de igual manera

el arte exige también concreción, pues lo que en sí es tan sólo un universal abstracto no está destinado a progresar hacia lo particular, hacia la aparición y la unidad consigo en la misma. En *tercer* lugar, si a un contenido verdadero y, por eso, concreto ha de corresponderle una forma y configuración sensible, ésta tiene que ser a su vez individual en sí, enteramente concreta y singular. El hecho de que lo concreto corresponde a ambos aspectos del arte, tanto al contenido como a la representación, es precisamente el punto en el que coinciden ambos y pueden corresponderse entre sí, a la manera como, por ejemplo, la forma natural del cuerpo humano es sensiblemente concreta, y como tal es capaz de representar al espíritu concreto y de mostrarse adecuado a él. Así, pues, es inadmisibles la idea de que se deba a la mera casualidad el hecho de que se tome una aparición real del mundo exterior para tal forma verdadera. Pues el arte no asume esta forma ni porque la encuentre dada así, ni porque no haya ninguna otra. Más bien, el contenido concreto mismo implica también la dimensión de una aparición exterior y real, de una aparición sensible. En consecuencia, esa dimensión sensible y concreta, en la cual se acuña un contenido que según su esencia es espiritual, es esencial para lo interior. Lo exterior de la forma, por cuya mediación el contenido se hace intuible y representable, tiene la finalidad de estar ahí solamente para nuestro ánimo y espíritu. Ésta es la única razón de que el contenido y la forma artística estén configurados en recíproca compenetración. Lo que es tan *sólo* sensiblemente concreto, la naturaleza externa como tal, no tiene su origen exclusivo en esa finalidad. El variado colorido en el plumaje de las aves sigue resplandeciendo aunque no lo veamos, y su canto no se extingue cuando dejamos de oírlo. El cirio, que florece una sola noche, se marchita sin ser admirado en las soledades de los bosques del sur; y estos bosques mismos, trenzados de la más bella y exuberante vegetación, y mecidos en los más aromáticos olores, también se consumen y marchitan sin que nadie goce de ellos. En cambio, la obra de arte no existe tan despreocupadamente para sí misma, sino que es esencialmente una pregunta, una interpelación al pecho para provocar una resonancia, es una llamada a los ánimos y espíritus.

Aunque, bajo este aspecto, la dimensión sensible del arte no es casual, a la inversa, tampoco es la forma suprema de aprehender lo espiritualmente concreto. La forma superior frente a la representación a través de lo sensiblemente concreto es el pensamiento, que, si bien es abstracto en un sentido relativo, sin embargo, para ser verdadero y racional, no puede ser unilateral, sino que ha de ser pensamiento concreto. La diferencia en la medida en que un determinado contenido tiene como forma adecuada la representación sensible del arte o, por el contrario, exige según su naturaleza una forma superior, más espiritual, se pone inmediatamente de manifiesto, por ejemplo, en la comparación de los dioses griegos con el Dios que se ofrece a nuestra representación

en el cristianismo. El dios griego no es abstracto, sino que es individual y se halla cercano a la forma natural; el Dios cristiano también es una personalidad concreta, pero es tal como espiritualidad pura, y ha de ser sabido como *espíritu* y en el espíritu. Por ello, el elemento de su existencia es esencialmente el saber interior y no la forma natural externa, a través de la cual sólo podría representarse imperfectamente y no según toda la profundidad de su concepto.

Ahora bien, el arte tiene la tarea de representar la idea para la intuición inmediata en forma sensible y no bajo la forma del pensamiento y de la espiritualidad pura. Y esta representación tiene su valor y dignidad en la correspondencia y unidad entre ambas partes, entre la idea y su forma. En consecuencia, la altura y excelencia del arte en la realidad correspondiente a su concepto dependerá del grado de interioridad y unidad en que la idea y la forma aparezcan elaborados en recíproca compenetración.

Esta verdad superior, debida al grado de espiritualidad que ha logrado la configuración adecuada al concepto de espíritu, ofrece el punto de partida para la división de la ciencia del arte. Pues el espíritu, antes de llegar al concepto de su esencia absoluta ha de recorrer diversos estadios que se fundan en ese concepto mismo. Y al despliegue del contenido que él se da a sí mismo corresponde un curso correlativo de configuraciones artísticas, en cuya forma el espíritu, como artístico, se da a sí mismo la conciencia de sí.

Este curso del espíritu artístico tiene por su propia naturaleza dos aspectos diferentes. En *primer* lugar, esa evolución es *espiritual* y *universal*, por el hecho de que se configura artísticamente la serie sucesiva de determinadas *concepciones del mundo*, entendidas como la conciencia determinada, pero envolvente de lo natural, de lo humano y de lo divino. En *segundo* lugar, la evolución interna del arte tiene que darse existencia inmediata y sensible, y las formas determinadas de la existencia sensible del arte son a su vez una totalidad de diferencias necesarias del arte, a saber, las *artes particulares*. Ciertamente, la configuración artística y sus diferencias, como espirituales, son de tipo general, y no están ligadas a un material, de modo que la existencia sensible se distingue a su vez de múltiples maneras; ahora bien, de suyo, lo mismo que el espíritu tiene su alma interna en el concepto, de igual manera un determinado material sensible guarda una relación más estrecha y una secreta concordancia con las diferencias espirituales y las formas de la configuración artística.

Sin embargo, la división completa de nuestra ciencia comprende tres partes principales.

Primeramente una parte *general*, cuyo contenido y objeto es la idea general de lo bello artístico como el *ideal*, así como su relación con la naturaleza, por una parte, y con la producción subjetiva del arte, por otro.

Segundo, a partir del concepto de lo bello artístico se desarro-

lla una parte *especial*, por el hecho de que las diferencias esenciales que ese concepto contiene en sí se desarrollan en una serie sucesiva de formas especiales de configuración.

En *tercer* lugar, tenemos una *última* parte que debe considerar los modos singulares de lo bello artístico, por cuanto el arte progresa hacia la realización sensible de sus formas y se redondea en un sistema de las artes particulares y de sus géneros y especies.

I. Por lo que se refiere a la primera y segunda parte, para hacer comprensible lo que sigue, hemos de recordar que la idea, entendida como lo bello artístico, no es la idea en cuanto tal, la que la lógica metafísica intenta comprender como el absoluto, sino la idea que ha salido a configurarse a manera de realidad y se halla en una unidad de correspondencia inmediata con esta realidad. Pues, ciertamente, la *idea como tal* es lo verdadero mismo en y para sí, pero es lo verdadero según su universalidad todavía no objetivada. En cambio, la *idea*, entendida como lo *bello artístico*, tiene la determinación más concreta de ser por esencia realidad individual, así como una configuración individual de la realidad, la cual lleva inherente la característica esencial de hacer que aparezca la idea. Con ello hemos expresado ya la exigencia de que la idea y su configuración como realidad concreta han de hallarse en una completa adecuación recíproca. Así entendida la idea, como realidad configurada en concordancia con su concepto, es el *ideal*. Ahora bien, la tarea de tal correspondencia podría entenderse de manera totalmente formal, en el sentido de que la idea puede hacerse *esta* o la *otra* idea determinada con la única condición de que la forma real, cualquiera que ella sea, represente precisamente esta idea determinada. En tal caso, la necesaria *verdad* del ideal se confunde con la mera *corrección*, la cual consiste en que una determinada significación quede expresada en la forma correspondiente, de modo que su sentido pueda volver a encontrarse inmediatamente en la forma. El ideal no ha de tomarse en este sentido. Pues un determinado contenido puede representarse adecuadamente y por entero según la norma de su esencia, sin que por ello vaya a tener pretensiones de ser el ideal de lo bello artístico. Es más, en comparación con la belleza ideal, la representación parecerá incluso deficiente. En este sentido, hemos de notar de antemano lo que sólo más tarde podremos mostrar, a saber, que la deficiencia de la obra de arte no siempre habrá de considerarse como falta de habilidad subjetiva, puesto que la *deficiencia de la forma* emana también de la deficiencia del contenido. Así, por ejemplo, los chinos, los indios, los egipcios, en sus formas artísticas, imágenes de dioses e ídolos, se quedaron en lo informe o en una forma con determinación mala o falta de verdad, y no pudieron apoderarse de la belleza porque sus representaciones mitológicas, el contenido y el pensamiento de sus obras artísticas, eran todavía indeterminados en sí o tenían una mala determina-

ción, no eran el contenido absoluto en sí mismo. Por ello, cuanto más primorosas llegan a ser las obras de arte, tanto más profunda es la verdad interna que reviste su contenido y pensamiento. A este respecto, no hemos de atender solamente a la mayor o menor habilidad con que se captan e imitan las formas naturales, tal como están dadas en la realidad exterior. Pues, en determinados estadios de la conciencia y representación artísticas, el abandono y la desfiguración de las formas naturales no se deben a una falta de ejercitación técnica, carente de intención, sino a un cambio intencionado, que parte del contenido presente en la conciencia y es exigido por él. Desde este punto de vista, hay un arte imperfecto que en su esfera *determinada* puede ser enteramente consumado en su dimensión técnica, así como en otras dimensiones, y, sin embargo, parecer defectuoso de cara al concepto del arte y al ideal. Sólo en el arte supremo la idea y la representación se corresponden entre sí verdaderamente, en el sentido de que la forma de la idea es en sí misma la forma verdadera en y para sí, porque el contenido de la idea que aquélla expresa es él mismo el verdadero. Esto incluye, según hemos insinuado ya, que la idea esté determinada en sí misma y por sí misma como totalidad concreta, de modo que tenga en sí el principio y la medida de su particularización y determinación. Por ejemplo, la fantasía cristiana sólo podrá representar a Dios en forma humana y en su expresión *espiritual*, porque aquí Dios mismo es conocido enteramente como *espíritu* en sí. Por así decirlo, la determinación es el puente hacia la aparición. Donde esta determinación no es una totalidad que fluye de la idea misma, donde la idea no es representada como la que se determina y particulariza a sí misma, permanece abstracta, y no tiene en sí, sino fuera de sí, la determinación y, con ello, el principio de la forma de aparición particular que es adecuada a ella. Por eso, la idea todavía abstracta no tiene aún la forma como puesta por sí misma, sino que la tiene como algo externo. Por el contrario, la idea concreta en sí lleva en sí misma el principio de su propia forma de aparición, con lo cual es su propio configurar libre. De esa manera la idea verdaderamente concreta produce la forma verdadera, y esta correspondencia de ambas es el ideal.

II. Pero como así la idea es unidad concreta, esta idea a su vez sólo puede penetrar en la conciencia artística por el despliegue y la nueva mediación de los momentos particulares de la idea, y gracias a esa evolución la conciencia artística recibe una *totalidad de estadios y formas particulares*. Por tanto, una vez que hemos considerado lo bello artístico en y para sí, hemos de ver cómo el todo de lo bello se despliega en sus determinaciones especiales. Así obtendremos como *segunda parte la doctrina de las formas del arte*. Estas formas tienen su origen en las formas diferentes de captar la idea como contenido, lo cual condiciona una

diferencia de la configuración en la que ella aparece. En consecuencia, las formas del arte no son sino los diversos tipos de relación entre contenido y forma, relaciones que brotan de la idea misma y ofrecen así el verdadero fundamento para la división de esa esfera. Pues la división tiene que radicar siempre en el concepto, cuya particularización y división es.

Hemos de considerar aquí *tres* relaciones de la idea con su forma.

1. En *primer lugar*, la idea constituye el principio en tanto ella, hallándose todavía en la indeterminación y falta de claridad, o en una determinación mala, carente de verdad, se convierte en contenido de las formas del arte. Como indeterminada, todavía no tiene en sí misma aquella individualidad que reclama el ideal; su abstracción y unilateralidad hace que la forma exterior sea deficiente y casual. Por eso, la primera forma del arte es más un *mero buscar* la configuración que una facultad de verdadera representación. La idea todavía no ha encontrado la forma en sí misma y, por esto, permanece todavía un esfuerzo por conseguirla y una aspiración a ella. Podemos dar a esta forma la denominación general de forma *simbólica* del arte. Aquí la idea tiene la forma fuera de sí misma, en la materia natural sensible; el configurar parte ahora de ella y queda ligado a ella. Los objetos de la intuición natural, por una parte, son dejados tal como son, pero a la vez se pone en su interior la idea sustancial como su significación, de modo que ellos reciben ahora la tarea de expresarla y han de ser interpretados como si la idea estuviera presente en los mismos. Esto implica que los objetos de la realidad llevan en sí un aspecto por el que son capaces de representar una significación general. Pero como todavía no es posible una correspondencia perfecta, esa referencia sólo puede afectar a una *determinación abstracta*, como cuando, por ejemplo, con el león significamos la fuerza.

En tal relación abstracta se hace consciente, por otra parte, la *lejanía* entre la idea y la manifestación natural. Y cuando la idea, que ya no da expresión a ninguna otra realidad, sale a la luz en todas estas formas y se busca allí en medio de la inquietud y falta de medida de las mismas, pero sin poderse encontrar adecuadamente en ellas, entonces eleva a lo indeterminado y desmedido las formas de la naturaleza y los fenómenos de la realidad. Vacila en su entorno, se prepara y fermenta a su vera, les inflige violencia, las desfigura y extiende de manera innatural, con el fin de elevar la aparición a la idea mediante la dispersión, la desmesura y el lujo de las formas. Pues la idea es todavía aquí lo más o menos indeterminado, lo incapaz de recibir forma, mientras que los objetos naturales son plenamente determinados en su forma.

Por eso, dada la inadecuación entre ambos polos, la relación de la idea con la objetividad se hace *negativa*, pues ella misma, como interior, está descontenta con tal exterioridad y se mantiene *elevada* sobre toda esta plenitud de formas, que no le corres-

ponden, como su interior substancia general. Por supuesto, en dicha elevación, la aparición natural y la figura y datos humanos se toman y dejan tal como son, aunque se conocen también como inadecuados a su significación, que descuella sobre todo contenido del mundo.

Dichos aspectos constituyen en general el carácter del primer panteísmo artístico en Oriente, el cual, por una parte, pone la significación absoluta incluso en los peores objetos, y, por otra parte, fuerza violentamente las formas de manifestación para que expresen su concepción del mundo. Con ello se hace bizarro, grotesco y falto de gusto, o bien, despreciando la libertad infinita, pero abstracta de la sustancia, se vuelve contra todas las apariciones como nulas y percederas. Con ello la significación no puede acuñarse perfectamente en la expresión, y, pese a tanta aspiración e intento, se mantiene, sin embargo, la inadecuación entre idea y forma. Ésta es la primera forma de arte, la simbólica, con su búsqueda, efervescencia, enigma y elevación.

2. En la *segunda* forma de arte, que denominaremos la *clásica*, está borrado el doble defecto de la forma simbólica. Ésta es imperfecta porque, de un lado, la idea entra en la conciencia solamente en una determinación o indeterminación abstracta, y, de otro lado, por ello mismo la coincidencia entre significación y forma tiene que permanecer deficiente y abstracta. Como disolución de este doble defecto, la forma clásica del arte es la libre acuñación adecuada de la idea en la forma que propiamente pertenece a ella según su concepto, con la cual, en consecuencia, puede llegar a una concordia libre y perfecta. Así, por primera vez la forma clásica da la producción e intuición del ideal consumado y lo establece como realizado.

Sin embargo, la adecuación entre concepto y realidad en lo clásico, lo mismo que en lo tocante al ideal, no puede tomarse en el sentido meramente *formal* de la coincidencia de un contenido con su configuración externa. De otro modo, todo retrato de la naturaleza, toda fisonomía, región, flor, escena, etc., que constituye el fin y contenido de la representación, sería ya clásico por esa congruencia de contenido y forma. Por el contrario, en lo clásico la peculiaridad del contenido consiste en que él mismo es idea concreta y como tal es lo espiritual concreto; pues sólo lo espiritual es lo verdaderamente interior. Y de cara a ese contenido hay que preguntar ¿qué es aquello, entre todo lo natural, que de por sí corresponde a lo espiritual en y para sí? Tiene que ser el concepto *original* mismo el que ha *inventado* la forma para la espiritualidad concreta, de modo que ahora el concepto *subjetivo* —en nuestro caso el espíritu del arte— no ha hecho sino *encontrarlo* y hacerlo adecuado, como existencia natural informada, a la libre espiritualidad individual. Esta forma, que tiene en sí misma la idea como espiritual —y, por cierto, la espiritualidad determinada individualmente—, cuando tiene que salir a la aparición

temporal es la *forma humana*. Con frecuencia el personificar y humanizar han sido denigrados como si fueran una degradación de lo espiritual. Pero el arte, en tanto tiene que conducir lo espiritual a la intuición sensible, no puede menos de pasar a esta humanización, pues el espíritu sólo en el cuerpo humano aparece de manera adecuadamente sensible. Bajo este aspecto la metempsicosis es una representación abstracta, y la fisiología debería considerar como uno de sus principios fundamentales el hecho de que lo vivo en su evolución tiene que progresar necesariamente hacia la forma del hombre como única aparición sensible adecuada al espíritu.

Pero, en el arte clásico, el cuerpo humano en sus formas ya no es mera existencia sensible, sino que está allí solamente como existencia y forma natural del espíritu, por lo cual ha de estar sustraído a la indigencia de lo meramente sensible y a la finitud casual de la aparición. Así la forma queda purificada para expresar en sí el contenido adecuado a ella. Y, por otra parte, si la concordancia entre significación y forma ha de ser perfecta, también la espiritualidad, que constituye el contenido, ha de ser de tal índole que sea capaz de expresarse en la forma natural del hombre, sin descollar por encima de esta expresión en lo sensible y corporal. Con ello el espíritu queda determinado aquí como más particular, como más humano, no como el espíritu totalmente absoluto y eterno, pues éste sólo puede expresarse y manifestarse como espiritualidad.

Y, a su vez, ese defecto es el punto en el que se disuelve la forma del arte clásico y exige la transición a un tercer estadio más elevado, a saber, el *romántico*.

3. La forma del arte *romántico* suprime de nuevo la unión consumada de idea y realidad y, en un nivel superior, se pone en la diferencia y oposición de ambas dimensiones, en aquella diferencia que la forma simbólica del arte aún no había logrado superar. En efecto, la forma clásica del arte había logrado lo máximo que la manifestación sensible puede alcanzar, y si en ella hay algo defectuoso, eso se debe al arte mismo y a la limitación de la esfera artística. Esa limitación se debe al hecho de que el arte en general objetiva de manera sensiblemente concreta lo que, según su concepto, es el infinito universal concreto, el espíritu; y en su forma clásica el arte establece una unidad consumada de la existencia espiritual y de la sensible como *correspondencia* de ambas. Pero, de hecho, en esa fusión el espíritu no es representado según su verdadero concepto. Pues el espíritu es la subjetividad infinita de la idea, la cual, como interioridad absoluta, no puede configurarse libremente desde sí misma y para sí misma si permanece derramada en lo corporal como existencia adecuada a ella. En virtud de este principio, la forma romántica del arte suprime de nuevo la unidad indivisa de lo clásico, pues ha logrado un contenido que va más allá de la forma clásica del arte y de su mane-

ra de expresión. Este contenido coincide con la conocida concepción cristiana de Dios como espíritu, a diferencia de los dioses griegos, que eran el contenido esencial y adecuado de la forma clásica. En ésta el contenido concreto *en sí* es la unidad de la naturaleza humana y de la divina, una unidad que, porque es solamente *inmediata* y *en sí*, llega también a su manifestación adecuada en forma inmediata y *sensible*. El dios griego es para la intuición ingenua y para la representación sensible. Por eso, tiene su forma en lo corporal del hombre, y el círculo de su poder y de su esencia es algo individual de tipo particular, una substancia y un poder frente al sujeto, con los cuales el interior subjetivo está en unidad solamente en sí, pero no posee esa unidad como saber subjetivo interno. Y el estadio superior es ahora el *saber* de esta unidad que es *en sí*, la cual en la forma clásica del arte era el contenido según su representabilidad consumada en lo corporal. Ahora bien, esa elevación del en sí al saber consciente de sí mismo trae consigo una diferencia enorme. Se trata de la diferencia infinita que separa al hombre, por ejemplo, del animal. El hombre es animal, pero incluso en sus funciones animales no se queda en un en sí como el animal, sino que se hace consciente de ellas, las conoce y las eleva a ciencia consciente, tal como hace, por ejemplo, con el proceso de digestión. Con ello el hombre desata el límite de la inmediatez que es en sí, de modo que, precisamente porque *sabe* que es animal, deja de ser animal y se da el saber de sí mismo como espíritu. Si, de esa manera, el en sí del estadio anterior, la unidad de la naturaleza humana y de la divina, es elevado de una unidad *inmediata* a una unidad *consciente*, entonces el *verdadero* elemento para la realidad de este contenido ya no es la inmediata existencia sensible de lo espiritual, la forma corporal humana, sino la *interioridad consciente de sí misma*. Por eso, el cristianismo, porque representa a Dios como *espíritu*, y no como individual y especial, sino como *absoluto*, porque lo representa en *espíritu* y en verdad, se aleja de lo sensible de la representación y se recoge en la interioridad espiritual, haciendo que sea ésta y no lo corporal el material y la existencia de su contenido. Asimismo, la unidad de la naturaleza humana y de la divina es una unidad sabida, la cual sólo puede realizarse por el saber *espiritual* y *en el espíritu*. Por eso, el nuevo contenido así logrado no está vinculado a la representación sensible, como correspondiente a él, sino que se libera de esta existencia inmediata, que ha de ser puesta negativamente, superada y sometida a reflexión en la unidad espiritual. Así, el arte romántico es el arte que se trasciende a sí mismo, si bien dentro de su propio ámbito y bajo la forma artística misma.

Por ello, podemos decir brevemente que en este tercer estadio el objeto es la *libre espiritualidad concreta*, que, como *espiritualidad*, tiene que aparecer para el *interior espiritual*. El arte, medido en este objeto, ya no puede trabajar para la intuición sensi-

ble, sino para la interioridad, que se recoge en sí y encuentra el objeto en su propio interior, para la interioridad subjetiva, para el *ánimo*, para el sentimiento, que como espiritual aspira a la libertad en sí mismo y busca y tiene su reconciliación solamente en el espíritu interior. Este mundo *interior* constituye el contenido de lo romántico y, por eso, tendrá que ser representado como tal interior y con la apariencia de tal interioridad. La interioridad celebra su triunfo sobre lo exterior y hace que este triunfo aparezca en lo exterior mismo, con lo cual queda desvirtuada la aparición sensible.

Por otra parte, también esta forma, como todo arte, necesita de lo exterior para su expresión. Ahora bien, en tanto la espiritualidad se ha retirado hacia sí desde lo exterior y desde la unidad inmediata con ello, la exterioridad sensible de la forma, lo mismo que en el arte simbólico, es asumida y representada como inessential y transitorio y, de igual manera, el espíritu y la voluntad subjetivos y finitos son asumidos y representados hasta en lo particular y arbitrario de la individualidad, del carácter, de la acción, de la aventura, del embrollo, etc. La dimensión de la existencia exterior queda confiada a la casualidad y a las aventuras de la fantasía, cuyo capricho lo mismo puede reflejar lo dado tal *como* está dado, que arrojar revueltas y desfigurar en manera grotesca las formas del mundo exterior. Pues, a diferencia de lo clásico, lo externo ya no tiene el concepto y la significación en sí mismo, sino en el ánimo, que ya no encuentra su aparición en lo exterior y en su forma de realidad, sino en sí mismo. Y el ánimo es capaz de conservar o recuperar la reconciliación consigo en medio de todo lo casual, en medio de lo accidental que se configura para sí, en medio de la desgracia y del dolor, e incluso en medio del delito mismo.

Con ello, al igual que en lo simbólico, aparece de nuevo la indiferencia, la inadecuación y separación entre la idea y la forma, si bien con la *diferencia* esencial de que en lo romántico la idea, cuya deficiencia en el símbolo producía el defecto de la forma, ahora tiene que aparecer *consumada* en sí como espíritu y ánimo. Por razón de esa consumación superior, se sustrae a la unión correspondiente con lo exterior, por cuanto sólo puede buscar y realizar en sí su verdadera realidad y aparición.

En términos generales, éste es el carácter de la forma simbólica, clásica y romántica del arte como las tres relaciones de la idea con su forma en el ámbito artístico. Las tres formas consisten en la búsqueda, la consecución y la superación del ideal como la verdadera idea de la belleza.

III. En contraste con las dos primeras partes, la *tercera* presupone el concepto del ideal y las formas generales del arte, por cuanto ella es solamente la realización de las mismas en un determinado material sensible. Por eso, ahora ya no tenemos que ha-

bérmolas con el desarrollo interno de la belleza artística según sus generales determinaciones fundamentales, sino que hemos de considerar cómo estas determinaciones aparecen en la existencia, se distinguen hacia fuera y realizan cada momento del concepto de belleza en forma autónoma para sí misma como *obra de arte*, y no como *forma* solamente *general*. Pero como ahora son las diferencias propias, inmanentes a la idea de la belleza, las que el arte traduce a la existencia exterior, en esta tercera parte las formas generales del arte tienen que mostrarse como la determinación fundamental para la articulación y delimitación de las artes particulares. O bien, por decirlo de otro modo, las formas del arte llevan en sí las mismas diferencias esenciales que se nos presentaban en las formas generales del arte. La objetividad *exterior* en la que toman cuerpo estas formas a través de un material sensible y, por eso, *especial*, hace que ellas se *desplieguen* en las artes particulares, en tanto cada forma encuentra su realización adecuada en un determinado material externo y en su forma de representación. Por otra parte, esas formas del arte, como formas *generales* en su determinación, rebasan también su realización *especial* a través de un *determinado* tipo de arte, y logran igualmente su existencia a través de las otras artes, si bien en manera subordinada. Por eso, las artes particulares, de un lado, pertenecen específicamente a *una* de las formas generales del arte y constituyen su *adecuada* realidad artística exterior, y, de otro lado, en su forma de configuración externa representan la totalidad de las formas del arte.

Por tanto, en la tercera parte tenemos que habérmolas de manera general con lo bello artístico, tal como esto se desarrolla en un *mundo* de belleza realizada en las artes y en sus obras. El contenido de este mundo es lo bello, y lo bello verdadero, según veíamos, es la espiritualidad configurada, el ideal y, más en concreto, el espíritu absoluto, la verdad misma. Esta región de la verdad divina, representada artísticamente para la intuición y el sentimiento, constituye el punto central del mundo entero del arte como la forma autónoma, libre, divina que se ha apropiado completamente lo exterior de la forma y del material, y sólo lo lleva en sí como manifestación de sí misma. Pero como lo bello se desarrolla aquí a manera de realidad *objetiva* y así se distingue según la particularidad autónoma de los aspectos y momentos particulares, en consecuencia este centro, en cuanto devenido realidad auténtica, se contrapone a sus extremos. *Uno* de esos extremos es la *objetividad carente todavía de espíritu*, el mero entorno natural del dios. Aquí se configura lo exterior como tal, que no tiene en sí, sino en otro, su fin y contenido espiritual.

El otro extremo, por el contrario, es lo divino, como interior y sabido, en cuanto múltiple y particular existencia *subjetiva* de la divinidad. Es la verdad tal como está operante y viva en el espíritu de los sujetos particulares, ya no derramada en su forma exterior,

sino retornada al interior subjetivo e individual. Con ello lo divino en cuanto tal queda diferenciado de su manifestación pura como *divinidad*, y entra así en el reino de lo particular, que pertenece a todo saber, sentir, intuir y percibir en su condición subjetiva e individual. En el campo análogo de la religión, con la que el arte en su estadio supremo se halla en relación inmediata, encontramos la misma diferencia en el sentido de que, por un lado, se halla la vida terrestre, natural en su finitud, y luego, en segundo lugar, la conciencia convierte para sí misma a *Dios* en objeto, manteniendo así la distinción entre subjetividad y objetividad, hasta llegar finalmente a Dios en el culto de la comunidad, al Dios que está vivo y presente en la conciencia subjetiva. Estas tres diferencias principales aparecen también con un desarrollo autónomo en el mundo del arte.

1. La *primera* de las artes particulares, con la que debemos iniciar esta determinación fundamental, es la *arquitectura* bella. Su tarea consiste en elaborar la naturaleza exterior inorgánica, de modo que ésta quede emparentada con el espíritu como mundo exterior adecuado al arte. Su material es lo material mismo en su exterioridad inmediata como masa mecánica pesada, y sus formas son las de la naturaleza inorgánica, que el entendimiento ordena según relaciones abstractas de simetría. Puesto que en tales formas y material no puede realizarse el ideal como espiritualidad concreta y, con ello, la realidad representada se mantiene externa e impenetrada frente a la idea, o se mantiene frente a ella en una relación abstracta, en consecuencia el tipo fundamental de la arquitectura es la forma *simbólica* del arte. Pues la arquitectura prepara solamente el camino a la realidad adecuada de Dios y forcejea a su servicio con la naturaleza objetiva, para trabajarla arrancándola de los matorrales de la finitud y de la informalidad casual. Así allana el camino para Dios, da forma a su entorno exterior y le edifica su templo como el espacio para la concentración interior y para la dirección hacia los objetos absolutos del espíritu. Hace subir un cerco para la concentración de los congregados, como protección contra la amenaza de la tormenta, contra la lluvia, el mal tiempo y los animales salvajes, y revela un querer concentrar, si bien en forma exterior, aunque adecuada al arte. La arquitectura puede acuñar más o menos esta significación a su material y a sus formas, según que la determinación del contenido para el que trabaja sea más o menos importante, más concreto o más abstracto, más profundo o más oscuro y superficial. En ese sentido, puede querer ir tan lejos que en sus formas y material proporcione una adecuada existencia artística a dicho contenido; pero entonces ha rebasado ya su propio territorio y ha iniciado su oscilación hacia un estadio más elevado, la escultura. Pues su límite está en que mantiene lo espiritual como interior frente a sus formas externas, y así indica lo lleno de alma tan sólo a manera de una cosa diferente.

2. Así, mediante la arquitectura, el mundo exterior inorgánico queda purificado, ordenado simétricamente y emparentado con el espíritu; y el templo de Dios, la casa de su comunidad, está ante nosotros acabado. En *segundo* lugar, Dios mismo entra en este templo, por cuanto el rayo de la individualidad cae en la masa pesada, la penetra, y la infinita forma misma del espíritu, ya no su mera forma simétrica, concentra la corporalidad y la configura. Esta es la tarea de la *escultura*. Por el hecho de que en ella el interior espiritual, que en la arquitectura sólo podía insinuarse, inhabita en la forma sensible y en su material exterior, de modo que ambas dimensiones se acuñan la una en la otra sin predominar ninguna, la escultura tiene su tipo fundamental en la *forma clásica del arte*. De ahí que lo sensible por sí mismo no retenga ninguna expresión que no sea la de lo espiritual, lo mismo que, a la inversa, la escultura no puede representar con perfección ningún contenido espiritual que no pueda plasmarse adecuadamente en forma corporal. Pues por la escultura el espíritu ha de estar silencioso y feliz en su forma corporal, en unidad inmediata con ella, y la forma ha de estar vivificada por el contenido de la individualidad espiritual. Así, el material sensible externo ya no es elaborado meramente según su cualidad mecánica, como masa pesada, ni bajo las formas de lo inorgánico, como indiferentes todavía frente al color, etc., sino en las formas ideales de la figura humana, y esto según la totalidad de las dimensiones espaciales. Bajo este último aspecto, hemos de constatar en relación con la escultura que en ella aparece primeramente lo interior y espiritual en su quietud eterna y en su autonomía esencial. A esa quietud y unidad consigo corresponde solamente aquel exterior que se mantiene él mismo en tal unidad y quietud. Y este exterior es la forma según su *espacialidad abstracta*. El espíritu representado en la escultura es el que está profundizado en sí mismo, no el astillado en el juego de las casualidades y pasiones. Por eso, la escultura no abandona lo exterior a semejante multiplicidad en su aparición, sino que aprehende allí únicamente el aspecto de la espacialidad abstracta en la totalidad de sus dimensiones.

3. Cuando la arquitectura ha ejecutado ya el templo y la mano escultórica ha puesto allí la estatua del dios, en *tercer* lugar, en los amplios espacios de su casa se halla enfrente la *comunidad*. Ella es la reflexión espiritual en sí misma de aquella existencia sensible, es la subjetividad e interioridad animada, por la que la particularización, la singularización y su subjetividad se convierten en el principio determinante para el contenido del arte, lo mismo que para el material que representa externamente. La unidad ensimismada del dios en la escultura se rompe en la multiplicidad de la interioridad singularizada, cuya unidad no es sensible, sino simplemente ideal. Y por primera vez así es Dios mismo en ese ir de aquí para allá, como este cambio de la unidad en sí y realización en el saber subjetivo y en su particularización, como univer-

salidad y unión de los muchos, por primera vez así es verdaderamente espíritu, el espíritu en su comunidad. En ésta Dios está sustraído tanto a la abstracción de una identidad cerrada en sí misma, como a la sumersión inmediata en la corporalidad, según la manera que la escultura tiene de representarlo, y queda elevado a la espiritualidad y al saber en este reflejo, que aparece como esencialmente interior y como subjetividad. Con ello el contenido superior es ahora lo espiritual y, por cierto, como absoluto. Sin embargo, a causa del mencionado desmembramiento, aparece a la vez como espiritualidad *particular*, como ánimo particular. Y puesto que se presenta como asunto principal, no el descanso sin necesidades del dios en sí mismo, sino el aparecer en general, el ser para otro, el manifestarse, ahora se hace objeto de la representación artística la abigarrada subjetividad en su vivo movimiento y actividad como pasión humana, como acción y acontecimiento, en general, el amplio campo del sentir, querer y omitir humanos. Y ahora el elemento sensible del arte ha de mostrarse igualmente como particularizado en sí mismo y adecuado a la interioridad subjetiva. Lo que ofrece tal material es el color, el tono y, finalmente, el tono como mera designación de intuiciones y representaciones internas. Y como formas de realización de dicho contenido mediante este material obtenemos ahora la pintura, la música y la poesía. Puesto que aquí la materia sensible aparece particularizada en sí misma y puesta siempre idealmente, alcanza también la mejor manera de correspondencia al contenido espiritual del arte en general, y la conexión entre significación espiritual y material sensible alcanza una intimidad superior en comparación con la arquitectura y la escultura. Sin embargo, esta unidad más íntima se decanta enteramente hacia la parte subjetiva y, en tanto el contenido y la forma tienen que particularizarse y ponerse idealmente, sólo se produce a precio de la universalidad objetiva del contenido y de la mezcla con lo inmediatamente sensible.

Y si la forma y el contenido se elevan a la idealidad en tanto abandonan la arquitectura simbólica y el ideal clásico de la escultura, estas artes toman su tipo de la forma *romántica* del arte, pues son las más adecuadas para acuñar su manera de configuración. Pero constituyen una totalidad de artes porque lo romántico mismo es en sí la forma más concreta.

La articulación interna de esta *tercera esfera* de las artes particulares puede deslindarse como sigue.

a) La *primera* de las artes, la que se halla más cerca de la escultura, es la *pintura*. El material que ella usa para su contenido y la configuración del mismo es lo visible como tal, en tanto lo particulariza, o sea, en tanto se determina como color. Ciertamente, el material de la arquitectura y de la escultura es asimismo visible y tiene color, pero no es como en la pintura el hacer visible en cuanto tal, lo cual sucede por el hecho de que la luz, la cual en

sí es simple, se especifica en su opuesto, lo oscuro, y en unión con ello se convierte en color.

La escultura, aunque sea de manera concentrada y en formas orgánicas, mantiene la totalidad del espacio sensible. Por el contrario, la visibilidad subjetivada y puesta idealmente en la pintura no requiere ni la abstracta diferencia mecánica de masas que se da en la materialidad pesada de la arquitectura, ni la totalidad del espacio sensible que es típico de la escultura. Más bien, la visibilidad y el hacer visible de la pintura tiene sus diferencias en forma más ideal, como la particularidad de los colores, y así libera al arte de la completud espacial-sensible de lo material, en tanto se limita a la dimensión de la superficie.

Por otra parte, también el contenido alcanza la más amplia particularización. Cuanto cabe en el pecho humano como sensación, representación, fin, cuanto él puede acuñar fuera como acción, constituye el variado contenido de la pintura. Aquí recibe su lugar el reino entero de lo particular, desde el contenido supremo del espíritu hasta los objetos más singulares de la naturaleza. Pues también la naturaleza finita en sus escenas y manifestaciones particulares tiene cabida aquí, siempre que una alusión cualquiera a un elemento del espíritu pueda Hermanarla más de cerca con el pensamiento y la sensación.

b) La *segunda* de las artes por las que se realiza lo romántico es la *música*, que viene después de la pintura. Su material, aunque todavía es sensible, sigue progresando hacia una más profunda subjetividad y especialización. La pintura dejaba subsistir todavía la apariencia total del espacio e incluso la *fungía intencionadamente*. La música, en cambio, por su posición ideal de lo sensible, suprime el fuera de sí indiferente del espacio e idealiza el uno individual del punto. Y como tal negatividad el punto es concreto en sí y es un suprimir activo dentro de la materialidad, lo cual sucede a manera de movimiento y temblor del cuerpo material en sí mismo en su relación consigo. Esa incipiente idealidad de la materia, que ya no aparece como espacial, sino como idealidad temporal, es el tono, lo sensible puesto negativamente, cuya visibilidad abstracta se ha transformado en posibilidad de audición, por cuanto el tono desliga lo ideal de su cautividad en lo material. Esta primera intimidad y animación de la materia da el material para la intimidad y alma todavía indeterminada del espíritu, y hace que sus vibraciones suenen y se extingan en el ánimo con toda la escala de sus sensaciones y pasiones. En tal manera, lo mismo que la escultura es el centro entre la arquitectura y las artes de la subjetividad romántica, la música constituye a su vez el punto central de las artes románticas, y es el punto de transición entre la abstracta sensibilidad espacial de la pintura y la espiritualidad abstracta de la poesía. Lo mismo que la arquitectura, la música, como contraste entre la sensación y la interioridad, implica la consecuencia de una comprensible relación cuantitativa, y asimismo

lleva en sí la base de una legalidad fija de los tonos y de su composición.

c) Finalmente, la *tercera* representación espiritual de la forma romántica del arte ha de buscarse en la *poesía*. Su peculiaridad característica radica en el poder con que somete al espíritu y a sus representaciones aquel elemento sensible del que la música y la pintura habían empezado a liberar al arte. Pues el tono, el último material externo de la poesía, en ella ya no es la sensación que suena, sino un signo sin significación por sí mismo y, por cierto, un signo de la representación hecha concreta en sí, y ya no de la sensación indeterminada y de sus matices y grados. El *tono* se convierte con ello en *palabra* como sonido articulado en sí, cuyo sentido es designar representaciones y pensamientos, por cuanto el punto negativo en sí, hacia el cual progresaba la música, ahora aparece como el consumado punto concreto, como el punto del espíritu, como el individuo consciente de sí, que une desde sí mismo el espacio infinito de la representación con el tiempo del tono. Sin embargo, este elemento sensible, que en la música todavía era inmediatamente uno con la interioridad, aquí queda separado de los contenidos de la conciencia, mientras que el espíritu determina este contenido para representárselo por sí mismo y en sí mismo, y, aunque se sirve del tono para expresarlo, sin embargo, lo usa como un signo sin valor ni contenido en sí. Según esto, el signo puede ser una mera letra, pues lo audible, lo mismo que lo visible, ha descendido a ser una mera insinuación del espíritu. En consecuencia, el auténtico elemento de la plasmación poética es la *representación* poética misma y la intuición espiritual. Ahora bien, en tanto este elemento es común a todas las formas del arte, la poesía se extiende a través de todas ellas y se desarrolla autónomamente en ellas. El arte poético es el arte general del espíritu que ha llegado a ser libre en sí, que para su realización ya no está ligado al material de la sensibilidad externa, que se explaya solamente en el espacio interior y en el tiempo interior de las representaciones y sensaciones. Y precisamente en este estadio supremo el arte asciende por encima de sí mismo, dado que abandona el elemento de la sensibilidad reconciliada del espíritu y, desde la poesía de la representación, pasa a la prosa del pensamiento.

Esta es la totalidad articulada de las artes particulares: el arte externo de la arquitectura, el objetivo de la escultura y el subjetivo de la pintura, música y poesía. Se han intentado muchas otras divisiones, pues la obra de arte ofrece tal riqueza de aspectos que, como ha sucedido con frecuencia, ora se toma esto, ora lo otro como fundamento de división, así, por ejemplo, el material sensible. La arquitectura es entonces la cristalización y la escultura la figuración orgánica de la materia en su totalidad sensible y espacial; la pintura es la superficie pintada y la línea; y en la música el espacio en general pasa al punto lleno en sí del tiempo; final-

mente, en la poesía el material externo queda degradado como carente de valor. Estas diferencias han sido enfocadas también según el aspecto abstracto de la espacialidad y de la temporalidad. Sin embargo, tal particularidad abstracta de la obra de arte, lo mismo que el material, si bien puede perseguirse consecuentemente en su peculiaridad, no puede sostenerse como lo que en definitiva fundamente, pues ese aspecto deriva su origen de un principio superior y, por ello, tiene que someterse a él.

Hemos visto que esto superior son las formas artísticas de lo simbólico, lo clásico y lo romántico, que constituyen los momentos generales de la idea de la belleza.

Su relación con las artes particulares en su forma concreta consiste en que éstas se comportan como existencia real de las formas del arte. Pues el *arte simbólico* encuentra su realidad más adecuada y su máxima aplicación en la *arquitectura*, donde está presente según su concepto completo y, por así decirlo, todavía no ha sido degradado a la condición de naturaleza inorgánica de otro arte. En cambio, para la *forma clásica del arte* la realidad incondicional es la *escultura*, que asume la arquitectura solamente como marco envolvente y, por otra parte, todavía no se halla en condiciones para acuñar la pintura y la música como formas absolutas de su contenido. Finalmente, la forma del arte *romántico* se apodera de la expresión pictórica y musical en manera autónoma e incondicional, así como de la representación poética. Ahora bien, la poesía es adecuada a todas las formas de lo bello y se extiende a través de todas ellas, pues su auténtico elemento es la fantasía bella, y la fantasía es necesaria para toda producción de la belleza, a cualquier forma que ésta pertenezca.

Cuanto quiera que las artes particulares realicen en obras singulares de arte, no es otra cosa, según su concepto, que la idea de la belleza en su proceso de desarrollo. Como su realización suprema se alza el grandioso panteón del arte, cuyo constructor y arquitecto es el espíritu de lo bello que se aprehende a sí mismo, aun cuando sólo en su evolución milenaria haya de consumir la historia universal.

Primera parte:

LA IDEA DE LO BELLO ARTÍSTICO,
O EL IDEAL

El puesto del arte en relación con la realidad finita y con la religión y la filosofía

Hemos dejado atrás la introducción y pasamos al estudio científico de nuestro objeto. Ante todo hemos de indicar el puesto general de lo bello artístico en el ámbito de la realidad, así como el de la estética en relación con otras disciplinas filosóficas, a las que nos referiremos brevemente, para establecer el punto del que debe partir una verdadera ciencia de lo bello.

Podría parecer conveniente ofrecer una enumeración de los diversos intentos de capacitar lo bello mediante el pensamiento, articulando a la vez y enjuiciando tales intentos. Pero esto en parte está hecho ya en la introducción y, por otro lado, es evidente que en la verdadera ciencia no se trata de ver *solamente* qué han hecho otros con acierto o desacierto, o de aprender simplemente de ellos. No obstante, conviene anticipar que, según la opinión de muchos, lo bello, por ser bello, no puede captarse en conceptos y por ello permanece un objeto incomprendible para el pensamiento. A esa afirmación replicaremos aquí brevemente que, si bien hoy día todo lo verdadero se tiene por incomprendible y sólo se tiene por comprensible la aparición finita y la casualidad temporal, lo cierto es que precisamente lo verdadero es lo *comprensible*, pues tiene como base el *concepto* absoluto y la idea. Ahora bien, la belleza no es sino una forma determinada de manifestación y representación de lo verdadero y, por eso, está abierta por todos sus lados al pensamiento conceptual, si realmente va pertrechado del poder del concepto. Hemos de reconocer que en tiempos recientes a *ningún* concepto le ha ido peor que al concepto mismo, al *concepto* en y para sí. En efecto, acostumbra a entenderse por concepto una determinación abstracta y unilateral de la representación o del pensamiento, con lo cual, ciertamente, no puede hacerse consciente por el pensamiento ni la totalidad de lo verdadero, ni la belleza concreta en sí. Pues la belleza, según hemos dicho ya y volveremos a exponer más tarde, no es tal abstracción del entendimiento, sino el concepto absoluto, concreto en sí y, por decirlo con mayor precisión, la idea absoluta en su aparición adecuada a sí misma.

Si nos piden una breve noción de la *idea absoluta* en su verdadera realidad, diremos que es *espíritu*, pero no el espíritu en su parcialidad y limitación finita, sino el espíritu *absoluto*, universal e infinito, el cual determina por sí mismo qué es verdaderamente lo verdadero. Si preguntamos a la conciencia cotidiana, se nos impone la representación de que el espíritu se halla frente a la naturaleza, a la que luego atribuimos igual dignidad. Sin embargo, en

esta yuxtaposición de naturaleza y espíritu como dos ámbitos igualmente esenciales, el espíritu está considerado solamente en su finitud y límite, no en su infinitud y verdad. De hecho, al espíritu absoluto no se le contrapone la naturaleza, ni como realidad de igual valor ni como límite. Más bien, la naturaleza ha sido puesta por él, con lo cual pasa a ser un producto al que se le ha quitado el poder de comportarse como límite o barrera. A la vez el espíritu absoluto sólo puede concebirse como actividad absoluta y, por ello, como diferencia absoluta de sí en sí mismo. Lo otro que distingue de sí es la naturaleza, y el espíritu es la bondad de comunicar toda la plenitud de su propia esencia a esto otro. Por tanto, hemos de entender la naturaleza como realidad que lleva en sí y abarca la idea absoluta, pero ella es la idea puesta por el espíritu absoluto bajo la forma de lo otro del espíritu. En este sentido decimos que es producida. Y, por eso, su verdad es lo ponente mismo, el espíritu como la idealidad y negatividad, por cuanto él se particulariza y niega en sí mismo, pero suprime asimismo esta particularización y negación de sí como la *puesta por él* y, en lugar de tener allí un límite y una barrera, se une con su otro en libre universalidad. Esta idealidad y negatividad infinita constituye el concepto profundo de la *subjetividad* del espíritu. Ahora bien, el espíritu, como subjetividad, es en primer lugar la verdad de la naturaleza tan sólo *en sí*, por cuanto no ha hecho todavía para sí mismo su verdadero concepto. Con ello, la naturaleza no se le contrapone como lo otro *puesto por él*, en lo cual él vuelve hacia sí mismo, sino como un ser otro no superado, limitante. El espíritu, como lo subjetivo, en la existencia de su querer y pensar permanece referido a este otro, como a un objeto previamente hallado, y así constituye solamente la otra parte frente a la naturaleza. En esa esfera cae la finitud del espíritu tanto teórico como práctico, la limitación en el conocer y el mero deber en la realización del bien. También aquí, lo mismo que en la naturaleza, la aparición no es igual a su verdadera esencia, y recibimos todavía el confuso aspecto de habilidades, pasiones, fines, puntos de vista y talentos que se buscan y huyen, que trabajan los unos para los otros y los unos contra los otros, que se cruzan entre sí, mientras en su querer y aspirar, en su opinar y pensar se mezclan, favoreciendo o perturbando, las maneras más multiformes de la casualidad. Este es el punto de vista del espíritu meramente finito, temporal, contradictorio y, por ello, caduco, insatisfecho e infeliz. Pues las satisfacciones que ofrece esta esfera son todavía limitadas y atrofiadas, relativas y aisladas en su finitud. La mirada, la conciencia, el querer y el pensar se elevan, en consecuencia, sobre ella y encuentran en otro lugar su verdadera universalidad, unidad y satisfacción, la encuentran en lo infinito y verdadero. Esta unidad y satisfacción, hacia la cual la racionalidad propulsora del espíritu eleva la materia de su finitud, constituye el verdadero descubrimiento de lo que es el mundo fenoménico según su concepto. El

espíritu aprehende la finitud misma como lo negativo de sí y se conquista con ello su infinitud. Esta verdad del espíritu finito es el espíritu absoluto. Pero en esa forma el espíritu sólo se hace real como negatividad absoluta; él pone en sí mismo su finitud y la suprime. Con ello se hace para sí mismo objeto de su saber y querer en su propio ámbito supremo. El absoluto mismo se convierte en *objeto* del espíritu por el hecho de que éste entra en el estadio de la *conciencia* y se *distingue* en sí mismo como *el que sabe* y, frente a él, como *objeto* absoluto del saber. Desde el punto de vista anterior de la finitud del espíritu, éste, que sabe del absoluto como objeto infinito que está *frente a él*, queda determinado con ello como espíritu *finito*, distinto del absoluto. Pero, en la superior consideración especulativa, es el *espíritu absoluto mismo* el que, por mor de ser para sí el saber de sí mismo, se distingue en *sí mismo* y pone con ello la finitud del espíritu, dentro de la cual él se hace objeto absoluto del saber de sí mismo. Así es espíritu absoluto en su comunidad, el absoluto real como espíritu y saber de sí.

Este es el punto por el que debemos comenzar en la filosofía del arte. Pues lo bello artístico no es ni la *idea lógica*, el pensamiento absoluto, tal como él se desarrolla en el elemento puro del pensamiento, ni es, a la inversa, la *idea natural*; más bien, pertenece al ámbito *espiritual*, aunque sin quedarse en los conocimientos y acciones del espíritu *finito*. El reino del arte bello es el reino del *espíritu absoluto*. Nos conformamos con indicar que esto es así; su *prueba* científica corresponde a las disciplinas filosóficas precedentes, a la lógica, cuyo contenido es la idea absoluta como tal, a la filosofía de la naturaleza, y a la que trata la esfera finita del espíritu. En esas disciplinas debe exponerse cómo la idea lógica, según su propio concepto, ha de traducirse a la existencia de la naturaleza, liberarse de esta exterioridad para pasar a ser espíritu y liberarse nuevamente de la finitud del mismo para llegar a ser espíritu en su eternidad y verdad.

Desde ese punto de vista, que corresponde al arte en su suprema y verdadera dignidad, se esclarece a la vez que éste se encuentra en el mismo ámbito que la religión y la filosofía. En todas las esferas del espíritu absoluto, el espíritu se desliga de los ámbitos limitantes de su existencia, pues, a partir de las relaciones mundanas de su mundo y de los contenidos finitos de sus fines e intereses, se abre a la consideración y realización de su en y para sí.

Veamos ahora más en concreto esta posición del arte en el campo total de la vida natural y espiritual.

Si proyectamos una mirada de conjunto al contenido total de nuestra existencia, ya en nuestra conciencia usual encontramos la más amplia multiplicidad de intereses y de satisfacción de los mismos. Tenemos en primer lugar el amplio sistema de las necesidades físicas, para las cuales trabajan el gran círculo de la industria en su colosal movimiento y conexión, el comercio, la navega-

ción y las artes técnicas. En un nivel superior se encuentra el mundo del derecho, de las leyes, la vida en la familia, la división de los estamentos, toda la esfera envolvente del Estado. Luego se sitúa la necesidad de la religión, que se halla en todo ánimo y se satisface en la vida eclesiástica. Luego tenemos la actividad tan variada y entrelazada de la ciencia, la totalidad de datos y conocimientos, que lo comprende todo en sí. Dentro de estos círculos se abre paso también la actividad en el arte, el interés por la belleza y la satisfacción espiritual en sus configuraciones. Pero se plantea la pregunta por la necesidad interna de tal satisfacción en conexión con los demás ámbitos de la vida y del mundo. En primer lugar, encontramos estas esferas como meramente dadas. Ahora bien, en el plano científico, se trata de ver su esencial conexión interna y su necesidad recíproca. Pues no guardan entre sí una relación de mera utilidad, por ejemplo, sino que se completan, por cuanto en un círculo se dan maneras de actividad superiores a las del otro; por eso, el subordinado impulsa más allá de sí. Y por la satisfacción más profunda de intereses más amplios se completa lo que en un ámbito anterior no puede alcanzar su cumplimiento. Por primera vez esto aporta la necesidad de un nexo interior.

Si recordamos lo que hemos dicho ya sobre el concepto de lo bello y del arte, tenemos un doble aspecto: en *primer lugar*, un contenido, un fin, una significación; *luego* la expresión, la aparición y realidad de este contenido; y, en *tercer lugar*, ambos aspectos están compenetrados de tal modo que lo exterior o particular aparece exclusivamente como representación de lo interior. En la obra de arte no se da sino aquello que guarda una relación esencial con el contenido y lo expresa. Lo que hemos llamado el contenido, la significación, es lo simple en sí, la cosa misma reducida a sus determinaciones simples, aunque envolventes, a diferencia de la ejecución. Así, por ejemplo, el contenido de un libro puede indicarse en un par de palabras o frases, y en él no ha de hallarse sino aquello que de manera general ha sido anunciado en el contenido. Esto simple, este tema, que ofrece la base para el desarrollo, es lo abstracto, el desarrollo, en cambio, es lo concreto.

Sin embargo, ambos aspectos de esta contraposición no están destinados a permanecer indiferentes y extrínsecos entre sí, a la manera como, por ejemplo, para una figura matemática, para un triángulo o una elipse, que es el contenido en sí simple, en su aparición exterior es indiferente la magnitud, el color, etc., que tenga. Más bien, la significación, que como *mero* contenido es abstracta, lleva en sí misma la determinación de llegar a la ejecución, para hacerse así concreta. Con ello se introduce esencialmente un *deber*. Por más que un contenido tenga validez por sí mismo, no nos conformamos con esta validez abstracta, sino que exigimos algo más. En primer lugar, se trata de una necesidad insatisfecha, de algo que en el sujeto se experimenta como una insu-

ficiencia, y que debe suprimirse progresando hacia la satisfacción. En este sentido podemos decir que el contenido es primeramente *subjetivo*, algo meramente interno, frente a lo cual se halla lo objetivo, y así se exige que lo *subjetivo* llegue a *objetivarse*. Tal oposición entre lo subjetivo y la objetividad, que se halla enfrente, así como el deber de suprimirla, es una determinación completamente general, la cual se extiende a través de todo. Ya nuestra vida física, y más todavía el mundo de nuestros fines e intereses espirituales, descansa en la exigencia de que, lo que primeramente es tan sólo subjetivo e interno, se ejecute a través de la objetividad, a fin de que se encuentre satisfecho en esta existencia completa. Ahora bien, en tanto el contenido de los intereses y fines primeramente se da tan sólo bajo la forma unilateral de lo subjetivo, y en tanto la unilateralidad es una barrera, esta deficiencia se muestra a la vez como una inquietud, como un dolor, como algo *negativo*, que, en cuanto negativo, ha de suprimirse; por lo cual, a fin de remediar la deficiencia percibida, impulsa a rebasar la barrera sabida y pensada. Y esto, no en el sentido de que a lo subjetivo en general le falta tan sólo el otro aspecto, lo objetivo, sino en el sentido más preciso de que, en lo *subjetivo* y *para* lo subjetivo mismo, esa privación es una indigencia y una negación *intrínseca*, que el sujeto a su vez tiende a negar. En efecto, el sujeto, según su concepto, es en sí mismo lo *total*, no solamente lo interior, sino en igual medida su realización en lo exterior. Si, de manera unilateral, existe tan sólo bajo la una forma, cae en la contradicción de que, según su concepto, es el todo, pero, según su existencia, es solamente la una parte. De ahí que la vida se haga por primera vez afirmativa a través de la supresión de tal negación en sí misma. Recorrer este proceso de oposición, contradicción y resolución de la misma es el privilegio superior de las naturalezas vivas. Lo que de por sí es y permanece solamente afirmativo, es y permanece sin vida. La vida camina hacia la negación y su dolor, y sólo se hace afirmativa para sí misma por la cancelación de esa oposición y contradicción. Si se queda en la mera contradicción, sin resolverla, perece en la contradicción.

Las consideraciones hechas, tomadas en su abstracción, son las que se requieren en este lugar.

Ahora bien, podemos dar sencillamente el nombre de *libertad* al contenido supremo que puede contener en sí la subjetividad. La libertad es la máxima determinación del espíritu. Vista bajo un aspecto muy formal, ella consiste en que el sujeto no halle nada extraño en lo que se le enfrenta, ningún límite ni barrera, sino que se encuentre allí a sí mismo. A tenor de esta definición meramente formal, allí ha desaparecido ya toda indigencia e infelicidad, el sujeto está reconciliado con el mundo y satisfecho en él, se halla resuelta toda oposición y contradicción. Hablando más en concreto, el contenido de la libertad es lo racional en general: la moralidad, por ejemplo, en el comercio, la verdad en el pensamiento.

Pero en tanto la libertad misma primeramente es sólo subjetiva y no se halla desarrollada, se contrapone al sujeto lo falto de libertad, lo meramente objetivo como necesidad natural, y surge por ello mismo la exigencia de reconciliar esta oposición. Por otra parte, en lo interior y subjetivo mismo se encuentra una oposición semejante. Pertenecen a la libertad, por una parte, lo universal y autónomo en sí mismo, las leyes generales del derecho, del bien, de lo verdadero, etc., y, por otra parte, las tendencias del hombre, las sensaciones, las inclinaciones, las pasiones y todo lo que comprende en sí el corazón concreto del hombre como individuo. También esta oposición pasa a la lucha, a la contradicción, y en este combate surge entonces toda la añoranza, el dolor más profundo, el fastidio y la insatisfacción en general. Los animales viven en paz consigo y con las cosas en torno a ellos; en cambio, la naturaleza espiritual del hombre impele a la dualidad y al desgarramiento, en cuya contradicción se agita. Pues el hombre no aguanta en el interior como tal, en el pensamiento puro, en el mundo de las leyes y de la universalidad, sino que tiene necesidad de la existencia sensible, del sentimiento, del corazón, del ánimo, etc. La filosofía piensa la oposición así nacida tal como es, según su radical universalidad, y pasa asimismo a su superación de manera igualmente *general*. Ahora bien, el hombre, en medio de la inmediatez de la vida, tiende a una satisfacción *inmediata*. Encontramos esa satisfacción, por la disolución de dicha oposición, primeramente en el sistema de las necesidades sensibles. Hambre, sed, cansancio, comida, bebida, saciedad, sueño, etc., son en esta esfera ejemplos de tal contradicción y de su solución. No obstante, en ese ámbito natural de la existencia humana el contenido de las satisfacciones es de tipo finito y limitado. La satisfacción no es absoluta y por ello pasa indeteniblemente a una nueva necesidad. De poco sirven el comer, la saciedad, el dormir; el hambre y el cansancio comenzarán de nuevo mañana. Además, en el elemento del espíritu el hombre aspira a una satisfacción y libertad en el saber y querer, en conocimientos y acciones. El ignorante no es libre, pues frente a él se halla un mundo extraño, un fuera y un otro lado, del cual depende, sin que haya hecho para sí mismo este mundo extraño, ni, por tanto, se encuentre en sí mismo estando en él. La pasión del saber, la tendencia al conocimiento, desde el nivel ínfimo hasta el estadio supremo de la comprensión filosófica, brota simplemente de la aspiración a suprimir aquella relación de falta de libertad, para apropiarse el mundo en la representación y en el pensamiento. Por el contrario, la libertad en la acción tiende a que alcance realidad la voluntad racional. La voluntad realiza esta razón en la vida estatal. En el Estado articulado en forma verdaderamente racional, todas las leyes e instituciones no son sino una realización de la libertad según sus determinaciones esenciales. Si eso es así, la razón particular, cuando obedece a tales leyes, encuentra solamente en dichas instituciones la realidad de su

propia esencia, no tiene que habérselas con lo extraño, sino con lo propio. A veces el arbitrio se llama libertad; pero el arbitrio es solamente la libertad irracional, la elección y autodeterminación no por la voluntad racional, sino por impulsos casuales y por su dependencia de lo sensible y exterior.

De hecho, pues, las necesidades físicas, así como el saber y querer del hombre reciben una satisfacción en el mundo y resuelven libremente la oposición de subjetivo y objetivo, libertad interna y necesidad externa. No obstante, el contenido de esta libertad y satisfacción permanece *limitado*, y de esa manera también la libertad y la propia satisfacción recibe una dimensión *finita*. Pero, donde hay finitud, allí se abre siempre de nuevo la oposición y contradicción, y la satisfacción no va más allá de lo relativo. En el derecho y en su realidad, por ejemplo, ciertamente está reconocida mi racionalidad, mi voluntad y su libertad, yo valgo como persona y soy reconocido como tal; tengo propiedad y ésta ha de permanecer mía; y si se encuentra en peligro, el juez me otorga mi derecho. Sin embargo, este reconocimiento y libertad se refiere tan sólo a aspectos particulares y relativos, así como a sus objetos particulares: esta casa, esta suma de dinero, este derecho concreto o ley, etc., esta acción o realidad particular. Lo que la conciencia encuentra en ello son dimensiones particulares, que se comportan entre sí y constituyen una totalidad de relaciones, pero solamente bajo categorías relativas y bajo múltiples condicionamientos, en medio de cuyo dominio la satisfacción tanto puede producirse como dejar de producirse. Ciertamente, la vida estatal en su conjunto constituye una totalidad consumada en sí misma; el monarca, el gobierno, el poder judicial, el ejército, las instituciones de la sociedad civil, la vida social, etc., los derechos y deberes, los fines y su satisfacción, las formas de actuar que están mandadas, las eficiencias por las que ese todo produce y conserva su realidad, ese organismo entero, en un Estado auténtico, está redondeado, completo y desarrollado. Pero el *principio* mismo, que se hace realidad como vida estatal, donde el hombre busca su satisfacción, por más ricamente que se desarrolle en su articulación externa e interna, vuelve a ser, no obstante, *unilateral* y abstracto en sí mismo. Allí se despliega solamente la libertad racional de la *voluntad*; la libertad se hace real solamente en el *Estado* y, por cierto, solamente en este Estado *particular*, con lo cual alcanza realidad tan sólo en una esfera *particular* de la existencia. Así el hombre siente que los derechos y obligaciones no son suficientes en esos ámbitos bajo la modalidad mundana y finita de la existencia; siente que, en su objetividad, así como en relación con el sujeto, necesitan todavía una confirmación y un respaldo superior.

Lo que así busca el hombre, inmerso por doquier en la finitud, es la región de una verdad superior, más substancial, donde las oposiciones y contradicciones de lo finito encuentren su última solución y la libertad pueda hallar su satisfacción plena. Ésta es la

región de la verdad en sí misma, no de lo relativamente verdadero. La verdad suprema, la verdad como tal, es la disolución de la suprema oposición y contradicción. En ella ya no tiene validez ni poder la oposición de libertad y necesidad, de espíritu y naturaleza, de saber y objeto, de ley y tendencia, la oposición y contradicción en general, cualquiera que sea la forma bajo la cual se presenta. A través de la verdad como tal se muestra que ni la libertad para sí, como subjetiva y separada de la necesidad, es absolutamente algo verdadero, y que tampoco puede atribuirse carácter verdadero a la necesidad por sí misma. En cambio, la conciencia corriente no va más allá de esta oposición y, o bien se desespera en la contradicción, o bien la arroja fuera y busca remedio de otra manera. Pero la filosofía entra dentro de las determinaciones contradictorias en sí, las conoce según su concepto, o sea, como no absolutas en su unilateralidad, como polos que se disuelven, y las pone en aquella armonía y unidad que es la verdad. Comprender este concepto de verdad es la tarea de la filosofía. Ahora bien, ciertamente la filosofía conoce el concepto en todo y solamente así es pensamiento que comprende, verdadero, pero una cosa es el concepto, la verdad en sí y otra cosa la existencia, que le corresponde o no le corresponde. En la realidad finita las determinaciones, que pertenecen a la verdad, aparecen unas fuera de las otras, como una separación de aquello que según su verdad es inseparable. Así, por ejemplo, lo vivo es individuo, pero, como sujeto, aparece en oposición con la naturaleza inorgánica que lo rodea. En todo caso, el concepto contiene estos aspectos, pero como reconciliados. Sin embargo, la existencia finita los empuja hacia la separación y, por ello, es una realidad inadecuada al concepto y a la verdad. En esa manera el concepto está en todas partes; pero el punto del que se trata consiste en si el concepto es operante según su verdad en esta unidad donde las partes y oposiciones particulares no se aferran las unas frente a las otras en una autonomía y fijeza real, sino que solamente tienen validez como momentos ideales, reconciliados en libre concordia. Sólo la realidad de esta unidad suprema es la región de la verdad, libertad y satisfacción. En general, podemos designar la vida en esta esfera, este disfrute de la verdad, que, en cuanto sensación, es felicidad y, en cuanto pensamiento, es conocimiento, como vida en la religión. Pues la religión es la esfera general en la que la concreta totalidad *una* se hace consciente para el hombre como su propia esencia y esencia de la naturaleza. Y esta verdadera realidad una se le muestra allí como el poder supremo sobre lo particular y finito; a través de ella todo lo que, por lo demás, está separado y opuesto es llevado de nuevo a una unidad más alta y absoluta.

Por la ocupación con lo verdadero como el objeto absoluto de la conciencia, también el arte pertenece a la esfera absoluta del espíritu y, por eso, según su contenido, se halla en un mismo suelo con la religión, en el sentido especial de la palabra, y con la filo-

sofía. Pues también la filosofía tiene a Dios por único objeto y así es esencialmente teología racional y, por estar a servicio de la verdad, un perdurante culto divino.

En medio de esa igualdad del contenido, los tres reinos del espíritu absoluto se distinguen solamente por las *formas* bajo las cuales hacen consciente su objeto, el absoluto.

Las diferencias de estas formas radican en el concepto mismo de espíritu absoluto. El espíritu, como verdadero espíritu, es en y para sí el recuerdo de la esencia de todas las cosas, y es esto, no por una esencia abstracta que esté más allá de lo objetivo, sino dentro de lo mismo en el espíritu finito; es lo finito que se aprehende en su esencia y, por esto, es él mismo esencial y absoluto. La *primera* forma de esta aprehensión es *inmediata* y, por ello, constituye un saber *sensible*, un saber bajo la forma de lo sensible y objetivo mismo, en la cual el absoluto llega a la intuición y sensación. La *segunda* forma es la conciencia a manera de *representación*, y la *tercera* finalmente es el *pensamiento libre* del espíritu absoluto.

1. Ahora bien, la forma de la *intuición sensible* pertenece al arte. Y así es el arte el que presenta la verdad para la conciencia en forma de configuración sensible. Esta configuración, en su aparición misma, tiene un sentido y una significación superiores y más profundos, aunque sin pretender que, a través del medio sensible, se haga aprehensible el concepto como tal en su universalidad. Pues precisamente su *unidad* con la aparición individual es la esencia de lo bello y de su producción por medio del arte. Sin embargo, esta unidad en el arte se produce *también en el elemento de la representación*, particularmente en la poesía, y no sólo en la exterioridad sensible. En la poesía, la más espiritual de las artes, se da igualmente la unificación de significación y configuración individual de la misma, si bien para la conciencia representativa, y allí todo contenido es captado en forma inmediata y llevado a la representación. Hemos de constatar de manera general que el arte, puesto que tiene por auténtico objeto lo verdadero, el espíritu, no puede ofrecer la intuición del mismo mediante los objetos de la naturaleza como tales, por ejemplo, a través del sol, de la luna, de la tierra, de los astros, etc. Ciertamente, tales cosas son existencias sensibles, pero aisladas, y tomadas por sí mismas no otorgan la intuición de lo espiritual.

Si concedemos al arte esta posición absoluta, marginamos explícitamente la idea antes indicada de que el arte es utilizable para otros contenidos y para intereses extraños a él. Sin embargo, con frecuencia la *religión* se sirve del arte para acercar la verdad religiosa a la representación o a la fantasía, y entonces, de todos modos, el arte se halla a servicio de un ámbito distinto de él. Pero cuando el arte está dado en su máxima consumación, entonces contiene imaginativamente la forma de exposición más esencial y la más correspondiente al contenido de la verdad. Así, por ejemplo,

entre los griegos el arte era la forma suprema bajo la cual el pueblo se representaba los dioses y se daba a sí mismo una conciencia de la verdad. De ahí que para los griegos los poetas y artistas pasaran a ser los creadores de sus dioses, es decir, los artistas dieron a la nación la representación determinada de la acción, vida y operación de lo divino, o sea, le dieron el contenido determinado de la religión. Lo dicho no ha de entenderse como si esas representaciones y doctrinas hubieran existido ya bajo una forma abstracta de la conciencia, antes de la poesía, a manera de enunciados y determinaciones religiosos generales del pensamiento, y como si entonces los artistas las hubieran revestido de imágenes y envuelto externamente en el adorno de la poesía. Más bien, los poetas griegos sólo eran capaces de elaborar lo que fermentaba en ellos bajo esta forma del arte y de la poesía. De acuerdo con ello, en otros niveles de conciencia religiosa, en los cuales el contenido religioso se muestra menos accesible a la representación artística, el espacio de juego del arte es limitado.

Ésa es la originaria y verdadera posición del arte como primera e inmediata autosatisfacción del espíritu absoluto.

Ahora bien, así como el arte tiene su *antes* en la naturaleza y en los ámbitos finitos de la vida, de igual manera tiene también un *después*, es decir, un círculo que rebasa de nuevo su forma de concepción y representación. Pues el arte todavía tiene en sí una barrera y, por ello, pasa a formas superiores de conciencia. Y esa limitación determina también la posición que ahora, en nuestra vida actual, estamos acostumbrados a señalar al arte. Para nosotros el arte ya no es la forma suprema bajo la cual la verdad se hace existente. En términos generales, ya pronto el pensamiento se dirigió contra el arte como representación sensible de lo divino. Por ejemplo, eso sucedió entre los judíos y mahometanos, e incluso entre los griegos, pues Platón mostró fuerte oposición contra los dioses de Homero y Hesíodo. Con el progreso de la formación, en cada pueblo llega un tiempo en el que el arte lleva más allá de sí mismo. Así, por ejemplo, los elementos históricos del cristianismo, la aparición de Cristo, su vida y muerte, fueron pintados en múltiples ocasiones, y la Iglesia misma amamantó y dio vida al arte. Pero cuando el afán de saber e investigar, junto con la necesidad de una espiritualidad interior, propulsaron la reforma, también la representación religiosa quedó desligada de los elementos sensibles y reducida a la interioridad del ánimo y del pensamiento. En ese sentido, el *después* del arte está en que el espíritu abraza la necesidad de satisfacerse tan sólo en su propio interior como la forma verdadera para la verdad. El arte en sus comienzos deja lugar todavía a algo misterioso, a un presentimiento enigmático y una añoranza, porque sus imágenes no han patentizado consumadamente su contenido pleno para la intuición imaginativa. Pero cuando el contenido perfecto ha aparecido consumadamente en las formas artísticas, entonces el espíritu, que sigue mirando adelante,

se aparta de esta objetividad, la aleja de sí, y se retira a su interior. Un tiempo así es el nuestro. Se puede esperar que el arte crezca y se consume cada vez más, pero su forma ha dejado de ser la necesidad suprema del espíritu. Por más que nos parezcan excelentes las imágenes de los dioses griegos, por más que contemplemos la dignidad y maestría con que están representados el Padre Eterno, Cristo y María, todo ello ya no es capaz de hacernos doblar nuestras rodillas.

2. El próximo ámbito que supera el reino del arte es la religión. La *religión* tiene la forma de su conciencia en la *representación*, por cuanto el absoluto se desplaza de la objetividad del arte a la interioridad del sujeto, y así se da en manera subjetiva para la representación, de modo que pasan a ser un elemento principal el corazón y el ánimo, la subjetividad interna en general. Podemos designar ese progreso del arte a la religión diciendo que el arte es solamente *una* de las caras para la conciencia religiosa. En efecto, si la obra de arte pone la verdad, el espíritu como objeto en forma sensible y aprehende esta forma del absoluto como la adecuada, en cambio, la religión añade la devoción del interior que se comporta con el objeto absoluto. Pues la devoción no pertenece al arte como tal. Se produce primeramente por el hecho de que el sujeto hace que penetre en el ánimo lo que el arte objetiva en la sensibilidad exterior, y se identifica con ello de tal manera, que esa presencia *interna* en la representación e intimidad del sentimiento pasa a ser el elemento esencial para la existencia del absoluto. La devoción es el culto de la comunidad en su forma más pura, interior y subjetiva; es un culto en el que la objetividad, por así decirlo, es consumida y digerida, pasando el contenido, sin esa objetividad, a ser propiedad del corazón y del ánimo.

3. Finalmente, la *tercera forma* del espíritu absoluto es la *filosofía*. Pues la religión, en la que primeramente Dios es para la conciencia un objeto externo, por cuanto hay que enseñar en primer lugar qué es Dios y cómo él se ha revelado y revela, luego, ciertamente, se afina en el interior, impulsa y llena la comunidad; pero la intimidad del ánimo devoto y de la representación no es la forma suprema de interioridad. La forma más pura del saber es el *pensamiento* libre. En él la ciencia adquiere conciencia del mismo contenido anterior, y así se convierte en un culto espiritual que, mediante el pensamiento sistemático, se apropia y comprende aquello que era solamente contenido del sentimiento subjetivo o de la representación. De esa manera en la filosofía están unidos los dos polos del arte y de la religión: la *objetividad* del arte, que aquí ha perdido la sensibilidad externa, cambiándola por la forma suprema de lo objetivo, por la forma del *pensamiento*; y la *subjetividad* de la religión, la cual ha sido purificada para pasar a ser subjetividad del *pensamiento*. En efecto, por una parte, el pensamiento es la subjetividad más interna y propia, y, a la vez, el verdadero pensamiento, la idea, es la universalidad más objetiva

y más preñada de contenido, la cual sólo en el pensamiento puede aprehenderse en su propia forma.

Hemos de conformarnos aquí con esta insinuación de la diferencia entre arte, religión y ciencia.

La forma sensible de la conciencia es la más temprana para el hombre, y así los estadios más tempranos de la religión fueron una religión del arte y de su representación sensible. Por primera vez en la religión del espíritu, Dios es sabido como espíritu en una forma superior, correspondiente al pensamiento, con lo cual se ha mostrado a su vez que la manifestación de la verdad en forma sensible no es verdaderamente adecuada al espíritu.

Una vez conocida la posición que ocupa el arte en el ámbito del espíritu y el que ocupa la filosofía del arte entre las disciplinas filosóficas particulares, en esta parte genérica hemos de considerar en primer lugar la *idea general* de lo bello artístico.

Sin embargo, para llegar a la idea de lo bello artístico según su totalidad, hemos de recorrer nuevamente tres estadios.

El *primero* se ocupa del *concepto de lo bello en general*; el *segundo* estudia lo *bello natural*, cuyos defectos evidenciarán la necesidad del *ideal* como lo *bello artístico*; el *tercer* estadio considera el *ideal en su realización*, como *representación artística* del mismo en la *obra de arte*.

Capítulo primero: El concepto de lo bello en general

1. *La idea*

Hemos dado a lo bello el nombre de *idea* de lo bello. Esto ha de entenderse en el sentido de que lo bello mismo ha de concebirse como idea y, por cierto, como idea bajo una determinada forma, como *ideal*. Ahora bien, la idea en general no es otra cosa que el concepto, la realidad del concepto y la unidad de ambos. Pues el concepto como tal no es todavía la idea, aunque concepto e idea con frecuencia se usen *indiscriminadamente*; más bien, por primera vez el concepto presente en su realidad y puesto en unidad con ella es la idea. Pero esta unidad no puede representarse, por ejemplo, como si fuera una mera *neutralización del concepto y de la realidad*, de manera que ambos perdieran su peculiaridad y cualidad, tal como la potasa y el ácido en la sal, que se neutralizan recíprocamente en su contraste. Por el contrario, en esta unidad el concepto permanece lo dominante. Pues ya por propia naturaleza es esta identidad y, por tanto, engendra desde sí mismo la realidad como la suya. Y en ella, dado que es su propia realización, no renuncia a nada de lo suyo, sino que se realiza a sí mismo en su condición de concepto y, por eso, en su objetividad permanece en unidad consigo. Tal unidad de concepto y realidad es la definición abstracta de la idea.

Aunque en las teorías del arte muchas veces se ha hecho uso de la palabra idea, no obstante, extraordinarios concedores del arte se han mostrado adversos a esa expresión. Lo más reciente e interesante de este tipo es la polémica del señor de Ruhmor en sus *Investigaciones italianas*.¹ La polémica parte del interés práctico por el arte y de ninguna manera acierta con lo que llamamos idea. Pues el señor de Ruhmor, ajeno a lo que la reciente filosofía llama idea, confunde la idea con una representación indeterminada y con el ideal abstracto, carente de individualidad, en las teorías conocidas y en las escuelas artísticas, por oposición a las formas naturales, que son determinadas y acabadas según su verdad, y que él contrapone a la idea y al ideal abstracto, el cual es hechura del artista. En cualquier caso, es ilegítimo e insatisfactorio producir artísticamente a tenor de tales abstracciones, lo mismo que si el pensador piensa según representaciones indetermina-

1. Karl Friedrich von RUHMOR, *Italienische Forschungen*, 3 tomos, Berlín y Stettin, 1826-1831.

das y en su pensamiento se queda en un contenido meramente indeterminado. Sin embargo, lo que *nosotros* designamos con la expresión idea está libre de ese reproche bajo todos los aspectos, pues la idea es enteramente concreta en sí misma, es una totalidad de determinaciones, y es bella tan sólo como inmediatamente una con la objetividad adecuada a ella.

El señor de Ruhmor, según lo que dice en sus *Investigaciones italianas* (t. I, p. 145 s.), ha descubierto que «la belleza en general y, si se quiere, en sentido moderno comprende todas las propiedades de las cosas, las cuales, o bien estimulan satisfactoriamente el sentido de la vista, o bien, por su mediación, templan el alma y alegran el espíritu». Y a su vez él divide esas propiedades en tres clases. Una de ellas actúa solamente en el ojo sensible, la otra en el sentido supuestamente innato al hombre para relaciones espaciales, y la tercera actúa primeramente en el entendimiento y, sólo por mediación del conocimiento, en el sentimiento. Esa tercera de las determinaciones más importantes (p. 144) descansa en formas que, «con total independencia de lo agradable sensiblemente y de la belleza de la medida, despiertan una cierta complacencia moral-espiritual, la cual se debe en parte a lo placentero de las representaciones estimuladas» (¿de tipo moral-espiritual?), «y en parte al placer que ya la mera actividad de un conocimiento claro lleva infaliblemente consigo».

Esas son las determinaciones principales que un hombre tan enterado como el que acabamos de citar establece en relación con lo bello. Para un determinado estadio de formación pueden ser suficientes, pero de ningún modo pueden satisfacer filosóficamente. Pues, en lo esencial, esa consideración apunta a que el sentido de la vista o el espíritu *alegra* también al entendimiento, y excita el sentimiento de modo que se despierte una complacencia. Todo se mueve en torno a ese despertar lo agradable. Pero ya Kant puso fin a semejante reducción de la acción de lo bello al sentimiento, a lo agradable, por cuanto él va más allá de la sensación de lo bello.

Si dejamos esa polémica y pasamos a considerar la idea allí impugnada, hemos de repetir que en ésta se da la *unidad* concreta del concepto y de la *objetividad*.

a) Por lo que se refiere a la naturaleza del concepto como tal, en sí mismo éste no es, por ejemplo, la *unidad abstracta* frente a las *diferencias de la realidad*, sino que, como concepto, es ya la unidad de determinaciones diferentes y con ello una totalidad concreta. Así las representaciones hombre, azul, etc., no han de llamarse en primer lugar conceptos, sino representaciones abstractas y generales, las cuales sólo se convierten en concepto cuando se muestra en ellas que contienen aspectos diferentes en una unidad, pues esta unidad determinada en sí misma constituye el concepto. Así, por ejemplo, la representación «azul», en cuanto color, tiene como concepto la unidad y, por cierto, la unidad específica

de claro y oscuro. Y la representación «hombre» abarca la oposición de sensibilidad y razón, de cuerpo y espíritu; pero el hombre no está compuesto de esas partes como piezas indiferentes entre sí, sino que según su concepto las contiene en una unidad concreta, mediada. El concepto es hasta tal punto unidad absoluta de sus determinaciones, que éstas no pueden permanecer para sí mismas y alienarse² en una singularidad autónoma, por la que se separarían de su unidad.

Con ello el concepto contiene todas sus determinaciones en forma de una unidad y universalidad *ideal*, la cual constituye su *subjetividad* a diferencia de lo real y objetivo. Así, por ejemplo, el oro de un peso específico y determinado color guarda relaciones especiales con los diversos ácidos. Esas determinaciones son diferentes y, sin embargo, se mantienen enteramente en la unidad. De igual tipo, de identidad, carente de autonomía, son las diferencias que contiene en sí el verdadero concepto. Nos ofrece un ejemplo más concreto la propia representación, el yo consciente de sí mismo en general. Pues lo que llamamos alma, y más en concreto yo, es el concepto mismo en su existencia libre. El yo contiene en sí una multitud de las representaciones y pensamientos más variados, es un mundo de representaciones. No obstante, ese contenido infinito y multiforme, en tanto está en el yo, se mantiene incorpóreo e inmaterial y, por así decirlo, comprimido en dicha unidad ideal, está allí como la irradiación pura, perfecta y transparente del yo en sí mismo. Ésta es la forma en que el concepto contiene en una unidad ideal sus diferentes representaciones.

Las determinaciones más precisas del concepto, que le corresponden según su naturaleza, son lo *universal*, lo *particular* y lo *singular*. Cada una de estas determinaciones tomada por sí misma sería una mera abstracción unilateral. Pero no están dadas en el concepto bajo esa unilateralidad, pues él constituye su *unidad ideal*. Por eso el concepto es lo *universal*, que, por una parte, se niega a sí mismo para llegar a lo determinado y *particular*, pero, por otra parte, *suprime* de nuevo esta particularidad como negación de lo general. Pues lo general no llega en lo particular, que consiste solamente en aspectos especiales de lo *general mismo*, a ningún otro absoluto; y, por eso, restablece de nuevo en lo particular su unidad consigo como universal. En este retorno hacia sí el concepto es la negación infinita; pero no es una negación contra otro, sino una autodeterminación, en la cual él permanece para sí solamente la unidad afirmativa que se refiere a sí misma. Y así es la *singularidad* verdadera, como la universalidad que simplemente se une consigo misma en sus particularidades. Como supremo ejemplo de dicha naturaleza del concepto puede mencionarse lo que antes hemos tocado brevemente acerca de la naturaleza del espíritu.

2. En la primera edición: «realizarse».

En virtud de esa infinitud en sí misma el concepto es ya en sí totalidad. Pues él es la unidad consigo en el ser otro y con ello lo libre, que tiene toda negación solamente como autodeterminación y no como limitación extraña a través de otro. Pero como tal totalidad el concepto contiene ya todo lo que la realidad de por sí lleva a su aparición y lo que la idea conduce de nuevo a la unidad mediada. Los que opinan tener en la idea algo totalmente otro y particular frente al concepto, ni conocen la naturaleza de la idea ni la del concepto. Y a la vez el concepto se distingue de la idea por el hecho de que él es la particularización solamente en abstracto, pues la determinación, tal como está en el concepto, se mantiene en la unidad y en la universalidad ideal, que es el elemento del concepto

Pero en tal caso el concepto mismo se mantiene en la unilateralidad y lleva inherente el defecto de que él, aunque en sí mismo es la totalidad, sin embargo, sólo concede el derecho de libre desarrollo a la dimensión de la unidad y de la universalidad. Pero como esa unilateralidad es inadecuada a la propia esencia del concepto, éste por su propia naturaleza la suprime. Se niega a sí mismo como tal unidad y universalidad ideal, y libera para una real *objetividad* autónoma lo que allí estaba incluido como subjetividad ideal. El concepto por su propia actividad se pone a sí mismo como la *objetividad*.

b) Por tanto, la objetividad, considerada por sí misma, a su vez no es otra cosa que la *realidad del concepto*, pero el concepto bajo la forma de la particularización autónoma y de la *distinción real* de todos los momentos, cuya unidad ideal era el concepto como subjetivo

Pero como es solamente el *concepto* el que ha de darse existencia y realidad a sí mismo en la objetividad, en consecuencia ésta en sí misma ha de llevar el *concepto* a la realidad. Ahora bien, el concepto es la *unidad ideal* mediada de sus momentos especiales. Por eso, dentro de su diferencia real, la unidad ideal, conceptual de las particularidades tiene que restablecerse igualmente en ellas mismas. En ellas tiene que existir, lo mismo que la particularidad real, también su unidad mediada respecto de la idealidad. Éste es el poder del concepto, que no entrega o pierde su universalidad en la objetividad dispersa, sino que revela esa unidad suya precisamente a través de la realidad y en la realidad misma. Pues va inherente a su propia naturaleza el hecho de que en su otro conserve la unidad consigo. Sólo así es la totalidad real y verdadera.

c) Esa totalidad es la *idea*. En efecto, la idea no sólo es la unidad y subjetividad ideal del concepto, sino en igual manera la objetividad del mismo. Pero no es una objetividad que se opone simplemente al concepto, sino una objetividad en la que éste se refiere a sí mismo. Bajo los dos aspectos, el del concepto subjetivo y el del objetivo, la idea es un todo y, a la vez, la concordancia y uni-

dad mediada de esas totalidades, las cuales se realizan y han realizado eternamente. Sólo así la idea es la verdad y toda verdad.

2. La existencia de la idea

Por tanto, todo lo existente sólo tiene verdad en tanto es una existencia de la idea. Pues la idea es lo único verdaderamente real. En efecto, lo que aparece no es verdadero por el mero hecho de tener una existencia interna o externa y de ser realidad en general, sino solamente porque esta realidad corresponde al concepto. Sólo entonces la existencia tiene realidad y verdad. Y tiene verdad no, por ejemplo, en el sentido *subjetivo* de que una existencia se muestre adecuada a *mis* representaciones, sino en la significación *objetiva* de que el yo o un objeto, o una acción, o un dato, o un estado externo en su realidad es una realización del concepto mismo. Si no se produce esta identidad, entonces lo existente es solamente una aparición en la que se objetiva, no el concepto total, sino solamente algún aspecto abstracto del mismo. Y ese aspecto, en tanto se independiza en sí contra la totalidad y unidad, puede atrofiarse hasta llegar a oponerse al verdadero concepto. Así, pues, sólo la realidad adecuada al concepto es una realidad verdadera, y es verdadera porque en ella la idea se da existencia a sí misma.

3. La idea de lo bello

Si hemos dicho que la belleza es la idea, hemos de advertir que la *belleza* y la *verdad* bajo un aspecto son lo *mismo*, pues lo bello tiene que ser verdadero en sí mismo. Sin embargo, examinado el problema más de cerca, lo verdadero se distingue asimismo de lo bello. En efecto, es *verdadera* la idea en tanto ella es según su en sí y su principio general y es pensada como tal. En consecuencia, la idea no es la existencia sensible y externa, sino, en ésta, solamente la *idea general* para el pensamiento. No obstante, la idea también tiene que realizarse externamente y alcanzar una determinada existencia dada como objetividad natural y espiritual. La verdadera, que es como tal, existe también. Pero en tanto en esa existencia exterior es inmediatamente para la conciencia y el concepto permanece inmediatamente en unidad con su aparición exterior, la idea no sólo es verdadera, sino también *bella*. Así lo *bello* se determina como la *irradiación* sensible de la idea. Pues lo bello y objetivo en general, cuando está en la belleza, no retiene ninguna autonomía en sí, sino que ha de renunciar a la inmediatez de su *ser*, pues este ser es solamente existencia y objetividad del concepto, y está puesto como una realidad que otorga representación al *concepto* bajo el aspecto de la unidad con su objetividad. Por esto, en tal existencia objetiva, que sólo tiene validez como apari-

ción del concepto, la idea misma es llevada a su representación.

a) De ahí que el entendimiento no pueda captar la belleza, pues él, en lugar de penetrar en dicha unidad, retiene siempre sus diferencias en una separación autónoma. En efecto, para el entendimiento la realidad es algo totalmente distinto de la idealidad, lo sensible se distingue por entero del concepto, lo objetivo dista abismalmente de lo subjetivo, y tales oposiciones no pueden unirse. Así el entendimiento permanece siempre en lo finito, unilateral y falto de verdad. Lo bello, en cambio, es en sí mismo *infinito* y libre. Pues, aunque pueda tener un contenido especial y, por ello, de nuevo limitado, no obstante, éste tiene que aparecer como totalidad infinita en sí y como *libertad* en su existencia. Y ha de ser así porque lo bello es en todo momento el concepto, el cual no se contrapone a su objetividad y, por tanto, no se relaciona con ella a manera de oposición por una finitud y abstracción unilateral, sino que se reúne con su objetividad y es *infinito* en sí por esa unidad y consumación inmanente. De igual manera el concepto, por el hecho de que, dentro de su existencia real, confiere alma a ésta, en medio de esa objetividad es libre *en sí mismo*. Pues el concepto no permite a la existencia externa en lo bello que siga leyes propias para sí misma, sino que determina desde sí la articulación y forma de su aparición. Y esa articulación y forma, como concordancia del concepto consigo mismo en su existencia, constituye la esencia de lo bello. Ahora bien, el vínculo y el poder de la concordancia es la subjetividad, la unidad, el alma, la individualidad.

b) Por eso lo bello, si lo consideramos en relación con el espíritu *subjetivo*, no es ni para la inteligencia esclava que se aferra a su *finitud*, ni para la finitud del querer.

Como inteligencia finita percibimos los objetos internos y externos, los observamos, los captamos sensiblemente, y dejamos que así lleguen a nuestra intuición y representación, e incluso a las abstracciones de nuestro entendimiento pensante, que les da la forma abstracta de la universalidad. A este respecto, la finitud y falta de libertad radica en que presuponemos que las cosas son autónomas, independientes de nosotros. En consecuencia, nos regimos por las cosas, hacemos que gocen de autonomía y tomamos nuestras representaciones, etc., bajo la cautividad de la fe en las cosas, por cuanto estamos persuadidos de que sólo concebimos rectamente los objetos cuando nos comportamos de manera pasiva y limitamos nuestra actividad entera a lo formal de la atención y del distanciamiento negativo de nuestras imaginaciones y opiniones preconcebidas, de nuestros prejuicios. Con esta libertad unilateral de los objetos queda puesta inmediatamente la falta de libertad de la comprensión subjetiva. Pues para ésta el objeto está *dado*, ya que en lugar de la autodeterminación subjetiva se introduce la mera recepción y apropiación de lo dado, tal como está enfrente como objetividad. La verdad sólo puede conseguirse por la sumisión de la subjetividad,

Lo mismo acaece, si bien de manera *invertida*, en el *querer* finito. Aquí los intereses, fines e intenciones están en el *sujeto*, que quiere hacerlos valer frente al ser y las propiedades de las cosas. Pues él sólo puede ejecutar sus decisiones en cuanto aniquila los objetos, o por lo menos los cambia, los elabora, los forma, suprime sus cualidades, o hace que operen las unas en las otras, por ejemplo, el agua en el fuego, el fuego en el hierro, el hierro en la madera, etc. Ahora se quita la autonomía a las cosas, por el hecho de que el sujeto las pone a su servicio y las considera y trata como *útiles*, es decir, como objetos que tienen su concepto y fin, no en sí, sino en el sujeto, de modo que su relación de servicio con los fines subjetivos constituye su auténtica esencia. El sujeto y el objeto han cambiado recíprocamente sus funciones. Los objetos han pasado a carecer de libertad, el sujeto se ha hecho libre.

Pero, de hecho, en ambas relaciones las *dos* partes son finitas y unilaterales, y su libertad es una libertad meramente supuesta.

En lo *teórico* el *sujeto* es finito y carece de libertad por razón de las cosas, cuya autonomía se presupone. Y en lo *práctico* es finito por la unilateralidad, la lucha y la contradicción interna de los fines, y por las pulsiones y pasiones suscitadas desde fuera, así como por la resistencia de los objetos, que nunca puede eliminarse enteramente. Pues la separación y la oposición de ambas partes, de los objetos y de la subjetividad, constituye el presupuesto en estas relaciones y es considerada como el verdadero concepto de las mismas.

Idéntica finitud y falta de libertad afecta al *objeto* en ambas relaciones. En lo *teórico* su autonomía, aunque se presupone, es solamente una libertad aparente. Pues la objetividad como tal es solamente, sin que su concepto, como unidad y universalidad subjetiva, sea *para sí* dentro de ella misma. El concepto se halla fuera de esta unidad y relación. En consecuencia, en esa exterioridad del concepto cada objeto existe como mera particularidad, que con su multiplicidad está dirigida hacia fuera y, en relaciones infinitas, aparece como entregada al nacer, al cambio, al poder y ocaso por obra de otra cosa. En la relación *práctica*, esta dependencia como tal es puesta explícitamente, y la resistencia de las cosas frente a la voluntad permanece relativa, sin tener en sí el poder de una autonomía última.

c) Pero la consideración y la existencia de los objetos como *bellos* es la unión de ambos puntos de vista, por cuanto esa consideración suprime la unilateralidad de ambos de cara al sujeto y de cara al objeto, así como la finitud y la falta de libertad de los mismos.

En efecto, bajo el aspecto de la relación *teórica*, el *objeto* no se toma meramente como objeto particular existente, el cual, por ello, tiene su concepto subjetivo fuera de su objetividad y, en su realidad particular, se derrama y dispersa de múltiples maneras según sus diversas direcciones hacia las relaciones externas. Más

bien, el objeto *bello* hace que en su existencia aparezca su propio concepto como realizado y muestra en él mismo la unidad y vitalidad subjetiva. Con ello el objeto dobla hacia sí la dirección hacia el exterior, borra la dependencia de otro y para la contemplación transforma su infinitud esclava en una infinitud libre.

Y el yo, en relación con el objeto, cesa asimismo de ser meramente la abstracción de lo sensible, de la intuición sensible, de la observación y de la disolución de las intuiciones y observaciones particulares en pensamientos abstractos. Se hace en sí mismo concreto en este objeto, en cuanto hace para sí en su concreción misma la unidad del concepto y de la realidad, la unificación de los aspectos divididos hasta ahora en yo y objeto y, por eso, abstractos.

Según vimos antes con mayor extensión, en la relación *práctica* retrocede el apetito en la consideración de lo bello. El sujeto suprime sus fines para con el objeto y lo considera como autónomo en sí, como fin en sí mismo. Con ello se disuelve la relación meramente finita del objeto, en la que éste servía a fines externos como medio útil de ejecución y, de cara a la ejecución de los mismos, o bien se resistía involuntariamente, o bien se veía obligado a recibir en sí el fin extraño. A la vez ha desaparecido también la relación falta de libertad del sujeto práctico, pues él ya no distingue entre intenciones subjetivas, etc., y su material y medio, ya no se queda en la relación finita del mero deber en la ejecución de intenciones subjetivas, sino que tiene ante sí el concepto y fin perfectamente realizados.

Por eso la contemplación de lo bello es de tipo liberal, es un conceder a los objetos que sean libres e infinitos en sí, no es un querer poseerlos y utilizarlos como útiles para necesidades e intenciones finitas, de modo que asimismo el objeto bello no aparece ni como reprimido y forzado por nosotros, ni como impugnado y superado por las otras cosas exteriores.

En efecto, según la esencia de lo bello, en el *objeto bello* tienen que aparecer el concepto, el fin y el alma del mismo, así como su determinación, multiplicidad y realidad externas, como producidas desde sí mismo y no por otro. Pues, según veíamos, sólo tiene verdad como unidad inmanente y concordancia de existencia determinada y esencia y concepto auténticos. Puesto que, además, el concepto mismo es lo concreto, también su realidad aparece como una configuración completa, cuyas partes singulares se muestran asimismo en su animación y unidad ideal. Pues la concordancia de concepto y aparición es una compenetración acabada. Por eso, la forma y figura exterior no permanece separada de la materia externa, o como impresa mecánicamente en ella para otros fines. Aparece, más bien, como la forma que habita dentro de la realidad según su concepto y que se configura desde su interior. Finalmente, por más que los aspectos, las partes y los miembros especiales del objeto bello concuerden en la unidad ideal y hagan apa-

recer a ésta, sin embargo, la concordancia sólo ha de verse en ellos de tal manera que conserven entre sí la apariencia de libertad autónoma; es decir, a diferencia del *concepto como tal*, no han de tener una unidad *meramente* ideal, sino que también han de mostrar el aspecto de la realidad autónoma. Ambas cosas han de darse en el objeto bello: la necesidad puesta por el concepto en la pertenencia recíproca de los aspectos particulares y la apariencia de su *libertad* como partes que han brotado para sí y *no sólo* para la *unidad*. La necesidad como tal es la relación de aspectos que, según su esencia, están encadenados entre sí de tal manera que con el uno queda puesto inmediatamente el otro. Es cierto que tal necesidad no puede faltar en el objeto bello, pero no ha de aparecer bajo la forma de la necesidad misma, sino que ha de esconderse tras la apariencia de una casualidad inintencionada. Pues, en caso contrario, las partes reales particulares pierden la posición de estar allí también por mor de su propia realidad, y aparecen solamente a servicio de su unidad ideal, a la que permanecen sometidas abstractamente.

Por esta libertad e infinitud, que lleva en sí el concepto de lo bello, lo mismo que la objetividad bella y su contemplación subjetiva, el ámbito de lo bello está sustraído a la relatividad de las relaciones finitas y queda elevado al reino absoluto de la idea y de su verdad.

Lo bello es la idea como unidad inmediata del concepto y de su realidad, pero es la idea en tanto ésta está inmediatamente presente con su unidad en la irradiación sensible y real. La primera existencia de la idea es la *naturaleza* y la primera belleza es la *belleza natural*.

A. LO BELLO NATURAL COMO TAL

1. *La idea como vida*

Dentro del mundo natural hemos de comenzar por establecer una diferencia sobre la manera en que el concepto, para llegar a ser como idea, logra existencia en su realidad.

a) En *primer lugar*, el concepto se hunde tan inmediatamente en la objetividad, que no aparece como unidad ideal subjetiva, sino que, carente de alma, ha pasado enteramente a la materialidad sensible. Son de este tipo los cuerpos meramente mecánicos y físicos en su existencia *particular*. Un metal, por ejemplo, en sí mismo ciertamente es una multiplicidad de cualidades mecánicas y físicas; pero cada partícula las tiene en sí de igual manera. A tales cuerpos tanto les falta una articulación total, de modo que cada una de las diferencias recibiera para sí una particular existencia material, como la unidad ideal negativa de estas diferencias, la cual se manifestaría como animación. La diferencia es tan sólo una pluralidad abstracta, y la unidad es la igualdad indiferente de las mismas cualidades.

Esta es la primera forma de existencia del concepto. Sus diferencias no reciben ninguna existencia autónoma, y su unidad ideal no aflora como ideal; por eso, tales cuerpos aislados son en sí mismos deficientes existencias abstractas.

b) En *segundo lugar*, naturalezas superiores, por el contrario, dejan libres las diferencias del concepto, de modo que cada una está ahí para sí misma y fuera de la otra. Por primera vez aquí se muestra la verdadera naturaleza de la objetividad. En efecto, la objetividad no es otra cosa que las diferencias del concepto en ese separarse las unas de las otras autónomamente. En este nivel el concepto se hace sentir como sigue. En tanto él es la totalidad de sus determinaciones, que se hace real, los cuerpos particulares,

aunque cada uno tiene para sí autonomía en su existencia, sin embargo se unen para constituir *un mismo sistema*. Así es, por ejemplo, el sistema solar. El sol, los cometas, la luna y los planetas, por una parte, aparecen como autónomos cuerpos celestes distintos entre sí; y, por otra parte, son lo que son únicamente por su determinada posición dentro de un sistema total de cuerpos. Su clase específica de movimiento, así como sus propiedades físicas, sólo pueden deducirse de su relación en este sistema. Ese nexo constituye su unidad interna, que refiere entre sí las existencias particulares y las mantiene en conexión.

Sin embargo, el concepto no se queda en esta unidad meramente *en sí* de los cuerpos particulares que existen autónomamente. Pues, lo mismo que sus diferencias, también ha de hacerse real la unidad que se refiere a sí misma. Ahora bien, la unidad se distingue de la separación recíproca de los cuerpos particulares objetivos y, por ello, en este nivel recibe una existencia real, corporalmente autónoma, frente a tal separación. En el sistema solar, por ejemplo, el sol existe como esa unidad del sistema, frente a las diferencias reales del mismo. Sin embargo, semejante existencia de la unidad ideal es todavía de tipo deficiente, pues, por una parte, sólo se hace real como relación de los cuerpos particulares autónomos; y, por otra parte, se contrapone como *un* cuerpo del sistema, representante de la unidad en cuanto tal, a las diferencias reales. El sol, si queremos considerarlo como alma del sistema entero, tiene él mismo todavía una existencia autónoma fuera de los miembros, que son el despliegue de esta alma. Ella misma es sólo *un* momento del concepto, el de la unidad, a diferencia de la especialización real, por lo cual la unidad permanece sólo *en sí* y, en consecuencia, es abstracta. Y de hecho, según su cualidad física, es lo simplemente idéntico, lo que ilumina, el cuerpo luminoso como tal, pero solamente esta identidad abstracta. Efectivamente, la luz es un simple irradiar en sí, sin diferencias. Así, en el sistema solar ciertamente encontramos que el concepto mismo se ha hecho real y que se ha desplegado la totalidad de sus diferencias, por el hecho de que cada cuerpo deja aparecer *un* momento especial; pero, también aquí, el concepto permanece todavía hundido en su realidad, sin salir a la luz como su idealidad y su interno ser para sí. La forma general de su existencia permanece la separación autónoma de sus momentos.

Ahora bien, la verdadera existencia del concepto exige que las diferencias *realmente distintas*, la realidad de las diferencias autónomas, lo mismo que la unidad objetivada autónomamente como tal, sean reasumidas en la unidad. Exige, pues, que ese todo de diferencias naturales, por una parte, despliegue el concepto como separación real de sus determinaciones, que en todo lo particular ponga su autonomía cerrada en sí como suprimida, de modo que del seno de lo particular salga como su animación general la idealidad, en la que las diferencias han vuelto a la unidad subjetiva. En-

tonces éstas ya no son meramente *partes* que se conectan y comportan entre sí, sino *miembros*, es decir, ya no existen para sí por separado, sino que solamente tienen existencia verdadera en su unidad ideal. Por primera vez en tal articulación orgánica habita en los miembros la unidad ideal del concepto, que es su soporte y alma inmanente. El concepto ya no permanece hundido en la realidad, sino que brota en ella hacia la existencia como identidad y universalidad interna, que constituye su esencia.

c) Solamente esta *tercera* forma de aparición natural es una existencia de la *idea*, y la idea como natural es la *vida*. La muerta naturaleza inorgánica no es adecuada a la idea, y sólo lo orgánico y vivo es una realidad de la misma. Pues, *primero*, en lo vivo la realidad de las diferencias del concepto está dada como real; en *segundo* lugar, allí se da la negación de las mismas en forma meramente real, por cuanto la subjetividad ideal del concepto se somete esa realidad; y, *tercero*, está allí lo anímico como aparición afirmativa del concepto en su realidad, como forma infinita, que tiene el poder de conservarse a manera de forma en sus contenidos.

a) Si preguntamos por lo vivo a nuestra conciencia cotidiana, encontramos allí, de un lado, la representación del cuerpo, y, de otro, la del alma. A ambos atribuimos cualidades diferentes y peculiares. Esta *diferencia* entre alma y cuerpo reviste también gran importancia para la consideración filosófica y, por eso, hemos de adaptarla aquí. Sin embargo, con igual énfasis se centra el interés del conocimiento en la unidad de alma y cuerpo, que desde siempre ha ofrecido las mayores dificultades a la comprensión intelectual. En virtud de esa unidad, la vida es precisamente una primera aparición natural de la idea. Por esto, no hemos de concebir la identidad de alma y cuerpo como mera *conexión*, sino en una forma más profunda. Hemos de considerar el cuerpo y su articulación como la existencia de la articulación sistemática del concepto mismo, que, en los miembros del organismo vivo, confiere a sus determinaciones una existencia natural externa, tal como sucede en el nivel subordinado del sistema solar. Dentro de la mencionada existencia real, el concepto se eleva a la unidad ideal de todas estas determinaciones, y tal unidad ideal es el alma. Ella es la unidad substancial y la universalidad penetrante, que es a la vez simple relación consigo y subjetivo ser para sí. En este sentido superior ha de tomarse la unidad de alma y cuerpo. Pues ambos no son cosas diferentes que se unen, sino una misma totalidad de las mismas determinaciones. Y, así como la idea en general sólo puede entenderse como concepto que en su realidad es para sí en cuanto concepto, lo cual incluye la diferencia y la unidad de ambos —del concepto y de su realidad—, de igual manera la vida sólo puede entenderse como la unidad del alma y de su cuerpo. La unidad subjetiva y substancial del alma dentro del cuerpo mismo se muestra, por ej., como la sensación. La sensación del organismo vivo

no sólo pertenece autónomamente a una parte especial, sino que es la unidad ideal y simple del organismo entero. Se extiende a través de todos los miembros, está en cientos y cientos de lugares, y, sin embargo, dentro de un mismo organismo no hay millares de seres que sienten, sino uno solo, *un* sujeto. Porque la vida de la naturaleza orgánica contiene tal diferencia de la existencia real de los miembros y del alma que en ellos es simplemente para sí, y, sin embargo, contiene también esa diferencia como unidad mediada, en consecuencia, ella se encuentra en un plano superior frente a la naturaleza inorgánica. Pues sólo lo vivo es la idea y sólo la idea es lo verdadero. Cierto que también en lo orgánico puede perturbarse esta verdad, en tanto el cuerpo no realiza perfectamente su idealidad y animación, como sucede, por ejemplo, en la enfermedad. Entonces no domina el concepto como poder único, sino que también otros poderes comparten el dominio. Sin embargo, semejante existencia es todavía una vida, aunque mala y deformada, que se reduce simplemente a vivir; y vive todavía porque la inadecuación entre concepto y realidad no es absolutamente radical, sino sólo relativa. Pues si ya no se diera ninguna conexión entre ambos, faltaría al cuerpo por completo la auténtica articulación, así como su verdadera idealidad, con lo cual la vida se trocaría inmediatamente en la muerte, por la que se descompone en partes autónomas lo que la animación mantenía cohesionado en inseparable unidad.

β) Pero si hemos dicho que el alma es la totalidad del concepto como la unidad ideal subjetiva en sí y el cuerpo articulado, por el contrario, es la misma totalidad, si bien como despliegue y separación sensible de todas las partes especiales, y que ambas dimensiones en lo vivo están puestas en *unidad*, está fuera de duda que en ella se da una contradicción. Pues la unidad ideal no sólo *no* es la separación sensible, en la que cada particularidad tiene una existencia autónoma y una peculiaridad cerrada, sino que ella es lo directamente opuesto a tal realidad exterior. Y el hecho de que lo opuesto debe ser lo idéntico, es la contradicción misma. Pero quien exige que no exista lo que lleva en sí una contradicción como identidad de los opuestos, pide a la vez que no exista nada vivo. En efecto, la fuerza de la vida y, más todavía, el poder del espíritu, consiste en poner en sí la contradicción, en soportarla y en superarla. Ese poner y disolver la contradicción entre unidad ideal y separación real de los miembros, constituye el proceso constante de la vida, que existe solamente como *proceso*. El proceso de la vida comprende una doble totalidad: por una parte, llevar constantemente a la existencia sensible las diferencias reales de todos los miembros y las determinaciones de lo orgánico; pero, por otra parte, si éstos quieren petrificarse en una particularidad autónoma y cerrarse entre sí como diferencias firmes, hacer valer en ellos su idealidad general, que es su animación. Este es el idealismo de lo vivo. Pues no sólo la filosofía es idealista, sino que ya

la naturaleza, como vida, hace de hecho lo mismo que la filosofía realiza en su campo espiritual. Mas por primera vez ambas actividades unidas, la constante realización de las determinaciones de lo orgánico y la posición ideal de lo dado realmente en su unidad subjetiva, es el proceso consumado de la vida, cuyas formas más concretas no podemos tratar aquí. Por esta unidad de la doble actividad se conservan constantemente todos los miembros de lo orgánico y son reasumidos sin cesar en la idealidad de su vivificación. Los miembros muestran inmediatamente esa idealidad en que su unidad animada no es indiferente para ellos, sino que, por el contrario, es la substancia en la que y por la que ellos pueden conservar su individualidad especial. Ahí está precisamente la diferencia esencial entre ser parte de un todo y miembro de un organismo. Las partes especiales, por ejemplo, de una casa, así las piedras particulares, las ventanas, etc., permanecen lo mismo tanto si forman juntas una casa como si no la forman; la comunidad con otras es indiferente para ellas, y el concepto permanece para ellas una forma meramente externa, que no vive en las partes reales, para elevarlas a la idealidad de su unidad subjetiva. Los miembros de un organismo, por el contrario, ciertamente tienen también realidad exterior, pero en tal medida el concepto es la propia esencia que habita en ellos, que no sólo se imprime en los mismos como forma unificante meramente exterior, sino que constituye su única subsistencia. Así los miembros no tienen una realidad a la manera de las piedras en un edificio, o de los planetas, de la luna y de los cometas en el sistema planetario, sino, a despecho de toda realidad, una existencia puesta idealmente. La mano cortada, por ejemplo, pierde su subsistencia autónoma; no permanece como estaba en el organismo, cambia su actividad, movimiento, forma, color, etc.; es más, se corrompe y se disuelve su existencia. Sólo tiene subsistencia como miembro del organismo, y sólo posee realidad como reasumida constantemente en la unidad ideal. Aquí está la forma superior de la realidad dentro del organismo vivo; lo real, lo positivo es puesto siempre negativa e idealmente, mientras que esta idealidad es a la vez la conservación precisamente y el elemento de la subsistencia de las diferencias reales.

γ) En consecuencia, la realidad que alcanza la idea como vida natural, es realidad *que aparece*. En efecto, se entiende por aparición el hecho de que una realidad existe, pero no tiene su ser inmediatamente en ella, sino que en su existencia está puesta a la vez negativamente. Ahora bien, la negación de los miembros que existen inmediatamente en forma exterior no sólo tiene la relación negativa, como la actividad del idealizar, sino que en esta negación es a la vez un ser para sí afirmativo. Antes hemos considerado lo real especial en su particularidad cerrada como lo afirmativo. Pero esa autonomía está negada en lo vivo, y sólo la unidad ideal dentro del organismo vivo recibe el poder de una relación afirmativa consigo mismo. Y precisamente el alma ha de entenderse como

esta idealidad que en su negar es también afirmativa. Por tanto, si es el alma la que aparece en el cuerpo, esta aparición es a la vez afirmativa. Cierto que se manifiesta como el poder contra la especialización autónoma de los miembros, pero es también su formadora, por cuanto contiene como interior e ideal lo que se acuña exteriormente en las formas y los miembros. Así es lo interior positivo mismo lo que aparece en lo exterior; lo exterior, si permaneciera solamente exterior, no sería sino una abstracción y unilateralidad. Pero en el organismo vivo tenemos un exterior, en el que aparece lo interior, por cuanto lo externo se muestra en sí mismo como esto interior, que es su concepto. Y, a su vez, a este concepto pertenece la realidad, en la que él aparece como concepto. Ahora bien, puesto que en la objetividad el concepto como tal es la subjetividad que se refiere a sí misma, que en su realidad es para sí, la vida existe solamente como *un ser vivo*, como sujeto individual. Por primera vez la vida ha encontrado este punto negativo de unidad, que es negativo porque el subjetivo ser para sí sólo puede aparecer por la posición ideal de las diferencias reales como *meramente reales*, con lo cual va unida a la vez la unidad subjetiva, afirmativa del ser para sí. Es muy importante resaltar este aspecto de la subjetividad. La vida sólo es real como subjetividad viva y singular.

Si seguimos preguntando en qué puede conocerse la idea de la vida dentro de los individuos reales y vivos, la respuesta es la siguiente. En *primer lugar*, la vida ha de ser real como totalidad de un organismo corpóreo, el cual, en *segundo lugar*, no aparece en forma persistente, sino como un proceso duradero de idealización, en el que se muestra el alma viva. *Tercero*, esta totalidad no está determinada desde fuera ni es mutable, sino que se forma e inicia los procesos desde sí misma, y así está referida a sí misma como unidad subjetiva y fin en sí.

Esa autonomía libre en sí de la vida subjetiva se muestra sobre todo en el *propio movimiento*. Los cuerpos muertos de la naturaleza inorgánica tienen su espacialidad fija, forman una unidad con su lugar y están vinculados a él, o bien son movidos desde fuera. Pues su movimiento no parte de ellos mismos y, cuando se produce, aparece en consecuencia como una intervención extraña, que la tendencia reactiva tiende a suprimir. Y por más que el movimiento de los planetas, etc., no parezca deberse a un impulso externo ni extraño a los cuerpos, sin embargo, está ligado a una ley fija y a su necesidad abstracta. En cambio, el animal vivo en su libre movimiento propio niega la vinculación a un determinado lugar por sí mismo y es la liberación continuada de la unidad sensible con tal determinación. Asimismo, en su movimiento es la supresión —aunque sólo sea relativa— de la abstracción en las clases determinadas del movimiento, de su órbita, velocidad, etc. Sin embargo, el animal todavía tiene por sí mismo en su organismo espacialidad sensible, y la vida es automovimiento dentro de esta

realidad misma, como circulación de la sangre, movimiento de los miembros, etc.

Pero el movimiento no es la única manifestación de lo vivo. El libre sonido de los animales, que falta a los cuerpos inorgánicos, pues éstos sólo zumban y suenan por un impulso extraño, es ya una expresión superior de la subjetividad animada. Donde más radicalmente se muestra la actividad idealizante es en el hecho de que el individuo vivo, por un lado, se cierra en sí frente al resto de la realidad, pero, por otro lado, hace el mundo exterior *para sí*, en parte teóricamente, por la visión, etc., en parte prácticamente, por cuanto se somete las cosas exteriores, las utiliza, se las asimila en el proceso de alimentación y así se reproduce constantemente como individuo en su otro, cosa que acostumbra a hacer en organismos más robustos, a determinados intervalos separados según la necesidad, la destrucción, la satisfacción y la saciedad.

En todas estas actividades el concepto de lo vivo aparece en individuos animados. Y tal idealidad no se debe meramente a *nuestra* reflexión, sino que está dada *objetivamente* en el sujeto vivo mismo, cuya existencia, por tanto, podemos denominar como un idealismo objetivo. El alma, como tal dimensión ideal, produce su propia irradiación, haciendo que la realidad *meramente* exterior del cuerpo quede reducida a una aparición, con lo cual ella misma aparece objetivamente en la corporalidad.

2. La belleza en los organismos naturales

Como idea sensible y objetiva, la vida de la naturaleza es *bella*, por cuanto lo verdadero, la idea, en su primera forma natural como vida está inmediatamente ahí en una adecuada realidad individual. Mas por razón de esta inmediatez meramente sensible, lo bello en la vida natural ni es bello *para sí*, ni está *producido desde sí mismo* como bello y por mor de la aparición bella. La belleza natural solamente es bella para otro, es decir, *para nosotros*, para la *conciencia* que comprende la belleza. Hemos de preguntar, por tanto, en qué manera y por qué medio el ser vivo aparece como bello para nosotros en su existencia inmediata.

a) Si consideramos lo vivo primeramente en su producirse y conservarse práctico, lo primero que llama la atención es el *movimiento arbitrario*. Esto que se considera como movimiento en general no es otra cosa que la libertad totalmente abstracta del cambio temporal de lugar, en el que el animal se manifiesta como arbitrario y su movimiento se muestra como casual. En cambio, la música, la danza, etc., ciertamente implican movimiento, para éste no es meramente casual y arbitrario, sino que en sí mismo es legal, determinado, concreto y sujeto a medida, incluso si abstraemos enteramente de la significación, cuya expresión bella es él. Si, además, consideramos el movimiento animal como realiza-

ción de un fin interno, hemos de advertir que también éste, como una pulsión meramente provocada, es por su parte plenamente casual y es un fin limitado por completo. Pero si seguimos adelantando y enjuiciamos el movimiento como acción final y cooperación de todas las partes, tal forma de consideración procede tan sólo de la actividad de nuestro entendimiento. Nos encontramos con el mismo caso si reflexionamos sobre cómo el animal satisface sus necesidades, se alimenta, captura el alimento, lo devora, hace la digestión y, en general, lleva a cabo todo lo necesario para la propia conservación. Pues, también aquí, o bien tenemos solamente el aspecto externo de apetitos particulares y su satisfacción arbitraria y casual, sin que se haga visible siquiera la actividad interna del organismo; o bien todas estas actividades y sus formas de exteriorización se hacen objeto del entendimiento, que se esfuerza por entender lo teleológico en ello, la concordancia de los fines internos del animal y de los órganos que los realizan.

Ni la intuición sensible de los casuales apetitos particulares, de los movimientos y satisfacciones arbitrarios, ni la consideración del organismo como finalidad por parte del entendimiento, convierten la vida animal en belleza natural. Más bien, la *belleza* se refiere a la irradiación de la figura particular en su quietud, lo mismo que en su movimiento, prescindiendo de la finalidad para la satisfacción de sus necesidades, así como da la casualidad enteramente individual del propio movimiento. Pero la belleza solamente puede radicar en la forma exterior porque sólo ésta es la aparición externa, en la que el idealismo objetivo de la vida se hace para nosotros intuitivo y sensiblemente contemplativo. El pensamiento comprende este idealismo en su *concepto* y lo hace para sí según su *universalidad*, y la contemplación de la belleza lo capta según su *realidad aparente*. Y esta realidad es la forma externa del organismo articulado, que para nosotros es tanto existente como *aparente*, por cuanto la multiplicidad meramente real de los miembros particulares ha de estar puesta en la totalidad *animada* de la figura como apariencia.

b) A tenor del concepto esclarecido de vida se presentan los siguientes puntos como manera más concreta de esta apariencia. La forma es extensión espacial, delimitación, figuración, diferenciada en formas, coloración, movimiento, etc., y es una multiplicidad de tales diferencias. Pero si el organismo ha de mostrarse como animado, debe manifestarse que él no tiene su verdadera existencia en esta *multiplicidad*. Eso sucede de manera que las distintas partes y formas de aparición, que son para nosotros como sensibles, se unen a la vez para formar un todo y así aparecen como un *individuo*, que es un uno y tiene sus particularidades como concordantes, a pesar de tenerlas también como distintas.

a) Pero esta unidad ha de representarse en *primer* lugar como identidad *sin intención* y, por eso, no ha de hacerse valer como finalidad abstracta. Las partes ni han de hacerse intuitivas sola-

mente como medios de un determinado fin, al que sirven, ni pueden renunciar a su diferencia recíproca en la construcción y forma.

β) Por el contrario, los miembros reciben en *segundo* lugar la apariencia de *casualidad* para la intuición, es decir, en el uno no está puesta también la determinación del otro. Ninguno recibe esta o aquella forma porque la tiene el otro, como sucede, por ejemplo, en la regularidad en cuanto tal. En la regularidad alguna determinación abstracta marca la forma, la magnitud, etc., de todas las partes. Por ejemplo, las ventanas de un edificio son todas igual de grandes, o por lo menos lo son todas las de una misma línea; asimismo, los soldados de un regimiento de tropas regulares visten uniformados. Aquí las formas particulares del vestido, su forma, color, etc., no aparecen como casuales las unas respecto de las otras, sino que la una tiene su forma determinada por causa de la otra. Ni la diferencia de las formas, ni su autonomía peculiar reciben aquí su derecho. La cosa es totalmente distinta en el individuo orgánico y vivo. Allí cada parte es diferente; se diferencia la nariz de la frente, la boca de los pómulos, el pecho del cuello, el brazo de las piernas, etc. En cuanto para la intuición cada miembro no presenta la forma del otro, sino que tiene su forma peculiar, la cual no está determinada absolutamente por otro miembro, en consecuencia los miembros aparecen como autónomos en sí y, con ello, como libres y casuales entre sí. Pues la interconexión material no afecta a la forma como tal.

γ) *Tercero*, a pesar de lo dicho, para la intuición tiene que hacerse visible un nexo interno en medio de esa autonomía, aunque la unidad no puede ser abstracta y externa como en el caso de la regularidad, sino que debe suscitar y conservar las peculiaridades particulares, en lugar de disolverlas. Esta identidad no está presente sensible e inmediatamente para la intuición, a diferencia de la distinción de los miembros, y por eso permanece una necesidad y concordancia secreta, *interna*. Pero como *meramente* interna, no visible externamente, sólo podría captarse mediante el pensamiento y se sustraería por completo a la intuición. Entonces carecería del aspecto de lo bello y la intuición no tendría ante sí en lo vivo la idea en su aparición real. Por tanto, también tiene que exteriorizarse la unidad en cuanto tal, si ella, como lo que anima idealmente, no ha de ser meramente sensible y espacial. Aparece en el individuo como la idealidad general de sus miembros, que constituye la base soportante, el sustrato del sujeto vivo. Esta unidad subjetiva sale a la luz en la vida orgánica como la sensación. En la sensación y en su expresión se muestra el alma como *alma*. Pues para ella la mera yuxtaposición de los miembros no tiene ninguna verdad, y la multiplicidad de las formas espaciales no está dada para su idealidad subjetiva. Ella ciertamente presupone la multiplicidad, la formación peculiar y la articulación orgánica de las partes; pero en cuanto en éstas aparece el alma sensi-

tiva y su expresión, la omnipresente unidad interna se deja ver como la supresión de las autonomías meramente reales, que ahora ya no se representan a sí mismas tan sólo, sino que representan su animación sensible.

c) Pero a primera vista la expresión de la sensación anímica no ofrece ni el aspecto de un nexo necesario de los miembros particulares entre sí, ni la intuición de la identidad necesaria en la articulación *real* y en la unidad *subjetiva* de la sensación como tal.

α) Si, no obstante, la forma como tal ha de hacer que aparezca esta coincidencia interna y su necesidad, podríamos decir que la conexión se debe a la *costumbre* de la yuxtaposición de tales miembros, que produce un determinado tipo e imágenes repetidas de ese tipo. Pero la costumbre a su vez es una *necesidad* meramente *subjetiva*. Según este patrón podemos encontrar, por ejemplo, que ciertos animales son feos porque muestran un organismo que se desvía de nuestras intuiciones acostumbradas o está en contradicción con ellas. De ahí que calificamos de bizarros a los organismos animales en tanto la forma de composición de sus órganos cae fuera de lo que hemos visto con frecuencia y es usual para nosotros; por ejemplo, peces cuyo cuerpo desproporcionadamente grande termina en una cola corta y cuyos ojos están yuxtapuestos en una parte. En las plantas estamos más acostumbrados a múltiples desviaciones, aunque pueda admirarnos, por ejemplo, el cactus, con sus espinas y la formación rectilínea de sus punzones angulados. Quien tiene una amplia formación en historia de las ciencias naturales, sin duda conoce con precisión las partes concretas, lo mismo que tiene en la memoria la gran multitud de tipos según su parentesco, de modo que apenas se encontrará con algo desacostumbrado.

β) *Segundo*, una penetración más profunda en esta concordancia puede llegar a conferir la habilidad de recomponer la figura *entera* a partir de un *solo* miembro. Así, por ejemplo, se hizo famoso Cuvier,³ que por la visión de un solo hueso, fuera fósil o no, podía constatar a qué sexo animal pertenecía el individuo respectivo. El *ex ungue leonem* tiene validez aquí en el sentido auténtico de la palabra; a partir de la pezuña o del fémur se determina la manera de los dientes, y a partir de éstos puede decirse cómo es la figura del coxis, o qué forma tiene una vértebra. Pero en semejantes consideraciones el conocimiento del tipo no es mero asunto de costumbre, pues se introducen ya reflexiones y pensamientos que marcan la pauta. Cuvier, por ejemplo, en sus averiguaciones se atenía a una propiedad decisiva que, como la unidad, debía estar presente en todas las partes y, por tanto, había de poder reconocerse en ellas. Una tal determinación es, por ejemplo, la propiedad de carnívoro, que luego constituye la ley para la organización de todas las partes. Un animal carnívoro, por ejemplo, necesita espe-

3. Georges CUVIER (1769-1832), naturalista francés.

ciales dientes, maxilares, etc.; si ha de salir de caza y agarrar su presa, no le bastan los cascos, sino que necesita fuertes uñas, etc. Por tanto, aquí la determinación es lo que marca la pauta para la forma necesaria y la interdependencia de todos los miembros. La representación usual tiende a fijarse en tales determinaciones generales, así en la fuerza del león, del águila, etc. Podemos calificar de *bella* y llena de espíritu esa forma de consideración como contemplación, por cuanto nos da a conocer una unidad de la configuración y de sus formas, sin que esa unidad se repita uniformemente, puesto que deja lugar a que los miembros desarrollen plenamente sus diferencias. No obstante, en esta consideración lo que predomina no es la *intuición*, sino un *pensamiento* general directivo. Por consiguiente, bajo ese aspecto, no diremos que nos comportamos con el objeto como *bello*, sino que denominaremos *bella* tal consideración en cuanto subjetiva. Y vista la cosa más de cerca, estas consideraciones parten de una dimensión limitada como principio directivo, por ejemplo, de la manera de alimentación animal, de la cualidad de carnívoro o herbívoro, etc. Sin embargo, mediante tal determinación no llega a la intuición la interconexión del todo, del concepto, del alma misma.

γ) De ahí que, si en esa esfera queremos hacer consciente la total unidad interna de la vida, eso sólo puede suceder mediante el pensamiento y la comprensión; pues en lo natural el alma *como tal* todavía no puede darse a conocer, ya que la unidad subjetiva en su idealidad todavía no ha llegado a ser para sí. Pero si a través del pensamiento captamos el alma según su concepto, nos encontramos con dos aspectos: la intuición de la forma y el concepto pensado del alma como tal. Sin embargo, esto no ha de ser así en la intuición de lo bello; el objeto ni puede presentárenos como pensamiento, ni, como interés del pensamiento, puede constituir una diferencia y oposición frente a la intuición. Por tanto, sólo queda como alternativa que el objeto esté dado para el *sentido* en general, y entonces la auténtica forma de consideración de lo bello en la naturaleza es una intuición *con sentido* de las configuraciones naturales. «Sentido» es una palabra admirable que se usa en dos acepciones opuestas. Una de ellas se refiere a la aprehensión inmediata de los datos sensibles, y la otra a la significación, al pensamiento, a lo universal de la cosa. Y así el sentido se refiere, por una parte, a la existencia de lo inmediatamente exterior y, por otra, a la esencia interna de lo mismo. Pero una consideración adecuada no *separa* los dos aspectos, sino que en la una dirección contiene también la opuesta y, en la inmediata intuición sensible, aprehende a la vez la esencia y el concepto. Mas como lleva en sí las determinaciones en una unidad todavía indivisa, no hace consciente el concepto como tal, sino que se queda en el presentimiento del mismo. Si, por ejemplo, constatamos tres reinos de la naturaleza, el reino mineral, el vegetal y el animal, en esta serie sucesiva presentimos una necesidad interior de la articulación con-

ceptual, sin quedarnos en la mera representación de una finalidad exterior. Y también en la multiplicidad de configuraciones dentro de esos reinos, el análisis sensible barrunta un progreso racional en las diversas formaciones de las montañas, lo mismo que en los géneros vegetales y animales. De manera semejante, también el organismo animal en particular, un insecto con su división en cabeza, pecho, vientre y extremidades, es considerado como una articulación racional en sí. Y en los cinco sentidos, aunque inicialmente éstos pueden aparecer como una multiplicidad casual, no obstante, encontramos en ellos una adecuación con el concepto. De ese tipo es la racionalidad interna de la naturaleza y de sus manifestaciones que Goethe intuye y expone. Él se introdujo ingenuamente y con gran sentido en la contemplación sensible de la naturaleza, y presintió inmediatamente su conexión conceptual. También la historia puede entenderse y narrarse de tal manera que los datos e individuos particulares se transparenten en su significación esencial y en su conexión necesaria.

3. Formas de consideración de la vida natural

Por tanto, la naturaleza en general, como representación sensible del concepto y de la idea concretos, habría de denominarse bella, por cuanto en la contemplación de las figuras conceptuales de la naturaleza se presiente tal correspondencia y, en la consideración sensible, se revela inmediatamente al sentido la necesidad interna y la concordancia de la articulación total. La intuición de la naturaleza como bella no va más lejos de ese presentimiento del concepto. Pero así permanece *indeterminada y abstracta* esta comprensión de la naturaleza, para la que las partes, aunque parezcan nacidas como libres para sí mismas, no obstante hacen visible su concordancia en la forma, los contornos, el movimiento, etc. La *unidad interna permanece interior*, no sale a la luz para la intuición en forma ideal y concreta, y la consideración se queda en la generalidad de una necesaria conexión animada.

a) Ahora, pues, en primer lugar tenemos ante nosotros solamente la conexión animada en la objetividad conceptual de las configuraciones naturales como la belleza de la naturaleza. Con esta conexión se identifica inmediatamente la materia; la forma inhabita inmediatamente en la materia como su verdadera esencia y su poder configurador. Lo cual da la determinación general para la belleza en ese nivel. Así, por ejemplo, el cristal natural nos admira por su forma regular, que no ha sido producida por una acción meramente exterior y mecánica, sino por una peculiar determinación interior y por una fuerza libre, libre por parte del objeto mismo. Pues una actividad externa al mismo también podría ser libre como tal; pero en los cristales la actividad configuradora no es extraña al objeto, sino que es una forma activa, que perte-

nece a este mineral según su propia naturaleza. Es la fuerza libre de la materia misma la que se forma por una actividad inmanente y no recibe pasivamente su determinación de fuera. Y así la materia permanece en sí misma libre en su forma realizada como la suya propia. De manera todavía más elevada y concreta, una actividad semejante de la forma inmanente se muestra en el organismo vivo y en sus contornos, en la forma de los miembros y, sobre todo, en el movimiento y la expresión de las sensaciones. Pues aquí es la actividad interior misma la que brota vivazmente.

b) Pero también en medio de esa indeterminación de la belleza natural como animación interna establecemos diferencias esenciales:

a) Según la representación de la vitalidad, así como según el presentimiento de su verdadero concepto y los tipos acostumbrados de su aparición adecuada. De acuerdo con ello decimos que los animales son bellos o feos. Así, por ejemplo, el animal perezoso, que se arrastra fatigosamente y cuyo hábito entero representa la incapacidad de un rápido movimiento y actividad, desagrada por causa de esta inercia somnolienta. Pues la actividad, la movilidad anuncia precisamente la idealidad superior de la vida. Asimismo, no podemos encontrar bellos los anfibios, algunas clases de peces, los cocodrilos, las ranas, diversas clases de insectos, etc. En particular, ciertos seres híbridos, que constituyen la transición de una determinada forma a otra y mezclan su forma, ciertamente nos llamarán la atención, pero nos parecerán feos, por ejemplo, el ornitorrinco, que es una mezcla de pájaro y animal cuadrúpedo. También esto a primera vista puede presentárenos como mera costumbre, por cuanto tenemos en nuestra representación un tipo fijo de especies animales. Sin embargo, en esa costumbre no deja de actuar a la vez el presentimiento de que la formación de un pájaro, por ejemplo, es obra de una necesaria interconexión interna, y por su propia esencia no puede asumir formas que son propias de otras especies, so pena de producir criaturas híbridas. En consecuencia, tales mezclas se presentan como extrañas y contradictorias. Ni la limitación unilateral de la organización, que se presenta deficiente e insignificante y apunta a la indigencia de una limitación extrínseca, ni las mezclas y transiciones que, aun cuando en sí no son tan unilaterales, sin embargo, no son capaces de retener las determinaciones de las diferencias, pertenecen al ámbito de la belleza de la naturaleza viva.

β) Hablamos en otro sentido de belleza de la naturaleza cuando no tenemos ante nosotros ninguna configuración orgánicamente viva, así, por ejemplo, en la intuición de un paisaje. Aquí no está dada ninguna articulación orgánica de las partes, como determinada por el concepto y con vida propia para su unidad ideal, sino que, de un lado, se da solamente una rica multiplicidad de objetos y un enlace externo de diversas configuraciones, sean orgánicas o inorgánicas: contornos de montañas, recodos de ríos, grupos de

árboles, chozas, casas, ciudades, palacios, caminos, naves, cielo y mar, valles y abismos; y, de otro lado, dentro de tal diversidad aparece una agradable o imponente conexión exterior que nos interesa.

γ) Finalmente la belleza natural obtiene una relación peculiar por los temples de ánimo que provoca y por la concordancia con ellos. Tal relación obtiene, por ejemplo, el silencio de una noche de luna, la quietud de un valle, a través del cual serpentea un arroyo, la sublimidad de un embravecido e inmenso mar, la quieta grandeza del cielo estrellado. Aquí la significación ya no pertenece a los objetos como tales, sino que ha de buscarse en el temple de ánimo provocado. Igualmente calificamos de bellos a los animales cuando muestran una expresión anímica que concuerda con propiedades humanas, como el valor, la fuerza, la astucia, la bondad, etc. Esa expresión, por una parte, es propia de los objetos y representa una dimensión de la vida animal, y, por otra parte, radica en nuestra representación y en nuestro propio ánimo.

c) Por más que también la vida animal, como cumbre de la belleza natural, exprese ya una animación, sin embargo, toda vida animal es sumamente limitada y está ligada a cualidades muy determinadas. El círculo de su existencia es estrecho, y sus intereses están dominados por la necesidad natural de la alimentación, del instinto sexual, etc. Su vida psíquica, como lo interior que se expresa en la forma, es pobre, abstracta y sin contenido. Además, lo interno no aparece *como interno*, lo vivo de la naturaleza no revela su alma en sí mismo, pues lo natural consiste en que su alma permanece solamente interior, es decir, no se exterioriza como ideal. El alma del animal, según indicábamos, no es *para sí mismo* esta unidad ideal; si lo fuera *para sí*, en este *para sí* se manifestaría también para otros. Por primera vez el yo consciente es lo ideal. El alma del animal, según indicábamos, no es *para sí mismo* simple y, por eso, se da una realidad que no es solamente exterior, sensible y corporal, sino que es a su vez de tipo ideal. Primeramente aquí la realidad tiene la forma del concepto mismo, el concepto se opone a sí mismo, se tiene a sí mismo como su objetividad y en ella es para sí. La vida animal, en cambio, sólo *en sí* es esa unidad en la que la realidad como corporalidad tiene otra forma que la unidad ideal del alma. Pero el yo consciente es *para sí* mismo esta unidad, cuyos aspectos tienen la misma idealidad como su elemento. Como esta concreción consciente el yo se manifiesta también para otros. Sin embargo, el animal a través de su forma intuitiva permite solamente presentir un alma, como aliento, exhalación, que se extiende a través del todo, confiere unidad a los miembros y en el hábito entero revela el primer comienzo de un carácter especial. Aquí está el primer defecto de lo bello natural, incluso si lo consideramos según su configuración suprema, un defecto que nos conducirá a la necesidad del *ideal* como lo *bello artístico*. Pero antes de llegar al ideal hemos de interpolar

dos determinaciones, que son las consecuencias inmediatas del mencionado defecto de toda belleza natural.

Hemos dicho que lo bello aparece en la figura animal solamente empañado, como interrelación del organismo, como punto de unidad de la animación, al que le falta una plenitud de contenido. Solamente se deja entrever un carácter psíquico indeterminado y completamente limitado. Vamos a tratar por separado, aunque brevemente, esta aparición abstracta.

B. LA BELLEZA EXTERNA DE LA FORMA ABSTRACTA Y DE LA UNIDAD ABSTRACTA DE LA MATERIA SENSIBLE

Está dada una realidad exterior, que como exterior ciertamente está determinada, pero cuyo interior, en lugar de llegar a una interioridad concreta como unidad del alma, sólo la logra en forma indeterminada y abstracta. Por ello esta interioridad no logra su existencia adecuada como interior para sí en forma ideal y como contenido ideal, sino que aparece como unidad que determina exteriormente en lo externamente real. La unidad concreta de lo interno consistiría en que, por una parte, lo psíquico estuviera lleno de contenido en sí y para sí mismo, y, por otra parte, penetrara la realidad exterior con este interior suyo y así convirtiera la figura real en manifestación abierta de lo interior. Pero en este estadio la belleza no ha alcanzado tal unidad concreta, sino que la tiene todavía ante sí como el ideal. Por eso la unidad concreta ahora no puede entrar todavía en la forma, solamente puede analizarse, es decir, *separarse* según las partes *distintas* que contiene la unidad y considerarse por separado. Así se *separan* primeramente como distintas la *forma* configuradora y la *realidad exterior sensible*, y así tenemos *dos* aspectos distintos que hemos de considerar aquí. Pero en esta separación, por una parte, y en su abstracción, por otra, la unidad interior es una unidad exterior para la realidad exterior misma y, por eso, no aparece en lo exterior mismo como la forma propiamente inmanente del concepto total interno, sino como idealidad y determinación que domina exteriormente. Estos son los puntos de vista cuya exposición más detallada nos ocupará ahora.

Lo primero que bajo este aspecto hemos de tratar ahora es:

1. La belleza de la forma abstracta

La forma de lo bello natural como abstracta, por una parte, es forma determinada y con ello limitada, y, por otra parte, contiene una unidad y una relación abstracta consigo. La multiplicidad exterior se regula según esta determinación y unidad, que no se hace

interioridad inmanente y forma animante, sino que permanece determinación y unidad externa en lo exterior. Este tipo de forma es lo que se llama regularidad, simetría, también legalidad y finalmente armonía.

a. La regularidad

α) La regularidad como tal es en general igualdad en lo exterior y, más en concreto, la repetición idéntica de una misma forma, que da la unidad determinante para la forma de los objetos. Por su primera abstracción, tal unidad es la más alejada de la totalidad racional del concepto concreto, por lo cual su belleza es una belleza de la razón abstracta, pues el entendimiento tiene por principio suyo la igualdad e identidad abstracta, no determinada en sí misma. Así, por ejemplo, entre las líneas, la recta es la más regular, porque solamente tiene la *única* dirección abstracta, que permanece siempre igual. Asimismo, el cubo es un cuerpo totalmente regular. En todas las caras tiene superficies de igual magnitud, líneas y ángulos iguales, que como rectos no pueden variar su magnitud, a diferencia de los agudos y obtusos.

β) Con la regularidad se relaciona la *simetría*. La forma no se queda en esa abstracción suma de la igualdad en la determinación. A la igualdad se une lo desigual, y en la identidad vacía se introduce la diferencia como interrupción. Con ello aparece la *simetría*. Esta consiste en que no se repite una forma igual y abstracta, sino que ésta se une con otra del mismo tipo, que considerada por sí misma es también determinada e igual a sí, pero, mantenida frente a la primera, no es igual a ella. Mediante esta unión tiene que producirse una nueva igualdad y unidad más determinada y más variada en sí. Si, por ejemplo, en el ala de un edificio tenemos tres ventanas de igual magnitud y distancia recíproca, luego siguen tres o cuatro en relación con la primera superior en mayores o menores distancias, y finalmente se añaden tres de nuevo, iguales a las tres primeras en magnitud y distancia, se nos presenta el aspecto de una disposición simétrica. La mera uniformidad y repetición de una misma determinación no constituye ninguna simetría; ésta implica además la diferencia en la magnitud, disposición, forma, tonos y otros detalles, que luego han de unificarse en una concordancia homogénea. Sólo la unión concorde de tales determinaciones desiguales entre sí engendra simetría.

Ambas formas, la regularidad y la simetría como unidad y orden meramente externos, radican sobre todo en la *determinación de la magnitud*. Pues la determinación puesta como exterior, no propiamente inmanente, es la cuantitativa, mientras que la cualidad convierte una determinada cosa en lo que es, de modo que ella con el cambio de su determinación cualitativa se hace una cosa totalmente distinta. Pero la magnitud y su cambio como mera

magnitud es una determinación indiferente para lo cualitativo, si no entra en acción como medida. En efecto, la medida es la cantidad en tanto ella misma se hace de nuevo cualitativamente determinante, de modo que la cualidad determinada está vinculada a una determinación cuantitativa. La regularidad y la simetría se limitan sobre todo a determinaciones de magnitud y a su uniformidad y orden en lo desigual.

Si seguimos preguntando dónde esta ordenación de las magnitudes recibirá su lugar debido, diremos que tanto las configuraciones de la naturaleza orgánica como las de la inorgánica son regulares y simétricas en su magnitud y forma. Así, por ejemplo, nuestro propio organismo por lo menos en parte es regular y simétrico. Tenemos dos ojos, dos brazos, dos piernas, iguales caderas, omóplatos, etc. De otras partes sabemos a su vez que son irregulares, como el corazón, los pulmones, el hígado, los intestinos, etc. Aquí se plantea la pregunta: ¿en qué radica la diferencia? La dimensión en la que se muestra la regularidad de la magnitud, de la forma, de la posición, etc., es a su vez la dimensión de la exterioridad como tal en el organismo. En efecto, la determinación regular y simétrica aparece según el concepto de la cosa allí donde lo objetivo, de acuerdo con su definición, es lo externo para sí mismo y no muestra ninguna animación subjetiva. La realidad que permanece en esa exterioridad, cae en la mencionada unidad abstracta y exterior. En la vida animada, por el contrario, y más todavía en la espiritualidad libre, la mera regularidad retrocede frente a la unidad viva y subjetiva. Ahora bien, es cierto que la naturaleza en general, en comparación con el espíritu, es la existencia externa para sí misma, pero también en ella la regularidad sólo se da allí donde lo externo como tal es lo predominante.

aa) Más en concreto, si recorremos brevemente los niveles principales, los minerales y cristales, por ejemplo, como formas inanimadas, cifran su forma fundamental en la regularidad y simetría. Su forma, según hemos advertido, ciertamente es immanente a ellos y no está determinada solamente por la acción exterior; la forma que les corresponde por naturaleza trabaja en actividad secreta la estructura interior y la exterior. Pero esta actividad no es todavía la total del concepto concreto idealizante, que pone la subsistencia de las partes autónomas como negativa y con ello la anima, como en la vida animal. Más bien, la unidad y determinación de la forma permanece en una abstracta unilateralidad intelectual, y por eso, como unidad en lo externo para sí mismo, conduce a una mera regularidad y simetría, a formas en las que lo determinante es obra de abstracciones.

ββ) La planta está ya más elevada que el cristal. Desarrolla el principio de una articulación y devora lo material en una constante alimentación activa. Pero también la planta carece todavía de una auténtica vitalidad animada, pues aunque está articulada orgánicamente, su actividad se halla siempre desgarrada en lo exte-

rior. Está radicada fijamente sin movimiento autónomo ni cambio de lugar, crece constantemente, y su incesante asimilación y alimentación no es la conservación tranquila de un organismo cerrado en sí, sino una constante producción nueva de sí mismo hacia fuera. Ciertamente que también el animal crece, pero sólo llega hasta una determinada magnitud y se reproduce como autoconservación de un mismo individuo. La planta, en cambio, crece sin cesar; sólo con su muerte desaparece el multiplicarse de sus ramas, hojas, etc. Y lo que produce en este crecimiento es siempre un nuevo ejemplar del mismo organismo entero. Pues cada rama es una nueva planta y, a diferencia del organismo animal, no sólo un miembro aislado. En este constante aumento de sí misma, para constituir muchos individuos, falta a la planta la subjetividad animada y su unidad ideal de la sensación. En general, según su existencia entera y sus procesos vitales, por más que digiera hacia dentro, asimilándose activamente la alimentación, y por más que se determine desde sí mediante el concepto activo —que se va haciendo libre— en lo material, no obstante, permanece siempre cautiva en lo exterior, sin autonomía y unidad subjetiva, y su propia conservación se exterioriza constantemente. Ese carácter del constante impulsarse más allá de sí en lo exterior, convierte también la regularidad y la simetría —como unidad a través del exteriorizarse— en un momento principal para la configuración vegetal. Ciertamente que aquí la regularidad ya no domina tan rigurosamente como en el reino mineral y ya no se configura en líneas y ángulos tan abstractos, pero sigue siendo predominante. El tronco mayormente crece en forma rectilínea, los anillos de plantas superiores son circulares, las hojas se acercan a formas cristalinas, y los brotes en el número de las hojas, en la posición, en la forma ostenta en su tipo fundamental el cuño de la determinación regular y simétrica.

γγ) Finalmente, en el organismo *animal* aparece la diferencia esencial de una duplicada forma de configuración de los miembros. Pues en el cuerpo animal, sobre todo en niveles superiores, el organismo, de un lado, es interno y cerrado en sí, se refiere a sí mismo, como una bola que retorna sobre sí; y, de otro lado, es organismo exterior, como proceso externo y proceso frente a lo exterior. Las vísceras más nobles son las internas, el hígado, el corazón, los pulmones, etc.; a ellas está ligada la vida como tal. Éstas no están determinadas por meros tipos de regularidad. Por el contrario, en los miembros que se hallan en relación constante con el exterior, también en el organismo animal domina una disposición simétrica. Se incluyen aquí los miembros y órganos tanto del proceso teórico como del práctico hacia fuera. Los instrumentos sensitivos del oído y de la vista llevan a cabo el proceso meramente teórico; lo que vemos u oímos, lo dejamos como es. En cambio, los órganos del olfato y del gusto pertenecen ya al inicio

de la relación práctica. Pues sólo podemos oler lo que ya está en vías de descomponerse, y sólo podemos gustar destruyendo. Ahora bien, es cierto que tenemos solamente *una* nariz, pero ésta está dividida en dos partes y cada mitad está formada regularmente. Algo semejante podemos decir de los labios, dientes, etc. Y son totalmente regulares en su posición, forma, etc., los ojos y oídos, así como los miembros locomotivos y los destinados a la prensión y cambio práctico de los objetos externos, a saber, las piernas y los brazos.

Por tanto, también en lo orgánico, la regularidad tiene su derecho conceptual, pero solamente por lo que respecta a los miembros que son los instrumentos para la relación inmediata con el mundo exterior, y que no activan la relación del organismo consigo mismo como subjetividad de la vida que vuelve hacia sí.

Éstas son las determinaciones principales de las formas regulares y simétricas y de su dominio configurador en los fenómenos naturales.

De esta forma abstracta ha de distinguirse más en concreto:

b. La legalidad

que se halla ya en un nivel superior y constituye la transición a la libertad de lo vivo, tanto de lo natural como de lo espiritual. Considerada por sí misma, la legalidad no es todavía la total unidad y libertad subjetiva misma, pero es ya una *totalidad* de diferencias *esenciales*, que no sólo se comportan como *diferencias* y oposiciones, sino que en su totalidad muestran *unidad* y conexión. Tal unidad legal y su dominio, aunque todavía tiene su campo de acción en lo cuantitativo, sin embargo, ya no puede reducirse a diferencias externas en sí mismas —y sólo numerables— de la mera cantidad, sino que introduce ya un comportamiento *cualitativo* de los aspectos distintos. Con ello en su relación ya no se muestra ni la repetición abstracta de una misma determinación, ni una alternancia uniforme de lo igual y lo desigual, sino la confluencia de aspectos esencialmente distintos. Si vemos estas diferencias en su conjunto completo, nos sentimos satisfechos. En esa satisfacción late la dimensión racional de que el sentido sólo se contenta por la totalidad, por la totalidad de diferencias que la esencia de la cosa exige. Pero la conexión a su vez permanece solamente como un vínculo secreto, que para la intuición es asunto en parte de la costumbre y en parte de un presentimiento más profundo.

Por lo que se refiere a la transición más precisa de la regularidad a la legalidad, vamos a servirnos de algunos ejemplos aclaratorios. Líneas paralelas de igual magnitud son abstractamente regulares. En cambio, representa ya un paso ulterior la mera igualdad de relaciones con magnitud desigual, por ejemplo, en triángulos semejantes. La inclinación de los ángulos y la relación de las

líneas son las mismas, pero las cantidades son diferentes. El círculo asimismo no tiene la regularidad de la línea recta, pero se halla todavía bajo la determinación de la igualdad abstracta, pues todos los radios tienen la misma longitud. Por ello, la circunferencia es una línea curva poco interesante todavía. En cambio, la *elipse* y la *parábola* muestran ya menor regularidad y sólo pueden conocerse por su ley. Así, por ejemplo, los *radios vectores* de la elipse son desiguales, pero legales, e igualmente hay diferencias esenciales entre el eje grande y el pequeño, y los focos no caen en el centro como en el círculo. Por tanto, aquí se muestran ya diferencias cualitativas, basadas en la ley de esta línea, cuya relación constituye la ley. Pero si dividimos la elipse por el eje mayor y el menor, obtenemos no obstante cuatro partes iguales; por consiguiente, en conjunto sigue dominando todavía aquí la igualdad. La línea ovalada goza de una mayor libertad en medio de la legalidad. Es legal y, sin embargo, no ha podido hallarse y calcularse su ley matemática. No es una elipse, sino que está curvada de otra manera. Sin embargo, en esta línea libre de la naturaleza, si la dividimos por el gran eje, nos da todavía dos mitades iguales.

La última supresión de lo meramente regular en medio de la legalidad se encuentra en líneas que, aun pareciéndose a las ovaladas, no obstante, al partirlas por su eje mayor, dan mitades desiguales, por el hecho de que una parte no se repite en la otra, sino que la segunda oscila distintamente. De este tipo es la llamada *línea ondulada*, que Hogarth ha designado como línea de la belleza. Así, por ejemplo, las líneas del brazo están tendidas distintamente en un lado y en el otro. Aquí hay legalidad sin mera regularidad. Tal tipo de legalidad determina con gran variedad las formas de los organismos en los niveles superiores de la vida.

Ahora bien, la legalidad es lo substancial, que fija las diferencias y su unidad, pero, por una parte, domina *sólo* en forma abstracta y no permite que la individualidad llegue en manera alguna a un movimiento libre; y, por otra parte, carece todavía de la libertad superior de la subjetividad y, por eso, no es capaz todavía de hacer aparecer la animación e idealidad de ésta.

De ahí que, en ese nivel, por encima de la mera legalidad se halle

c. La armonía

En efecto, la armonía es un comportamiento de diferencias cualitativas y, por cierto, de una totalidad de las mismas, tal como ellas tienen su razón de ser en la esencia de la cosa. Ese comportamiento se sale de la legalidad, en tanto ésta lleva en sí el aspecto de lo regular, y va más allá de la igualdad y repetición. Sin embargo, las diferencias cualitativas no sólo se dejan sentir como diferencias y como su oposición y contradicción, sino también como

unidad concorde, que ciertamente ha sacado a la luz los momentos que le pertenecen, pero al mismo tiempo los contiene como un todo unido. Esa concordancia es la armonía, que consiste, por una parte, en la *totalidad* de aspectos *esenciales*, y, por otra parte, en la equilibrada *oposición* de los mismos, por la que se manifiesta su *pertenencia recíproca* y su conexión interna como unidad. En este sentido se habla de armonía de la forma, de los colores, de los tonos, etc. Así, por ejemplo, el azul, el amarillo, el verde y el rojo son diferencias necesarias del color que radican en la esencia del color mismo.

En ellos, a diferencia de la simetría, no sólo tenemos elementos desiguales que se unifican regularmente para originar una unidad exterior, sino oposiciones directas, como el amarillo y el azul, así como su neutralización e identidad concreta. La belleza de su armonía está en evitar su diferencia y oposición estridente, que como tal ha de extinguirse, de modo que en lo distinto mismo se muestre su concordancia. Pues los colores se pertenecen recíprocamente, ya que el color no es unilateral, sino totalidad esencial. La exigencia de semejante totalidad puede ir tan lejos que, como dice Goethe, el ojo, aunque sólo tenga ante sí *un* color como objeto, no obstante, subjetivamente ve también los otros. Entre los tonos, las diferencias esenciales, que unidas en un todo concuerdan en sus diferencias, son la tónica, la mediante y la dominante. De manera semejante se comporta la cosa con la armonía de la forma, de su posición, quietud, movimiento, etc. Aquí no puede sobresalir unilateralmente ninguna diferencia para sí, pues con ello quedaría perturbada la concordancia.

Pero la armonía como tal todavía no es la libre subjetividad y alma ideal. En ésta la unidad no es una mera pertenencia y concordancia recíprocas, sino una posición negativa de las diferencias, con lo cual se produce su unidad ideal. La armonía no conduce a tal idealidad. Así, por ejemplo, todo lo melódico, aunque mantiene como base la armonía, tiene en sí una subjetividad superior, más libre, y la expresa. La mera armonía en general no deja aparecer ni la animación subjetiva como tal, ni la espiritualidad, aunque, bajo el aspecto de la forma abstracta, representa el nivel supremo y se acerca ya a la subjetividad libre.

Esta es la primera determinación de la unidad abstracta, como una de las clases de la *forma abstracta*.

2. La belleza como unidad abstracta de la materia sensible

El segundo aspecto de la unidad abstracta ya no se refiere a la forma y figura, sino a lo material, a lo sensible como tal. Aquí la unidad aparece como la concordancia indiferenciada en sí de la materia sensible determinada. Ésta es la única unidad para la que es receptible lo material, tomado por sí mismo como materia

sensible. Por ello, en este nivel la *pureza* abstracta de la materia en la forma, el color, el sonido, etc., es lo esencial. Líneas trazadas con pureza, que se prolongan indiferenciadamente, sin desviarse hacia aquí o hacia allá, superficies tersas y otras cosas del mismo tipo, satisfacen por su determinación fija y por su unidad uniforme consigo. Bajo ese aspecto nos agradan la pureza del cielo, la claridad del aire, un mar claro como un espejo, el mar terso. Lo mismo sucede con la pureza de los tonos. El sonido puro de la voz, ya como mero tono puro, agrada y atrae enormemente, mientras que una voz impura hace que suene juntamente el órgano, por lo cual no da el sonido en su relación consigo mismo, y un tono impuro se desvía de su determinación. De manera semejante el idioma tiene también sonidos puros como las vocales a, e, i, o, u, y otros mezclados como los alemanes ä, ü, ö. En particular los dialectos populares tienen tonos impuros, así, por ejemplo, tonos medios como oa en el bávaro. La pureza de los tonos exige además que las vocales estén rodeadas de consonantes que no atenúen la pureza de los sonidos vocálicos; así en los idiomas nórdicos con frecuencia el tono de las vocales se marchita por sus consonantes, mientras que el italiano posee esta pureza y así es tan musical. El mismo efecto producen los colores puros, simples en sí, no mezclados, por ejemplo, un rojo puro, o un azul puro, que es raro, pues generalmente deriva hacia el rojo, o amarillo, o verde. El violeta también puede ser puro, pero sólo externamente, es decir, si no está manchado, pues en sí mismo no es simple y no pertenece a las diferencias del color determinadas por la esencia de éste. Esos colores cardinales son los que el sentido conoce fácilmente en su pureza, aunque combinados son más difíciles de reducir a una armonía, pues su diferencia sobresale con más intensidad. Los sonidos debilitados, mezclados en múltiples maneras, son menos agradables, si bien concuerdan con mayor facilidad, por cuanto les falta la energía de la oposición. El verde ciertamente es también una mezcla de amarillo y azul, pero es una simple neutralización de esas oposiciones, y en su auténtica pureza, como extinción de la oposición, es más pacificante y menos agresivo que el azul y amarillo en sus diferencias firmes.

Hemos dicho lo más importante tanto en relación con la unidad abstracta de la forma, como en lo referente a la simplicidad y pureza de la materia sensible. Pero ambas clases, por su abstracción, están faltas de vida y no tienen una unidad verdaderamente real. Pues pertenece a ésta la subjetividad ideal, que falta a lo bello natural en general por lo que respecta a la aparición completa. Y este defecto esencial nos conduce a la necesidad del ideal, que no puede hallarse en la naturaleza y frente al cual se presenta subordinada la belleza natural.

Nuestro auténtico objeto es la belleza artística como la única realidad adecuada a la idea de lo bello. Hasta ahora lo bello natural era para nosotros la primera existencia de lo bello, y por eso hemos de preguntar ahora en qué lo bello natural se diferencia de lo bello artístico.

Podemos decir de manera abstracta que el ideal es lo perfectamente bello en sí y la naturaleza, en cambio, es lo imperfecto. Pero con tales predicados vacíos no conseguimos nada, pues se trata precisamente de una indicación determinada de lo que constituye la perfección de lo bello artístico y la imperfección de lo meramente natural. Por eso hemos de plantear así nuestra pregunta: ¿Por qué la naturaleza es necesariamente imperfecta en su belleza, y por qué sale a la luz esta imperfección? Sólo entonces se nos ofrecerán con mayor nitidez la necesidad y la esencia del ideal.

Si anteriormente hemos ascendido hasta la vida animal y visto cómo puede representarse aquí la belleza, la próxima tarea es analizar con mayor precisión esta dimensión de la subjetividad e individualidad en lo vivo.

Hablábamos de lo bello como idea en el mismo sentido en que se habla de lo bueno y verdadero como idea, a saber, en el sentido de que la idea es lo estrictamente substancial y general, la materia absoluta —no, por ejemplo, la sensible—, la subsistencia del mundo. Pero, según veíamos, la idea, entendida con mayor precisión, no sólo es substancia y *universalidad*, sino precisamente la unidad del *concepto* y de su *realidad*, el concepto erigido como tal dentro de su universalidad. Fue Platón el que, según hemos indicado en la introducción, concibió la idea como lo único verdadero y universal, es más, como lo universal *concreto* en sí. Sin embargo, la idea platónica todavía no es lo verdaderamente concreto, pues entendida en su *concepto* y en su *universalidad* pasa ya por lo verdadero. Ahora bien, tomada en esa universalidad, todavía no está *realizada* y no es lo verdadero *para sí* en su realidad. Ella permanece un mero *en sí*. Y de la misma manera que el concepto no es verdadero concepto sin su objetividad, así también la idea no es verdaderamente idea sin su realidad y fuera de la misma. Por esto la idea tiene que pasar a la realidad, y la alcanza por primera vez a través de la subjetividad real, adecuada al concepto en sí misma, y a través de su ideal ser para sí. Así, la especie, por ejemplo, sólo es real como libre individuo concreto; la *vida* sólo existe como un *singular vivo*, el *bien* es realizado por el hombre *individual*, y toda verdad es solamente como conciencia *que sabe*, como espíritu *que es para sí*. Pues sólo la singularidad concreta es verdadera y realmente, pero no la universalidad y la particularidad abstractas. Por ello, esta ser para sí, esta subjetividad, es el punto que debemos retener esencialmente. Y la subjetividad radica en la unidad ne-

gativa, por la que las diferencias en su subsistencia real se muestran a la vez como puestas idealmente. Por eso, la unidad de la idea y de su realidad es la unidad *negativa* de la *idea* como tal y de su *realidad*, como la *posición* y la *supresión* de la diferencia de ambas partes. Sólo en tal actividad es ser para sí afirmativamente, unidad y subjetividad infinita que se refiere a sí misma. De ahí que debamos concebir también la idea de lo bello en su existencia real esencialmente como subjetividad concreta y, por tanto, como singularidad, por cuanto ella sólo como real es idea y tiene su realidad en la singularidad concreta.

Hemos de distinguir una *doble* forma de singularidad, la *natural* inmediata y la *espiritual*. En ambas formas la idea se da existencia a sí misma, y así en ambas el contenido substancial, la idea y, en nuestro caso, la idea como belleza, es el mismo. Y así podemos afirmar que lo bello natural tiene *igual* contenido que el ideal. Pero, por el lado opuesto, la indicada duplicidad de la forma, en la que la idea alcanza realidad, la diferencia entre la singularidad natural y la espiritual, introduce una *diversidad esencial* en el contenido mismo, que aparece en la una o la otra forma. Pues hay que preguntar cuál es la forma que corresponde verdaderamente a la idea, ya que la idea solamente despliega la *verdadera totalidad entera* de su contenido en la forma verdaderamente adecuada a ella.

Este es el próximo punto que hemos de tratar ahora, por cuanto en esa diferencia de forma de la singularidad radica también la diferencia entre lo bello natural y el ideal.

Por lo que se refiere en primer lugar a la singularidad *inmediata*, ésta pertenece a lo natural como tal lo mismo que al espíritu, pues el espíritu en primer lugar tiene su existencia exterior en el *cuerpo* y, en segundo lugar, también en las relaciones *espirituales* logra una existencia ante todo en la realidad inmediata. De ahí que podamos tratar aquí la singularidad inmediata bajo un *triple aspecto*.

1. *Lo interno en lo inmediata como solamente interior*

a) Veámos ya que el organismo animal recibe su ser para sí solamente mediante un proceso constante en sí mismo y frente a una naturaleza inorgánica, que él devora, digiere, asimila, transformando lo exterior en interior y haciendo así real su ser en sí. Hemos hallado a la vez que este proceso constante de la vida es un sistema de actividades, el cual se realiza en un sistema de *órganos* donde tienen lugar tales actividades. Ese sistema cerrado en sí tiene como único fin la autoconservación de lo vivo a través de dicho proceso, y por ello la vida animal consiste solamente en una vida del apetito, cuyo curso y satisfacción se realiza en el mencionado sistema de *órganos*. Así lo vivo está articulado según la *fin-*

lidad; todos los miembros sirven solamente como medios para el único fin de la propia conservación. La vida es inmanente a ellos; los miembros están vinculados a la vida y la vida a los miembros. El resultado de tal proceso es el animal como ser que se percibe a sí mismo, como animado, por lo cual él recibe el propio disfrute como individuo. Si bajo este aspecto comparamos el animal con la planta, queda insinuado ya que a la planta le falta el sentimiento de sí y el carácter psíquico, por cuanto ella no hace sino producir constantemente nuevos individuos en sí misma, sin concentrarlos en el punto negativo que constituye la mismidad singular. Pero lo que la vida del organismo animal ofrece a nuestros ojos no es este *punto de unidad* de la vida, sino solamente la *multiplicidad* de los órganos; lo vivo acarrea todavía la esclavitud de no poder manifestarse como puntual sujeto singular frente a la inmersión de sus miembros en la realidad exterior. La sede auténtica de las actividades de la vida orgánica permanece oculta para nosotros; vemos solamente los contornos exteriores de la figura, y ésta está siempre cubierta con plumas, escamas, pelos, pellejo, púas, conchas. Semejante cobertura pertenece ciertamente a lo animal, pero como producciones animales en forma de lo vegetal. Aquí radica un defecto principal de la belleza en la vida animal. Lo que se nos hace visible del organismo no es el alma; lo que se vuelve hacia fuera y aparece por doquier no es la vida interior, sino que son las formaciones de un nivel inferior al de la vida auténtica. El animal es vivo solamente *en sí mismo*; es decir, el ser en sí no se hace *real* bajo la forma de la interioridad misma, por lo cual su vida no puede verse en todas partes. Porque el interior permanece *solamente interior*, también lo exterior aparece *sólo* como *exterior*, y no se muestra plenamente penetrado por el alma en cada parte.

b) En cambio, bajo ese aspecto, el cuerpo *humano* se halla en un nivel superior, por cuanto en él se hace presente constantemente el hecho de que el hombre es una unidad animada, sensible. La piel no está cubierta con un caparazón, a manera de planta carente de vida; el pulso de la sangre aparece en toda la superficie, la vida que late en el corazón está presente en todas partes y se presenta también en la aparición externa como auténtica vivacidad, como *turgor vitae*, como vida que asoma. Igualmente la piel se manifiesta siempre como sensible y muestra la *morbididad*, el color de carne y nervios en la tez, esta cruz para los artistas. Sin embargo, por más que el cuerpo humano, a diferencia del animal, deje aparecer su vida hacia fuera, no obstante, en esta superficie expresa también la indigencia de la naturaleza, por el aislamiento de la piel, por los cortes, arrugas, poros, pelillos, arteriolas, etc. La piel misma, que deja irradiar a través de ella la vida interior, es una cobertura hacia fuera para la propia conservación, es un medio meramente instrumental a servicio de la necesidad natural. Sin embargo, el privilegio enorme en la apari-

ción del cuerpo humano consiste en la sensibilidad, la cual, aunque no sea siempre una sensación real, por lo menos representa en general la posibilidad de la misma. Pero a la vez se presenta también aquí el defecto de que este sentir no es elaborado para hacerlo presente en todos los miembros como concentrado interiormente en sí mismo, sino que, por el contrario, en el cuerpo mismo una parte de los órganos y de su forma está destinado solamente a funciones animales, mientras que otra parte asume la expresión de la vida psíquica, de las sensaciones y pasiones. Bajo ese aspecto, el alma, con su vida interior, no aparece a través de la realidad entera de la forma corporal.

c) En un nivel más elevado, el mismo defecto se muestra en el mundo *espiritual* y en sus organismos, si los consideramos en su vida inmediata. Cuanto mayores y más ricas son sus configuraciones, tanto más el fin *uno*, que vivifica este todo y constituye su alma interior, tiene necesidad de medios que actúen conjuntamente. Ahora bien, en la realidad inmediata éstos se muestran como órganos para un fin, y lo que sucede y es producto tiene efecto solamente por mediación de la voluntad; cada punto en tal organismo, como un Estado, una familia, es decir, cada individuo singular, sin duda *quiere* y se muestra también en conexión con los demás miembros del mismo organismo; pero la interior alma *una* de esa interconexión, la libertad y razón del fin uno, no aflora a la realidad como libre y total animación interna y no se revela en cada parte.

Lo mismo tiene lugar en acciones y sucesos especiales, que de manera semejante son en sí un todo orgánico. El interior del que brotan no asciende siempre hasta la superficie y hasta la forma exterior de su realización inmediata. Lo que aparece es solamente una totalidad *real*, pero su vivificación, concentrada en lo más interior, permanece *latente como interior*.

Finalmente, el individuo particular nos ofrece el mismo aspecto. El individuo espiritual es una totalidad en sí, que se mantiene unida por un central punto espiritual. En su realidad inmediata, aparece sólo fragmentariamente en la vida, acción y omisión, en los deseos e impulsos; y su carácter sólo puede conocerse por la serie entera de sus acciones y de sus padecimientos. Pero en esa serie, que constituye su realidad, no se hace visible y aprehensible el punto concentrado de unidad como centro recapitulador.

2. La dependencia de la inmediata existencia singular

El próximo punto importante que resulta de aquí es el siguiente. Con la inmediatez del individuo la idea entra en la existencia real. Ahora bien, en virtud de esa inmediatez, se ve inmersa a la vez en el entrelazamiento con el mundo exterior, en el condicionamiento de las circunstancias externas, así como en la relatividad

de fines y medios, en la finitud entera de los fenómenos. Pues la singularidad inmediata es ante todo un uno redondeado en sí, y luego, por idéntica razón, se cierra negativamente frente a otro y, por causa de su aislamiento inmediato en el que tiene tan sólo una existencia condicionada, es obligada por el poder de la totalidad —que no es real en ella misma— a la relación con el otro y a una múltiple dependencia del otro. En esa inmediatez, la idea ha realizado todos sus aspectos *por separado* y, en consecuencia, permanece solamente el poder *interno*, que relaciona entre sí las existencias particulares, las naturales y las espirituales. Tal relación es exterior a ellas mismas y aparece también en ellas como una *necesidad exterior* de múltiples dependencias recíprocas y de estar determinado por otro. Bajo este aspecto, la inmediatez de la existencia es un sistema de relaciones necesarias entre individuos autónomos en apariencia y poderes en los que cada individuo es utilizado como medio a servicio de fines extraños para él, o bien necesita como medio lo que es extraño para él. Puesto que aquí la idea se realiza solamente en el terreno de lo exterior, por eso mismo también aparece a la vez el juego loco del capricho y de la casualidad, así como el ámbito de lo indigente. Nos hallamos ahí en el reino de la falta de la libertad, que es el lugar donde vive lo singular como tal.

a) El animal individual, por ejemplo, está encadenado inmediatamente a un determinado elemento natural, a la luz, al agua, a la tierra, con lo cual quedan establecidas la forma entera de vida, el tipo de alimentación y en consecuencia todos sus hábitos. A eso se deben las grandes diferencias de la vida animal. Luego aparecen también otras especies intermedias, pájaros acuáticos y mamíferos que viven en el agua, anfibios y niveles de transición. Pero se trata aquí de mezclas y no de superiores mediaciones generales. Además, el animal, en su propia conservación, permanece sometido constantemente a la naturaleza exterior, al frío, a la sequía, a la falta de alimento, y en medio de esa sumisión, por la escasez de su entorno puede perder la plenitud de su forma, la flor de su belleza, hasta adelgazar y quedarse con un aspecto revelador de dicha penuria universal. El que conserve o menoscabe la belleza que le ha sido concedida depende de condiciones externas.

b) El organismo humano en su existencia corporal se somete, aunque no en igual medida, a una dependencia semejante respecto de los poderes externos de la naturaleza, y se halla a merced de la misma casualidad, de necesidades naturales insatisfechas, de enfermedades destructoras y de todo tipo de privación y miseria.

c) Ascendiendo en la realidad inmediata de los intereses *espirituales*, la dependencia aparece más todavía en lo que podemos calificar de relatividad total. Se abre aquí toda la anchura de la prosa en la existencia humana. Se halla ya en este tipo el contraste entre los fines meramente físicos de la vida y los superiores del

espíritu, por cuanto se impiden, perturban y extinguen recíprocamente. Además, el hombre individual, para conservarse en su singularidad, tiene que convertirse en medio para otros de muchas maneras, servir a sus fines limitados, y a su vez, para satisfacer sus propios intereses estrechos, denigra a los otros hasta la condición de meros medios. Por eso, el individuo, tal como aparece en el mundo cotidiano y prosaico, no es activo desde su propia totalidad y no es comprensible desde sí mismo, sino desde algo distinto. Pues el hombre particular depende de influjos externos, de leyes, de instituciones estatales, de relaciones civiles, que él encuentra previamente dados y a los que ha de doblegarse, respondan o no a su propio interés. Y, más todavía, el sujeto individual no es como tal totalidad en sí para otros, sino que se presenta para ellos solamente a la luz de los más inmediatos intereses aislados, que se les ofrecen en sus acciones, deseos y opiniones. Lo que interesa primeramente a los hombres es tan sólo la relación con sus propios fines e intenciones. Incluso las acciones y los hechos relevantes en los que se congrega una totalidad, se presentan en ese campo de fenómenos relativos solamente como una multiplicidad de aspiraciones individuales. Este o el otro añade lo suyo, de cara a uno u otro fin, que él consigue o impone, y, en el mejor de los casos, al final se logra algo que, contrastado con el todo, es de tipo muy subordinado. Así, lo que realizan la mayoría de los individuos, en comparación con la grandeza de la empresa entera y del fin total, para el que hacen su aportación, es tan sólo un fragmento. Es más, aquellos mismos que se hallan en la cúspide y sienten como suyo el todo de la cosa, tomando conciencia del mismo, aparecen absortos en múltiples circunstancias especiales, en condiciones y obstáculos particulares, en nexos relativos. Desde todos esos puntos de vista, el individuo no ofrece aquí el aspecto de una vida y libertad autónoma y total, que está como base en el concepto de belleza. Es cierto que tampoco a la inmediata realidad humana y a sus circunstancias y organizaciones les faltan un sistema y una totalidad de actividades. Pero el todo aparece solamente como un conjunto de individualidades. Las ocupaciones y actividades se particularizan y astillan en infinitas partes, de modo que al individuo sólo le llega una pequeña partícula del todo. Y por más que los individuos estén allí presentes con sus propios fines, patrocinando lo que está mediado por su interés particular, sin embargo, la autonomía y libertad de su voluntad permanece más o menos formal, determinada por circunstancias y casualidades externas, e impedida por obstáculos naturales.

Esta es la prosa del mundo, tal como se presenta a la propia conciencia y a la de los otros, es un mundo de finitud y de cambio, de entrelazamiento con lo relativo y de presión de la necesidad, a la que el individuo no es capaz de sustraerse. Pues todo viviente individual permanece en la contradicción de ser para sí mismo una unidad cerrada y, sin embargo, depender igualmente

de otros. La lucha por resolver la contradicción no pasa del mero intento, ni evita la continuación de la guerra constante.

3. *La limitación de la existencia inmediata del individuo*

En tercer lugar, lo inmediatamente singular del mundo natural y espiritual no sólo es dependiente, sino que le falta la autonomía absoluta, por la razón de que es *limitado* y, más en concreto, porque está *particularizado* en sí mismo.

a) Todo animal particular pertenece a una especie determinada y, con ello, limitada y fija, cuyos límites no es capaz de rebasar. Cierto que el espíritu tiene ante sus ojos una imagen general de lo vivo y de su organización. Pero en la naturaleza real este organismo general se escinde en un reino de particularidades, de las cuales cada una tiene su tipo delimitado de forma y su nivel especial de formación. Dentro de ese límite insuperable se expresan solamente la casualidad de las condiciones, de las circunstancias externas, y la dependencia de las mismas en cada individuo, lo cual acontece a su vez en forma casual y particular. Y bajo este aspecto se desfigura la faz de la autonomía y libertad que se exige para la auténtica belleza.

b) Cierto que el espíritu halla completamente realizado el concepto pleno de vida natural en su propio organismo corporal, de modo que en comparación con éste las especies animales pueden presentarse como imperfectas y, en los niveles inferiores, incluso como vidas miserables. Sin embargo, también el organismo humano se astilla, aunque sea con menor grado, en diferencias de razas y en la serie de sus bellas configuraciones. Además de estas diferencias generales, se presenta además la casualidad de unidades fijas de familias, así como su mezcla como un determinado hábito, expresión, conducta. Y a esta peculiaridad, que acarrea el rasgo de una particularidad carente en sí de libertad, se añaden las modalidades de la forma de ocupación en los círculos finitos de la vida, en la empresa y la profesión. Y viene finalmente todas las singularidades del carácter especial, del temperamento, con la secuela de las diversas atrofiaciones y turbaciones. La pobreza, la preocupación, la ira, la frialdad e indiferencia, la furia de las pasiones, la adhesión a fines unilaterales y la mutabilidad y escisión espiritual, la dependencia de la naturaleza externa, la finitud entera de la existencia humana se especifican en la casualidad de fisonomías muy particulares y de su manera permanente de expresión. Así hay fisonomías descompuestas, en las cuales todas las pasiones han dejado la expresión de su tormenta destructora; otros ofrecen el aspecto de desnudez y simpleza interior; otros a su vez son tan particulares, que casi ha desaparecido por completo el tipo general de las formas. No halla fin la casualidad de las figuras. Por eso, en conjunto, los niños son los más bellos, porque en ellos todas

las particularidades dormitan todavía como en una semilla cerrada silenciosamente, pues todavía no arde en su pecho ninguna pasión limitada, y ninguno de los múltiples intereses humanos ha marcado todavía con firmeza los rasgos cambiantes como expresión de su penuria. Pero en esta inocencia, aunque el niño en su vivacidad aparece como la posibilidad de todo, también faltan igualmente los rasgos profundos del espíritu, que está obligado a actuarse en sí mismo y abrirse a direcciones y fines esenciales.

c) Esa deficiencia de la existencia inmediata, tanto de la física como de la espiritual, ha de entenderse esencialmente como una *finitud* y, más en concreto, como una finitud que no corresponde a su concepto y, precisamente por esa falta de correspondencia, anuncia su finitud. Pues el concepto, y todavía más concretamente la idea, es lo *infinito* y libre en sí. La vida animal, aunque como vida es idea, no representa la infinitud y libertad misma, que sólo se trasluce cuando el concepto aparece derramado a través de una realidad adecuada a él, de modo que allí se tiene solamente a sí mismo y no deja que se muestre nada extraño. Sólo entonces el concepto es la singularidad verdaderamente libre, infinita. La vida natural, en cambio, no rebasa el nivel de la sensación, que permanece *en sí*, sin penetrar totalmente la realidad entera, y que además se encuentra inmediatamente condicionada, limitada y dependiente, porque no está determinada libremente por sí misma, sino por otra cosa. La misma suerte corre la inmediata realidad finita del espíritu en su saber y querer, en sus hechos, acciones y destinos.

Pues, aun cuando se formen también aquí puntos medios más esenciales, sin embargo, éstos, lo mismo que las singularidades especiales, no tienen verdad en y para sí, sino que la representan solamente en la relación recíproca por medio del todo. Este todo, tomado como tal, ciertamente corresponde a su concepto, pero sin manifestarse en su totalidad, de forma que en ese modo permanece solamente un interior y, por tanto, solamente es para el interior del conocimiento pensante, sin aparecer visiblemente en la realidad exterior como la plena correspondencia misma, y sin revocar de su dispersión los miles de particularidades, para concentrarlas en una expresión y una forma.

Ésta es la razón por la que el espíritu, tampoco en la finitud de la existencia y de su limitación y necesidad externa, es capaz de encontrar de nuevo el aspecto inmediato y el disfrute de su verdadera libertad. Por ello, se ve obligado a realizar la necesidad de esta libertad en otro suelo superior. Ese suelo es el arte y su realidad es el ideal.

Por tanto, la necesidad de lo bello artístico se deriva de los defectos de la realidad inmediata. Y su tarea debe cifrarse en que está llamado a representar también exteriormente en su libertad la aparición de lo vivo y, sobre todo, de la animación espiritual, haciendo así lo exterior adecuado a su concepto. Sólo entonces

lo verdadero queda rescatado de su entorno temporal, de su dispersión en las series de los seres finitos, y logra a la vez una aparición externa, en cuyo seno ya no se trasluce la indigencia de la naturaleza y de la prosa, sino una existencia digna de la verdad, que ahora, por su parte, está ahí con libre autonomía, por cuanto tiene en sí misma su determinación, sin encontrarla ya en sí como puesta por otro.

Capítulo tercero: Lo bello artístico o el ideal

En relación con lo bello artístico hemos de considerar tres aspectos principales:

Primero, el ideal como tal.

Segundo, la determinación del mismo como obra de arte.

Tercero, la subjetividad productora del artista.

A. EL IDEAL COMO TAL

1. *La bella individualidad*

Según nuestras consideraciones anteriores, los dos puntos más generales que de manera muy formal pueden afirmarse acerca del ideal del arte son los siguientes. Por una parte, lo verdadero sólo tiene existencia y verdad en su desarrollo como realidad exterior. Por otra parte, es capaz de recapitular y mantener en una unidad lo disperso en lo exterior, de modo que ahora cada parte del desarrollo hace que aparezca en ella esta alma, el todo. Tomemos como primera aclaración la figura humana. Esta, según veíamos, es una totalidad de órganos. En ella el concepto se ha escindido, de modo que en cada miembro sólo se manifiesta alguna actividad especial y excitación parcial. Pero si preguntamos en qué órgano especial aparece el alma entera como alma, diremos inmediatamente que en el ojo; pues en los ojos se concentra el alma, la cual no sólo ve por su mediación, sino que además es vista en ellos. A la manera como en la superficie del cuerpo humano, por contraposición al animal, se muestran por doquier las pulsaciones del corazón, así también hemos de afirmar acerca del arte que él transforma en ojos cada forma en todos los puntos de la superficie visible. Los ojos son la sede del alma y la manifestación del espíritu. Platón lo expresa en aquel famoso dístico donde Aster exclama:

Cuando miras a las estrellas, estrella mía,
si fuera yo el cielo,
con mil ojos desde lo alto te miraría.

El arte convierte cada una de sus figuras en un Argus de mil ojos, para que el alma y la espiritualidad interior sea vista en todos los

puntos. Y no sólo la forma corporal, el ademán de la cara, los gestos y la posición, sino también las acciones y los sucesos, las palabras, los tonos y la serie de su sucesión tienen que convertirse en ojos a través de todas las condiciones de su aparición; en ellos se da a conocer el alma libre en su infinitud interna.

a) En medio de esta exigencia de constante animación, se plantea inmediatamente la pregunta de *cuál* es el alma en cuyos ojos deben convertirse todos los puntos de la aparición, y más en concreto hay que preguntar de qué tipo es el alma que según su naturaleza se muestra capacitada para llegar a su manifestación auténtica a través del arte. Pues en el sentido usual se habla también de un alma específica de los metales, de las piedras, de los astros, de los caracteres humanos en sus múltiples particularidades y de sus manifestaciones. Pero, a tenor de la acepción anterior, sólo en un sentido inauténtico puede utilizarse la expresión alma para las cosas naturales, como las piedras, las plantas, etc. El alma de las cosas meramente naturales es finita por sí misma, transitoria, y merece llamarse una naturaleza especificada más que un alma. Por eso, la individualidad determinada de tales existencias ya aparece completamente en su existencia finita. Sólo puede representar alguna limitación, y la elevación a la autonomía y libertad absoluta no pasa de ser una apariencia, que esa esfera ha de recibir en préstamo. Cuando se produce, pues, tal apariencia, le viene de fuera, gracias al arte, sin que dicha infinitud esté fundada en las cosas mismas. De igual manera, el alma sensitiva como vida natural sin duda es una individualidad subjetiva, pero sólo interior, que solamente *en sí* está dada en la realidad, sin saberse como retorno a sí misma y, por tanto, sin ser infinita en sí. De ahí que su contenido permanezca limitado. Y su manifestación en parte lleva únicamente a una vida formal, a una inquietud, movilidad, apetencia y angustia, a un temor de esta vida dependiente, y en parte solamente a la manifestación de una interioridad finita en sí misma. Sólo la animación y la vida del *espíritu* es la infinitud libre, que en la existencia real es para sí misma como interior, porque en su manifestación retorna a sí misma y permanece en sí. Por ello, únicamente al espíritu le es dado imprimir en su exterioridad el sello de su propia infinitud y del libre retorno a sí mismo, a pesar de que por causa de aquella entre también en la finitud. Pero es igualmente el espíritu el que, siendo libre e infinito por la razón de que aprehende realmente su universalidad y eleva a ella los fines que pone en sí mismo, está capacitado según su propio concepto para existir como contenido limitado, como carácter atrofiado, como ánimo deformado y aplastado, cuando no se ha posesionado de esa libertad. Con tal contenido en sí nulo, la manifestación infinita del espíritu permanece meramente formal, pues entonces no recibimos sino la forma abstracta de la espiritualidad consciente de sí misma, cuyo contenido contradice a la infinitud del espíritu libre. La existencia limitada

y mutable sólo tiene autonomía y substancialidad mediante un contenido auténtico y substancial. Entonces la determinación y la solidez en sí, el contenido substancial y a la vez cerrado en la limitación, tienen una existencia real, con lo cual ésta alcanza la posibilidad de que, en la limitación de su propio contenido, a la vez se manifieste como universalidad y como alma que es cabe sí misma. Por decirlo con brevedad, el arte tiene la destinación de captar y representar la existencia en su aparición como *verdadera*, o sea, en su adecuación con el contenido adecuado a sí mismo, con el contenido que es en y para sí. Por tanto, la verdad del arte no puede ser una mera corrección, a la que se reduce la llamada imitación de la naturaleza. Más bien, lo exterior ha de concordar con un interior, que es concordante en sí mismo y, por ello, puede revelarse como él mismo en lo exterior.

b) Así, pues, en tanto el arte hace retornar a la armonía con su verdadero concepto lo que en el resto de lo existente está mancillado con la casualidad y exterioridad, deja de lado todo lo que en la aparición no corresponde a aquél, y mediante esta *purificación* produce el ideal. Podría tomarse esto por una lisonja del arte, a la manera como, por ejemplo, se echa en cara a los pintores de retratos que son unos aduladores. Pero incluso el pintor de retratos, que es el menos familiarizado con el ideal del arte, en este sentido *tiene que* adular, es decir, ha de omitir todos los detalles exteriores en la forma y la expresión, en el color y los rasgos, en lo meramente natural de la existencia indigente, como los pelillos, poros y cicatrices, las manchas de la piel, etc., para captar y reproducir el sujeto en su carácter general y en su peculiaridad permanente. No es lo mismo que el retratista imite la fisonomía tal como ésta está tranquilamente ante él en su superficie y forma exterior, o que sepa representar los verdaderos rasgos que son la expresión del alma auténtica del sujeto. Pues pertenece al ideal que la forma exterior corresponda por sí misma al alma. Así, por ejemplo, recientemente se han puesto de moda las llamadas imágenes vivas, que reproducen con acierto conocidas obras maestras, con sus detalles y cortinajes; pero con frecuencia vemos que para la expresión espiritual de las formas se usan caras cotidianas, lo cual carece de sentido. Las vírgenes de Rafael, por el contrario, nos muestran formas de la cara, de las mejillas, de la nariz, de la boca, que, como formas en general, son ya adecuadas al feliz, alegre, piadoso y humilde amor materno. Podría afirmarse, en cualquier caso, que todas las mujeres son capaces de encarnar este sentimiento; pero no toda forma de fisonomía es suficiente para la expresión completa de semejante profundidad del alma.

c) La naturaleza del ideal del arte ha de buscarse en esta reducción de la existencia externa a lo espiritual, de modo que la aparición exterior, como adecuada al espíritu, se convierte en revelación del mismo. Pero es ésta una reducción a lo interior que no progresa hasta lo general en forma abstracta, hasta el extremo

del *pensamiento*, sino que se queda en el punto medio, en el que coinciden lo meramente exterior y lo meramente interior. Según esto, el ideal es la realidad, recogida de la amplitud de lo particular y casual, en tanto lo interior aparece como *individualidad viva* en esta exterioridad contrapuesta a lo universal. Pues la subjetividad individual, que lleva en sí un contenido substancial, el cual puede, sin embargo, parecerle exterior, se halla en aquel medio donde lo substancial del contenido no puede salir a la luz abstractamente para sí, según su universalidad, sino que permanece todavía incluido en la individualidad y así aparece entrelazado con una determinada existencia. Y ésta, por otra parte, está desligada de lo meramente finito y condicionado, logrando una libre armonía con el interior del alma. Schiller, en su poesía «El ideal y la vida», habla de «la belleza de una silenciosa región de sombras» frente a la realidad y a sus dolores y luchas. Un parecido reino de sombras es el ideal. En él aparecen los *espíritus*, muertos a la existencia inmediata, separados de la indigencia de la existencia natural, liberados de los lazos de dependencia de influjos externos y de todas las retorsiones y desfiguraciones que van ligadas a la finitud de la manifestación. Igualmente, el ideal pone su pie en la sensibilidad y en su forma natural, pero lo recoge hacia sí, lo mismo que en general recoge el ámbito de lo externo. En efecto, hay un determinado aparato que la aparición externa necesita para su propia conservación, y el arte lo conduce a los límites dentro de los cuales lo exterior puede ser la manifestación de la libertad espiritual. Solamente así el ideal se halla libre en lo exterior, unido consigo mismo y descansando en sí, feliz en sí como sensible, alegrándose de sí y gozándose. El sonido de esta felicidad resuena a través de toda la aparición del ideal, pues por lejos que se extienda la forma exterior, en ella el alma del ideal nunca se pierde a sí misma. Y precisamente por esto es en verdad bello, por cuanto lo bello sólo se da como unidad total, pero subjetiva. Y, por eso, el sujeto del ideal, superando el astillamiento de las demás individualidades y de sus fines y aspiraciones, ha de aparecer concentrado, como retornando hacia sí, para formar una totalidad y autonomía superior.

α) Bajo este aspecto, podemos poner en la cima la serena quietud y felicidad, el bastarse a sí mismo en la propia resolución y la satisfacción como rasgo fundamental del ideal. La forma ideal del arte está ahí ante nosotros como un dios feliz. En efecto, los dioses felices no depositan una seriedad cabal en lo indigente, en la ira y el interés por los círculos y fines finitos. Y este positivo recogerse en sí, en medio de la negatividad de todo lo particular, les confiere un rasgo de dicha y silencio. Por ello, Schiller dice acertadamente: «Seria es la vida, *alegre* es el arte.» A este respecto se ha bromeado frecuentemente, no sin cierta pedantería, en el sentido de que el arte en general y la propia poesía de Schiller es del tipo más serio; y, de hecho, el arte ideal no carece de seriedad.

Pero en la seriedad se mantiene su rasgo esencial de ser una dicha en sí mismo. Esta fuerza de la individualidad, este triunfo de la libertad concreta concentrada en sí, es lo que encontramos en antiguas obras de arte, con la quietud dichosa de sus formas. Lo cual no sucede solamente en la satisfacción sin luchas, sino incluso cuando una ruptura profunda del sujeto en sí mismo ha desgarrado toda su existencia. Pues cuando, por ejemplo, los héroes trágicos son representados de forma que sucumben al destino, no obstante se relaja el ánimo, por cuanto éste, recogido en su simple estar cabe sí, dice: ¡El destino es así! El sujeto entonces permanece siempre fiel a sí mismo; entrega aquello de lo que es despojado, pero los fines que perseguía no le son arrancados, sino que renuncia a ellos y así no se pierde a sí mismo. El hombre, subyugado por el destino, puede perder su vida, pero no la libertad. Este descansar en sí es el que tiene la capacidad de conservar y dejar aparecer la dicha en la quietud a pesar del dolor.

β) Ciertamente, en el arte romántico prosigue el desgarrar y la disonancia del interior, lo mismo que en él, en general, se profundizan los contrastes expuestos, y esta escisión puede retenerse en la representación artística. Así, por ejemplo, la pintura en la representación de la historia de la pasión puede quedarse con la expresión de mofa en los rasgos de los soldados torturadores, en la horrible deformación y el sarcasmo de las caras. Y en este retener la escisión, especialmente en la descripción de lo vicioso, pecaminoso y malo, se pierde la serenidad del ideal. Pues aun cuando el desgarrar no se mantenga con tal fijeza, sin embargo, con frecuencia, da lugar a una falta de belleza, que no siempre llega a la fealdad. En otro círculo de la antigua pintura flamenca, por la integridad y lealtad para consigo mismo, y por la fe y seguridad inmovible, se muestra una reconciliación del ánimo consigo mismo, por más que esta firmeza no llegue hasta la dicha y satisfacción del ideal. No obstante, también en el arte romántico, aunque en él el sufrimiento y el dolor afecten al ánimo y al interior del sujeto más profundamente que en el antiguo, puede expresarse una intimidad espiritual, una alegría en la entrega, una felicidad en el dolor y una fruición en el sufrimiento, e incluso un deleite en el martirio. Hasta en la música seria de Italia, este agrado y transfiguración del dolor penetra la expresión de la queja. De manera general, en el arte romántico esa expresión es el sonreír a través de las lágrimas. El llanto pertenece al dolor y la sonrisa a la felicidad, y así la sonrisa en el llanto designa este estar tranquilo en sí, a pesar del tormento y padecimiento. De todos modos, la sonrisa no puede ser un mero enternecimiento sentimental, una vanidad del sujeto y adulación de sí mismo acerca de las propias miserias y de sus pequeñas sensaciones subjetivas, sino que ha de aparecer como presencia y libertad de lo bello a despecho de todo dolor, según dicen de Doña Jimena los romances del Cid:

¡Qué bella era en sus lágrimas!

Por el contrario, la falta de compostura del hombre es fea, o repugnante, o ridícula. Por ejemplo, los niños por cualquier mendacidad rompen en lágrimas y con ello nos hacen reír, mientras que las lágrimas en los ojos de un varón serio y contenido, cuando es presa de la emoción, nos causan una impresión muy diferente.

Sin embargo, la risa y el llanto pueden separarse abstractamente y, en esta abstracción, han sido utilizados falsamente como un motivo del arte, como sucede con la risa coral, por ejemplo, en *Freischütz* de Weber. La explosión que se produce al soltar una carcajada no puede permanecer incontinida, si no ha de echarse a perder el ideal. La misma abstracción se da en la risa de un dúo en el *Oberon* de Weber, donde uno puede temer por la laringe y el pecho de la cantante. Producen una impresión muy diferente las inextinguibles risas de los dioses en Homero, las cuales brotan de la quietud feliz de los dioses y son solamente dicha y no alborozo abstracto. Por otra parte, tampoco el llanto como lamento incontinido puede entrar en la obra de arte ideal, y, de nuevo, semejante desconsuelo abstracto puede escucharse en *Freischütz* de Weber. En la música en general el canto es este placer y alegría de percibirse, a la manera como la alondra canta al aire libre. Soltar a gritos el dolor y la hilaridad no da lugar todavía a ninguna música. Más bien, incluso en el sufrimiento el tono dulce de la queja debe penetrar y transfigurar el dolor, de modo que valga la pena padecer así, para percibir tales quejas. Esto es la dulce melodía, el canto en todo arte.

γ) Bajo cierto aspecto, en esas premisas tiene también su justificación el principio de la ironía moderna, si bien haciendo la salvedad de que la ironía, por una parte, con frecuencia carece de toda seriedad y acostumbra a deleitarse en individuos perversos y, por otra parte, termina en la mera añoranza del ánimo, en lugar de la acción y del ser reales. Y así, Novalis, por ejemplo, uno de los espíritus más nobles que se han encontrado bajo este punto de vista, fue empujado hacia el vacío de ciertos intereses, hacia esa timidez ante la realidad y, permítasenos la expresión, hacia esta tisis del espíritu. Se trata de una añoranza que no quiere rebajarse a la acción y producción real, porque teme mancillarse por el contacto con la finitud, aunque tiene en sí misma el sentimiento de la privación inherente a tal abstracción. De todos modos, en la ironía late aquella negatividad absoluta en la que el sujeto se refiere a sí mismo por la anulación de lo determinado y unilateral. Pero la aniquilación, según hemos insinuado al tratar de este principio, no sólo afecta a lo nulo en sí mismo, que se manifiesta en su vaciedad, como sucede en lo cómico, sino también a todo lo excelente y genuino en sí. Por ello la ironía, como arte de aniquilación universal, conserva, por contraste con el verdadero ideal, tanto la mencionada añoranza como la falta de compostura interior, la cual

nada tiene de artística. Pues el ideal necesita un contenido substancial en sí, que, evidentemente, por el hecho de que se representa en la forma y figura de lo exterior, se hace particular y con ello limitado. Pero, no obstante, contiene en sí de tal manera la limitación, que allí está borrado y aniquilado todo lo *meramente exterior*. Solamente por esta negación de lo meramente exterior, la forma y figura determinada del ideal es un sacar el contenido substancial a la aparición adecuada a la intuición y representación del arte.

2. *La relación del ideal con la naturaleza*

El aspecto imaginativo y exterior, que es tan necesario al ideal como al contenido genuino en sí, y la manera de compenetración de ambas dimensiones, nos conduce a la relación de la representación ideal del arte con la naturaleza. Pues el elemento exterior y su configuración tiene una relación con lo que en general llamamos naturaleza. A este respecto, la antigua controversia, que se renueva una y otra vez, acerca de si el arte ha de representar lo natural, en el sentido de lo dado exteriormente, o bien debe glorificar y transformar los fenómenos naturales, todavía no está zanjada. Derecho de la naturaleza y derecho de lo bello, ideal y verdad natural..., con tales expresiones, indeterminadas de entrada, puede continuarse la contienda sin cesar. Pues, en todo caso, la obra de arte debe ser natural, pero también hay una naturaleza vulgar, fea, que no ha de reproducirse; y el otro bando se oponen peros, de modo que la disputa prosigue sin fin y sin resultados fijos.

En tiempos recientes la oposición entre ideal y naturaleza ha sido puesta al día con interés por obra de *Winckelmann*. Según he indicado antes, el entusiasmo de *Winckelmann* se encendió en las obras de los antiguos y de sus formas ideales, y él no descansó hasta lograr la comprensión de su primorosa perfección e introducir de nuevo en el mundo el reconocimiento y el estudio de estas obras maestras del arte. De ese reconocimiento ha salido una búsqueda de representación idealista, escudada en la opinión de haber hallado la belleza, pero se cayó en la insipidez, en la falta de vida y en la superficialidad sin carácter. A semejante vaciedad del ideal, sobre todo en la pintura, se refiere *Von Rumohr* en su mencionada polémica contra la idea y el ideal.

Pero es asunto de la teoría disolver esta oposición. En cambio, de nuevo podemos dejar de lado el interés práctico por el arte mismo, pues, aunque inyectemos los principios que queramos en la mediocridad y en sus talentos, la cosa es y permanece la misma: tanto si se arranca de la mejor teoría como si se parte de una teoría torcida, lo producido es siempre mediocre y débil. Además, el arte en general, y particularmente la pintura, por causa de estos estímulos ha desistido de la búsqueda de los llamados ideales y,

refrescando el interés por la antigua pintura italiana y alemana, así como por la pintura holandesa tardía, ha intentado por lo menos conseguir obras con mayor substancia y más vivas tanto en la forma como el contenido.

Por otra parte, lo mismo que cansaron tales ideales abstractos, se ha producido un hastío de la naturalidad arbitraria en el arte. En el teatro, por ejemplo, todos están hasta el cogote de historias cotidianas de economía doméstica y de su fiel representación natural. Las quejas de los padres por causa de la mujer, de los hijos y las hijas, del salario, de los gastos, por la dependencia de ministros y las intrigas de ayudas de cámara y secretarios, y asimismo las cuitas de la señora con las criadas en la cocina y con sus sensibles y enamoradas hijas en el cuarto de estar..., todo eso no interesa ya, pues cada uno encuentra más fielmente y mejor esa preocupación y queja en su propia casa.

En la oposición entre el ideal y la naturaleza se ha pensado en unas artes más que en otras, y más que nada se ha centrado la atención en la pintura, cuya esfera es precisamente la particularidad intuitiva. Por eso, de cara a dicha oposición, de manera más general vamos a plantear así la pregunta: ¿El arte tiene que ser poesía o prosa? Pues lo auténticamente poético en el arte es precisamente lo que hemos llamado ideal. Si se tratara del mero nombre de ideal, fácilmente podríamos renunciar a él. Pero, a pesar de todo, se plantearía la pregunta: ¿Qué es poesía y qué es prosa en el arte? La aplicación de lo poético en sí a determinadas artes puede conducir y ha conducido ya a aberraciones, pues, lo que pertenece explícitamente a la poesía, y más en particular a la lírica, ha sido representado también a través de la pintura, por pensar que tal contenido en cierto sentido era también de tipo poético. Por ejemplo, la actual exposición de arte (1828) contiene varios cuadros, todos de una misma escuela (la llamada escuela de Düsseldorf), que han tomado sus temas de la poesía. Si contemplamos estos cuadros reiteradamente y con detención, muy pronto nos parecen dulzones e insípidos. Ahora bien, en la mencionada oposición se dan las siguientes determinaciones generales:

a) La idealidad enteramente formal de la obra de arte, por cuanto la poesía en general, según indica ya el nombre, es algo hecho, producido por el hombre, algo que él ha recibido en su representación, lo ha elaborado y lo ha sacado fuera por su propia actividad.

α) El contenido puede ser totalmente indiferente, puede ser que, fuera de la representación artística, en la vida cotidiana, sólo nos interese accesoriamente, por un instante quizá. De esta manera la pintura holandesa, por ejemplo, ha sabido tomar los fugaces destellos dados en la naturaleza y transformarlos como engendrados de nuevo por el hombre en miles y miles de efectos. Terciopelo, brillo del metal, luz, caballos, siervos, ancianas, labradores que arrojan el humo de su pipa inglesa, el brillo del vino en una

copa transparente, pobres diablos con chaqueta sucia y jugando con cartas viejas..., todos esos y cientos de otros objetos, de los que apenas nos ocupamos en la vida cotidiana —pues cuando nosotros mismos jugamos a cartas, bebemos, y hablamos de esto y lo otro, nos ocupan intereses muy distintos—, se presentan a nuestra mirada en tales cuadros. Pero lo que nos arrebató en tal contenido, en tanto nos lo ofrece el arte, es el brillo y la aparición de los objetos como producidos por el *espíritu*, que transforma lo exterior y sensible de las materias en lo más íntimo. Pues en lugar de la lana o seda existente, en lugar del cabello real, o del vaso, de la carne, del metal, vemos meros colores; en lugar de las dimensiones totales, que lo natural necesita para su aparición, vemos una mera superficie, y, sin embargo, todo ello nos ofrece el mismo aspecto que lo real.

β) Por tanto, frente a la prosaica realidad dada, esa apariencia producida por el espíritu es el prodigio de la idealidad, es, si queremos, una burla y una ironía sobre la existencia natural exterior. Pues en la vida cotidiana el hombre y la naturaleza tienen que servirse de complicados dispositivos, han de servirse de innumerables medios, de tipos muy diversos, para producir tales cosas; y, en esa esfera cotidiana, el material, por ejemplo, el metal, ofrece enormes resistencias cuando ha de ser elaborado. Por el contrario, la representación de la que se alimenta el arte es un elemento blando y simple, que toma fácil y dócilmente de su interior todo lo que la naturaleza y el hombre en su existencia natural tienen que obtener con fatigas. Asimismo, los objetos representados y el hombre cotidiano no revisten una riqueza inagotable, sino que son limitados. En efecto, las piedras preciosas, el oro, las plantas, los animales, etc., por sí mismos son solamente esa existencia limitada que está a la vista. El hombre, en cambio, como artísticamente creador, es todo un mundo de contenidos, que él ha sacado de la naturaleza y atesorado juntamente en el amplio campo de la representación e intuición, y que ahora saca fuera libremente sin los prolijos dispositivos y condiciones de la realidad.

En esa idealidad el arte es el medio entre la mera existencia objetiva e indigente y la simple representación interna. Nos proporciona los objetos mismos, pero desde el interior; no los entrega al uso común, sino que limita el interés a la abstracción de la apariencia ideal para la mirada exclusivamente teórica.

γ) A través de dicha idealidad, el arte *eleva* el objeto, a veces un objeto que pasa desapercibido y no tiene ningún contenido relevante, fijándolo y haciéndolo fin para sí, y centrando en él nuestra atención. Lo mismo realiza el arte en relación con el tiempo, también aquí imprime el sello de lo ideal. Lo que en la naturaleza pasa con precipitación, queda fijado de manera duradera en el arte. Una sonrisa que desaparece con rapidez, un súbito rasgo pícaro en la boca, una mirada, un fugaz rayo de luz, así como los rasgos espirituales en la vida del hombre, incidentes y hechos que

van y vienen, que están ahí y son olvidados de nuevo..., el arte arranca todo eso a la existencia momentánea y bajo este aspecto supera la naturaleza.

Pero en esta idealidad formal del arte no es el contenido mismo lo que nos cautiva de manera particular, sino la satisfacción de la producción espiritual. La representación ha de aparecer aquí natural, pero lo poético e ideal en sentido formal es el hacer artístico, la extinción de la materialidad sensible y de las condiciones externas. Nos alegramos de una manifestación que aparece como si la hubiera producido la naturaleza, cuando en realidad es una producción del espíritu sin los medios de aquélla. Los objetos nos recrean, no por ser tan naturales, sino porque han sido *hechos* con tanta naturalidad.

b) Sin embargo, un interés más profundo se dirige a que el contenido no sólo se represente en las formas bajo las cuales se nos ofrece en su existencia inmediata, sino además como fecundado por el espíritu, ampliado en tales formas y presentado bajo otros giros. Lo que existe naturalmente es un singular, y está singularizado en todos sus puntos y aspectos. La representación, en cambio, lleva en sí la determinación de lo *general*, y lo que procede de ella recibe por eso mismo el carácter de la universalidad, a diferencia de la singularidad natural. La representación posee la ventaja de que tiene mayor alcance y a su vez es capaz de captar lo interior, de resaltarlo y de explicarlo sensiblemente. Ciertamente que la obra de arte no es mera representación general, sino una determinada encarnación corporal de la misma; pero como salida del espíritu y de sus elementos representativos, ha de hacer que irradie el carácter de lo universal a través de su vida intuitiva. Esto confiere la idealidad superior de lo poético frente a la idealidad formal del mero hacer. Y aquí la tarea de la obra de arte es aprehender el objeto en su universalidad y omitir en la aparición externa del mismo aquello que sería meramente exterior e indiferente para la expresión del contenido. Por esto, el artista no toma todas las formas y maneras de expresión que encuentra fuera en el mundo exterior, sino que toma solamente los rasgos debidos y adecuados al concepto de la cosa, si quiere producir auténtica poesía. Si toma como prototipo la naturaleza y sus producciones, lo dado en general, esto no sucede porque la naturaleza lo ha hecho así, sino porque lo ha hecho *rectamente*; y este «rectamente» está por encima de lo dado.

En la figura humana, por ejemplo, el artista no procede como en la restauración de cuadros antiguos, donde en los lugares pintados de nuevo se imitan también las grietas que, al saltar el barniz y el color, han tendido una especie de red sobre las partes viejas del cuadro. Más bien, incluso el pintor de retratos omite las pecas, las ampollas, los hoyos de viruela en particular, las manchas hepáticas; y el conocido Denner no ha de tomarse como modelo en su naturalidad. De igual manera, se insinúan los músculos y las ve-

nas, pero no han de sobresalir con el mismo detalle y determinación que en la naturaleza. Pues en todo ello hay poco o nada de espiritual, y la expresión de lo espiritual es lo esencial en la figura humana. Por eso no encuentro gran inconveniente en que entre nosotros se hagan, por ejemplo, menos estatuas desnudas que entre los antiguos. En cambio, el corte actual de nuestros vestidos es menos artístico y resulta prosaico en comparación con la vestidura más ideal de los antiguos. Ambos tipos de vestido tienen en común el fin de cubrir los cuerpos. Pero los vestidos representados en el arte antiguo por sí mismos son una superficie más o menos carente de forma, y sólo quedan determinados por el hecho de que se sujetan en un lugar del cuerpo, por ejemplo, en la espalda. Por lo demás, se mantienen formables y cuelgan de manera simple y libre según su propia gravedad inmanente, o quedan determinados por la posición del cuerpo, por la actitud y el movimiento de los miembros. El ideal del arte está constituido por la determinabilidad, en la que se representa que lo exterior sirve por entero a la expresión mutable del espíritu, el cual aparece en el cuerpo, de modo que la forma especial del vestido, la caída de los pliegues y la manera de sostener hacia arriba la vestimenta se configuran desde dentro y sólo momentáneamente se acomodan a tal o cual movimiento o posición. En nuestros vestidos modernos, por el contrario, todo el tejido está confeccionado y cortado y cosido según las formas de los miembros, de modo que ya no se da o se da en medida escasa la libertad propia de la caída. Pues también la forma de los pliegues está determinada por las costuras, y, en general, el corte y la caída están producidos en forma enteramente técnica y artesana por el sastre. Ciertamente que la construcción de los miembros regula en general la forma de los vestidos, pero en la forma corporal éstos son precisamente una mala imitación sin gracia, según modas convencionales y el capricho casual de la época, e incluso son una desfiguración de los miembros humanos. Y el vestido, una vez terminado, permanece siempre el mismo, sin aparecer determinado por la posición y el movimiento; así, por ejemplo, las mangas y los pantalones permanecen siempre igual, comoquiera que movamos los brazos y las piernas. A lo sumo los pliegues se extienden en formas distintas, pero siempre en base a costuras fijas, como, por ejemplo, las perneras en la estatua de Scharnhorst. Por tanto, nuestra forma de vestir, como exterior, no está suficientemente separada de lo interior, para aparecer luego configurada desde dentro, sino que, en una falsa imitación de la forma natural, queda acabada e inmutable para sí en el corte marcado desde el principio.

Lo que acabamos de ver en relación con la forma y el vestido humanos, puede decirse de manera semejante acerca de un conjunto de otras manifestaciones externas y necesidades en la vida humana, las cuales de por sí son necesarias y comunes a todos los hombres, sin que estén en relación con las determinaciones y los

intereses esenciales que constituyen lo auténtico en la existencia humana, lo cual según su contenido es universal, por más que todas esas condiciones físicas, como la comida, la bebida, el dormir y vestir, etc., estén entrelazadas exteriormente con las acciones que emanan del espíritu.

Cosas así pueden ser asumidas en la representación poética del arte, y se reconoce a Homero, por ejemplo, su grandiosa naturalidad. No obstante, también él, a pesar de toda su *ἐνάργεια*, de toda su claridad para la intuición, tiene que limitarse a mencionar tales circunstancias solamente en general. Y, bajo este aspecto, a nadie se le ocurrirá que deban mencionarse y describirse todos los detalles, tal como los presenta la existencia concreta. Así también, en la descripción del cuerpo de Aquiles pueden mencionarse la frente elevada, la nariz bien construida, las largas y fuertes piernas, sin que los detalles de la existencia real de estos miembros sean representados punto por punto, mostrando la situación y la relación de cada miembro con el otro, etc., tal como lo exigiría la verdadera naturalidad. Además, en el arte poética la forma de la expresión es siempre la representación general, a diferencia de la singularidad natural. El poeta, en lugar de la cosa misma, da solamente el nombre, la palabra, en la que lo singular se convierte en una universalidad, por cuanto la palabra está producida por la representación y por ello lleva ya en sí el carácter de lo universal. Podría decirse, ciertamente, que en la representación y en la palabra es *natural* usar el nombre, la palabra como esta abreviación infinita de lo naturalmente existente, pero se trataría en tal caso de una naturalidad que es opuesta a la primera y la suprime. Se pregunta, por tanto, qué tipo de naturalidad se significa en dicha oposición a lo poético, pues «naturaleza» en general es una palabra indeterminada, vacía. La poesía sólo podrá resaltar lo enérgico, esencial y típico, y eso expresivamente esencial es lo ideal. Lo ideal no se identifica con lo dado, y, así, presentar los detalles en un suceso, una escena, etc., sería lánguido, trivial, fatigoso e insoporable.

Sin embargo, en relación con este tipo de universalidad, un arte se presenta como más ideal, el otro, en cambio, como más dirigido hacia el amplio campo de la intuición externa. La escultura, por ejemplo, en sus configuraciones es más abstracta que la pintura. En el arte poético, por el contrario, la poesía épica, de un lado, en lo que se refiere a la vitalidad externa, queda por detrás de una obra dramática, pero, por otra parte, supera el arte dramático en plenitud intuitiva, por cuanto los cantores épicos ofrecen imágenes concretas y sacadas de la intuición de lo que acontece, mientras que el dramaturgo ha de conformarse con los motivos interiores de la acción, con los influjos sobre la voluntad y las reacciones del interior.

c) Además, por el hecho de que es el *espíritu* el que realiza el mundo interior de su contenido, interesante en y para sí, en

forma de aparición externa, se pregunta también bajo este aspecto qué importancia tiene la oposición de ideal y naturalidad. En esa esfera lo natural no puede usarse en el sentido auténtico de la palabra, pues la forma exterior del espíritu no es tomada simplemente tal como está ahí de manera inmediata, a la manera como está ahí la vida animal, la naturaleza como paisaje, etc., sino que, en tanto es el *espíritu* el que *se encarna*, es tomado solamente según su destinación, como expresión de lo espiritual y, con ello, como idealizada ya. Pues este recibir en el espíritu, este formar y configurar suyo es lo que se llama idealizar. Decimos de los muertos que su faz asume de nuevo la fisonomía de la niñez. La expresión fijada corporalmente de las pasiones, de las costumbres y aspiraciones, lo característico en todo querer y hacer ha huido de allí, volviendo a la indeterminación de los rasgos infantiles. En vida, por el contrario, los rasgos y la figura entera reciben el carácter de su expresión desde el interior. Y, así, los distintos pueblos, estamentos, etc., anuncian en la figura externa la diferencia de sus direcciones y actividades espirituales. En todas esas relaciones lo exterior, como penetrado por el espíritu y producido por él, aparece ya idealizado frente a la naturaleza en cuanto tal. Aquí está la auténtica sede significativa de la pregunta por lo natural e ideal. Pues, por una parte, se afirma que, ya en la aparición real, no reproducida por el arte, las formas naturales de lo espiritual son por sí mismas tan perfectas, bellas y excelentes, que no puede haber una belleza capaz de mostrarse como superior y como ideal, a diferencia de esto dado, puesto que el arte ni siquiera está en condiciones de alcanzar enteramente lo hallado de antemano en la naturaleza. Y, por otra parte, se exige al arte que encuentre autónomamente formas y representaciones más ideales que lo real. Bajo este aspecto reviste especial importancia la mencionada polémica del señor Von Rumohr. Mientras otros llevan de boca en boca el ideal y hablan despectivamente de naturaleza ordinaria, él, por su parte, habla con igual arrogancia y desprecio de la idea y del ideal.

Ahora bien, de hecho en el mundo de lo espiritual hay una naturaleza ordinaria tanto exterior como interior. Esa naturaleza es exteriormente ordinaria porque lo es la interior, y ésta, en su acción y en toda su exteriorización manifiesta solamente fines de la envidia, de la avaricia, etc., en lo minúsculo y sensible. El arte puede tomar y ha tomado también esta naturaleza ordinaria como materia suya. Pero entonces, o bien, según hemos dicho antes, el único interés esencial es el representar como tal, la artificialidad de la producción, y en tal caso en vano esperaríamos que un hombre formado se sintiera atraído por la obra entera de arte, es decir, también por tal contenido; o bien el pintor, mediante su elaboración, tiene que sacar de allí algo más y más profundo. Sobre todo la pintura de género no ha desdeñado tales objetos; y son los holandeses los que han llevado esa pintura a la cumbre de la

perfección. ¿Por qué los holandeses se han visto inducidos a esta pintura de género? ¿Qué contenido está expresado en estos cuadros, que irradian tanta fuerza de atracción? No pueden marginarse y rechazarse sin más bajo el título de naturaleza ordinaria. Pues la materia auténtica de tales pinturas, si las examinamos más de cerca, no es tan ordinaria como normalmente se cree.

Los holandeses han elegido el contenido de sus representaciones en sí mismos, en la presencia de su propia vida, y no se les puede reprochar que a través del arte hayan realizado de nuevo este presente. Lo que se pone ante los ojos y el espíritu del mundo circundante tiene que pertenecerle de alguna manera, para que pueda captar todo su interés. Y si queremos saber en qué se cifraba el interés de los holandeses de aquel tiempo, hemos de examinar su historia. En gran parte, el holandés se ha hecho él mismo el suelo en el que habita y vive, y se ve obligado a conservarlo y defenderlo constantemente contra las inundaciones del mar. Los habitantes de la ciudad, lo mismo que los labradores, con valor, constancia y valentía se libraron del dominio español bajo Felipe II, el hijo de Carlos V, poderoso rey del mundo; y junto con la libertad política supieron conquistarse la libertad religiosa. Su coraje cívico y espíritu emprendedor, en lo grande como en lo pequeño, en el propio país lo mismo que en el lejano mar, su cuidadoso, aseado y pulcro bienestar, la alegría y arrogancia en la libertad personal, el hecho de que deban todo eso a la propia actividad, es lo que constituye el contenido general de sus cuadros. Y eso no es un contenido y materia ordinario, por más que no tenga que ver con cortes, cortesanos y buena sociedad. En el sentido de una acendrada nacionalidad compuso Rembrandt su famosa «Ronda de noche» en Amsterdam, Van Dyck muchos de sus retratos, Wouwerman sus escenas de equitación, y aquí deben incluirse también los festines, regocijos y agradables bromas de los campesinos.

Por poner un ejemplo contrario, este año tenemos buenos cuadros de género en nuestra exposición de arte, pero éstos en la habilidad artística de la representación no alcanzan ni de mucho a sus homogéneos holandeses, y tampoco en lo tocante al contenido saben elevarse a una libertad y alegría semejantes. Vemos, por ejemplo, que una mujer va a la taberna para reñir a su marido. Esto no ofrece sino una escena de hombres rencorosos y mordaces. Entre los holandeses, por el contrario, en sus tabernas, en las bodas y bailes, en las buenas comidas y en el beber, aunque se lleguen a riñas y golpes, la escena se desarrolla con jovialidad y alegría, están presentes también las mujeres y chicas, y todo está penetrado por un sentimiento de libertad y relajamiento. Esta hilaridad espiritual de un disfrute justificado, que se extiende incluso a los seres animales, trocándose allí en saciedad y contento, esta fresca y despierta libertad espiritual en la concepción y representación, constituye el alma superior de tales pinturas.

En un sentido semejante son también excelentes los mendigos

de Murillo (en la galería central de Munich). Tomado externamente, el objeto es aquí de índole ordinaria: la madre despulga a un muchacho, mientras él masca su pan tranquilamente; otros dos en un cuadro semejante, andrajosos y pobres, comen melones y uvas. Pero precisamente en esta pobreza y semidesnudez brilla dentro y fuera toda la tranquilidad y despreocupación, sin envidiar a un derviche, en el sentimiento pleno de su salud y alegría vital. Esta despreocupación en lo exterior y la libertad interior en medio de lo exterior es lo que exige el concepto del ideal. En París hay un retrato de muchacho de Rafael: yace ocioso con la cabeza en el brazo y mira con la felicidad de una satisfacción despreocupada a lo lejos y a lo libre, de modo que no podemos menos de contemplar la imagen de una jovial salud espiritual. La misma satisfacción nos transmiten los muchachos de Murillo. Se echa de ver que éstos no tienen otros intereses ni fines, pero no por estupidez, sino que, casi como dioses olímpicos, se acurrucan contentos y felices en el suelo; no actúan, no hablan, pero son hombres de una pieza, sin pena ni descontento en sí; y en medio de esa base para toda habilidad, tenemos la sensación de que cualquier cosa puede salir de tales jóvenes. Son formas de concebir totalmente distintas de aquéllas donde vemos una mujer pendenciera y malhumorada, o bien al labrador que recoge su látigo, o bien al postillón que duerme en la paja.

Pero tales cuadros de género deben ser pequeños y, también en todo su aspecto sensible, han de aparecer como algo de poca monta, como algo que ya hemos rebasado en lo tocante al objeto exterior y al contenido. Sería insoportable su ejecución en tamaño natural con la pretensión de que eso hubiera de satisfacernos realmente en su totalidad.

Así ha de entenderse lo que acostumbra a llamarse naturaleza ordinaria para que pueda entrar en el arte.

Ahora bien, hay materias superiores, más ideales para el arte que la representación de tal alegría y habilidad burguesa en particularidades insignificantes en sí. Pues el hombre tiene intereses y fines más serios, que provienen del desarrollo y de la profundización del espíritu en sí y en los que él ha de permanecer en armonía consigo. El arte superior será aquel que se propone como tarea la representación de dicho ideal superior. Sólo bajo este aspecto preguntamos de dónde deben tomarse las formas para lo engendrado desde el espíritu. Los unos opinan que, así como el artista lleva en sí tales ideas elevadas, que él se ha creado, de igual manera debe sacar de sí mismo las formas correspondientes, así, por ejemplo, las formas de los dioses griegos, Cristo, los apóstoles, los santos, etc. Contra esta afirmación se alza sobre todo Von Rumohr, que delata el extravío del arte en aquella dirección donde los artistas encontraron por sí mismos sus formas a diferencia de la naturaleza; y opone a ello las obras maestras de los italianos y

los holandeses. En este sentido opone (*Italienische Forschungen*,⁴ t. I, p. 105 s.) que «la teoría del arte de los últimos sesenta años se ha esforzado por exponer cómo el fin o, por lo menos, el fin principal del arte, consiste en mejorar la creación en sus configuraciones particulares, en producir formas carentes de relación, que imitan lo creado para producir algo más bello, de modo que los mortales han de estar satisfechos de que la naturaleza no supiera configurar más bellamente». Por eso, Von Rumohr aconseja al artista (p. 63) que «abandone el intento titánico de glorificar la *forma natural*, de transfigurarla, o comoquiera que deban llamarse tales elevaciones del espíritu humano en las obras de arte». Pues él está persuadido de que, incluso para los supremos objetos espirituales, hay suficientes formas exteriores en lo existente. Por eso afirma (p. 83) que «la representación del arte, incluso allí donde su objeto es el más espiritual de todos, nunca descansa en signos fijados arbitrariamente, sino en una significatividad de las formas orgánicas dada en la naturaleza». Von Rumohr piensa sobre todo en las formas ideales de los antiguos señaladas por Winckelmann. Pero el haber resaltado y recapitulado estas formas es el mérito infinito de Winckelmann, aunque se hayan deslizado errores en relación con ciertas notas especiales. Así, por ejemplo, Von Rumohr parece indicar que la prolongación del abdomen, que Winckelmann (*Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), libro 5, cap. 4, § 2) designa como una nota del antiguo ideal de las formas, ha sido tomada de estatuas romanas. Von Rumohr, en su polémica contra lo ideal, pide que el artista se entregue enteramente al estudio de la forma natural, ya que por primera vez aquí aparece en verdad lo propiamente bello. Pues él dice (p. 144): «La belleza más importante descansa en aquel simbolismo de las formas, fundado en la naturaleza y no en la arbitrariedad humana, por el que éstas se desarrollan en determinadas combinaciones a través de notas y signos, en cuya contemplación recordamos ciertos conceptos y representaciones y adquirimos conciencia de determinados sentimientos que dormitan en nosotros.» Y así (p. 105, nota) «un rasgo secreto del espíritu, por ejemplo lo que se llama idea, une al artista con fenómenos emparentados de la naturaleza, y en éstos él aprende poco a poco a conocer cada vez más claramente su propio querer y queda capacitado para expresarlo a través de los mismos».

De todos modos, en el arte ideal no puede hablarse de signos fijados arbitrariamente. Y si ha sucedido que las formas ideales de los antiguos han sido imitadas en abstracciones falsas y vacías, con descuido de la auténtica forma natural, Von Rumohr hace bien en oponerse a ello con todas sus fuerzas.

En esta oposición entre el ideal del arte y la naturaleza, lo principal que debe constatarse es lo siguiente. Las formas de contenido

4. Véase referencia capítulo I.

espiritual dadas en la naturaleza han de tomarse de hecho como simbólicas, en el sentido general de que no valen inmediatamente por sí mismas, sino que son una aparición de lo interior y espiritual, expresado en ellas. Ya en su realidad fuera del arte, eso constituye su idealidad, a diferencia de la naturaleza como tal, que no representa nada espiritual. Pero en el arte el contenido interior del espíritu en su nivel supremo ha de conseguir su forma exterior. Este contenido está en el espíritu real humano, y así, lo mismo que el interior humano en general, tiene su forma exterior dada en la que se expresa. Por más que deba concederse este punto, científicamente es una pregunta ociosa la de si en la realidad dada existen las bellas y expresivas formas y fisonomías de las que puede servirse el arte para representar, por ejemplo, a Júpiter —su majestad, quietud y poder—, Juno, Venus, Pedro, Cristo, Juan, María, etc., de modo que baste con retratarlas. Puede argumentarse en favor y en contra. Pero la pregunta es empírica e incluso como tal permanece indecidible. Pues el único camino de decisión sería la ostentación real la cual sería imposible en lo referente, por ejemplo, a los dioses griegos. Y en lo tocante a la actualidad, el uno ha visto bellezas consumadas, mientras que el otro no ha reparado en bellezas mil veces mejores. Además, la belleza de la forma en general no aporta todavía lo que llamamos ideal, pues el ideal incluye a la vez la individualidad del contenido y, con ello, también de la forma. Por ejemplo, una cara enteramente regular y bella según la forma, puede, sin embargo, resultar fría e inexpressiva. Los ideales de los dioses griegos son individuos a los que, dentro de la universalidad, no les falta una determinación característica. Y la vitalidad del ideal se cifra en que esa determinada actitud fundamental del espíritu, la cual ha de llegar a representarse, esté elaborada perfectamente a través de todos los aspectos particulares de la aparición externa —la actitud, la posición, el movimiento, los rasgos de la cara, la forma y figura de los miembros, etc.—, de modo que no quede nada vacío e insignificante, sino que todo se muestre penetrado por dicha significación. Por ejemplo, las esculturas griegas que han sido descubiertas recientemente como pertenecientes a Fidias, conmueven sobre todo por esa especie de vitalidad que lo penetra todo. El ideal se atiene todavía al rigor, y no ha realizado la transición a la elegancia, la dulzura, la plenitud y la gracia, sino que mantiene aun cada forma en relación fija con la significación general que ha de tomar cuerpo. Esta vitalidad suprema distingue a los grandes artistas.

Frente a lo particular del mundo de los fenómenos reales, tal significación fundamental ha de calificarse de abstracta en sí, sobre todo en la escultura y pintura, que resaltan solamente un aspecto, sin pasar a un desarrollo polifacético, a la manera como, por ejemplo, Homero supo describir el carácter de Aquiles como duro y cruel, lo mismo que como tierno y amistoso, sin recordar muchos otros rasgos psíquicos. En la realidad dada también puede

expresarse una significación así, pues, por ejemplo, apenas habrá ninguna cara que no pueda transmitir el aspecto de la piedad, del recogimiento, de la alegría, etc.; pero tales fisonomías expresan a la vez mil cosas más, las cuales o bien no cuajan con la significación fundamental que deben acuñarse, o bien no se hallan en ninguna relación próxima con ella. De ahí que un retrato se revele inmediatamente como retrato por su particularidad. En las antiguas pinturas alemanas y en las holandesas, por ejemplo, frecuentemente se encuentra el donante con su familia, con su esposa, con sus hijos e hijas. Todos tienen que aparecer medidos en el recogimiento, y la piedad brilla a través de todos los rasgos; pero a la vez reconocemos en los varones a bizarros guerreros, a hombres fuertemente agitados, muy tentados en la vida y en la pasión de la acción, y en las mujeres vemos esposas de parecida tónica vital. En cambio, si en estos cuadros mismos, famosos por la fidelidad de sus fisonomías al natural, comparamos con dichos rasgos a María o santos y apóstoles que están al lado, en sus caras sólo puede leerse una expresión; y todas las formas, la constitución de los huesos, los músculos, los rasgos quiescentes y los movidos, están concentrados en esta única expresión. Sólo el encaje de toda la formación nos da la diferencia entre el auténtico ideal y la fotografía.

Podemos imaginarnos que el artista haya de escoger aquí y allá, entre lo existente, las mejores formas y componerlas, o bien, como sucede de hecho, que en grabados en cobre o madera busque fisonomías, posiciones, etc., a fin de encontrar auténticas formas para su contenido. Pero la cosa no queda concluida con ese congregar y elegir. Más bien, el artista debe comportarse creativamente. Y, una vez conocidas las formas correspondientes, en su propia fantasía ha de formar y configurar de un solo golpe y con un sentimiento profundo la significación que lo anima.

B. LA DETERMINACIÓN DEL IDEAL

El ideal como tal, que hasta ahora hemos considerado según su concepto general, era relativamente fácil de concebir. Sin embargo, lo bello artístico, en tanto es idea, no puede quedarse en semejante concepto meramente general, sino que, según ese concepto mismo, tiene en sí determinación y particularidad y, en consecuencia, por su propia exigencia ha de pasar a la determinación real. A partir de aquí hemos de preguntarnos en qué manera, a pesar de la salida a la exterioridad y la finitud, a lo no ideal, no obstante, el ideal está en condiciones de conservarse y la existencia finita es capaz de recibir en sí la idealidad de lo bello artístico.

Bajo este aspecto hemos de tratar los siguientes puntos:

Primero, la determinación del ideal como tal.

Segundo, la determinación en tanto se sigue desarrollando a través de su particularidad hacia la diferencia en sí y la solución de la misma, cosa que designamos como *acción*.

Tercero, la determinación *externa* del ideal.

I. LA DETERMINACIÓN IDEAL COMO TAL

1. *Lo divino como unidad y universalidad*

Hemos visto ya que el arte ha de tomar sobre todo lo divino como punto central de sus determinaciones. Pero lo divino, retenido por sí mismo como *unidad y universalidad*, esencialmente es tan sólo para el pensamiento. Por eso, como carente en sí de imagen, está sustraído al formar y configurar de la fantasía. Así, los judíos y mahometanos tienen prohibido hacerse una imagen de Dios para la intuición sensible. Por eso, aquí no queda espacio para las artes plásticas, que necesitan la más concreta vitalidad de la figura. Y sólo la lírica es capaz de elevarse a Dios, entonando un cántico a su poder y gloria.

2. *Lo divino como círculo de los dioses*

Pero, por otra parte, lo divino, aunque se caracterice por la unidad y universalidad, no obstante, está esencialmente determinado en sí mismo. Y en cuanto se libra así de la abstracción, se entrega también a la imaginación e intuición. Ahora bien, si la fantasía lo concibe y representa imaginativamente en forma de determinación, por ello mismo se produce una multiplicidad de determinaciones, y aquí es donde comienza el campo auténtico del arte ideal.

Pues, en primer lugar, la *única* substancia divina se escinde y astilla en una pluralidad de dioses que descansan autónomamente en sí, tal como sucede en la intuición politeísta del arte griego. Y también para la representación cristiana, Dios, frente a la pura unidad espiritual en sí, aparece como hombre real, ligado a lo terrestre y mundano. En *segundo lugar*, lo divino por su aparición y realidad determinada está presente y operante en el sentido y el ánimo, en el querer y hacer del hombre. Y así, en esta esfera, hombres llenos de Dios, santos, mártires, beatos, piadosos en general, se convierten también en un objeto adecuado del arte ideal. Pero con este principio de la particularidad de lo divino y de su existencia determinada y mundana, aparece en *tercer lugar* la particularidad de la realidad humana. Pues el ánimo humano entero, con todo aquello que lo mueve en su interior y que es un poder en él, cada sensación y pasión, todo interés profundo de nuestro pe-

cho, toda esa vida concreta, constituye la materia viva del arte, y el ideal es su representación y expresión.

En cambio, lo divino, como espíritu puro en sí, sólo es objeto del conocimiento pensante. Pero el espíritu encarnado en la actividad, en tanto resuena siempre en el pecho humano, pertenece al arte. Sin embargo, aquí se presentan inmediatamente intereses y acciones especiales, determinados caracteres y estados y situaciones momentáneos de los mismos y, en general, el entrelazamiento con lo exterior. Por eso hemos de indicar en qué se cifra el ideal bajo el aspecto de la relación con esta determinación.

3. *Quietud del ideal*

Según lo que ya hemos indicado antes, también aquí hemos de decir que la pureza suprema del ideal sólo podrá consistir en que los dioses, en que Cristo, los apóstoles, los santos, los penitentes y devotos sean puestos ante nosotros en su feliz quietud y satisfacción, en una quietud que no está afectada por lo terrestre, con la indigencia y el impulso de sus múltiples lazos, luchas y oposiciones. En este sentido, especialmente la escultura y la pintura han encontrado figuras ideales para los dioses particulares, lo mismo que para Cristo como redentor del mundo, para los apóstoles y santos particulares. Lo verdadero en sí mismo dentro de la existencia se representa aquí solamente en su existencia, como referido a sí mismo, y no como desgarrado fuera de sí en las relaciones finitas. Ciertamente que este estar encerrado en sí no carece de particularidad, pero lo particular que se escinde en lo exterior y finito está purificado en una determinación simple, de modo que aparecen totalmente borradas las huellas de un influjo y de una determinación desde el exterior. Esta quietud eterna en sí, carente de acción, o este descansar —como en Hércules, por ejemplo— constituye también en la determinación el ideal como tal. Por tanto, si los dioses entran en relaciones, no obstante deben permanecer en su soberanía imperecedera e inalterable. Pues Júpiter, Juno, Apolo, Marte, por ejemplo, ciertamente son poderes determinados, pero son a la vez poderes firmes, que conservan en sí su libertad autónoma, aunque su actividad esté dirigida hacia fuera. Y así, dentro de la determinación del ideal, no puede aparecer una única particularidad, sino que la libertad espiritual ha de mostrarse en sí misma como totalidad y, en ese descansar en sí, como la posibilidad de todo.

Más abajo, en la región de lo mundano y humano, lo ideal se manifiesta operante de tal manera que un determinado contenido substancial, el cual llena al hombre, conserve la fuerza de dominar lo meramente particular de la subjetividad. Así lo particular en el sentir y hacer es sustraído a la casualidad, y la particularidad concreta es representada en una gran concordancia con su autén-

tica verdad interna. Y, en general, lo que se llama noble, excelente y perfecto en el pecho humano, no es sino el hecho de que la verdadera substancia de lo espiritual, moral y divino se anuncia como lo poderoso en el sujeto y, por eso, el hombre cifra su actividad viva, su fuerza de voluntad, sus intereses, pasiones, etc., solamente en eso substancial, para dar allí satisfacción a sus verdaderas necesidades internas.

Sin embargo, por más que en el ideal esté resumida de manera simple la determinación del espíritu y de su manifestación, no obstante, con la particularidad salida a la existencia está unido a la vez el principio del *desarrollo*, y así con la relación hacia fuera están unidos inmediatamente la diferencia y la lucha de los opuestos. Esto nos conduce a una consideración más detallada de la determinación diferente, procesual del ideal, que podemos entender en general como *acción*.

II. LA ACCIÓN

A la determinación como tal, en cuanto ideal, le corresponde la alegre inocencia de la felicidad celeste, semejante a la de los ángeles, la quietud sin acción, la soberanía de un poder que descansa autónomamente en sí, lo mismo que la capacidad y resolución de lo substancial en sí mismo. Sin embargo, lo interior y espiritual es también movimiento activo y desarrollo. Y el desarrollo no se produce sin unilateralidad y escisión. El pleno espíritu total, desplegándose en sus momentos particulares, sale de sí y se sitúa enfrente, en medio de la confusión mundana, y en ese desgarramiento no puede sustraerse al infortunio y desdicha de lo finito.

Incluso los dioses eternos del politeísmo no viven en paz eterna. Se entregan a partidos y luchas con pasiones y fines opuestos y tienen que someterse al destino. Ni el Dios cristiano queda exento de pasar a la humillación del sufrimiento, a la infamia de la muerte, y no se libra del dolor psíquico, que le hace exclamar: «¡Dios mío, dios mío!, ¿por qué me has abandonado?» Su madre sufre la misma pena amarga, y la vida humana en general es una vida de contienda, de luchas, de dolores. Pues la grandeza y la fuerza sólo se mide verdaderamente en la grandeza y fuerza de la oposición, desde la cual el espíritu se recoge para la unidad en sí. La intensidad y profundidad de la subjetividad se muestran con tanto más fuerza, cuanto más infinita y terrible es la manera en que se despliegan las circunstancias, cuanto más desgarradoras son las contradicciones bajo las cuales ella ha de permanecer firme en sí misma. Sólo en ese desarrollo se acredita el poder de la idea y del ideal, pues el poder consiste solamente en conservarse en lo negativo de sí mismo.

Pero lo particular del ideal entra en relaciones hacia fuera a través de tal evolución y, con ello, se introduce en un anchuroso

mundo. Éste, en lugar de representar en sí mismo la libre concordancia ideal del concepto con su realidad, muestra más bien una existencia que no es como debería de ser. Por eso, en la consideración de esas relaciones hemos de llegar a entender en qué medida las determinaciones en las que entra el ideal, o bien contienen por sí mismas la idealidad, o bien pueden hacerse más o menos capaces de ella.

Bajo este aspecto hemos de centrar más de cerca nuestra atención en tres puntos:

Primero, el *estado general del mundo*, que es el presupuesto para la acción individual y sus caracteres.

Segundo, la *particularidad* del estado cuya determinación produce la diferencia y la tensión en aquella unidad substancial, provocando así la acción, o sea, la *situación* y sus conflictos.

Tercero, la comprensión de la situación por parte de la subjetividad y la reacción por la que sale a escena la lucha y la solución de la diferencia, es decir, la auténtica *acción*.

1. *El estado general del mundo*

La subjetividad ideal, como sujeto vivo, de por sí está destinada a obrar, a moverse y actuar, en tanto debe desarrollar y ejecutar lo que hay en ella. Con ese fin necesita un mundo circundante como suelo general para sus realizaciones. Si en este sentido hablamos de *estado*, bajo tal término hemos de entender la forma general en que está dado lo substancial, lo cual, como la auténticamente esencial dentro de la realidad espiritual, mantiene unidas todas las manifestaciones de la misma. Así se puede hablar, por ejemplo, de un estado de la formación, de las ciencias, del sentimiento religioso, de la economía, de la administración de justicia, de la vida familiar y de otras instituciones. Pero, de hecho, todos estos aspectos son solamente formas de un mismo espíritu y contenido, que se explicita y realiza en ellas. Ahora bien, en tanto aquí se habla más en concreto del estado de la realidad *espiritual* en el mundo, hemos de abordarla bajo el aspecto de la *voluntad*. Pues el espíritu entra en la existencia a través de la voluntad, y los inmediatos vínculos substanciales de la realidad se muestran en la manera concreta bajo la cual entran en acción las determinaciones de la voluntad, los conceptos de lo moral y legal, y de lo que en general llamamos justicia.

Y se pregunta cómo ha de estar hecho semejante estado general del mundo para mostrarse adecuado a la individualidad del ideal.

a. La autonomía individual: la época de los héroes

A partir de lo anterior podemos constatar los siguientes puntos:

α) El ideal es unidad en sí, y no sólo unidad formal exterior, sino unidad inmanente del contenido en sí mismo. A este substancial y unitario descansar en sí, como autosuficiencia, lo hemos caracterizado antes como quietud y felicidad del ideal. En nuestro nivel actual queremos resaltar esta determinación bajo el aspecto de la *autonomía* (estar en sí), y exigimos del estado general del mundo que aparezca en forma de autonomía, para que pueda recibir en sí la forma del ideal.

Pero «autonomía» es una expresión ambivalente.

αα) Pues, normalmente, lo substancial en sí mismo, por razón de esta substancialidad y causalidad, se llama ya lo simplemente autónomo, y acostumbra a denominarse lo divino y absoluto en sí. Pero, retenido en esa universalidad y substancia como tal, no es subjetivo en sí mismo, y, por ello, encuentra su oposición fija en lo particular de la individualidad concreta. Pero en tal oposición, como en la oposición en general, se pierde la verdadera autonomía.

ββ) A la inversa, aunque sólo sea en un sentido formal, es usual atribuir autonomía a la individualidad que descansa en sí, con la firmeza de su carácter subjetivo. Ahora bien, un sujeto que carece del verdadero contenido de vida, de modo que esos poderes y substancias están ahí para sí mismos, están fuera de él y permanecen un contenido extraño para su existencia interior y exterior, cae igualmente en la oposición a lo substancial en verdad y pierde en consecuencia la posición de una autonomía y libertad llena de contenido.

La autonomía plena consiste solamente en la unidad y penetración entre individualidad y universalidad, pues hemos de decir tanto que lo universal sólo alcanza realidad concreta a través de lo singular, como que el sujeto individual y particular solamente en lo universal encuentra la base incommovible y el auténtico contenido de su realidad.

γγ) Por tanto, de cara al estado general del mundo, aquí sólo podemos considerar la forma de la autonomía en manera que la universalidad substancial en ese estado, para ser autónoma, ha de tener en sí misma la forma de la subjetividad. La próxima forma de aparición de esa identidad que viene a nuestra mente es la del pensamiento. En efecto, el pensamiento, por una parte, es subjetivo y, por otra parte, como producto de su verdadera actividad tiene lo universal y es ambas cosas, universalidad y subjetividad en libre unidad. Sin embargo, lo general del pensamiento no pertenece al arte en su belleza, y, además, en el pensamiento, la individualidad especial en su naturalidad y figura, así como en su acción y realización práctica, no se halla en armonía necesaria con

la universalidad del pensar. Por el contrario, se produce o puede producirse una diferencia entre el sujeto en su realidad concreta y el sujeto como pensante. Esta separación afecta al contenido de lo universal mismo. Pues, en efecto, cuando lo auténtico y verdadero comienza a distinguirse en el sujeto pensante de la realidad restante, también en la aparición *objetiva* como universal para sí se ha separado del resto de lo existente y ha recibido firmeza y poder de existencia frente a ello. Pero en el ideal la individualidad especial ha de encontrarse en armonía inseparable con lo substancial. Y en tanto corresponde al ideal la libertad y autonomía de la subjetividad, en la misma medida el mundo circundante de estos y relaciones no puede tener ninguna objetividad esencial para sí, con independencia de lo subjetivo e individual. El individuo ideal ha de ser acabado en sí, lo objetivo ha de ser todavía lo suyo y no ha de moverse y realizarse para sí desligado de la individualidad de los sujetos, pues de otro modo el sujeto retrocede como lo meramente subordinado frente al mundo terminado para sí. Por tanto, en este sentido lo universal tiene que ser real en el individuo como lo propio y más propio del mismo, pero no como lo propio del sujeto en tanto él tiene *pensamientos*, sino como lo propio de su *carácter y ánimo*. Por decirlo de otro modo, para la unidad de lo universal y lo individual, frente a la distinción y mediación del pensamiento, exigimos la *forma de la inmediatez*, y la autonomía a la que nos referimos recibe la forma de la autonomía *inmediata*. Pero a ello va ligada la *casualidad*. Efectivamente, si lo universal y fundamental de la vida humana está fundado en la autonomía de los individuos tan *sólo* de manera inmediata como su subjetivo sentimiento, ánimo y disposición de carácter, y si no ha de lograr ninguna otra forma de existencia, por ello mismo queda confiado a la casualidad de la voluntad y de la ejecución. Entonces permanece tan sólo lo peculiar precisamente de estos individuos y de su forma de sentir, y como propiedad particular de los mismos no tiene ningún poder y necesidad de imponerse por sí mismo, sino que, en lugar de realizarse siempre de nuevo en una forma general que ha quedado fijada por sí misma, aparece puramente como decisión, ejecución y omisión arbitraria del sujeto que descansa únicamente en sí, de sus sentimientos, disposiciones, fuerzas, capacidades, de su astucia y habilidad.

Por tanto, esta especie de casualidad constituye lo característico del estado que hemos exigido como el suelo y la forma entera de aparición del ideal.

β) Para que aparezca más claramente la forma determinada de tal realidad, vamos a dirigir una mirada a la forma opuesta de existencia.

αα) Ésta se da allí donde el concepto moral, la justicia y su libertad racional han sido elaborados y se han acreditado ya bajo la forma de un orden *legal*, de modo que éste ahora está ahí en lo exterior como necesidad inmóvil en sí, sin depender de la indi-

vidualidad y subjetividad especial del ánimo y del carácter. Esto sucede en la *vida del Estado*, donde el ideal aparece de acuerdo con el concepto del Estado; pues no todo encuentro de individuos en una asociación, no toda tribu patriarcal merece llamarse Estado. En el verdadero Estado, las leyes, las costumbres, los derechos tienen validez en tanto constituyen las universales determinaciones racionales de la libertad, y tienen validez en esa *universalidad* y abstracción, de modo que ya no dependen de la casualidad del arbitrio y de la peculiaridad particular. Así como la conciencia ha llevado ante sí las prescripciones y leyes en su universalidad, de igual manera éstas también son externamente reales como ese universal que sigue para sí su curso adecuado al orden, y que tiene poder sobre los individuos cuando ellos intentan oponer su arbitrariedad en forma lesionante a la ley.

ββ) Semejante estado supone la separación existente entre la universalidad de la razón legisladora y la vida inmediata, entendiendo por vida aquella unidad en la que todo lo substancial y esencial de la moralidad y justicia sólo ha logrado realidad todavía en los *individuos* como sentimiento y persuasión, de modo que es manejado por ellos exclusivamente. En el Estado ya formado, el derecho y la justicia, lo mismo que la religión y la ciencia, o por lo menos la preocupación por la educación para la religiosidad y la ciencia, pertenecen al poder *público*, que se dirige por ellos y los impone.

γγ) Los individuos *particulares* han de adherirse y someterse al orden firme del Estado, pues ellos, con su carácter y ánimo, ya no son la única existencia de los poderes morales, sino que, por el contrario, como sucede en el verdadero Estado, han de hacer que su manera de sentir particular, sus opiniones y sensaciones subjetivas se rijan por esa legalidad y estén en concordancia con ella. Esta adhesión a la racionalidad objetiva del Estado independiente de la arbitrariedad individual, o bien puede ser una mera sumisión, porque los derechos, leyes e instituciones, como lo poderoso y válido, ejercen fuerza coactiva, o bien puede brotar del libre reconocimiento y comprensión de la racionalidad de lo dado, de modo que el sujeto se encuentre de nuevo a sí mismo en lo objetivo. Pero también entonces los individuos particulares son y permanecen solamente lo accesorio, y no tienen ninguna substancialidad en sí mismos fuera de la realidad del Estado. Pues la substancialidad ya no es la propiedad *especial* de este o aquel individuo, sino que está acuñada *para sí misma* en manera *universal y necesaria* bajo todos los aspectos hasta el mínimo detalle. Por eso, las acciones jurídicas, morales y legales que los individuos realizan en interés y en el curso del todo, su querer y ejecutar, mantenidos frente al todo, permanecen insignificantes como ellos mismos y no pasan de ser un mero ejemplo. Pues sus acciones son siempre una realización enteramente parcial de un caso particular. No son la realización del mismo como una universalidad, en el sentido de

que esta acción, este caso se convierta con ello en ley, o como ley sea llevado a su aparición. De igual manera no depende del querer de los individuos como tales el que el derecho y la justicia tenga validez o no; ésta tiene validez en y para sí, y aunque ellos no lo quisieran, la tendría igualmente. Ciertamente que lo universal y público tiene el interés de que todos los individuos se muestren concordes con ello, pero, bajo este aspecto, no son los individuos particulares los que fundamentan el interés de que precisamente por la concordancia de esto o aquello llegue a conseguir validez lo recto y justo; no es necesaria tal contribución individualizada, el castigo hace valer lo recto y justo aunque esto sea lesionado.

La posición subordinada del sujeto particular en el Estado formado se muestra finalmente en que cada individuo sólo tiene una participación determinada y siempre limitada en el todo. En el verdadero Estado el trabajo para lo general, por ejemplo, en la sociedad burguesa la actividad para el comercio y la industria, etc., está dividido de muchísimas maneras, de modo que el Estado entero no aparece como la acción concreta de *un* individuo, no puede confiarse al arbitrio, a la fuerza, al valor, a la valentía, al poder y la comprensión del mismo. Más bien, las innumerables ocupaciones y actividades de la vida estatal han de atribuirse a una actitud igualmente innumerable de actores. El castigo de un delincuente, por ejemplo, ya no es asunto del heroísmo individual y de la virtud de un mismo sujeto, sino que se divide en diversos momentos, en la investigación y el enjuiciamiento del hecho, en la sentencia y su ejecución. Y, por su parte, cada uno de estos momentos principales tiene sus propias diferencias, en relación con las cuales los individuos solamente llevan a cabo algún aspecto muy particular. El que actúen las leyes, pues, no es asunto de un *único* individuo, sino que resulta de una múltiple colaboración en el orden establecido. Además, se prescriben a cada uno los puntos de vista generales como pauta para su actividad, y lo que él realiza según estas reglas es sometido a su vez al juicio y control de instancias superiores.

γ) Bajo todos estos aspectos, en un Estado legalmente ordenado, los poderes públicos no tienen forma individual en sí mismos, sino que lo general como tal domina en su universalidad, en la que la vitalidad de lo individual aparece como suprimida o como secundaria e indiferente. Por tanto, en tal estado no puede encontrarse la autonomía que exigimos. Por eso, para la libre configuración de la individualidad hemos exigido los estados opuestos, en los que la vigencia de lo moral descansa solamente en los individuos, que por su voluntad especial y la destacada grandeza y actividad de su carácter se ponen a la cabeza de la realidad en la que viven. Siendo así, lo justo permanece *su* más propia resolución, y cuando por su acción lesionan lo moral en y para sí, no hay ninguna instancia pública detentadora del poder que les pida cuentas y los castigue. Más bien, los guía solamente la justicia de

una necesidad interior, que se individualiza vivamente en caracteres especiales, en casualidades y circunstancias exteriores, y sólo en esta forma se hace real. En esto se distingue el *castigo* de la *venganza*. El castigo legal hace valer el derecho general establecido contra el delito, y se lleva a cabo según normas generales a través de los órganos del poder público, por medio del juicio y del juez, que como personas son lo accidental. La venganza también puede ser justa en sí misma, pero descansa en la *subjetividad* de los que se hacen cargo de la acción acontecida y, por el derecho de su propio pecho y sentimiento, vengan la injusticia en el culpable. Por ejemplo, la venganza de Orestes fue justa, pero él la llevó a cabo solamente según la ley de su virtud particular, y no en virtud de una sentencia jurídica. Por tanto, en el estado al que recurrimos para la representación artística, lo moral y justo ha de recibir constantemente forma individual, en el sentido de que depende exclusivamente de individuos, y sólo en ellos y a través de ellos adquiere vida y realidad. Así, por añadir otro aspecto, en los Estados ordenados la existencia exterior del hombre está asegurada, su propiedad está protegida, y, propiamente, él tiene para sí y por sí solamente su sentir y comprensión subjetivos. Por el contrario, en dicha situación sin Estado, también la seguridad de la vida y la propiedad descansa solamente en la fuerza y valentía individual de cada uno, que ha de cuidar de su propia existencia y de la conservación de lo que le corresponde y compete.

Ese estado es el que denominamos *tiempo de los héroes*. Pero no es aquí el lugar para esclarecer cuál de esos estados es el mejor, el de una vida estatal formada, o el del tiempo de los héroes. Aquí hemos de habérmolas solamente con el ideal del arte, y para el *arte* no es necesario que se presente en la manera indicada la separación entre universalidad e individualidad, por más que esta diferencia sea necesaria para el resto de la realidad de la existencia espiritual. Pues el arte y el ideal es lo universal en tanto lo configura para la intuición y, por tanto, se halla todavía en unidad inmediata con lo particular y con su vitalidad.

aa) Esto tiene lugar en la llamada época de los héroes, que se presenta como un tiempo en el que la virtud, la *ἀρετή* en el sentido de los griegos, constituye el fundamento de las acciones. En este sentido hemos de distinguir entre *ἀρετή* y *virtus* en su acepción romana. Los romanos tuvieron inmediatamente su ciudad, sus instituciones legales, y la personalidad tenía que confiarse el Estado como el fin general. Ser un romano en forma meramente abstracta, en la propia subjetividad enérgica representar solamente al Estado romano, la patria y su soberanía y poder, es la seriedad y dignidad de la virtud de los romanos. Los héroes, por el contrario, son individuos que, desde la autonomía de su carácter y de su albedrío, toman sobre sí el todo de una acción y la realizan; en ellos, la ejecución de lo recto y moral se presenta como un sentimiento individual. Esta unidad inmediata entre lo

substantial y la individualidad de las tendencias, de los impulsos, del querer se da en la virtud griega, de modo que la individualidad es la ley para sí misma, sin estar sometida a una ley que exista para sí misma, a la sentencia y al juicio. Así, por ejemplo, los héroes griegos aparecen en una época previa a la ley, o son ellos mismos fundadores de Estados, de modo que el derecho y el orden, la ley y la costumbre nacen de ellos y se realizan como su obra individual, vinculada a ellos. En este sentido, Hércules fue ensalzado por los antiguos, que lo tienen por un ideal de originaria virtud heroica. Su libre virtud autónoma, por la que él, desde su voluntad particular, se enfrenta a la injusticia y lucha contra monstruos humanos y naturales, no es el estado general de su tiempo, sino que le pertenece exclusiva y peculiarmente. Y en medio de todo ello no es precisamente un héroe moral, como lo muestra su historia con las cincuenta hijas de Tespias, que concibieron de él en una noche, ni tampoco distinguido, si recordamos el establo de Augias,* sino que él aparece como una imagen del perfecto vigor autónomo de lo justo, para cuya realización él se sometió por voluntad libre y propio arbitrio a innumerables penalidades y trabajos. Ciertamente que Hércules realiza una parte de sus acciones a servicio y por mandato de Euristeo, pero esa dependencia es un nexo enteramente abstracto y no un vínculo plenamente legal y fijo, por el que se le sustrajera la fuerza de una individualidad que actúa autónomamente por sí misma. De tipo semejante son los héroes homéricos. Es verdad que ellos tienen un jefe común, pero su unión no es una relación legal fijada previamente, la cual les obligue a la sumisión. Más bien, ellos siguen voluntariamente a Agamenón, que no es un monarca en el sentido actual de la palabra; y así cada uno de los héroes imparte su consejo; el irritado Aquiles se separa autónomamente; y en general cada uno va y viene, lucha y descansa según le place. Los héroes de la antigua poesía árabe aparecen con una autonomía parecida, que no está atada a un orden fijado de una vez para siempre. Los héroes no son meras partículas de tal orden. Y también el *Schah-nama* de Firdusi nos presenta figuras semejantes. En el occidente cristiano el feudalismo y la caballería es el suelo para el heroísmo libre y para las individualidades que descansan en sí mismas. De este tipo son los héroes de la mesa redonda, así como el círculo de héroes, cuyo punto central es Carlomagno. Carlos, lo mismo que Agamenón, está rodeado de figuras libres de héroes. Y, en cierto modo, se siente impotente para mantenerlos unidos, pues debe recabar consejo de sus vasallos y se ve forzado a contemplar cómo ellos siguen sus propias pasiones. Aunque eche venablos como Júpiter en el Olimpo, lo dejan plantado en sus empresas y

* El rey Augias tenía un rebaño de tres mil vacas. Sus establos no habían sido limpiados en treinta años. Hércules desvió el curso del Alfeo e hizo pasar sus aguas por los establos.

corren independientemente en busca de aventuras. El modelo consumado de ese tipo de relación se encuentra en el Cid. También él es miembro de una alianza, depende de un rey, y debe cumplir sus obligaciones de vasallo. Pero a esa alianza se opone la ley del honor como la voz dominadora de la propia personalidad, por cuyo esplendor sin mancilla, nobleza y fama lucha el castellano. Y también aquí el rey sólo con el consejo y la aprobación de sus vasallos puede juzgar, decidir y guerrear. Si ellos no quieren, no acuden a combatir, ni se someten a una mayoría de votos, sino que cada uno está ahí para sí mismo y saca de sí su voluntad y su fuerza para la acción. Una imagen igualmente esplendorosa de autonomía independiente nos ofrecen los héroes sarracenos, que se nos muestran en una forma casi más dura todavía. Incluso el *maese raposo* nos renueva el aspecto de semejante estado. Ciertamente que el león es señor y rey, pero el lobo, el oso, etc., se sientan juntamente como consejeros; el maese y los otros se comportan como les viene en gana; si se produce una acusación, el pícaro miente con descaro y astucia, o encuentra intereses particulares del rey y de la reina que él sabe aprovechar, engatusando prudentemente a su señor para lo que quiere.

ββ) Así como en el estado heroico el sujeto se halla en conexión inmediata con todo su querer, hacer y llevar a cabo, de igual manera asume indivisamente las consecuencias que se siguen de su acción. Nosotros, por el contrario, cuando actuamos o enjuiciamos acciones, para imputar una acción a un individuo exigimos que él haya sabido y conocido el tipo de su acción y las circunstancias bajo las cuales la ha realizado. Si el contenido de las circunstancias es de otro tipo y, en este sentido, la objetividad ostenta características distintas de las que se han presentado en la conciencia del actor, entonces el hombre actual no carga con la totalidad de lo que ha hecho, sino que se desentiende de la parte de su acción que por ignorancia o desconocimiento de las circunstancias ha llegado a ser distinta de lo que se proponía la propia voluntad, imputándose a sí mismo solamente lo que él ha sabido y ha realizado con propósito e intención en dependencia de este saber. El carácter heroico no hace esta distinción, sino que responde de la totalidad de su acción con su individualidad entera. Edipo, por ejemplo, de camino hacia el oráculo, encuentra a un hombre y lo mata en la contienda. En nuestros días esto no sería un crimen, pues el hombre se mostró violento con Edipo. Pero ese hombre era su padre, y la esposa era su madre; sin saberlo, contrajo un matrimonio incestuoso. No obstante, Edipo se reconoce autor de toda esta profanación, y se castiga a sí mismo como parricida e incestuoso, aunque ni el hecho de matar a su *padre*, ni el de acostarse con su *madre* fue objeto de su saber y querer. La pureza y totalidad autónoma del carácter heroico no quiere compartir la culpa y no sabe nada de esta oposición entre las intenciones subjetivas y la acción objetiva, con sus consecuencias. Por

el contrario, en el embrollo y la ramificación de la acción actual cada uno recurre a los otros y desplaza de sí la culpa tanto como puede. Bajo este aspecto nuestro punto de vista es *más moral*, pues en lo moral constituyen un momento principal la parte subjetiva del saber acerca de las circunstancias, así como la persuasión relativa al bien y la intención interna en la acción. Pero en la época de los héroes, en la que el individuo es esencialmente uno y lo objetivo, como salido de él, es y permanece suyo, el sujeto confiesa haber hecho por sí solo y enteramente lo que ha hecho, asumiendo completamente lo acontecido.

Igualmente, el individuo heroico no se separa del todo moral al que pertenece, sino que tiene conciencia de que él se halla en unidad substancial con ese todo. En cambio, según nuestra representación actual, *nosotros* como personas, con nuestros fines y representaciones personales, nos separamos de los fines de dicha totalidad. El individuo hace lo que él hace desde su propia personalidad para sí mismo como persona, y, por eso, se responsabiliza solamente de su propia acción, pero no de la acción del todo substancial al que pertenece. De ahí que distingamos, por ejemplo, entre persona y familia. La época heroica no conoce semejante separación. La culpa de los antepasados fluye hacia los descendientes, y una generación entera sufre por el primer delito; el destino de la culpa y de la prevaricación se hereda. A nosotros esa condenación nos parecería injusta como un destino ciego. Entre nosotros, lo mismo que las acciones de los antepasados no ennoblecen a los hijos y nietos, de igual manera los delitos y castigos de los progenitores no deshonoran la descendencia, y menos todavía pueden mancillar su carácter subjetivo. Es más, para la mentalidad actual incluso la confiscación de la fortuna familiar es un castigo que lesiona el principio de la más profunda libertad subjetiva. Pero en la antigua totalidad plástica el individuo no está aislado en sí, sino que es miembro de una familia, de una tribu. Por eso, el carácter, la acción y el destino de la familia es asunto de cada miembro. Y lejos de renegar de las acciones y del destino de sus padres, por el contrario, cada miembro particular los asume voluntariamente como suyos. Los mayores viven en él, y él es lo que han sido, padecido y realizado sus padres. Esto nos parece duro en la actualidad; pero, por otra parte, el estar ahí solamente para sí mismo, y la autonomía subjetiva así lograda, es solamente la autonomía abstracta de la persona. La individualidad heroica, por el contrario, es más ideal, pues no se satisface en sí con la mera libertad e infinitud formal, sino que permanece unida en identidad inmediata con todo lo substancial de las relaciones espirituales, que ella conduce a una realidad viva. En ella lo substancial es inmediatamente individual y así el individuo es substancial en sí mismo.

γγ) Aquí puede encontrarse una razón de que las figuras ideales del arte se sitúen en la época mítica, en los días más antiguos

del pasado como el mejor suelo de su realidad. Pues si las materias están tomadas del presente, dado que su forma peculiar, tal como existe realmente, está fijada en la representación bajo todos sus aspectos, en tal caso los cambios, que el poeta no puede evitar, fácilmente despiertan la apariéncia de lo meramente hecho e intencionado. El pasado, por el contrario, pertenece solamente al recuerdo, y éste realiza por sí mismo la envoltura de los caracteres, hechos y acciones con el vestido de la universalidad, a través de la cual no irradian las especiales particularidades exteriores y casuales. Más bien, a la existencia real de una acción o de un carácter pertenecen muchas circunstancias y condiciones mediadoras de menor alcance, muchos sucesos y actos particulares, mientras que en la imagen del recuerdo están disueltas todas estas casualidades. En esta liberación de la casualidad exterior, el artista, cuando las acciones, historias y caracteres pertenecen a tiempos antiguos, tiene mano libre de cara a lo particular e individual en su forma de configuración artística. Ciertamente que él lleva consigo recuerdos históricos, a partir de los cuales ha de elaborar el contenido y la forma de lo universal. Pero, según decíamos, la imagen del pasado, ya como imagen, tiene la ventaja de una mayor universalidad, mientras que los múltiples hilos de mediación de condiciones y relaciones, con todo el entorno de su finitud, ofrecen a la vez los medios y puntos de apoyo para no borrar la individualidad, de la que también tiene necesidad la obra de arte. Además, la época heroica, en comparación con un estado posterior más diferenciado, ofrece la ventaja de que en tales días el carácter particular y el individuo en general no se encuentran enfrentados a lo substancial, moral y jurídico como una necesidad legal, y en este sentido el poeta tiene inmediatamente ante él lo que exige el ideal.

Shakespeare, por ejemplo, para sus tragedias tomó muchas materias de las antiguas crónicas o novelas, las cuales nos hablan de un estado que todavía no se ha desplegado en un orden completamente fijo, de modo que allí aún es lo dominante y decisivo la vitalidad del individuo en su resolución y ejecución. En cambio, sus dramas auténticamente históricos tienen en sí un ingrediente principal de elementos históricos meramente exteriores al actor y, por eso, distan ya más de la forma de representación ideal, aunque también aquí las circunstancias y acciones toman cuerpo gracias a la fuerte autonomía y al capricho de los caracteres. No obstante, hemos de resaltar que éstos en su autonomía son un descansar en sí meramente formal, mientras que en la autonomía de los caracteres heroicos también ha de incluirse esencialmente el contenido, cuya realización se han propuesto ellos como fin.

En relación con el suelo general del ideal, este último punto refuta también la representación de que en ese campo sea especialmente apropiado lo *idílico*, pues ahí no se da en manera alguna la escisión entre lo legal y necesario, por un lado, y el indi-

viduo vivo, por otro. Por sencillas y originarias que sean las situaciones idílicas, y por más que ellas se mantengan alejadas intencionadamente de la prosa formada de la existencia espiritual, sin embargo, esta simplicidad, de otro lado, en lo tocante al contenido auténtico no tiene suficiente interés para poder valer como el fundamento y suelo más auténtico del ideal. Pues este suelo no lleva en sí los motivos más importantes del carácter heroico, la patria, la moralidad, la familia, etc., y su evolución; todo el núcleo de su contenido se reduce a que se ha perdido una oveja o enamorado una doncella. Así lo idílico con frecuencia no es sino una huida y diversión del ánimo, para lo cual se presta la dulzura y blandura femenina, como sucede, por ejemplo en Gessner.⁵ En nuestro tiempo los estados idílicos tienen otro defecto. Esta simplicidad, lo casero y rústico en el sentimiento del amor, o la placidez de un buen café al aire libre, etc., presentan escaso interés, pues en esa vida de cura de aldea se abstrae de otras conexiones más amplias con fines y relaciones de mayor envergadura. En este sentido merece encomio el genio de Goethe, pues, en su *Hermann y Dorothea*, aunque se centra en un campo de ese tipo y toma un detalle particular de la vida del presente, sin embargo, como trasfondo y atmósfera de la acción presenta los grandes intereses de la revolución y de la propia patria, y así pone en relación la materia limitada de por sí con los más amplios y poderosos hechos del mundo.

En general, el ideal no excluye el mal, las guerras, las batallas, la venganza, que con frecuencia constituyen el contenido y el suelo del tiempo heroico, mítico. Ese contenido aparece en forma tanto más dura y salvaje, cuanto más distan estos tiempos de una formación legal y moral. En las aventuras de la caballería, por ejemplo, en las que el caballero se pone en camino para remediar males e injusticias, con mucha frecuencia los héroes caen ellos mismos en la ferocidad y el desenfreno. Y de igual manera el heroísmo religioso de los mártires presupone un estado parecido de barbarie y crueldad. Sin embargo, en conjunto, el ideal cristiano, que tiene su puesto en la profundidad interior, es indiferente para con las circunstancias externas.

A la manera como el estado ideal del mundo corresponde preferentemente a determinadas épocas, así también el arte elige para sus figuras un determinado estamento preferido, el de los *principes*. Y esto, no por aristocracia y amor a lo distinguido, sino en aras de la perfecta libertad de la voluntad y de la producción que se encuentra realizada en la representación de lo principesco. Así, por ejemplo, en la tragedia antigua encontramos el coro como el suelo general, carente de individualidad, en el que radican las maneras de pensar, representar y sentir y que ha de servir como trasfondo de la acción. Desde este suelo se alzan los caracteres indi-

5. Salomon GESSNER (1730-1788), poeta y pintor suizo.

viduales de las personas en su acción, los cuales pertenecen a los dominadores del pueblo, a las familias reales. Por el contrario, cuando empiezan a actuar figuras de estamentos subordinados, vemos por doquier la opresión, pues son dependientes bajo muchos aspectos, se sienten cohibidas y, con sus pasiones e intereses, se encuentran en apuros y caen en la indigencia de la necesidad exterior. Efectivamente, tras ellas se encuentra el poder insuperable del orden burgués, contra el que nada pueden hacer, e incluso están sometidas por norma legal al arbitrio de la autoridad superior. Toda independencia se ve menoscabada en esa limitación por causa de las limitaciones dadas. De ahí que los estados y caracteres de estos círculos sean apropiados para el sainete y la comedia. Pues en lo cómico los individuos tienen el derecho de moverse como les venga en gana; en su querer, en sus opiniones y representaciones pueden fingir para sí una autonomía que pronto queda aniquilada por ellos mismos y por su independencia interior y exterior. Ese prestado descansar en sí parece sobre todo por causa de las circunstancias exteriores y de la posición desafortunada de los individuos respecto de éstas. El poder de las mismas está dado en más alto grado para los estamentos bajos que para el soberano y el príncipe. Por el contrario, en la *Novia de Messina* de Schiller, Don César puede exclamar: «No hay un juez superior sobre mí»; y si él quiere ser castigado, debe pronunciar su propia sentencia y ejecutarla. En efecto, él no está sometido a ninguna necesidad exterior del derecho y de la ley, de modo que, también en lo relativo al castigo, depende solamente de sí mismo. Es cierto que las figuras de Shakespeare no pertenecen todas al estamento de los príncipes y, en parte, se hallan en un suelo histórico y ya no mítico; pero, de otro lado, quedan situadas en tiempos de guerras civiles, en los que se relajan o rompen los vínculos del orden y de la ley, y por eso mismo reciben la necesaria independencia y autonomía.

b. Situaciones prosaicas en la actualidad

Si bajo todos los aspectos antes indicados miramos a nuestro estado actual del mundo y a las relaciones jurídicas, morales y políticas que se dan en él, veremos que en la realidad actual es muy limitado el círculo de las figuras ideales. Pues, tanto en el número como en la extensión, son muy limitados los ámbitos en los que queda un libre espacio de juego para la autonomía de las decisiones particulares. Bajo este aspecto la materia principal está constituida por el tema del padre de familia y de la honradez, por los ideales de hombres cabales y mujeres honradas, en tanto su querer y hacer se limita a esferas en las que el hombre todavía actúa libremente como sujeto individual, o sea, es lo que es y hace lo que hace según su arbitrio individual. Pero también estos ideales

carecen de contenido profundo, y así lo propiamente importante es solamente la dimensión subjetiva de la *manera de sentir*. El contenido objetivo viene dado por las circunstancias fijas de la situación, de modo que el interés esencial se cifra en la manera como éstas aparecen en los individuos y en su *subjetividad interna*, moralidad, etc. En cambio, sería un desatino querer presentar también para nuestro tiempo ideales, por ejemplo, de jueces y monarcas. Si un funcionario del Ministerio de Justicia se comporta y actúa según lo exigen su oficio y deber, con ello no hace sino cumplir su obligación, concorde con el orden establecido, exigida por el derecho y la ley. Lo que ese funcionario aporte bajo el aspecto de su individualidad, su temperancia, agudeza, etc., ya no es el asunto principal y el contenido substancial, sino lo indiferente y accesorio. Igualmente, los monarcas de nuestro tiempo ya no son una cúspide *concreta* del todo, a diferencia de los héroes de la época mítica, sino un punto medio más o menos abstracto dentro de instituciones ya formadas y fijadas por la ley y la constitución. Las más importantes acciones de los regentes escapan ya a las manos de los monarcas de nuestro tiempo. Estos ya no administran justicia por sí mismos; los finanzas, el orden y la seguridad burguesas ya no son su propio cometido específico; la guerra y la paz se rigen por las circunstancias generales de la política exterior, que ya no caen bajo su dirección y poder particular. Y por más que en todo esto les corresponda la decisión suprema, sin embargo, el contenido auténtico de las decisiones ya no pertenece en conjunto a su voluntad individual por sí misma, de modo que la cúspide de la propia voluntad subjetiva del monarca es de índole meramente formal en lo relativo a lo general y público. De igual manera, un general en jefe de nuestro tiempo goza sin duda de gran poder, pues están en sus manos los fines e intereses más esenciales, y su circunspección, valor, resolución, espíritu, etc., ha de decidir sobre lo más importante. Sin embargo, es de poco alcance lo que en todo ello debe atribuirse a su carácter subjetivo como propiedad personal suya. Pues, por una parte, los fines están dados de antemano y se originan, no en su individualidad, sino en circunstancias que se hallan fuera del ámbito de su poder. Y, por otra parte, él no crea por sí mismo los medios para la ejecución de tales fines; por el contrario, esos medios le son proporcionados, pues no están sometidos a él, ni se hallan bajo la obediencia de su personalidad, de su individualidad militar, sino que proceden de otro ámbito diferente.

Así pues, en nuestro estado actual del mundo el sujeto en general puede actuar por sí mismo bajo uno u otro aspecto, pero cada individuo, por más que haga y deshaga, pertenece a un orden dado de la sociedad, y no aparece como la figura autónoma, total y a la vez individual y viva de esta sociedad, sino solamente como un miembro limitado de la misma. Por eso, sólo actúa como cau-

tivo en ella, y el interés por su figura y por el contenido de sus fines y actividad es infinitamente particular. Pues en definitiva el interés se limita a ver cómo le va a este individuo, si consigue felizmente su fin, qué obstáculos y contrariedades se le oponen, qué complicaciones casuales o necesarias entorpecen o llevan a feliz término el desenlace. Es cierto que la personalidad moderna en su ánimo y carácter es infinita para sí como sujeto, y que en su hacer y padecer aparecen el derecho, la ley, la moralidad, etc. Pero la existencia del derecho en este individuo es tan limitada como él mismo; a diferencia del auténtico estado del héroe, ya no es la existencia del derecho, de la costumbre, de la legalidad en general. Por contraposición a la época de los héroes, el individuo ahora ya no es el portador y la realidad exclusiva de esos poderes.

c. Reconstrucción de la autonomía individual

Ahora bien, aunque en su esencia y evolución reconozcamos como provechoso y racional el estado de nuestra vida civil y política, sin embargo, nunca puede abandonarnos la necesidad de una real individualidad total y de una autonomía viva. En este sentido, podemos admirar el espíritu juvenil de Schiller y Goethe, que, en medio de esa situación de los nuevos tiempos, quieren recuperar la perdida autonomía de las figuras. ¿Cómo lleva a cabo Schiller este intento en las primeras obras? Por su indignación contra toda la sociedad burguesa. Karl Moor, lesionado por el orden existente y por los hombres que abusan de su poder, abandona el círculo de la legalidad y, mostrando suficiente osadía para romper las barreras que lo coartan, y creándose así un nuevo estado heroico, se erige como restaurador del derecho y vengador autónomo de la injusticia, de las inclemencias de la época y de la opresión. Sin embargo, ante la insuficiencia de los medios necesarios, esta venganza privada tiene que quedarse en una anécdota pequeña y aislada; y, por otra parte, no puede sino conducir al delito, pues incluye en sí la injusticia que ella quiere destruir. Por parte de Karl Moor esto es una desgracia, un desacierto, y, aunque sea trágico, sólo los muchachos pueden dejarse arrebatar por este ideal de ladrones. En *Intriga y amor* los individuos se atormentan igualmente bajo circunstancias oprimentes y contrarias, con sus pequeñas particularidades y pasiones. Por primera vez en *Fiesco* y *Don Carlos* las figuras principales aparecen más elevadas, por cuanto se apropian un contenido más substancial, la liberación de su patria o la libertad de la persuasión religiosa, y así se convierten en héroes que persiguen fines concretos. En una forma más elevada todavía, Wallenstein, a la cabeza de su ejército, se arroja a la empresa de regular la situación política. Él conoce muy bien el poder de esta situación, de la que depende in-

cluso su propio medio, el ejército, y por eso oscila durante largo tiempo entre voluntad y deber. Apenas ha tomado la decisión, se le escapan de las manos los medios de los que creía estar seguro, ve cómo se le rompe su instrumento. Pues lo que en definitiva ata a jefes y generales no es la gratitud por el cargo y la promoción que ellos le deben, no es su fama de general en jefe, sino el deber para con el poder y el gobierno universalmente reconocidos, el juramento que ellos han prestado al jefe del Estado, al emperador de la monarquía austríaca. De esa manera, al final Wallenstein se encuentra abandonado, y no sólo es atacado y vencido por un poder externo que se le opone, sino que es despojado además de todos los medios para la ejecución de su fin. Y, abandonado por el ejército, está perdido. Un desenlace semejante, aunque inverso, toma Goethe en *Götz*. El tiempo de Götz y Franz von Sickingen es la interesante época en la que la caballería, con la noble autonomía de sus individuos, experimenta su ocaso por causa de un orden y legalidad objetivos que surgen de nuevo. Da testimonio del genio de Goethe el hecho de que él eligiera como tema principal ese contacto y colisión del tiempo de los héroes medievales con la legalidad de la vida moderna. Pues Götz y Sickingen son todavía héroes, los cuales, desde su personalidad, valor y sentido recto y justo, quieren regular autónomamente las circunstancias en su círculo más o menos cercado. Pero el nuevo orden de las cosas hace que Götz incurra en injusticia y sucumba. En efecto, la caballería y el feudalismo solamente en la Edad Media son el suelo auténtico para este tipo de autonomía. Ahora bien, cuando el orden legal se ha configurado completamente en su forma prosaica y se ha hecho prepotente, entonces queda fuera de juego la autonomía aventurera de los individuos caballerescos. Y si la caballería quiere afirmarse todavía como lo único válido, luchando contra la injusticia y auxiliando a los oprimidos, se hace risible a la manera del *Don Quijote* que nos presenta Cervantes.

Al tocar la oposición entre distintas concepciones del mundo y la acción dentro de esa colisión, hemos llegado a lo que antes designábamos como determinación y diferencia más concreta del estado general del mundo, como la *situación en general*.

2. *La situación*

El estado ideal del mundo, que el arte, a diferencia de la realidad prosaica, está llamado a representar, según la consideración anterior constituye solamente la existencia espiritual en general y, con ello, tan sólo la *posibilidad* de la configuración individual, y no esta configuración misma. Así, pues, lo que estábamos viendo era solamente el fundamento y suelo general sobre el cual pueden aparecer los individuos vivos del arte. Ciertamente que ese suelo está fertilizado por la individualidad y descansa en su autonomía, pero,

como *estado general* no muestra todavía el movimiento activo de los individuos en su acción viva, a la manera como el templo que el arte construye no es todavía la representación individual de dios, sino que contiene solamente el germen de la misma. De ahí que debemos considerar ese estado del mundo como lo inmóvil todavía en sí mismo, como una armonía de los poderes que lo rigen y, en consecuencia, como una existencia a manera de sustancia, la cual tiene una validez uniforme, por más que no pueda concebirse a modo de un estado de inocencia. Pues es el estado en el que, por estar presente la plenitud y el poder de la moralidad, el monstruo de la escisión no hacía sino dormir, ya que sólo mostraba a nuestra consideración la parte de su unidad substancial. Y, por eso, la individualidad solamente se daba allí en una forma general; y bajo esa forma, en lugar de hacer valer su determinación, transcurría sin huellas y sin perturbación esencial. Pero la individualidad incluye esencialmente la determinación, y si el ideal ha de presentárenos como *forma determinada*, es necesario que no permanezca solamente en su universalidad, sino que exteriorice lo general en forma especial y así le confiera existencia y manifestación. Por ello, bajo este aspecto, el arte no ha de reducirse a describir un estado *general* del mundo, sino que desde esta representación indeterminada ha de progresar hacia las imágenes de los caracteres y acciones *determinados*.

Por tanto, de cara a los *individuos* el estado general es para ellos el suelo dado, que, sin embargo, se abre a los estados especiales y, con esta especialización, a las colisiones y complicaciones, las cuales incitan a que los individuos exterioricen lo que son y se muestren como una figura determinada. En cambio, de cara al estado del mundo, ese mostrarse de los individuos aparece ciertamente como un devenir de su universalidad hacia una viva especialización y singularidad, pero hacia una determinación en la que se conservan a la vez los *poderes generales* como lo *dominante*. Pues el ideal determinado, tomado según su aspecto esencial, tiene como su contenido substancial los poderes eternos que dominan el mundo. Pero la manera de existencia que puede lograrse en la forma de un mero Estado, no es digna de este contenido. En efecto, por una parte, el Estado tiene la costumbre por forma suya, y la costumbre no corresponde a la naturaleza espiritual *consciente de sí misma* que subyace en aquellos intereses más profundos. Y, por otra parte, estos intereses afloran a la vida a través de la casualidad y del arbitrio de la individualidad, a través de su propia actividad; pero la casualidad y el arbitrio inesencial es de nuevo inadecuado a la universalidad substancial que constituye el concepto de lo verdadero en sí. Por eso, para el contenido concreto del ideal hemos de buscar, de un lado, una aparición más determinada del arte y, de otro, una manifestación más digna del mismo.

Los *poderes generales* solamente pueden recibir esta nueva configuración en su *existencia* por el hecho de que aparezcan en su

distinción y movimiento general y, más precisamente, en su oposición. En la particularidad, a la que de esta manera pasa la universalidad, hemos de resaltar dos momentos: en primer lugar, la *substancia*, como un círculo de los poderes generales, por cuya *particularización* la substancia es desmembrada en sus partes autónomas; en segundo lugar, los *individuos*, que aparecen como la realización activa de esos poderes y ofrecen la figura individual para los mismos.

Con ello, el estado del mundo, que primeramente es armónico en sí, es llevado a la diferencia y oposición frente a sus individuos. Y esta diferencia y oposición, considerada en relación con dicho estado del mundo, es un sacar a la luz el *contenido substancial* que aquél lleva en sí. Y, a la inversa, el universal substancial, que yace en él, es llevado a la particularidad y singularidad. Lo cual sucede de tal *manera* que lo universal sale por *sí mismo* a la existencia, en cuanto se da la apariencia de casualidad, división y escisión, pero borra de nuevo esta apariencia por el hecho de que en *ella* llega a su propia aparición.

Ahora bien, la separación de tales poderes y su realizarse en los individuos sólo puede producirse en determinadas circunstancias y estados, bajo los que y como los que sale a la existencia la aparición entera, o que constituyen lo estimulante de cara a dicha realización. Tomadas por sí mismas, tales circunstancias carecen de interés y reciben su significación por primera vez en relación con el hombre, por cuya conciencia de sí mismo el contenido de tales poderes espirituales ha de activarse en la aparición. Por eso, las circunstancias externas han de comprenderse esencialmente en esta relación, por cuanto sólo adquieren importancia a través de lo que son *para el espíritu*, a saber, por la manera como son aprehendidos por los individuos y así dan ocasión de llevar a la existencia la necesidad espiritual interna, los fines, los sentimientos y, en general, la esencia determinada de las configuraciones individuales. Las circunstancias y los estados determinados, como incitación próxima en la manera indicada, constituyen la *situación*, que es el presupuesto especial para la manifestación y activación de todo lo que en el estado general del mundo se halla primeramente en forma no desarrollada. Por eso hemos de anteponer la constatación del concepto de situación a la consideración de la acción auténtica.

La situación es, por una parte, el estado en general, *particularizado como determinación*, y, por otra parte, en medio de esta determinación, lo estimulante para la manifestación determinada del contenido, que ha de traducirse a la existencia mediante la representación artística. Desde este último punto de vista, sobre todo, la situación ofrece un amplio campo de consideración, pues desde siempre la cuestión más importante del arte ha sido encontrar situaciones interesantes, es decir, situaciones tales que hacen aparecer los intereses importantes y profundos del espíritu, así como

su verdadero contenido. Bajo este aspecto, las exigencias son distintas según las diversas artes. Así, por ejemplo, la escultura se halla limitada a la multiplicidad interna de las situaciones, la pintura y la música son más amplias y libres, y la más inagotable es la poesía. Pero como todavía no nos hallamos en el campo de las artes particulares, en este lugar hemos de resaltar solamente los puntos de vista más generales, que podemos articular por el siguiente orden.

En *primer lugar*, la situación, antes de acuñarse como determinación, recibe la forma de la *universalidad* y, por ello, de la *indeterminación*, de modo que primeramente tenemos ante nosotros tan sólo la situación de la *carencia de situación*. Pues, frente a la determinación, la forma de indeterminación es ella misma tan sólo *una* entre otras, con lo cual se muestra como unilateral.

En *segundo lugar*, a partir de esta universalidad la situación pasa a la particularización, y así se convierte en auténtica determinación, si bien al principio inocua, ya que no da pie todavía a ninguna *oposición*, ni a su disolución necesaria.

En *tercer lugar*, finalmente, la *escisión* y su determinación constituye la esencia de la situación, que así se trueca en una *colisión*, la cual conduce a reacciones y, bajo este aspecto, representa el punto de partida y la transición a la acción auténtica.

Pues la situación en general es el *plano medio* entre el estado general del mundo, inmóvil en sí, y la acción concreta, abierta a la actuación y a la reacción. Por eso la acción debe representar en sí el carácter tanto de un extremo como del otro, conduciéndonos así del uno al otro.

a. La carencia de situación

La forma para el estado general del mundo, tal como ha de llevarlo a su aparición el ideal del arte, es la autonomía tanto individual como substancial en sí. Pero la autonomía, tomada como tal e inmovilizada para sí, primeramente no aporta otra cosa que el seguro descansar en sí con una quietud rígida. Así la forma determinada no sale de sí hacia ninguna relación con otro, sino que permanece externa e internamente cerrada en la unidad consigo. Esto trae la carencia de situación, en la que vemos, por ejemplo, antiguas imágenes de templos de comienzos del arte, cuyo carácter de profunda seriedad inmóvil, de tranquila, rígida, pero grandiosa serenidad ha sido reproducida también en tiempos posteriores según el mismo tipo. Por ejemplo, la escultura egipcia y la más antigua escultura griega conceden una intuición de este tipo de carencia de situación. Asimismo, en el arte plástico cristiano Dios Padre o Cristo son representados de manera semejante, sobre todo en bustos. Y, en general, la substancialidad firme de lo divino, entendida como un determinado dios particular, o como

personalidad absoluta en sí, es apropiada para tal tipo de representación. Pero también los retratos medievales muestran la misma falta de situaciones determinadas en las que podría acuñarse el carácter del individuo, y sólo quieren expresar el todo del carácter determinado en su firmeza.

b. La situación determinada en su ingenuidad

Puesto que la situación consiste en la *determinación*, lo segundo es la salida de este silencio y quietud feliz o del unilateral rigor y poder de la autonomía. Las figuras carentes de situación, y por ello inmóviles hacia dentro y hacia fuera, tienen que ponerse en movimiento y renunciar a su simplicidad. El próximo paso hacia la manifestación especial en una exteriorización particular es la situación determinada, pero que todavía no se ha hecho esencialmente diferente en sí y rica en colisiones.

Por eso, la primera exteriorización individualizada es tal que no tiene consecuencias ulteriores, en cuanto no entra en ninguna situación enemiga frente a otro y así no puede provocar ninguna reacción, sino que está acabada y conclusa por sí misma en su despreocupación. Se incluyen aquí aquellas situaciones que en conjunto han de considerarse como un juego, por cuanto en ellas se produce o hace algo que no implica ninguna seriedad auténtica. Pues la seriedad de la acción se produce primeramente por las oposiciones y contradicciones, que impelen a la supresión y victoria de la una o la otra parte. Por ello, estas situaciones ni son ellas mismas acciones, ni ofrecen ocasión estimulante para acciones, sino que son estados en parte determinados, aunque muy simples en sí, y en parte una acción sin fin esencial y serio en sí mismo que salga de conflictos o pueda conducir a ellos.

α) Lo próximo bajo este aspecto es la transición de la quietud en la carencia de situación al movimiento y la manifestación, bien sea como un movimiento puramente mecánico, bien sea como primera excitación y satisfacción de algún interés interno. Por ejemplo, los egipcios en sus esculturas representan a los dioses con piernas cerradas, cabeza inmóvil y brazos firmemente adheridos. Los griegos, por el contrario, separan los brazos y las piernas del cuerpo y confieren a éste una posición de movimiento bajo múltiples aspectos. Descansar, estar sentado, tranquilo, mirar hacia fuera son estados de ese tipo, bajo los cuales los griegos presentan a sus dioses. Son estados que ponen las figuras de dioses dentro de una determinación, pero en una determinación que no entra en relaciones y oposiciones ulteriores, sino que permanece cerrada en sí y tiene su seguridad para sí misma. Situaciones de este tipo más sencillo pertenecen sobre todo a la escultura, y particularmente los antiguos fueron inagotables en el hallazgo de tales estados despreocupados. También en esto se muestra su gran agu-

deza, pues precisamente a través de lo insignificante de la situación determinada, queda tanto más resaltada la altura y autonomía de los ideales. Y por lo ingenuo e intrascendente de la acción y omisión se presenta tanto más cercano a la intuición el tranquilo silencio e inmutabilidad de los dioses eternos. La situación sólo de manera general indica el carácter especial de un dios o héroe, sin ponerlo en relación con otros dioses o en enemigo contacto y discordia.

β) La situación sigue progresando hacia la determinación cuando insinúa algún fin especial en su ejecución acabada en sí, una acción que se halla en relación con lo exterior, y expresa el contenido autónomo en sí dentro de tal determinación. También éstas son exteriorizaciones tales que no empañan la quietud y alegre felicidad de las figuras, sino que aparecen ellas mismas como una consecuencia y manera determinada de esta serenidad. También en tales invenciones fueron ingeniosos y pródigos los griegos. La despreocupación de las situaciones implica aquí que ellas no contienen una actividad que aparezca meramente como el principio de una acción, como si de allí hubieran de salir otras complicaciones y oposiciones, sino que la determinación entera queda cerrada en la acción respectiva. Así, por ejemplo, la situación del Apolo de Belvedere es tal que este Dios, consciente de su victoria, una vez que ha dado muerte a la serpiente pitón con su flecha, adelanta enojado en su majestad. Esta situación ya no tiene la grandiosa simplicidad de la temprana escultura griega, que daba a conocer la quietud e infantilidad de los dioses a través de manifestaciones insignificantes. Por ejemplo, Venus que sale del baño, consciente de su poder y mirando adelante con tranquilidad; faunos y sátiros en situaciones de juego, que como situaciones no se proponen nada más; el sátiro que tiene en brazos al joven Baco y, sonriendo, contempla al niño con infinita dulzura y gracia; Amor en las más variadas actividades despreocupadas de tipo semejante. En cambio, cuando la acción se hace más concreta, esa situación más complicada es por lo menos desacertada para la representación escultórica de los dioses griegos como poderes autónomos, pues entonces la universalidad pura del dios individual no puede transparentarse a través de la particularidad acumulada de su acción determinada. Por ejemplo, el Mercurio de Pigalle, que está expuesto en Sanssouci como un regalo de Luis XV, está sujetándose las alas talaes. Es ésta una ocupación inocente. El Mercurio de Thorwaldsen, por el contrario, se halla en una situación que casi es demasiado complicada para la escultura. Dejando al lado su flauta, vigila a Marsia; lo mira sagazmente y está en acecho porque Marsias podría matarlo, ya que echa mano pérfidamente del puñal escondido. A la inversa, por recordar todavía otra obra reciente, la muchacha atándose las sandalias de Rudolf Schadow está captada en una situación sencilla, comparable a la de Mercurio, pero aquí la ingenuidad ya no ofrece el mismo interés

que cuando un dios es presentado en medio de tal despreocupación. Cuando una muchacha se ata las sandalias o hila, en ello no se muestra sino este atar o hilar, lo cual de por sí es intrascendente y carece de importancia.

γ) Radica aquí, en tercer lugar, que la situación determinada puede ser tratada como una situación meramente externa, determinada o indeterminada, la cual ofrece solamente la ocasión para manifestaciones de otro tipo, más o menos ligadas con ella. Muchas poesías líricas, por ejemplo, se deben a tal situación ocasional. Un temple de ánimo y una situación especial es un estado de cosas que puede saberse y captarse poéticamente y, en relación con circunstancias exteriores, con fiestas, victorias, etc, impulsa a una expresión y configuración más amplia o más limitada de sentimientos y representaciones. En el máximo sentido de la palabra, las odas de Píndaro, por ejemplo, son poesías de ocasión. También Goethe tomó como materia muchas situaciones líricas de este tipo. Y en un sentido amplio incluso a su *Werther* podríamos atribuirle el nombre de una poesía de ocasión, pues, a través de *Werther*, Goethe elaboró como obra de arte el desgarrar y tormento de su propio corazón, las vivencias de su propio pecho, a la manera como el poeta lírico en general abre su corazón y expresa aquello por lo que está afectado como sujeto. Con ello se desata lo que estaba fijado en el interior y se convierte en objeto exterior, del que el hombre se ha liberado, a la manera como aligeran las lágrimas salidas del dolor. Goethe, según dice él mismo, por la composición de *Werther* se liberó de la opresión y del dolor interior que él describe. Pero la situación aquí expuesta no pertenece todavía a este estadio, pues ella comprende en sí y permite desarrollar las más profundas contradicciones.

En tal situación lírica, por una parte, puede anunciarse algún estado objetivo, una actividad en relación con el mundo exterior, pero, por otra parte, el ánimo como tal en su estado interior puede retirarse de todo lo exterior y refugiarse en sí, tomando como punto de partida la interioridad de sus estados y sensaciones.

c. La colisión

Todas las situaciones tratadas hasta aquí, como ya hemos indicado, en sí mismas ni son ellas acciones ni ocasiones para la acción auténtica. Su determinación viene a ser más o menos el mero estado ocasional, o una acción insignificante por sí misma, en la cual se expresa un contenido substancial de tal manera que la determinación resulta ser un juego inocente, exento de verdadera seriedad. La seriedad y la importancia de la situación en su particularidad sólo puede comenzar allí donde la determinación descuellos como diferencia esencial y funda una colisión en oposición con otra cosa.

Bajo este aspecto la colisión tiene su fundamento en una *lesión*, que no puede permanecer como tal, sino que ha de repararse; es un cambio del estado, que sin ella sería armónico y que ha de cambiarse de nuevo. No obstante, tampoco la colisión es todavía una acción; contiene solamente los principios y presupuestos de una acción y con ello, como mera ocasión, conserva el carácter de situación. Sin embargo, también la oposición, a la que está abierta la colisión, puede ser el resultado de una acción anterior. Por ejemplo, las trilogías de los antiguos son continuaciones en el sentido de que el final de una obra dramática da origen a la colisión para una segunda, que a su vez exige la solución en una tercera. En tanto la colisión en general requiere una disolución, que sigue a la lucha de opuestos, la situación conflictiva es objeto preferido del arte dramático, al que se concede el don de representar lo bello en su evolución completa y profunda. En cambio, la escultura, por ejemplo, no está en condiciones de configurar completamente una acción por la que aparecen los grandes poderes espirituales en su escisión y reconciliación, pues incluso la pintura, a pesar de su amplio espacio de juego, sólo puede mostrarnos un momento de la acción.

Pero estas situaciones serias acarrear una dificultad peculiar, la cual radica ya en su concepto. Descansan en lesiones y ponen en juego situaciones que no pueden mantenerse, sino que hacen necesaria una ayuda transformadora. Ahora bien, la belleza del ideal radica precisamente en su unidad sin mancha, en su quietud y consumación en sí. La colisión perturba esta armonía y lleva la disonancia y oposición a este ideal unitario en sí. Por la representación de tal lesión queda lesionado el ideal mismo, y la tarea del arte sólo puede consistir en que, por una parte, él no permita que sucumba la belleza libre en medio de esa diferencia, y, por otra parte, presente la escisión y su lucha solamente para que, por la solución de los conflictos, nazca de ellas la armonía como resultado y, de esa manera, sobresalga en su esencia completa. No podemos establecer determinaciones generales acerca del punto hasta el que puede llevarse la disonancia, pues, bajo este aspecto, cada arte particular sigue su carácter peculiar. La representación interna, por ejemplo, puede soportar mucho más desgarró que la intuición inmediata. Por eso la poesía tiene el derecho de llegar en el interior casi hasta el tormento supremo de la desesperación y en lo exterior hasta la fealdad como tal. Pero en las artes plásticas, en la pintura y más todavía en la escultura, la forma exterior es fija y permanente, sin ser suprimida de nuevo y desaparecer como los tonos fugaces de la música. Aquí sería una falta retener lo feo para sí cuando no llega a disolverse. Así, pues, no se permite a las artes plásticas todo lo que es lícito a la poesía dramática, pues ésta sólo lo deja aparecer momentáneamente y luego lo aleja.

Por lo que respecta a las clases más concretas de colisión, aquí

indicaremos de nuevo los puntos de vista más generales. Hemos de considerar tres aspectos principales:

En *primer lugar*, colisiones que salen de estados puramente físicos, *naturales*, en tanto éstos son algo negativo, malo y, por tanto, perturbador.

Segundo, las colisiones espirituales, que descansan en *bases naturales*, las cuales, aunque son positivas en sí mismas, sin embargo implican para el espíritu la posibilidad de diferencias y oposiciones.

Tercero, discrepancias que tienen su fundamento en *diferencias espirituales* y que por primera vez están legitimadas para presentarse como las oposiciones verdaderamente interesantes, por cuanto salen de la *acción propia* del hombre.

a) Por lo que se refiere a los conflictos del primer tipo, éstos sólo pueden servir de mera ocasión, pues aquí solamente la naturaleza *exterior* con sus enfermedades, males y fragilidades produce circunstancias que perturban la armonía de la vida y conducen a diferencias. De por sí tales colisiones no ofrecen ningún interés y son recibidas en el arte solamente por las discrepancias que pueden desarrollarse *como consecuencia* de una desgracia natural. Así, en *Alcestes* de Eurípides el presupuesto de la trama es la enfermedad de Admeto. La enfermedad como tal no sería ningún objeto para el arte auténtico, y en Eurípides mismo sólo pasa a serlo por causa de individuos que, debido a esa desgracia, experimentan otra colisión. El oráculo anuncia que Admeto debe morir si otro en su lugar no se consagra al Hades. Alcestes se somete a este sacrificio y se decide a morir para alejar la muerte de su marido, el padre de sus hijos, el rey. También en *Filoctetes* de Sófocles una desgracia física es el fundamento de la colisión. Los aqueos, camino de Troya, lo abandonan en Lemnos porque tenía en el pie una herida que le había producido la mordedura de un reptil ponzoñoso. Aquí la desgracia física es asimismo el punto de apoyo exterior y la ocasión de una colisión ulterior. Pues, según el vaticinio, Troya sólo caerá si los asaltantes tienen en sus manos la flecha de Hércules. Filoctetes se niega a entregarla, pues él ha tenido que soportar dolorosamente durante nueve años la injusticia del abandono. Esta negativa, lo mismo que la injusticia del abandono, de la que aquélla brota, habría podido producirse también de muchas otras maneras, y el auténtico interés no está en la enfermedad y en el mal físico, sino en la oposición que se produce por la decisión de Filoctetes de no entregar la flecha. Algo parecido sucede con la peste en el campamento de los griegos, la cual, por otra parte, es representada por sí misma como consecuencia de delitos anteriores, como castigo. En general, la poesía épica tiene mejor derecho que la dramática de recurrir a una desgracia natural, a una tormenta, a un naufragio, a la sequía, etc., como motivo de sus trastornos e impedimentos. Pero en general el arte

representa tal infortunio no como mera casualidad, sino como un obstáculo y desdicha cuya necesidad asume precisamente esta forma en lugar de otra.

β) Pero en tanto el poder externo de la naturaleza como tal no es lo esencial en los intereses y oposiciones de lo espiritual, sólo aparece cuando se muestra enlazado con relaciones espirituales, y entonces se presenta como el suelo en el que la colisión auténtica conduce a la ruptura y discordia. Se incluyen aquí todos los conflictos cuya base es el *nacimiento* natural. Aquí, en general, podemos distinguir tres casos.

αα) *Primero*, un *derecho* ligado a la naturaleza, como, por ejemplo, el parentesco, el derecho a la sucesión, etc. Ese derecho, por estar ligado a lo *natural*, permite una *pluralidad* de determinaciones naturales, mientras que el derecho, la cosa, es solamente *uno*. Bajo este aspecto el ejemplo más importante es el derecho a la sucesión al trono. Ese derecho, como ocasión para las colisiones correspondientes, no ha de estar regulado y fijado por sí mismo, pues en caso contrario el conflicto sería de tipo totalmente distinto. En efecto, si la sucesión no está fijada por leyes positivas y por su orden vigente, entonces, de suyo, no puede considerarse como injusticia el que, en lugar del hermano mayor, pueda reinar el menor u otro pariente de la casa real. Pero como el reinado es algo cualitativo, y no algo cuantitativo como el dinero y los bienes, que por naturaleza pueden repartirse con total justicia, en la herencia de la realeza se llega con facilidad a disensiones y querellas. Cuando, por ejemplo, Edipo deja el trono sin designar sucesor, en Tebas se enfrentan los hijos con los mismos derechos y pretensiones. Los hermanos se ponen de acuerdo en reinar un año cada uno, pero Eteocles rompe el acuerdo y Polinices marcha contra Tebas para urgir su derecho. En general, la enemistad entre hermanos es una colisión que recorre todas las épocas del arte, comenzando ya con Caín, que dio muerte a Abel. También en el *Schahnama*, el primer libro de héroes persas, una disputa por la sucesión en el trono constituye el punto de partida de múltiples luchas. Feridu distribuyó la tierra entre sus tres hermanos. Selm recibió Rum y Chawer, a Thur se le adjudicó Turan y Dshin, e Iredsh debía reinar en la tierra de Irán. Pero cada uno pretende el país del otro, y las disensiones y guerras que de aquí surgen no tienen fin. También en el medioevo cristiano son innumerables las historias de escisiones en familias y dinastías. Pero tales discrepancias se presentan como casuales, pues de suyo no es necesario que los hermanos se enemisten. Tienen que añadirse circunstancias especiales y causas superiores, como, por ejemplo, el nacimiento de los hijos de Edipo, de por sí adverso. A veces se intenta atribuir a un destino superior las disensiones entre los hermanos, así en la *Novia de Messina*. En *Macbeth* de Shakespeare está como base una colisión semejante, Duncan es rey, Macbeth es su pariente mayor y más próximo, de modo que le corresponde la herencia del

trono incluso antes que a los hijos de Duncan. Y así el primer motivo para el crimen de Macbeth es la injusticia que le ha infligido el rey al nombrar a su propio hijo heredero del trono. Esta legitimación de Macbeth, que se desprende de las crónicas, ha sido omitida enteramente en Shakespeare, pues su fin era solamente poner de manifiesto la atrocidad de la pasión de Macbeth, para congraciarse con el rey Jacobo, que debía estar interesado en ver representado a Macbeth como criminal. Por eso, según el tratamiento que Shakespeare da al asunto, no hay motivo para que Macbeth deje de matar a los hijos de Duncan, permitiéndoles la huida. Pero la colisión entera, de la que se trata en *Macbeth*, va más allá del nivel de la situación a la que queríamos referirnos aquí.

ββ) Segundo, lo contrario dentro de este círculo consiste en que las diferencias de nacimiento, que en sí contienen una *injusticia*, no obstante, por *costumbre o ley* reciban el poder de una barrera insuperable, de modo que se presenten como una especie de injusticia hecha naturaleza y así provoquen colisiones. Esclavitud, servidumbre, diferencias de castas, la situación de los judíos en muchos Estados y, en cierto sentido, también la oposición entre nacimiento noble y burgués tienen cabida bajo este título. Aquí el conflicto radica en que, por una parte, el hombre según su concepto tiene derecho, relaciones, deseos, fines y exigencias connaturales; pero, por otra parte, eso se ve cohibido o puesto en peligro por causa de alguna de las mencionadas diferencias de nacimiento como poder natural. Acerca de ese tipo de colisión digamos lo siguiente.

Las diferencias de estamentos, de gobernantes y gobernados, son esenciales y racionales, pues tienen su fundamento en la articulación necesaria de toda la vida estatal, y se manifiestan bajo todos los aspectos por la manera determinada de ocupación, dirección, modo de sentir y formación espiritual. Pero es asunto muy distinto que en el individuo esas diferencias estén determinadas por el *nacimiento*, de modo que el hombre particular sea arrojado irrevocablemente desde la cuna, no por sí mismo, sino por una casualidad de la naturaleza, a un estamento concreto, a una casta. Entonces tales diferencias se presentan como meramente naturales y, sin embargo, están investidas de un poder supremo con fuerza determinante. No nos interesa aquí la forma de nacimiento de semejante firmeza y poder. Pues la nación puede haber sido originariamente *una*, formándose más tarde, por ejemplo, la diferencia natural entre libres y siervos; o bien la diferencia de castas, estamentos, privilegios, etc., procede de originarias diferencias nacionales y tribales, tal como se ha querido afirmar en relación con las diferencias de castas en la India. Para nosotros eso es lo mismo, el punto principal radica en que esas relaciones de vida, que regulan la existencia entera del hombre, hayan de originarse por naturaleza y nacimiento. Es cierto que ateniéndonos al concepto de la cosa misma la diferencia de estamento ha de con-

siderarse legítima, pero a la vez el individuo no puede ser despojado del derecho de incardinarse por propia libertad a este o el otro estamento. Solamente la disposición, el talento, la habilidad y la formación son los que han de dirigir la decisión y decidir de hecho. Pero si el derecho de elección es anulado de antemano por el nacimiento y así el hombre se hace dependiente de la naturaleza y de su casualidad, entonces, dentro de esta falta de libertad, puede surgir un conflicto entre la posición asignada al sujeto por nacimiento y su formación humana, con las exigencias inherentes a ella. Esta es una colisión triste y desgraciada, que de por sí descansa en una *injusticia*, que no debe respetar el arte verdaderamente libre. En nuestra situación actual las diferencias de estamento, si prescindimos de un pequeño círculo, no están ligadas al nacimiento. Sólo la dinastía dominante y los magnates se incluyen en esta excepción, debido a puntos de vista superiores, fundados en el concepto del Estado mismo. Por lo demás, el nacimiento no constituye ninguna diferencia esencial por lo que respecta al estamento en el que un individuo quiere o puede entrar. Por eso, a la exigencia de esa libertad perfecta, unimos también la de que el individuo se haga adecuado al estamento escogido a través de la formación, de los conocimientos, de la habilidad y la manera de sentir. Pero si el nacimiento se presenta como un obstáculo insuperable para las exigencias que el hombre podría satisfacer, sin tal limitación, por su fuerza y actividad intelectual, esa situación no sólo nos parece una desgracia, sino también una injusticia que él padece. Un muro meramente natural de separación, de por sí ajeno al derecho, por encima del cual ha sido elevado el hombre en virtud del espíritu, del talento, de la sensibilidad, de la formación interior y exterior, lo separa de aquello que estaría capacitado para alcanzar. Y así lo natural, que sólo por un acto arbitrario ha sido fijado en esta determinación jurídica, se arroga la facultad de oponer barreras insuperables a la libertad del espíritu, que es legítima en sí misma.

En la valoración más concreta de tal colisión los aspectos esenciales son los siguientes:

En *primer lugar*, el individuo, con sus cualidades espirituales, ha de haber rebasado realmente el límite de la naturaleza, cuyo poder ha de doblarse a sus deseos y fines, pues de otro modo sus pretensiones se convierten de nuevo en una necedad. Si, por ejemplo, un criado, que solamente tiene la formación y habilidad de un sirviente, se enamora de una princesa o mujer distinguida, o ésta se enamora de él, ese amor es absurdo y disparatado, aun cuando la representación de semejante pasión haga gala de profundidad e interés en un corazón ardiente. Pues aquí lo que propiamente separa no es la diferencia de nacimiento, sino el círculo entero de los intereses superiores, de una formación más amplia, de los fines de vida y las maneras de sentir que separan a un criado de una mujer de alta posición por su estamento, fortuna y do-

tes sociales. El amor, si constituye el *único* punto de unión y no asume también el ámbito restante de lo que el hombre debe experimentar según su formación intelectual y las relaciones de su estamento, permanece vacío, abstracto y afecta solamente al aspecto de lo sensible. Para ser lleno y entero, habría de estar conectado con toda la conciencia restante, con toda la nobleza del sentimiento y de los intereses.

El *segundo caso* aquí incluido consiste en que al espíritu libre y a sus fines legítimos se les imponga la dependencia del nacimiento como una cadena que los coarta a través de las leyes. También esta colisión tiene en sí algo antiestético, que contradice al concepto del ideal, por más apreciada que sea y por obvia que resulte la ocurrencia de servirse de ella. En efecto, si por leyes positivas y por su vigencia las diferencias de nacimiento se han convertido en una injusticia firme, así, por ejemplo, el nacimiento como juicio, como paria, etc., entonces es un punto de vista totalmente acertado el que el hombre, en la libertad de su interior que se rebela contra tal impedimento, las tenga por suprimibles y se sienta libre de ellas. Por eso, el hecho de impugnarlas se presenta como absolutamente legítimo. Y en tanto, por el poder de las circunstancias reinantes, tales límites se hacen insuperables y se afincan como una necesidad invencible, eso no puede sino ofrecer una situación de desdicha y de falsedad intrínseca. Pues el hombre racional, en tanto no tiene los medios para doblegar la fuerza de lo necesario, tiene que someterse a ello, es decir, no ha de reaccionar en contra, sino que debe soportar tranquilamente lo inevitable. Tiene que renunciar al interés y necesidad que parece en tal límite y soportar así lo insuperable con el ánimo silencioso de la pasividad y resignación. Donde la lucha no sirve de nada, lo racional consiste en dejar de lado la lucha, para poderse retirar por lo menos a la autonomía *formal* de la libertad subjetiva. Entonces la fuerza de la injusticia ya no tiene ningún poder sobre el hombre, mientras que éste experimenta toda su dependencia cuando se opone a dicha fuerza. Ahora bien, ni esa abstracción de una autonomía puramente formal, ni una lucha sin resultados es verdaderamente bella.

Se aleja asimismo del auténtico ideal un *tercer caso*, que está inmediatamente relacionado con el segundo. Consiste en que individuos a los que el nacimiento ha concedido un privilegio vigente a través de prescripciones religiosas, leyes positivas del Estado, situaciones sociales, etc., afirman y hacen valer este privilegio. Entonces ciertamente se da la autonomía según la realidad exterior positiva, pero aquélla, como permanencia de lo injustificado e irracional en sí, es una autonomía falsa, puramente formal, y así el concepto de ideal ha desaparecido. Se podría creer, de todos modos, que el ideal se conserva, en tanto la subjetividad va mano a mano con lo universal y legal y se mantiene en consistente unidad con ello. Sin embargo, hay que objetar dos cosas. Por una parte,

en el caso comentado lo universal no tiene su fuerza y poder en *este* individuo, tal como lo exige el ideal de lo heroico, sino solamente en la autoridad pública de las leyes positivas y de su aplicación. Por otra parte, el individuo afirma solamente una injusticia y, por tanto, le falta aquella substancialidad que, según veíamos, pertenece también al concepto de ideal. El contenido del sujeto ideal ha de ser verdadero y legítimo en sí mismo. Aquí se incluye, por ejemplo, el tema del dominio legal sobre esclavos y siervos, el derecho a despojar a extraños de su libertad o sacrificarlos a los dioses, etc. Puede suceder que ciertos individuos ejerzan ese derecho ingenuamente, creyendo que defienden su buen derecho, a la manera como en la India, por ejemplo, las castas superiores se sirven de sus privilegios, o como Toas mandó sacrificar a Orestes, o como en Rusia los señores disponen de los siervos. Puede ser que los que se hallan en la cúspide, por propio interés, quieran imponer tales derechos como derechos y leyes en sentido estricto. Pero entonces su derecho no es sino un injusto derecho de barbarie, y, por lo menos *para nosotros*, ellos mismos parecen bárbaros, que decretan y ejecutan lo que de por sí es injusto. La legalidad en la que se apoya el sujeto sin duda ha de respetarse y legitimarse en su tiempo, con su correspondiente espíritu y con el punto de vista que le marca su formación; mas, para nosotros, es de todo punto positiva y sin validez y poder. Si el individuo privilegiado usa su derecho solamente para fines privados, por pasión particular y por intenciones de amor propio, entonces, además de barbarie, tenemos ante nosotros un mal carácter.

Mediante tales conflictos se ha querido con frecuencia despertar la compasión y también el temor, según la ley de Aristóteles, que señala como fin de la tragedia el producir temor y compasión. Pero nosotros no abrigamos temor ni reverencia ante el poder de tales derechos emanados de la barbarie y la desdicha de los tiempos, y la compasión que podamos sentir pronto se transforma en repugnancia e indignación.

Por eso, el único desenlace verdadero de tal conflicto sólo puede consistir en que no se impongan los mencionados derechos falsos, y así, por ejemplo, ni Ifigenia ni Orestes son sacrificados en Aulis y Táurida.

γγ) Un último aspecto de las colisiones que tienen su fundamento en lo natural es la pasión subjetiva, si ésta descansa en bases naturales del temperamento y del carácter. Podemos mencionar aquí como ejemplo los celos de Otelo. Y son de tipo semejante el afán de dominio, la avaricia y, en parte, también el amor.

En lo esencial estas pasiones solamente conducen a una colisión en tanto son ocasión de que los individuos, que están poseídos y dominados por el poder exclusivo de dichos sentimientos, se vuelven contra lo verdaderamente moral y contra lo que es legítimo en y para sí en la vida humana, con lo cual caen en un profundo conflicto.

Esto nos conduce a la consideración de un *tercer* tipo principal de escisión, que tiene su propio fundamento en los poderes espirituales y en su diferencia, en tanto esta oposición ha sido provocada por la acción del hombre mismo.

γ) Ya en relación con las colisiones puramente naturales hemos advertido antes que ellas son solamente el punto de apoyo para otras oposiciones. En mayor o menor medida eso mismo sucede en los conflictos de la segunda clase que acabamos de considerar. En obras de profundo interés, todos ellos no se quedan en las luchas indicadas hasta ahora, sino que anticipan las perturbaciones y oposiciones sólo como la ocasión a partir de la cual los poderes espirituales de la vida que son en y para sí se ponen de manifiesto e impugnan en su diferencia recíproca. Pero lo espiritual sólo puede ser activado por el espíritu, y así las diferencias espirituales han de lograr su realidad también por la acción del hombre, para poder aparecer en su propia figura.

Ahora tenemos, de un lado, una dificultad, un impedimento, una lesión producida por una acción real del hombre; y, de otro lado, una lesión de intereses y poderes legítimos en y para sí. Ambas determinaciones juntas fundan la profundidad de este último tipo de colisiones.

Los casos principales que se presentan en este círculo, pueden distinguirse como sigue.

αα) Hemos empezado a salir del ámbito de aquellos conflictos que descansan en la base de lo natural. El próximo caso de este nuevo tipo se halla todavía en unión con los anteriores. Pero si ha de ser la acción humana la que funde la colisión, lo natural realizado por el hombre, pero no realizado por él en tanto es *espíritu*, sólo puede consistir en que él ha hecho algo *sin saberlo*, sin intención, algo que luego se le muestra como una lesión de poderes morales que por esencia merecían ser respetados. La conciencia que luego alcanza acerca de su propia acción lo arrastra a la escisión y contradicción por causa de una lesión que antes era inconsciente, pero que ahora se imputa como salida de él. La lucha entre la conciencia e intención que había *en* la acción y la conciencia posterior de lo que la acción era *en sí*, constituye aquí el fundamento del conflicto. Edipo y Ajax pueden servirnos de ejemplo. La acción de Edipo, según su saber y querer, consistió en que en la pelea mató a un hombre extraño; lo inconsciente era la acción real en sí misma, el asesinato del propio padre. Ajax, a la inversa, en su locura mata los rebaños de los griegos, pues los toma por los príncipes griegos mismos. Mas cuando él considera lo acontecido con conciencia despierta, la vergüenza por su acción se apodera de él y pone en marcha la colisión. Pero lo que de esa manera el hombre lesiona sin intención, tiene que ser algo que él según su razón debería venerar y tener por santo. Y si este aprecio y veneración es una mera opinión y una falsa superstición, enton-

ces, para nosotros por lo menos, semejante colisión no puede ofrecer ningún interés profundo.

ββ) Como en nuestro círculo actual el conflicto tiene que ser una lesión *espiritual* de poderes espirituales por la acción del hombre, consecuentemente, en *segundo lugar* la colisión adecuada consiste en la lesión consciente y en la prevaricación que brota de *esa conciencia* y de su intención. El punto de partida puede estar constituido aquí de nuevo por la pasión, la violencia, la necesidad, etc. La guerra de Troya, por ejemplo, comienza con el rapto de Elena. Luego Agamenón sacrifica a Ifigenia y ofende así a la madre, matando a la más querida de sus hijas. Por eso Clitemnestra mata al Esposo. Orestes a su vez, porque ella ha dado muerte a su padre y rey, se venga matando a la madre. De igual manera, en *Hamlet* el padre ha sido enviado pérfidamente al sepulcro, y la madre de Hamlet injuria a los manes del asesinado casándose rápidamente con el asesino.

También en estas colisiones el punto principal está en que se lucha contra algo que en sí es moral, verdadero y santo, algo que así el hombre provoca contra él. Si no es éste el caso, para nosotros, en tanto tenemos conciencia de lo verdaderamente moral y santo, semejante conflicto carece de valor y esencia, como sucede, por ejemplo, con Nala y Damayanti en el conocido episodio del *Mahabharata*. El rey Nala se había casado con la princesa Damayanti, que tenía el privilegio de elegir libremente entre sus pretendientes. Los demás candidatos flotan en el aire como genios, en la tierra no hay más que Nala, y ella tuvo el buen gusto de elegirse a su hombre. Los genios están enojados por esto y están al acecho del rey Nala. Durante muchos años no pueden emprender nada contra él, pues no comete ningún delito. Pero, finalmente, adquieren poder sobre Nala, pues él comete un gran delito, ya que hace aguas menores y pisa con el pie el suelo húmedo. Según las representaciones indias, esto constituye una culpa grave, cuyo castigo es ineludible. Desde ahora los genios lo tienen en su poder. El uno le infunde la inclinación al juego, el otro estimula a su hermano contra él. Y finalmente Nala, despojado del trono, en medio de la pobreza tiene que peregrinar con Damayanti a la miseria. A la postre tiene que soportar la separación de ella, hasta que, después de múltiples aventuras, finalmente es elevado de nuevo a la dicha anterior. El conflicto esencial en torno al cual gira todo esto, sólo para los antiguos indios es una lesión esencial de lo santo; en cambio, según nuestra conciencia actual, eso no es sino un absurdo.

γγ) En *tercer lugar*, no hace falta que la lesión sea directa, o sea, no es necesario que la acción como tal sea conflictiva tomada por sí misma. Más bien, la acción adquiere carácter conflictivo por las relaciones y circunstancias bajo las cuales es realizada, en tanto éstas pugnan contra ella y le contradicen. Por ejemplo, Julieta y Romeo se quieren; de por sí en el amor no hay ninguna

lesión. Pero ellos saben que sus casas respectivas viven en odio y enemistad, que los padres nunca concederán el matrimonio, y por causa de un suelo disonante entran en colisión.

Estos aspectos generales pueden bastar en relación con la situación determinada, con el estado general del mundo. Si quisiéramos considerarla bajo todos sus aspectos y matices, enjuiciando todo tipo de situación, solamente el presente capítulo daría pie a infinitos e ilimitados tratados. Pues el hallazgo de las más diversas situaciones lleva en sí una plenitud inagotable de situaciones, que se diversifican según el arte determinado, según su género y especie. A las fábulas, por ejemplo, se les permite muchas cosas que estarían prohibidas a otra manera de concepción y representación. En general, el hallazgo de la situación es un punto importante, que acostumbra a poner en apuros a los artistas. En particular, hoy en día se oyen frecuentes quejas sobre la dificultad de hallar la materia debida, a partir de la cual habrían de tomarse las circunstancias y situaciones. Bajo este aspecto, a primera vista podría parecer digno del poeta que fuera original e inventara él mismo las situaciones; pero este tipo de actividad propia no es ninguna dimensión esencial. Pues la situación no constituye por sí misma lo esencial, la auténtica figura del arte, sino que se refiere solamente al material exterior, en el que debe desarrollarse y representarse un carácter y un ánimo. Solamente en la elaboración de ese principio exterior, para crear acciones y caracteres, se muestra la auténtica actividad artística. Por eso, no es motivo de gratitud al artista el que él haya hecho por sí mismo esta parte carente de poesía. Y ha de permitírsele que saque motivos siempre nuevos a partir de lo ya existente, a partir de historias, leyendas, mitos, crónicas, e incluso a partir de materias y situaciones ya elaboradas artísticamente. Y así en la pintura lo exterior de la situación ha sido tomado muchas veces de las leyendas de los santos y elaborado en formas semejantes. La auténtica producción artística en tal representación late en un plano más profundo que el del hallazgo de situaciones determinadas. Algo parecido puede decirse sobre la riqueza de los estados y complicaciones indicados. Bajo este aspecto, con frecuencia el arte reciente ha sido ensalzado porque, en comparación con el antiguo, muestra una fantasía infinitamente más fecunda. Y, de hecho, en las obras artísticas de la Edad Media y de la época moderna se encuentra la máxima multiplicidad y variedad de situaciones, sucesos, hechos y destinos. Pero la cosa no acaba con esta plenitud exterior. A pesar de esa plenitud, solamente poseemos unos pocos dramas y poesías épicas de primera fila. Pues el asunto principal no es el curso externo y el cambio de los acontecimientos, como si éstos como sucesos e historias agotaran el contenido de la obra de arte, sino la configuración moral e intelectual y los grandes movimientos del ánimo y carácter, que se exponen y descubren a través del proceso de dicha configuración.

Si miramos ahora al punto desde el que hemos de seguir adelantando, por una parte, las circunstancias, las relaciones y los estados determinados, tanto los de tipo externo como los de tipo interno, se convierten en situación primeramente por el *ánimo*, la *pasión*, que los comprende y se conserva en ellos. Por otra parte, según veíamos, la situación en su determinación se diferencia en oposiciones, obstáculos, complicaciones y *lesiones*, de modo que el ánimo por la comprensión de las circunstancias se ve inducido a *actuar* necesariamente *contra* lo que perturba y coarta, contra lo que se opone a sus fines y pasiones. En este sentido la acción auténtica comienza por primera vez cuando ha salido a la luz la oposición que la situación contenía. Y en tanto la acción conflictiva *lesiona* una parte opuesta, en esta diferencia provoca contra sí el poder opuesto al que ha agredido, y así con la *acción* está enlazada inmediatamente la *reacción*. Solamente así el ideal entra de lleno en la determinación y el movimiento. Pues por primera vez ahora dos intereses que han sido desgajados de su armonía se contraponen en *lucha* abierta y en su contradicción recíproca exigen necesariamente una *solución*.

Este movimiento, tomado como un todo, ya no pertenece al ámbito de la situación y de sus conflictos, sino que conduce a la consideración de lo que antes hemos designado como la acción auténtica.

3. La acción

Según el orden seguido hasta ahora, la acción es el *tercer* momento, que se añade al *estado general del mundo* y a la *situación* determinada.

Si miramos a la relación *exterior* con el capítulo anterior, recordemos cómo la acción presupone circunstancias que conducen a colisiones, a la acción y reacción. De cara a estos presupuestos, no puede constatarse con precisión dónde debe comenzar la acción. Pues lo que por una parte aparece como principio, por otra parte puede mostrarse de nuevo como resultado de complicaciones anteriores, que en este sentido constituirían el auténtico comienzo. Pero ellas por su parte son de nuevo el resultado de colisiones precedentes, etc. Por ejemplo, en la casa de Agamenón, Ifigenia en Táurida redime la culpa y la desgracia de la casa. Aquí el principio sería la salvación de Ifigenia por obra de Diana, que la lleva a Táurida. Pero esta circunstancia es solamente la consecuencia de otros sucesos, a saber, del sacrificio en Aulis, que a su vez está condicionado por la ofensa a Menelao, a quien París despoja de Elena, y así sucesivamente hasta el famoso huevo de Leda. Igualmente, la materia que es tratada en Ifigenia en Táurida contiene como presupuesto el asesinato de Agamenón y toda la serie de crímenes en la casa del Tántalo. De manera semejante se comporta la

cosa en el círculo de leyendas tebanas. Si una acción hubiera de representarse con toda esa serie de sus presupuestos, sólo el arte poético podría resolver esta tarea. Pero semejante ejecución se hace aburrida y ha sido considerada asunto de la prosa; para evitar asuntos tan extensos, la ley de la poesía preceptúa que se introduzca inmediatamente a los oyentes *in media res*. El hecho de que el arte no tenga interés en comenzar por el primer principio exterior de la acción determinada, se basa en la razón más profunda de que ese principio es el comienzo solamente en relación con el curso natural, exterior, y así la conexión de la acción con tal principio se refiere solamente a la unidad empírica, mientras que puede ser indiferente para el contenido auténtico de la acción misma. La unidad exterior se mantiene también cuando un único individuo aporta el hilo conductor para una diversidad de hechos. Es cierto que la totalidad de las circunstancias de la vida, de las acciones y destinos, es lo formador para el individuo; pero su auténtica naturaleza, el verdadero núcleo de su manera de pensar y de sus facultades se muestra en *una* gran situación y acción, en cuyo curso él revela lo que es, mientras que antes era conocido solamente según su nombre y sus maneras exteriores.

Por tanto, el principio de la acción no ha de buscarse en dicho comienzo empírico; más bien, han de comprenderse solamente las circunstancias que, aprehendidas por el ánimo individual y por sus necesidades, producen precisamente la colisión determinada, cuya pugna y solución constituyen la acción especial. Homero, por ejemplo, en la *Iliada* comienza inmediatamente con la cosa de que se trata, con la ira de Aquiles. Y no narra los datos anteriores, o la historia de la vida de Aquiles, sino que nos presenta inmediatamente el conflicto especial, de tal manera que un gran interés constituye el trasfondo de su cuadro.

Ahora bien, la representación de la acción como un movimiento total en sí de acción, reacción y solución de su lucha, pertenece preferentemente a la poesía, pues a las demás artes se les ha concedido solamente retener un momento en el curso de la acción y de su resultado. Parece, ciertamente, que éstas por la riqueza de sus medios superan a la poesía, por cuanto no sólo tienen a su disposición toda la forma exterior, sino también la expresión mediante gestos, así como su relación con las formas circundantes y su reflejo en otros objetos agrupados en el entorno. Pero todos esos medios de expresión no son comparables con la palabra en lo tocante a la claridad. La acción es la revelación más clara del individuo, de su manera de sentir y de sus fines. Lo que el hombre es en su fondo más íntimo sólo se hace realidad a través de su acción. Y la acción, por causa de su origen espiritual, alcanza su mayor claridad y determinación en la expresión espiritual, en la palabra solamente.

Cuando, en general, hablamos de acción, nos invade la representación de que ésta reviste una variedad incalculable. Sin em-

bargo, en el arte el círculo de las acciones adecuadas para su representación es en conjunto limitado. Pues el arte debe recorrer solamente el círculo de la acción que es necesario por causa de la idea.

En este sentido hemos de resaltar tres puntos principales en la acción, en tanto el arte ha de emprender su representación. Esos tres puntos se derivan de lo siguiente. La situación y su conflicto son lo incitante; el movimiento mismo, la diferencia del ideal y de su actividad se produce primeramente por la reacción. Este movimiento contiene:

En *primer lugar*, los *poderes generales*, los cuales constituyen el contenido y fin esencial para el que se actúa.

En *segundo lugar*, la *activación* de estos poderes a través de los *individuos* que actúan.

En *tercer lugar*, estos dos aspectos han de unirse en lo que aquí de manera general llamaremos *carácter*.

a. Los poderes generales de la acción

α) Por más que en la consideración de la acción nos hallamos en el nivel de la determinación y diferencia del ideal, no obstante, tratándose de lo verdaderamente bello, cada parte de la oposición en la que se despliega el conflicto debe llevar en sí el sello del ideal y, por ello, no ha de carecer de racionalidad y legitimación. Los intereses de tipo ideal tienen que impugnarse entre sí, de modo que el poder se alza contra el poder. Estos intereses son las necesidades esenciales del pecho humano, los fines de la acción necesarios en sí mismos, legítimos y racionales en sí. Y por ello son los poderes generales y eternos de la existencia espiritual. No son lo absolutamente divino mismo, pero sí los hijos de la única idea absoluta; y por eso dominan y tienen validez. Son hijos de lo único dotado de verdad universal, aunque sólo representen momentos determinados, especiales de lo mismo. Por su determinación pueden entrar en oposición, pero, a pesar de su diferencia, han de tener esencia en sí mismos, para aparecer como el ideal determinado. Estos son los grandes motivos del arte, las eternas relaciones religiosas y morales: la familia, la patria, el Estado, la Iglesia, la fama, la amistad, el estamento, la dignidad y, en el mundo romántico, sobre todo el honor y el amor, etc. En el grado de su validez estos poderes son diferentes, pero todos son racionales en sí mismos. A la vez constituyen los poderes del ánimo humano, que el hombre, por ser hombre, debe reconocer y actualizar en él. Pero no han de aparecer solamente como derechos de una legislación positiva. Pues, en parte, según veíamos, la mera forma de legislación positiva se opone al concepto y a la forma del ideal; y, en parte, el contenido de derechos positivos puede ser lo injusto en

sí mismo, por más que haya asumido la forma de ley. Pero tales relaciones no son tan sólo lo que está afianzado exteriormente, sino los poderes substanciales en y para sí, los cuales, porque llevan en sí el verdadero contenido de lo divino y humano, son también lo propulsor en la acción y lo que en definitiva se realiza a sí mismo.

De este tipo son, por ejemplo, los intereses y fines que se impugnan en la *Antígona* de Sófocles. Creonte, el rey, como jefe del Estado ha dictado el mandato estricto de que el hijo de Edipo, el cual ha marchado contra Tebas como enemigo de la patria, ha de ser privado del honor del sepelio. En este mandato hay sin duda una legitimación esencial, la preocupación por el bien de la ciudad entera. Pero Antígona está animada por un poder igualmente moral, por el amor sagrado al hermano, al que no puede dejar sepultado como pasto de las aves. El no cumplir el deber de sepultura iría contra la piedad familiar y, por eso, quebranta el mandato de Creonte.

β) Es cierto que las colisiones pueden introducirse de múltiples maneras; pero la necesidad de la reacción no tiene que estar incentivada por algo bizarro o repulsivo, sino por algo racional y legítimo en sí mismo. Así, por ejemplo, la colisión en las conocidas poesías alemanas de Hartmann von der Aue, *Der arme Heinrich*, son repulsivas. El héroe es víctima de una enfermedad incurable, y pide auxilio a los monjes de Salerno. Ellos dictaminan que un hombre tiene que sacrificarse voluntariamente por él, pues sólo con un corazón humano puede preparársele la medicina necesaria. Una pobre chica, que ama al caballero, se decide voluntariamente a morir y se dirige con él a Italia. Esto es claramente bárbaro, de modo que el amor silencioso y la entrega conmovedora de la muchacha no puede alcanzar todo su efecto. Entre los antiguos aparece también como colisión la injusticia de los sacrificios humanos, así, por ejemplo, en la historia de Ifigenia, que primero debe ser sacrificada y luego debe sacrificar ella misma al hermano. Pero, por una parte, este conflicto se relaciona aquí con otras relaciones legítimas en sí; y, por otra parte, según hemos advertido antes, lo racional está en que tanto Ifigenia como Orestes sean salvados y se rompa el poder de esa colisión ilegítima. Esto sucede también en la mencionada obra poética de Hartmann von der Aue, pues Enrique, cuando él mismo no quiere aceptar el sacrificio, es liberado de su enfermedad con la ayuda de Dios, y ahora la muchacha es recompensada por su fiel amor.

A los poderes afirmativos antes mencionados se añaden otros opuestos, a saber, los poderes de lo negativo y del mal. Sin embargo, lo meramente negativo no puede aparecer en la representación ideal de una acción como el fundamento esencial de la reacción necesaria. La realidad de lo negativo ciertamente puede corresponder a lo negativo y a su esencia y naturaleza; pero cuando el concepto y fin interno es ya negativo en sí mismo, entonces, lo

que ya es una fealdad interna, en su realidad exterior todavía admite menos una auténtica belleza. Ciertamente que la sofisticada de la pasión, a base de habilidad, fuerza y energía de carácter, puede hacer el intento de introducir aspectos positivos en lo negativo; pero, a pesar de todo, mantenemos la impresión de un sepulcro blanqueado. Pues, en general, lo negativo es en sí lánguido e insípido, y, por eso, o bien nos deja vacíos, o bien nos repele, ora se use como motor de una acción, ora como mero medio para introducir la reacción de otro. Lo cruel, lo infeliz, la acritud del poder y la dureza de la prepotencia pueden conjugarse y soportarse todavía en la representación, si se hallan elevados y sostenidos por la grandeza de un carácter y fin llenos de contenido. Pero el mal como tal, la envidia, la pereza y la bajeza son y permanecen repugnantes. De ahí que el diablo por sí mismo sea una mala figura, estéticamente inutilizable; pues él no es sino la mentira en sí mismo y, por ello, una figura sumamente prosaica. Igualmente, las furias del odio y tantas alegorías posteriores de tipo semejante, sin duda son poderes, pero sin autonomía y consistencia afirmativa. Para la representación ideal resultan desfavorables, aunque, también bajo este aspecto, hemos de constatar una gran diferencia entre lo permitido y lo prohibido en relación con las artes particulares y la manera como ellas ponen o no su objeto inmediatamente ante la intuición. No obstante, en general, el mal es en sí estéril y carente de contenido, pues de él no sale sino lo meramente negativo, la destrucción y la desdicha, mientras que el arte auténtico ha de ofrecernos el aspecto de una armonía. Es despreciable sobre todo la bajeza, pues ella brota de la envidia y del odio contra lo noble, y no se avergüenzan de invertir incluso lo legítimo en sí como medio para la propia pasión mala o vergonzosa. Por eso, los grandes poetas y artistas de la Antigüedad no nos ofrecen el aspecto de la maldad y de lo rechazable. Por el contrario, Shakespeare, en Lear, por ejemplo, introduce el mal en toda su atrocidad. El anciano Lear divide el reino entre sus hijas, y al hacer esto es tan insensato que se fía de sus palabras lisonjeras e ignora a la silenciosa y fiel Cordelia. Esto es ya insensato y loco; pero la ignominiosa ingratitud e indignidad de las hijas mayores y sus maridos le lleva a la locura real. De manera semejante, los héroes de la tragedia francesa se pavonean como si obedecieran a los mayores y más nobles motivos, y hacen pomposa ostentación de su honor y dignidad, pero aniquilan la representación de estos motivos a través de lo que en verdad son y realizan. En tiempos recientes ha pasado a ser moda sobre todo el interior desgarrado inconsciente, que penetra todas las disonancias repelentes, y ha traído un humor de lo repulsivo, así como una ironía grotesca, en lo cual se complacía, por ej., Ernst Theodor (Amadeus) Hoffmann.

γ) De acuerdo con lo dicho, el verdadero contenido de la acción ideal han de darlo los poderes afirmativos y substanciales en sí mismos. Pero estos poderes propulsores, cuando llegan a repre-

sentarse, no pueden aparecer en su universalidad como tal, por más que dentro de la realidad de la acción sean los momentos esenciales de la idea, sino que han de configurarse como individuos autónomos. Si no sucede esto, permanecen pensamientos generales o representaciones abstractas, que no pertenecen al ámbito del arte. Y en la medida en que no deben su origen a meros caprichos de la fantasía, deben también progresar hacia la determinación y el redondeamiento, apareciendo así como individualizados en sí mismos. Pero esta determinación ni puede extenderse hasta la particularidad de la existencia externa, ni replegarse en la interioridad subjetiva, pues, de otro modo, la individualidad de los poderes generales sería arrastrada también a todas las complicaciones de la existencia finita. Por ello, bajo este aspecto, la determinación de su individualidad no ha de tomarse en serio totalmente.

Como el ejemplo más claro de tal aparición y dominio de los poderes generales en su figura autónoma pueden aducirse los dioses griegos. Estos, comoquiera que aparezcan, son siempre felices y alegres. Como dioses individuales y especiales, ciertamente entran en luchas, pero estas contiendas no son tan serias que ellos se concentren con toda la energía y consecuencia de su carácter y pasión en un determinado fin, hasta encontrar su ocaso en el combate por el mismo. Se inmiscuyen solamente de tanto en tanto, y en casos concretos hacen suyo un determinado interés; pero de pronto abandonan el asunto y retornan felices al Olimpo. Así vemos los dioses de Homero en lucha u guerra recíproca; esto late en su determinación; mas, a pesar de ello, siguen siendo una esencia y unas determinaciones generales. Por ejemplo, comienza a enfurecerse la batalla; cada héroe aparece uno detrás del otro; los individuos se pierden en el alboroto y tumulto general; ya no pueden distinguirse las particularidades especiales; un impulso y espíritu general ruge y lucha; y ahora son los poderes generales, los dioses mismos, los que entran en la lucha. Pero una y otra vez se retiran de tal confusión y diferencia para retornar a su autonomía y quietud. Es cierto que la individualidad de su figura los conduce a casualidades; pero como prevalece en ellos lo universal divino, lo individual se queda en mera forma exterior, de modo que no llega a penetrarlos como una subjetividad interna. La determinación es una forma que se adapta más o menos a la divinidad. Pero esta autonomía y quietud despreocupada les confiere precisamente la individualidad plástica, que no se preocupa ni sufre por lo determinado. Por eso en los dioses de Homero, cuando éstos actúan en la realidad concreta, no encontramos ninguna consecuencia firme, aunque ellos entren en una actividad múltiple y variante, pues sólo la materia y el interés de los hechos temporales y humanos puede darles algún quehacer. De manera semejante, en los dioses griegos encontramos otras particularidades peculiares que no siempre pueden reducirse al concepto general de cada

dios determinado. Mercurio, por ejemplo, es el matador de Argos, Apolo el matador de la serpiente pitón, Júpiter se entrega a innumerables amoríos y cuelga a Juno en un yunque, etc. Estas y muchas otras historias son meros apéndices, que mediante el simbolismo y la alegoría se adosan a los dioses en virtud de su aspecto natural, y cuyo origen más concreto indicaremos luego.

En el arte moderno aparecen imágenes de poderes determinados y generales en sí. Pero en su mayor parte éstos son alegorías estériles y secas del odio, de la envidia, de los celos, en general de las virtudes y vicios, de la fe, de la esperanza, del amor, de la fidelidad, etc., en todo lo cual nosotros no creemos. Pues nosotros en las representaciones del arte sólo sentimos un interés profundo por la subjetividad concreta, de modo que no queremos ver dichas abstracciones por sí mismas, sino solamente como momentos y aspectos de los caracteres humanos y de su particularidad y totalidad. Si nos trasladamos ahora al mundo cristiano, los ángeles no tienen ninguna universalidad y autonomía en sí como Marte, Venus, Apolo, etc., o como el Océano y el Sol. Ciertamente tienen una figura para la representación, pero son servidores particulares de la única esencia substancial divina, que no se astilla en individualidades tan autónomas como el círculo de los dioses griegos. Por eso, no tenemos la intuición de muchos poderes objetivos que descansan en sí, los cuales podrían representarse como individuos divinos, sino que encontramos el contenido esencial de los mismos o bien como objetivo en un único Dios, o bien en forma particular y subjetiva como realizados en caracteres y acciones humanos. Pero precisamente en dicha autonomía e individualización encuentra su origen la representación ideal de los dioses.

b. Los individuos que actúan

En los ideales de los dioses, tal como los hemos considerado, no resulta difícil para el arte conservar la idealidad exigida. Pero tan pronto como se trata de pasar a la acción concreta, se presenta una dificultad peculiar para la representación. En efecto, los dioses y poderes generales son ciertamente lo que mueve e impulsa, pero en la realidad no puede atribuírseles la auténtica acción individual, sino que la acción corresponde al hombre. Con ello tenemos dos partes separadas. En una parte se hallan los poderes generales en su substancialidad que descansa en sí y, por ello, es abstracta. En la otra parte se encuentran los individuos humanos, a los que pertenecen la decisión y resolución última de la acción, así como su ejecución real. A tenor de la verdad, los poderes que reinan eternamente son inmanentes a la mismidad del hombre; pero en tanto en su divinidad se conciben como individuos y con ello como excluyentes, entran en una relación externa respecto del sujeto. Esto acarrea una dificultad esencial. Pues en

esta relación entre dioses y hombres hay una contradicción inmediata. Por una parte, el contenido de los dioses es la propiedad, la pasión individual, la resolución y la voluntad del hombre; pero, por otra parte, los dioses son concebidos y resaltados como los poderes que son en y para sí, que no sólo son independientes del sujeto individual, sino que lo impulsan y determinan. Por eso, las mismas determinaciones una vez son representadas en autónoma individualidad divina, y otra vez como lo más propio del pecho humano. Con ello se pone en peligro tanto la libre autonomía de los dioses, como la libertad de los individuos que actúan. Sobre todo, si se atribuye a los dioses el poder imperante, sufre por ello mismo la autonomía humana, que era una exigencia esencial para el ideal del arte. Es la misma relación que se plantea también en las representaciones de la religión cristiana. Así se dice, por ejemplo, que el espíritu de Dios conduce a Dios. Y el interior humano puede aparecer también como el suelo meramente pasivo en el que actúa el espíritu de Dios, con lo cual la voluntad humana queda aniquilada en su libertad, por cuanto el designio divino de esta operación permanece para ella una especie de fatalidad, en la cual ella no está presente con su propia mismidad.

a) Si esta relación se plantea de manera que el hombre actor permanece externo a Dios como lo substancial, entonces la relación entre ambos permanece sumamente prosaica. Pues Dios manda y el hombre ha de limitarse a obedecer. Incluso grandes poetas no lograron mantenerse libres de la relación extrínseca entre dioses y hombres. En Sófocles, por ejemplo, Filoctetes, una vez que ha desbaratado el engaño de Ulises, se mantiene firme en su decisión de no ir al campamento de los griegos, hasta que aparece finalmente Hércules como *Deus ex machina* y le manda que acceda al deseo de Neoptolemos. El contenido de esta aparición está suficientemente motivada y ella misma es esperada; pero el giro mismo permanece siempre extraño y externo. Sófocles, en sus tragedias más nobles, no utiliza este tipo de representación, en la cual, si se da un paso más, los dioses se convierten en máquinas muertas y los individuos en meros instrumentos de un arbitrio extraño para ellos.

De manera semejante, especialmente en la épica aparecen intervenciones de los dioses que son extrínsecas a la libertad humana. Hermes, por ejemplo, conduce a Príamo hacia Aquiles; Apolo golpea a Patroclo entre las espaldas y pone fin a su vida. Igualmente, con frecuencia se utilizan rasgos mitológicos de manera que aparecen como un ser externo en los individuos. Aquiles, por ejemplo, ha sido sumergido por su madre en la Estige y así se ha hecho invulnerable e invencible hasta el talón. Si nos representamos esto en forma comprensible, desaparece toda valentía, y el heroísmo entero de Aquiles deja de ser un rasgo de carácter para convertirse en una cualidad meramente física. Semejante manera de representación puede estar mucho más permitido a lo épico

que a lo dramático, pues en lo épico retrocede el aspecto de la interioridad por lo que respecta a la intención en la ejecución de los fines, y queda un espacio de juego más amplio para lo exterior en general. Por ello, aquella reflexión limitada que atribuye a los poetas el absurdo de que sus héroes no son héroes, ha de aparecer con suma precaución, pues, según veremos inmediatamente, también en tales rasgos puede mantenerse la relación poética entre los dioses y los hombres. Por el contrario, pronto se deja sentir lo prosaico cuando además los poderes, que se presentan como autónomos, carecen en sí de substancia y pertenecen solamente al capricho fantasioso y a la bizarrería de una falsa originalidad.

β) La relación auténticamente ideal consiste en la identidad entre dioses y hombres, la cual ha de reflejarse incluso cuando los poderes generales se contraponen como autónomos y libres a las personas que actúan y a sus pasiones. En efecto, el contenido de los dioses ha de mostrarse a la vez como el interior propio de los individuos, de modo que, por una parte, los poderes dominantes aparezcan individualizados para sí, pero, por otra parte, esto exterior al hombre se muestre como lo inmanente a su espíritu y carácter. Por tanto, permanece asunto del artista mediar entre las diferencias de ambas partes y enlazarlas a través de un fino vínculo, en cuanto hace notar los comienzos en el interior humano, pero resalta a la vez lo general y esencial que allí actúa y lo presenta a la intuición como individualizado para sí. El ánimo del hombre ha de revelarse en los dioses, que son las autónomas formas generales de lo que se mueve y actúa en su interior. Sólo entonces los dioses son a la vez los dioses de su propio pecho. Si, por ejemplo, oímos entre los antiguos que Venus o el Amor ha forzado el corazón, entonces Venus es un poder exterior al hombre, pero el amor es asimismo una excitación y una pasión que pertenece al pecho humano como tal y constituye su propio interior. En el mismo sentido se habla frecuentemente de las Euménides. En primer lugar nos representamos las vírgenes vengativas como furias que persiguen al malhechor desde fuera. Pero esta persecución es igualmente la furia interna, que recorre el pecho del delincuente. Y Sófocles habla de ellas en el sentido de lo interior y propio, así, por ejemplo, en *Edipo en Colona* (v. 1434) se llaman las Erinias de Edipo mismo y significan la maldición del padre, el poder de su ánimo herido sobre los hijos. Por eso, con razón y sin razón se ha intentado explicar los dioses en general o bien como meramente externos al hombre, o bien como poderes que están solamente en su interior. En realidad son ambas cosas. Por eso en Homero la acción de los dioses y de los hombres va y viene de unos a otros. Los dioses parecen realizar lo extraño al hombre y, sin embargo, propiamente llevan a cabo tan sólo lo que constituye la substancia de su ánimo interno. En la *Iliada*, por ejemplo, cuando Aquiles en la pelea quiere levantar la espada contra Agamenón, aparece Atenea detrás de él, visible solamente para él, y lo coge por el ama-

rillo y dorado cabello de su cabeza. Hera, preocupada tanto por Aquiles como por Agamenón, la envía desde el Olimpo, y su aparición se presenta como independiente por completo del ánimo de Aquiles. Por otra parte, podemos imaginarnos fácilmente que la súbita aparición de Atenea, la prudencia, que calma la ira del héroe, es de tipo interior, y que todo eso es un hecho que se desarrolla en el ánimo de Aquiles. Es más, Homero mismo lo insinúa algunos versos antes (*Iliada*, I, v. 190 ss.), pues describe cómo Aquiles entró en consejo en su pecho:

ἦ ὄ γε φάσγανον δῆυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ
 τοὺς μὲν ἀναστήσειεν, ὃ δ' Ἀτρεΐδην ἐναρίζοι,
 ἦε χόλον παύσειεν ἐρητύσειέ τε θυμόν.⁶

El poeta épico tiene pleno derecho de representar como un suceso externo esta interrupción interna de la ira, este refrenar que constituye un poder extraño a la ira, pues primeramente Aquiles aparece henchido por entero de ira. De igual manera en la *Odisea* encontramos a Minerva como acompañante de Telémaco. Este acompañamiento ya resulta más difícil de entender como algo interior en el pecho de Telémaco, aunque tampoco aquí falta la conexión entre lo exterior y lo interior. Esta es la alegría de los dioses homéricos y la ironía en la veneración de los mismos, que su autonomía y su seriedad se disuelven de nuevo, por cuanto se presentan como los propios poderes del ánimo humano y así permiten que en ellos el hombre esté a la vez en sí mismo.

Pero no es necesario que busquemos tan lejos un ejemplo completo de transformación de semejante maquinaria externa de dioses en realidad subjetiva, en libertad y belleza moral. Goethe, en su *Ifigenia en Táurida* hizo lo más admirable y bello que es posible bajo este aspecto. En Eurípides, Orestes roba junto con *Ifigenia* la imagen de Diana. Esto no es sino un robo. Llega Toas y da el mandato de perseguirla y de quitarle la imagen de la diosa, hasta que al final en forma muy prosaica aparece Atenea y manda a Toas que se contenga, pues de todos modos ha confiado ya a Orestes a Neptuno, que por deseo de ella lo ha llevado mar adentro. Toas obedece inmediatamente, respondiendo a la exhortación de la diosa (v. 1442 ss.): «¡Atenea, Señora mía!, quien oyendo las palabras de los dioses no las obedece, no está en su sano juicio. Pues cuán bello sería disputar con los dioses poderosos.»

No vemos aquí sino un mandato seco y externo de Atenea, y una mera obediencia sin contenido por parte de Toas. En Goethe, por el contrario, *Ifigenia* se convierte en diosa y confía en la ver-

6. «O, desnudando la aguda espada que llevaba junto al muslo, abrirse paso y matar al Atrida, o calmar su cólera y reprimir su furor.» (Hegel transcribe la traducción de Voss; el traductor castellano se atiene al texto traducido por L. Segalá en la edición de la *Iliada* de Editorial Bruguera, 1983, 15a. ed.)

dad dentro de ella misma, en el pecho del hombre. En este sentido se dirige a Toas y le dice:

¿Es la acción inaudita derecho exclusivo del varón? ¿Sólo se expresa lo imposible en el poderoso pecho de los héroes?

Lo que en Eurípides produce el *mandato* de Atenea, el cambio de Toas, quiere conseguirlo y lo consigue de hecho la Ifigenia de Goethe a través de los profundos sentimientos y las representaciones que ella le muestra.

Crece en el pecho una empresa audaz.
No me libraré de un gran reproche,
ni de un grave mal si yo fracaso;
sólo ante vos caigo de rodillas,
si sois verdadera como sois alabada,
mostradlo con vuestra asistencia
y glorificad a través de mí la verdad.

Y cuando Toas le replica:

¿Crees que el tosco escita,
el bárbaro, oye la voz de la verdad
y de la humanidad que Atreo,
el griego, no percibió?,

ella contesta con fe tierna y nítida:

La oye todo nacido bajo cualquier
cielo, en cuyo pecho fluye pura
y sin obstáculos la fuente de la vida.

Luego invoca su magnanimidad y clemencia, confiando en la grandeza de su dignidad, lo conmueve y vence, y le arranca en forma humanamente bella el permiso para volver a los suyos. Pues solamente esto es necesario. No necesita la imagen de la diosa, y puede alejarse sin astucia ni engaño. A la ambigua sentencia de los dioses:

«Lleva a Grecia la hermana,
que contra su voluntad permanece
a la orilla del Táurida, en el santuario,
y así se extinguirá la maldición»—

Goethe, con infinita belleza y en forma humanamente reconciliadora, le da la interpretación de que la santa y pura Ifigenia es la hermana, la imagen de los dioses y la protectora de la casa.

«Muéstraseme bello y glorioso
el consejo de la diosa»,
dice Orestes a Toas e Ifigenia;
«como una imagen sagrada,
a la que está fijado por palabra secreta de dioses
el destino inmutable de la ciudad,
te llevó la protectora de la casa;
te conservó en sagrado silencio
para protección de tu hermano y de los tuyos.
Cuando en la amplia tierra toda salvación
pudo parecer perdida, nos lo devuelves todo
nuevamente».

En esta manera salvífica y reconciliadora Ifigenia actuó ya antes sobre Orestes por la pureza y belleza moral de su ánimo íntimo. Cierto que su reconocimiento despierta un frenesí en Orestes, que en su ánimo desgarrado no abriga ninguna fe en la paz; pero el amor puro de la hermana lo cura asimismo de todo tormento de las furias interiores:

En tus brazos por última vez
me agarró el mal con todas sus uñas
y sacudió terriblemente mi médula;
luego huyó como una serpiente al infierno.
De nuevo gozo yo por ti
la dilatada claridad del día.

Bajo este y todos los demás aspectos no puede admirarse suficientemente la profunda belleza de la poesía.

En la materia del mundo cristiano la cosa está peor que en la del antiguo. En las leyendas de los santos y en el suelo entero de la representación cristiana, la fe general se refiere a la aparición de Cristo, de María, de otros santos, etc.; pero, además, en campos parecidos la fantasía ha formado toda clase de seres fantásticos, tales como brujas, fantasmas, apariciones de espíritus y cosas semejantes. Si estos seres aparecen como poderes extraños al hombre y éste obedece sin reservas a su encanto, engaño y poder, a sus simulaciones, la representación entera queda entregada a toda clase de locura y a la simple arbitrariedad de lo casual. En este sentido el artista ha de procurar que el hombre conserve la libertad y autonomía de su decisión. Shakespeare nos ha proporcionado los más deliciosos ejemplares al respecto. Las brujas en *Macbeth*, por ejemplo, aparecen como poderes exteriores, que deciden de antemano el destino de Macbeth. Pero lo que ellas anuncian es el deseo más secreto y propio de Macbeth, al que de esta forma aparentemente externa se le revela lo que quiere. Más bella y profunda todavía es la aparición del espíritu en *Hamlet*, la cual está manejada solamente como una forma objetiva del presenti-

miento interior de Hamlet. Vemos aparecer a Hamlet con el tenebroso sentimiento de que ha debido ocurrir algo terrible; ahora se le aparece el espíritu del padre y le descubre todos los ultrajes. Después de este descubrimiento monitorio, esperamos que Hamlet castigue inmediatamente la acción con vigor y lo consideramos enteramente legitimado para la venganza. Pero él vacila y vacila. Se ha objetado a Shakespeare esta inactividad, reprochándole el hecho de que en ciertos momentos la pieza no quiere avanzar. Pero Hamlet es una naturaleza prácticamente débil, un alma bella recogida en sí, que difícilmente puede decidirse a salir de su armonía interior. Es melancólico, cavilante, hipocondríaco y ensimismado, por eso no es propicio a una acción rápida. Y así Goethe defendió que Shakespeare había puesto una gran acción en un alma que no estaba a la altura de la acción. Y en este sentido considera muy elaborada la pieza. Dice: «Aquí se planta una encima en una vasija preciosa, que sólo hubiera debido recibir en su seno flores suaves; las raíces se extienden, la vasija es anquilada.» En relación con la aparición del espíritu, Shakespeare introduce un rasgo mucho más profundo. Hamlet vacila porque él no cree ciegamente al espíritu.

*The spirit that I have seen
 May be the devil: and the devil hath power
 To assume a pleasing shape; yea and perhaps
 Out of my weakness and my melancholy
 (As he is very potent with such spirits)
 Abuse me to damn me. I'll have grounds
 More relative than this: the play's the thing
 Wherein I'll catch the conscience of the king.⁷*

Vemos aquí que la aparición como tal no dispone sin reservas de Hamlet; más bien, él duda y quiere proporcionarse certeza por propia iniciativa antes de pasar a la acción.

γ) Los poderes generales que no aparecen para sí mismos en su autonomía, sino que viven igualmente en el pecho humano y y mueven en lo más íntimo el ánimo humano, pueden designarse con la antigua expresión *πάθος*. Esta palabra es difícil de traducir, pues el término «pasión» acarrea la idea concomitante de bajo, y así exigimos que el hombre no se entregue a la pasión. Aquí tomamos la palabra «Pathos» en un sentido más elevado y general, sin el aditamento de lo reprochable, obstinado, etc. Así, por ejemplo, el amor sagrado de la hermana de Antígona es un *pathos* en

7. «El espíritu que he visto puede ser un diablo. El diablo tiene poder para disfrazarse bajo figura atrayente. Y quizá, dada mi debilidad y melancolía (pues él tiene mucho poder sobre tales almas), me engaña para perderme. Quiero una razón que sea más segura. Sea el espectáculo el lazo en el que el rey sea puesto por su conciencia.» (Versión castellana de la traducción alemana de Schlegel, II, I, que es la citada por HEGL.)

el sentido griego de la palabra. El *pathos* en este sentido es un poder del ánimo legítimo en sí mismo, un contenido esencial de lo racional y de la voluntad libre. Orestes, por ejemplo, no mata a su madre por una especie de movimiento interno del ánimo, que podríamos llamar pasión; más bien, el *pathos* que lo impulsa a la acción es muy ponderado y premeditado. En este sentido tampoco podemos decir que los hombres tengan *pathos*. Ellos son solamente el contenido general de lo que en la individualidad humana induce a decisiones y acciones. Pero los dioses como tales permanecen en su quietud y carencia de pasión, y cuando se producen entre ellos disensiones y luchas, todo eso no va en serio, o bien la pelea se refiere a una universal relación simbólica como una guerra general de los dioses. Por tanto, hemos de reducir el *pathos* a la acción del hombre, entendiendo por tal el esencial contenido racional que está presente en la mismidad humana y llena y penetra el ánimo entero.

aa) El *pathos* constituye el auténtico punto medio, el verdadero dominio del arte; la representación del mismo es lo que principalmente opera en la obra de arte y en el espectador. Pues el *pathos* toca una cuerda que resuena en todo pecho humano; cada uno conoce lo valioso y racional que late en el contenido de un verdadero *pathos* y lo reconoce. El *pathos* mueve porque es lo poderoso en y para sí en la existencia humana. En este sentido, lo externo, el entorno natural y su escenario, sólo puede aparecer como una subordinada obra accesoria, para apoyar el efecto del *pathos*. Por eso la naturaleza ha de ser utilizada esencialmente como simbólica, y ha de hacer que resuene desde sí mismo el *pathos* que constituye el objeto auténtico de la representación. La pintura de paisaje, por ejemplo, por sí misma es ya un género inferior a la pintura histórica, pero incluso allí donde ella aparece autónomamente, ha de dar resonancia a una sensación general y tener la forma de un *pathos*. En este sentido se ha dicho que el arte en general debe conmover. Pero si ese principio ha de tener validez, hemos de preguntarnos en qué manera puede producirse la conmoción (o compasión) en el arte. La compasión en general es una con-moción como sentimiento, y los hombres, especialmente hoy día, en parte son fáciles de conmover. Quien derrama lágrimas, siembra lágrimas que crecen fácilmente. Pero en el arte ha de mover solamente el *pathos* verdadero en sí.

bb) Por eso el *pathos*, ni en lo cómico ni en lo trágico, puede ser una mera necedad y un capricho subjetivo. Por ejemplo, en Shakespeare, Timon es un enemigo del hombre totalmente extrínseco; los amigos han banquetado con él, han dilapidado su fortuna, y cuando él mismo necesita dinero, lo abandonan. Entonces se convierte en un enemigo apasionado del hombre. Esto es comprensible y natural, pero no constituye un *pathos* legítimo en sí mismo. Y en el trabajo de juventud de Schiller *Der Menschenfeind* el odio es más todavía un capricho moderno, Pues, además,

el enemigo del hombre es aquí un hombre reflexivo, clarividente y sumamente noble, magnánimo para con sus labradores, a los que ha liberado de la esclavitud, y lleno de amor a su hija, tan bella como amable. De manera semejante se atormenta Quinctius Heymeran von Flaming en la novela de August Lafontaine⁸ con la manía de razas humanas, etc. Sobre todo, la poesía reciente se ha encaramado en una fantasmagoría y mendacidad infinita, que ha de hacer efecto por su bizarrería, pero no encuentra eco favorable en ningún pecho sano, pues en semejante refinamiento de la reflexión sobre lo que es lo verdadero en el hombre se evapora todo contenido auténtico.

Por el contrario, todo lo que se refiere a la doctrina, la persuasión y la comprensión de las mismas, en tanto este conocimiento constituye una necesidad principal, no es un *pathos* auténtico para la representación artística. De este tipo son los conocimientos y verdades científicos. Pues a la ciencia pertenece una manera peculiar de formación, un esfuerzo múltiple y un conocimiento variado de la ciencia determinada y de su valor. Pero el interés por esta forma de estudio no es un universal poder motor del pecho humano, sino que se limita siempre solamente a un cierto número de individuos. Igual dificultad presenta el tratado de doctrinas puramente religiosas, cuando éstas han de ser desarrolladas según su contenido más íntimo. El contenido general de la religión, la fe en Dios, etc., ciertamente es un interés de todo espíritu profundo; pero el arte, por lo que se refiere a esta fe, no tiene como cometido la explicación de los dogmas religiosos y la visión especial de sus verdades. Por eso el arte debe abstenerse de entrar en tales explicaciones. En cambio, confiamos al pecho humano todo *pathos*, todos los motivos de los poderes morales que son interesantes para la acción. La religión se refiere más al sentimiento, al cielo del corazón, al consuelo general y a la elevación del individuo hacia sí mismo que a la auténtica acción misma. Pues lo divino de la religión como acción está en lo moral y en los poderes especiales de lo moral. Pero estos poderes, frente al cielo puro de la religión, afectan a lo mundano y a lo auténticamente humano. Entre los antiguos, esto que llamamos mundano en esencia era el contenido de los dioses, los cuales, por tanto, podían encontrar también en lo relativo a la representación de la acción.

Si preguntamos por el *pathos* correspondiente a esto, el número de tales momentos substanciales de la voluntad es escaso, su alcance es pequeño. El sacrificio en particular quiere y debe atenerse a un círculo limitado de los mismos. Y así oímos una y otra vez las quejas y alegrías, la infelicidad y la felicidad del amor, la fama, el honor, el heroísmo, la amistad, el amor materno, el amor de los hijos, de los esposos, etc.

8. August H. J. LAFONTAINE, *Leben und Taten des Freiherrn Quinctius Heymeran von Flaming*, 4 tomos, 1795/1796.

γγ) Pero ese *pathos* exige esencialmente una *representación* y un *desmembramiento*. Y debe ser un alma rica en sí misma la que en su *pathos* pone la riqueza de su interior, y no permanece solamente concentrada e intensiva, sino que se muestra extensivamente y se eleva a la forma acuñada. Esta concentración o este desarrollo interior constituye una gran diferencia y, por ello, también las individualidades especiales de cada pueblo son esencialmente distintas. Pueblos de reflexión madura son más elocuentes en la expresión de su pasión. Los antiguos, por ejemplo, estaban acostumbrados a desmembrar en su profundidad el *pathos* que anima a los individuos, sin caer por eso en reflexiones frías o en la palabrería. También los franceses son patéticos bajo este aspecto, y su elocuencia de la pasión no siempre es mera verborrea, contra lo que opinamos los alemanes en el replegamiento de nuestro ánimo, pues la polifacética expresión de los sentimientos nos parece una injusticia contra ellos. Y hubo en Alemania una época poética en la que especialmente las almas jóvenes, cansados de la retórica agua francesa, reclamaban naturalidad; pero su fuerza se gastaba sobre todo en interjecciones. Ahora bien, con semejante ¡Ah! y ¡O!, o con la maldición de la ira, con lanzarse a la carrera y a los gorjeos no queda concluida la cosa. La fuerza de la mera interjección es una mala fuerza, que constituye la forma de manifestación de un alma ruda todavía. El espíritu individual, en el que se representa el *Pathos*, debe ser un espíritu lleno en sí, que está en condiciones de extenderse y expresarse.

Bajo este aspecto, también Goethe y Schiller constituyen un contraste llamativo. Goethe es menos patético que Schiller y tiene una forma más intensa de representación; sobre todo en la lírica él se mantiene más contenido; sus cantos, tal como corresponde a su naturaleza, dejan notar lo que quieren, pero sin explicitarlo por completo. Schiller, en cambio, tiende a desplegar su *pathos* con amplitud, con gran claridad y energía en la expresión. De manera semejante, Claudius, en *Wandsbecker Boten* (tomo I, p. 153), contrapuso entre sí a Voltaire y Shakespeare diciendo que el uno es lo que el otro parece: «El maestro Arouet dice: yo lloro; y Shakespeare llora.» Pero en el arte se trata de decir y parecer precisamente, y no del ser natural y real. Si Shakespeare *llorara* solamente, mientras que Voltaire *parece* llorar, Shakespeare sería un mal poeta.

Por tanto, el *pathos*, para ser concreto en sí mismo, tal como lo exige el arte ideal, ha de representarse como el *pathos* de un espíritu rico y total. Esto nos conduce al tercer aspecto de la acción, a la consideración más concreta del *carácter*.

Hemos partido de los poderes *generales*, substanciales de la acción. Estos, para su activación y realización, necesitan de la *individualidad* humana, en la que aparecen como *pathos* motor. Pero lo general de tales poderes debe concentrarse en individuos especiales para constituir la *totalidad* y *singularidad*. Esa totalidad es el hombre en su espiritualidad concreta y en su subjetividad, es la individualidad total humana como carácter. Los dioses se convierten en *pathos* humano, y el *pathos* en la actividad concreta es el carácter humano.

Con ello el carácter constituye el auténtico punto medio de la representación ideal del arte, en tanto une en sí los aspectos antes tratados como momentos de su propia totalidad. Pues la idea como *ideal*, es decir, como configurada para la representación e intuición sensible, como activa en la acción y realizadora de sí misma, es en su determinación *singularidad subjetiva* que se refiere a sí misma. Pero la singularidad verdaderamente *libre*, tal como la exige el ideal, ha de mostrarse no sólo como universalidad, sino en igual medida como particularidad concreta y como unificante mediación y compenetración de estos aspectos, que son *para sí* mismos como unidad. Esto constituye la totalidad del carácter, cuyo ideal consiste en el rico vigor de la subjetividad que se resume en sí misma.

Bajo este aspecto hemos de tratar el carácter bajo tres puntos de vista.

En *primer lugar* como individualidad total, como riqueza del carácter en sí.

En *segundo*, esta totalidad ha de aparecer a la vez como particularidad y, por ello, el carácter ha de mostrarse como *determinado*.

En *tercer lugar*, el carácter, como *uno* en sí, se une con esta determinación, como quien se une consigo mismo en su ser para sí subjetivo, y así ha de imponerse como carácter *firme* en sí.

Esclarezcamos ahora y acerquemos a la representación estas determinaciones abstractas del pensamiento.

a) El *pathos*, en tanto se desarrolla dentro de una individualidad plena, aparece por ello mismo en su determinación ya no como total y único interés de la representación, sino que se convierte en *un* aspecto solamente, aunque sea el aspecto principal del carácter actor. Pues el hombre no sólo lleva en sí *un* dios como su *pathos*, sino que el ánimo del hombre es grande y amplio. Un hombre verdadero incluye muchos dioses, y él encierra en su corazón todos los poderes que están desplegados en el círculo de los dioses; el Olimpo entero está congregado en su pecho. En este sentido decía un antiguo: «De tus pasiones te has hecho tus dioses, ¡O hombre!» Y de hecho, cuanto más cultos se hicieron los griegos, tantos más dioses tenían; y así sus dioses tempranos eran más

indiferentes, no se habían configurado en la individualidad y determinación.

Por eso, el carácter tiene que mostrarse también en esta riqueza. Eso precisamente constituye el interés que nos despierta un carácter, el hecho de que se abre en él una totalidad así y, no obstante, en medio de semejante plenitud, él permanece un sujeto cerrado en sí. Si el carácter no está descrito en este redondeamiento y subjetividad, sino que en forma abstracta está entregado a una pasión, entonces aparece fuera de sí o enloquecido, débil y sin fuerza. Pues la debilidad e impotencia de los individuos consiste en que el contenido de los mencionados poderes eternos no aparece en ellos en forma de su mismidad más propia, como predicados inherentes a ellos en cuanto sujetos de los mismos.

En Homero, por ejemplo, cada héroe es un conjunto vivo de propiedades y rasgos de carácter. Aquiles es el héroe más joven, pero su fuerza juvenil no carece de las demás cualidades auténticamente humanas; y Homero nos descubre esta multiplicidad en las más diversas situaciones. Aquiles ama a su madre Tetis, llora por Briseida, que le ha sido sustraída, y su honor ofendido le lleva a la disputa con Agamenón, la cual es el punto de partida para todos los demás incidentes de la *Iliada*. Es además el amigo más fiel de Patroclo y Antíloco, y a la vez el más floreciente y fogoso joven, es rápido, valiente, pero a la vez está lleno de respeto a la ancianidad.

El fiel Fénix, el siervo confidencial, yace a sus pies, y en los funerales de Patroclo rinde al anciano Néstor sumo aprecio y honor. Asimismo, Aquiles se muestra excitable, furioso, vengativo y lleno de dura crueldad contra el enemigo, así cuando ata a su carro a Héctor muerto y arrastra el cadáver por tres veces en torno a los muros de Troya. Y, sin embargo, se reblandece cuando lo visita Príamo en su tienda, se acuerda de su propio padre anciano y tiende su mano al rey en llanto, cuyo hijo él ha matado. En el caso de Aquiles podemos decir: ¡Este es un hombre! La multiplicidad de la noble naturaleza humana desarrolla toda su riqueza en este único individuo. Y lo mismo sucede con los demás caracteres homéricos: Ulises, Diomedes, Ajax, Agamenón, Héctor, Andrómaca; cada uno es un todo, un mundo para sí, cada uno es un hombre pleno, vivo, y no una mera abstracción de cualquier rasgo aislado de carácter. Por el contrario, qué individualidades tan pobres y pálidas, aunque vigorosas, son el Siegfried cornudo, el Hagen de Tronje e incluso Volker, el jugador.

Sólo una variedad como la descrita confiere interés vivo al carácter. A la vez esta plenitud ha de aparecer como encerrada en un sujeto, y no como dispersión, desatino y mera excitabilidad multiforme, a la manera como los niños, por ejemplo, todo lo toman en su mano y emprenden una acción momentánea con ello, pero carecen de carácter. El carácter, por el contrario, ha de penetrar en lo más diverso del ánimo humano, estar allí, llenar la

mismidad y, sin embargo, no debe quedarse en eso, sino que, en medio de semejante totalidad de intereses, fines, propiedades y rasgos de carácter, ha de conservar la subjetividad recogida en sí y contenida.

Para la representación de tales caracteres totales es apropiada sobre todo la poesía épica, menos la dramática y la lírica.

β) Pero el arte no puede quedarse todavía en esta totalidad como *tal*. Pues hemos de habérnoslas con el ideal en su determinación, y por ello se nos impone la exigencia de la *particularidad* e *individualidad* del carácter. La *acción*, especialmente en su conflicto y en su reacción, lleva inherente la necesidad de limitación y determinación de la forma. Por eso los héroes dramáticos en su mayor parte son más sencillos que los épicos. La determinación más firme se produce por el *pathos* especial, que se convierte en un esencial y sobresaliente rasgo de carácter y conduce a determinados fines, decisiones y acciones. Pero si la limitación se lleva tan lejos que un individuo queda vaciado como mera forma abstracta de un *pathos* determinado, como amor, honor, etc., entonces se pierde toda vitalidad y subjetividad, y con frecuencia la representación no pasa de ser desnuda y pobre, como sucede entre los franceses. Por eso, si bien en la peculiaridad del carácter ha de aparecer *un* aspecto principal como el dominante, sin embargo, dentro de la determinación debe conservarse la vitalidad plena y la plenitud, de modo que se deje al individuo espacio para moverse en muchas direcciones, para entrar en múltiples situaciones y desarrollar en multiformes manifestaciones la riqueza de un interior formado en sí mismo. Sin entrar en la cuestión del *pathos* simple en sí, las figuras trágicas de Sófocles presentan esta vitalidad. En su redondeamiento plástico pueden compararse a las imágenes escultóricas. Pues también la escultura, a pesar de la determinación, puede, sin embargo, expresar muchos aspectos del carácter. Ciertamente que, por oposición a la pasión delirante, que se arroja con toda su fuerza solamente a *un* punto, la escultura en su silencio y mutismo representa la neutralidad vigorosa, que encierra tranquilamente en sí todos los poderes. Pero esta unidad imperturbada no se queda, sin embargo, en una determinación abstracta, sino que en su belleza permite a la vez presentir el lugar de nacimiento de todo a manera de una posibilidad inmediata de pasar a las más diversas relaciones. En las auténticas figuras de la escultura vemos una profundidad tranquila, que lleva dentro la capacidad de realizar desde sí todos los poderes. En la pintura, música y poesía hay que exigir, más todavía que en la escultura, la multiformidad interna del carácter, cosa que los artistas auténticos cumplieron en todo tiempo. En *Romeo y Julieta* de Shakespeare, por ejemplo, Romeo tiene como *pathos* principal el amor; no obstante, en las más diversas relaciones con sus padres, con los amigos, con su paje, en los lances de honor y el duelo con Tebaldo, en la reverencia y confianza tributadas al monje, e incluso, al borde del sepulcro,

en el diálogo con el farmacéutico, al que compra el veneno mortal, aparece siempre digno, noble y henchido de profundos sentimientos. Julieta igualmente abarca una totalidad de relaciones, con el padre, con la madre, con el ama, con el conde París. Y, sin embargo, está tan profundizada en sí misma como en cada una de estas situaciones, y su carácter entero está penetrado y llevado por un *único* sentimiento, por la pasión de un amor que es tan profundo y amplio como el mar sin límites, de modo que Julieta puede decir con razón: «Cuanto más doy, tanto más tengo; ambas cosas son infinitas.» Por eso, aunque sea *un solo pathos* el que se representa, no obstante éste debe desarrollarse como una riqueza en sí mismo. Esto sucede incluso en lo lírico, donde el *pathos* no puede pasar a la acción en las relaciones concretas. En efecto, también aquí debe representarse como estado interno de un alma plenamente formada, que es capaz de volverse a las circunstancias y situaciones bajo todos sus aspectos. También en la lírica están en su debido lugar la elocuencia viva, una fantasía que se sirve de todo, que trae lo pasado al presente, que sabe usar todo el entorno exterior como expresión simbólica de lo interior, que no retrocede ante profundos pensamientos objetivos, pero en la exposición de los mismos hace gala de un espíritu amplio, universal, claro, digno, noble. También la lírica comprende toda esa riqueza de carácter, que expresa su mundo interior. Desde la perspectiva del entendimiento esa multiplicidad dentro de una determinación dominante puede aparecer como incongruente. Aquiles, por ejemplo, en su noble carácter de héroe, en el que descuella como rasgo fundamental la fuerza juvenil de la belleza tiene un corazón grande en relación con el padre y el amigo. ¿Cómo es posible, podríamos preguntar, que con cruel venganza arrastre a Héctor alrededor de las murallas? Con pareja incongruencia los tipos groseros de Shakespeare casi siempre son ingeniosos y están llenos de humor genial. Se puede preguntar: ¿Cómo llegan individuos tan ingeniosos a comportarse con semejante grosería? Lo cierto es que el entendimiento quiere resaltar abstractamente tan sólo *un* aspecto del carácter, acuñándolo como regla exclusiva del hombre entero. Lo que pugna con tal dominio de un aspecto unilateral, le parece al entendimiento una incongruencia. Sin embargo, para la razón, que ama lo total y en consecuencia lo vivo, esa incongruencia es precisamente lo consecuente y recto. Pues la naturaleza del hombre no sólo consiste en llevar en sí la contradicción de lo múltiple, sino también en soportarla y, en ello, permanecer igual y fiel a sí mismo.

γ) Por eso el carácter debe conjugar su particularidad con su subjetividad, debe ser una figura determinada y en esta determinación tener la fuerza y firmeza de *un pathos* que permanece fiel a sí mismo. Si el hombre no es *uno* en sí de esa manera, los diversos aspectos de la multiplicidad se desmembran sin sentido y sin orden intelectual. Estar en unidad consigo constituye en el arte

precisamente lo infinito y divino de la individualidad. Bajo este aspecto, la firmeza y decisión aporta una determinación importante para la representación ideal del carácter. Según hemos indicado antes, se produce por el hecho de que la universalidad de los poderes se compenetra con la particularidad del individuo y, en esta compenetración, se convierte en subjetividad y singularidad que está llena de unidad y se refiere a sí misma.

Sin embargo, en esa exigencia hemos de ponernos en guardia contra muchas manifestaciones del arte reciente en particular.

En el *Cid* de Cornéille, por ejemplo, la colisión del amor y del honor es una pieza grandiosa. Pero ese tipo de *pathos*, diferente en sí, puede conducir a conflictos. Sin embargo, si como pugna interna se sitúa dentro de un mismo carácter, esto da ocasión a una brillante retórica y a monólogos llenos de efecto. No obstante, la escisión de una misma alma, que es zarandeada desde la abstracción del honor al amor y a la inversa, es contraria a la resolución pura y a la unidad del carácter.

También contradice a la decisión individual el que una persona principal, en la que actúa el poder de un *pathos*, se deje determinar y convencer por una figura subordinada, de modo que también desplace la culpa a otro, a la manera como, por ejemplo, la Fedra de Racine se deja convencer por Oenone. Un carácter auténtico actúa desde sí mismo y no permite que otro le infunda sus representaciones y decisiones. Y si ha actuado por sí mismo, quiere también asumir la culpa de su acción y responsabilizarse de ella.

Otra manera de falta de actitud en el carácter ha recibido en las recientes producciones alemanas la acuñación de una debilidad y sensibilidad interna, modalidad que se ha mantenido en Alemania durante largo tiempo. Como primer ejemplo famoso hemos de mencionar a *Werther*, un carácter enfermizo, sin fuerza para elevarse sobre la obstinación de su amor. Lo que lo hace interesante es la pasión y belleza del sentimiento, el hermanamiento con la naturaleza en la formación y la blandura del alma. Más tarde esta debilidad, al profundizar cada vez más en la subjetividad sin contenido de la propia personalidad, asumió muchas otras formas. Puede incluirse aquí, por ejemplo, la belleza de alma de Jacobi⁹ en su *Woldemar*. En esta novela se muestra la fingida grandeza del alma, la simulación y el autoengaño de la propia virtud y exquisitez. Es una grandeza y divinidad del alma que por doquier entra en una falsa relación con la realidad, y que no puede soportar ni elaborar la debilidad, el contenido auténtico del mundo dado, y se esconde ante sí misma por aquella distinción que le lleva a rechazar todas las cosas como indignas de ella. Un alma así tampoco está abierta para los intereses verdaderamente morales y para los fines genuinos de la vida, pues se encierra en sí misma

9. Friedrich Heinrich JACOBI, *Woldemar. Eine Seltenheit aus der Naturgeschichte*, 1779.

y vive y urde en las más subjetivas tramas religiosas y morales. A este entusiasmo interno por la propia exquisitez sin medidas, con la que hace una gran ostentación ante sí misma, se une una sensibilidad interna en relación con todos los demás, que en todo momento deben descifrar, comprender y venerar esta belleza solitaria. Si los otros no son capaces de hacer esto, entonces el ánimo entero se conmociona en lo más profundo y se siente infinitamente ofendido. De un solo golpe desaparece la humanidad entera, toda amistad, todo amor. La pedantería e impertinencia de no poder soportar pequeñas incomodidades y torpezas, por encima de las cuales salta sin incomodarse un carácter grande y fuerte, rebasa toda representación, y precisamente la menor nimiedad objetiva pone a tal alma en la suprema desesperación. Entonces no tienen fin la tristeza, la preocupación, la aflicción, el mal humor, la ofensa, la melancolía y miseria, y de ahí brota un tormento de reflexiones acerca de sí mismo y de otros, una convulsión e incluso una dureza y crueldad de alma, en las cuales se manifiesta toda la miseria y debilidad de esa interioridad del alma bella. Nadie puede sentirse animado a semejante extravagancia de ánimo. Pues un carácter auténtico implica que él lleve en sí valor y fuerza para querer y emprender algo real. El interés por tales subjetividades, que permanecen siempre en sí mismas, es un interés vacío, por más que ellas abriguen la opinión de ser las naturalezas superiores y puras, que hacen brotar en sí lo divino, lo cual a su juicio se esconde en los pliegues más íntimos, y que se encuentran a gusto en vestido doméstico.

Esta falta de interior pureza substancial del carácter ha sido configurada también bajo la modalidad de que, tales grandezas superiores y extravagantes del alma, han sido hipostasiadas y concebidas como poderes autónomos en forma invertida. Se incluyen aquí lo mágico, lo magnético, lo demoníaco, la distinguida fantasmagoría de la clarividencia, la enfermedad del somnambulismo, etc. El individuo, que debería ser vivo, de cara a estos poderes oscuros es puesto en relación con algo que, por una parte, está en él mismo y, por otra parte, es un más allá extraño para su interior, el cual lo determina y rige. Se pretende que en tales poderes desconocidos late una verdad indescifrada de lo terrible, que no puede aprehenderse ni comprenderse. Pero los poderes oscuros han de ser desterrados del ámbito del arte, pues en él no hay nada de oscuro, sino que todo es claro y transparente. En los mencionados fenómenos parapsicológicos no habla sino la enfermedad del espíritu y cuando eso se convierte en materia poética, la poesía se desplaza a lo nebuloso, fatuo y vacío, de lo cual aportan ejemplos Hoffmann y Heinrich von Kleist en su *Príncipe de Homburg*. El carácter verdaderamente ideal nada tiene de más allá y de fantasma, sino que cifra su contenido y *pathos* en un interés real, en el cual él está cabe sí mismo. Especialmente la clarividencia se ha hecho trivial y vulgar en la poesía reciente. En *Tell* de

Schiller, por el contrario, cuando el anciano Attinghausen en el momento de la muerte anuncia el destino de su patria, esa profecía está usada en el lugar oportuno. Pero el intento de cambiar la salud del carácter con la enfermedad del espíritu para producir colisiones y despertar el interés, es siempre desafortunado. Por eso la locura ha de ponerse en juego con mucha precaución.

Podemos conectar el principio de la ironía reciente con las desviaciones mencionadas, que se oponen a la unidad y firmeza del carácter. Esta falsa teoría ha seducido a los poetas para que introdujeran en los caracteres una diversidad que no se compagina en ninguna unidad, de modo que cada carácter se destruye como carácter. Si primeramente el individuo aparece en una determinación, ésta tiene que trocarse en su contrario, y así el carácter no representa sino la nulidad de lo determinado y de sí mismo. La ironía ha asumido esto como auténtica cumbre del arte, defendiendo que el espectador no ha de ser aprehendido por un interés afirmativo, sino que debe hallarse por encima de eso, a la manera como la ironía se halla más allá de todo. También se ha intentado explicar de esta manera los caracteres de Shakespeare. La señora Macbeth, por ejemplo, sería una esposa cariñosa y de alma blanda, aunque no sólo dé entrada al pensamiento del asesinato, sino que lo ejecute también. Pero precisamente Shakespeare se distingue por lo decidido y henchido de sus caracteres, incluso en la grandeza meramente formal y en la firmeza del mal. Ciertamente Hamlet es en sí indeciso, pero no está en duda sobre *lo que* debe hacer, sino sobre *cómo* debe hacerlo. Sin embargo, ahora no faltan quienes hacen fantasmagóricos también los caracteres de Shakespeare y opinan que han de interesar por sí mismas majaderías como la nulidad y falta de fuerza en las oscilaciones e intentos de resolución. Lo ideal consiste en que la idea es *real*, y a esta realidad pertenece el hombre como sujeto y con ello como una unidad firme en sí.

Puede bastar en este lugar lo dicho antes acerca de la individualidad llena de carácter en el arte. Lo principal es un *pathos* esencial y determinado de por sí en un pecho rico y entero, cuyo mundo interior individual penetra el *pathos*, de tal manera que se representa esta penetración y no sólo el *pathos* como tal. Igualmente, el *pathos* no ha de destruirse en sí mismo dentro del pecho del hombre, mostrándose como algo inesencial y nulo.

III. LA DETERMINACIÓN EXTERNA DEL IDEAL

Por lo que se refiere a la determinación del ideal vamos a considerar en *primer lugar* de manera general por qué y en qué manera él ha de entrar en la forma de la particularidad. *Segundo*, hemos visto que el ideal ha de ser movido en sí mismo y por eso progresa hacia la diferencia dentro de sí, cuya totalidad se repre-

senta como acción. Sin embargo, por la acción el ideal sale al mundo exterior, y por eso se pregunta en *tercer lugar* cómo este último aspecto de la realidad concreta debe configurarse artísticamente. Pues el ideal es la idea identificada con su *realidad*. Hasta ahora hemos perseguido esa realidad solamente hasta la individualidad humana y su carácter. Pero el hombre tiene también una concreta existencia *externa*, a partir de la cual él debe recogerse en sí mismo, pero de tal manera que en esa unidad subjetiva consigo permanece referido asimismo a la exterioridad. A la existencia exterior del hombre pertenece un mundo circundante, del mismo modo que la estatua del dios requiere un templo. Ésta es la razón por la que ahora hemos de mencionar también los múltiples hilos que ligan el ideal a lo exterior y se extienden a través de ello.

Entramos así en una amplitud casi inabarcable de relaciones y embrollos en lo exterior y relativo. Pues, en primer lugar, se presenta inmediatamente la naturaleza exterior, el lugar, el tiempo, el clima, y bajo este aspecto comparece a cada paso un cuadro siempre nuevo y determinado. Además, el hombre utiliza la naturaleza exterior para sus necesidades y fines, y así entran en consideración la manera de su uso, la habilidad en el hallazgo y confección de utensilios y viviendas, armas, sillas y coches, la manera de preparación de los alimentos y de comer, todo el amplio ámbito de la comodidad de vida y del lujo. Asimismo, el hombre vive en una realidad concreta de la existencia cultural, que tiene también una existencia exterior, de modo que al mundo real circundante del hombre pertenecen igualmente las diversas maneras de mandar y obedecer, de familia, de parentesco, de posesión, de vida rural y urbana, de culto religioso, de guerra, de estados civiles y políticos, en general, toda la multiplicidad de costumbres y usos en todas las situaciones y acciones.

Bajo todos estos aspectos lo ideal interviene inmediatamente en la realidad externa de cada día, en lo cotidiano de la realidad y con ello en la prosa común de la vida. Por eso, si nos atenemos a la nebulosa representación del reciente período idealista, puede parecer que el arte debe cortar toda conexión con ese mundo de lo relativo, en cuanto el aspecto de lo exterior se presenta como lo indiferente, como lo bajo e indigno frente al espíritu y su interioridad. En este sentido el arte ha sido considerado como un poder espiritual que ha de elevarnos sobre toda la esfera de las necesidades y dependencias, que debe liberarnos del entendimiento y la broma, que el hombre acostumbra a derrochar en ese campo. Pues, se piensa, que ahí la mayoría de las cosas son puramente convencionales y, por la vinculación a tiempo, lugar y costumbre se da un campo de meras casualidades, que el arte ha de desdeñar y no acoger en sí. Sin embargo, esta apariencia de idealidad en parte es sólo una abstracción distinguida de la subjetividad moderna, que no tiene el valor de penetrar en lo exterior, y en parte

es una especie de violencia que el sujeto se inflige a sí mismo, para remontarse por encima de ese círculo, si no es el caso que por nacimiento, estamento y situación él está de suyo por encima de todo ello. Y como medio de esa elevación no queda otra cosa que el repliegamiento en el mundo interior de los sentimientos, del cual no sale el individuo, que en esa irrealidad se tiene por el supremo sabedor y no hace sino mirar aforante al cielo, creyendo por eso que puede menospreciar todos los seres terrestres. Pero el auténtico ideal no se queda en lo indeterminado y meramente interior, sino que ha de salir en su totalidad hasta la intuición determinada de lo exterior bajo todos los aspectos. Pues el hombre, este cumplido punto medio del ideal, *vive*, es esencialmente ahora y aquí, presente, infinitud individual, y la vida incluye el contraste de una naturaleza exterior circundante y, en consecuencia, una conexión con ella y una actividad en ella. Pero en tanto el arte ha de aprehender esa actividad no sólo como tal, sino también en su aparición determinada, tiene que llegar a la existencia en dicho material.

Y a la manera como el hombre es en sí mismo una totalidad subjetiva y así se cierra a lo externo para él, de igual manera el mundo externo es un todo interrelacionado consecuentemente y redondeado en sí. En medio de su contraposición ambos mundos se hallan en una relación esencial y en esa conexión constituyen por primera vez la realidad concreta, cuya representación nos da el contenido del ideal. Con ello surge la pregunta antes mencionada acerca de la forma en que, dentro de esa totalidad, lo exterior puede ser representado por el arte en forma ideal.

Bajo este punto de vista hemos de distinguir también en el arte tres aspectos.

Primero, toda la exterioridad abstracta como tal, el espacio, la figura, el tiempo, el color, requiere una forma adecuada al arte.

Segundo, aparece lo exterior en su realidad concreta, según acabamos de decir, y exige en la obra de arte una concordancia con la subjetividad del interior humano puesta dentro de tal entorno.

Tercero, la obra de arte existe para el disfrute de la intuición, para un público que quiere reencontrarse en el objeto artístico según su fe verdadera, según su manera de sentir y representar, y que pretende llegar a una armonía con el objeto representado.

1. *La exterioridad abstracta como tal*

El ideal, en tanto sale de su mera esencia a la realidad exterior, recibe inmediatamente una doble forma de realidad. Por una parte, la obra de arte da al contenido del ideal la forma concreta de la realidad, en cuanto lo representa como un estado determinado,

como una situación especial, como carácter, suceso, acción, y, por cierto, bajo la forma de una existencia que a la vez es exterior. Por otra parte, el arte implanta esta aparición total en sí dentro de un determinado material *sensible* y crea así un nuevo mundo del arte, visible y perceptible también a los ojos y al oído. Bajo ambos aspectos el arte se vuelve hacia los últimos extremos del exterior, donde la unidad total en sí del ideal no es capaz ya de aparecer según su espiritualidad concreta. Bajo este aspecto la obra de arte tiene también una doble dimensión exterior, que permanece exterior en sentido estricto, y así en lo relativo a su configuración sólo puede recibir una unidad exterior. Vuelve aquí la misma relación que tuvimos oportunidad de considerar con ocasión de lo bello natural, y así son también las mismas determinaciones las que se hacen valer de nuevo, en este lugar desde la esfera del arte. En efecto, la forma de configuración de lo exterior es, por una parte, la regularidad, simetría y legalidad, y, por otra parte, la unidad como simplicidad y pureza del material sensible, que el arte asume como elemento exterior para la existencia de sus figuras.

a) Por lo que se refiere en primer lugar a la *regularidad* y *simetría*, éstas, como mera unidad del entendimiento falta de vida, no pueden agotar la naturaleza de la obra de arte ni siquiera según su aspecto exterior, sino que tienen su lugar en lo que de por sí carece de vida, en el tiempo, en la figuración del espacio, etc. Pero la regularidad y simetría entran en estos elementos, incluso en lo más exterior, como signo de dominio y reflexión. Por eso vemos que se hacen valer doblemente en las obras de arte. Mantenedas en su abstracción, destruyen la vitalidad; por eso, la obra ideal de arte, incluso en lo exterior, debe elevarse sobre lo meramente simétrico. Sin embargo, a este respecto, lo regular no es suprimido enteramente, así, por ejemplo, en las melodías de la música. Queda rebajado tan sólo a la condición de mera base. Pero, a la inversa, este moderar y regular lo irregular y desmedido es a su vez la única determinación fundamental que ciertas artes pueden recibir en virtud del material de su representación. Entonces la regularidad es lo único ideal en el arte.

Vista así, la regularidad encuentra su aplicación principal en la arquitectura, pues la obra de arte arquitectónica tiene el fin de configurar artísticamente el entorno exterior, en sí mismo inorgánico del espíritu. Por eso en la arquitectura predominan las líneas rectas, los ángulos rectos, los círculos, la igualdad de las columnas, de las ventanas, de los arcos, de los pilares, de las bóvedas. Y es que en la arquitectura la obra de arte no es un fin en sí misma, sino que se comporta como un exterior para otra cosa, a la que sirve como adorno, como local, etc. Un edificio espera la forma escultórica del dios o la congregación de los hombres, que ponen allí su morada. De ahí que esa obra de arte no pueda atraer la atención hacia sí por su propia condición esencial. En este sentido

lo regular y simétrico como ley fundamental para la forma exterior tiene preferentemente un sentido final, por cuanto el entendimiento capta fácilmente en su conjunto una figura totalmente regular, y así no se ve obligado a ocuparse largamente con ella. No hablamos aquí de la relación simbólica que las formas arquitectónicas asumen respecto del contenido espiritual, cuyo cerco o local exterior son ellas. Algo parecido puede decirse del tipo artístico de la jardinería, que puede considerarse como una aplicación modificada de formas arquitectónicas a la naturaleza real. En jardines y edificios el asunto principal es el hombre. Hay también otro tipo de jardinería que toma como ley la multiformidad y su irregularidad; pero debe preferirse la regularidad. Pues los enredados laberintos y bosquetes con su constante cambio en giros serpenteantes, los puentes sobre aguas en mal estado, la sorpresa de capillas góticas, de templos, de casas chinas, de ermitas, de urnas cinerarias, los conglomerados de madera, las colinas, las columnas, todo eso, con sus pretensiones de autonomía, pronto nos cansa, y si lo vemos por segunda vez, tenemos una sensación de fastidio. La cosa cambia en el caso de regiones reales y de su belleza, que no están hechas para el uso y disfrute, y que pueden presentarse por sí mismas como objeto de consideración y goce. La regularidad, por el contrario, no ha de sorprender en los jardines, sino que debe hacer que el hombre aparezca como persona principal en el entorno exterior.

También en la pintura encuentran su puesto la regularidad y simetría en la disposición del todo, en la agrupación de las figuras, en la posición, en el movimiento, en los pliegues, etc. Pero en tanto en la pintura la vitalidad espiritual puede penetrar la aparición externa en forma más profunda que en la arquitectura, queda solamente un escaso espacio de juego para la unidad abstracta de lo simétrico. Y así encontramos la igualdad rígida y su regla sobre todo en los comienzos del arte, mientras que más tarde el tipo fundamental está constituido por líneas más libres, que se acercan a la forma de lo orgánico.

En la música y la poesía la regularidad y la simetría vuelven a ser determinaciones importantes. Estas artes, en la duración temporal de los tonos, tienen un aspecto de mera exterioridad, que no es capaz de ninguna otra manera de configuración concreta. Lo que está yuxtapuesto en el espacio, puede verse con comodidad en su conjunto; en el tiempo, por el contrario, ha desaparecido ya un momento cuando está ahí el otro, y en este aparecer y volver transcurren sin medida los momentos del tiempo. La regularidad del tacto ha de configurar esta indeterminación. El tacto produce una determinación y repetición regular, y con ello domina la progresión sin medida. En el tacto musical late un poder mágico, al que no podemos sustraernos, pues, muchas veces cuando oímos música acompañamos inconscientemente con el tacto. Este retorno de períodos iguales de tiempo, según una determinada regla, no

es algo que pertenezca objetivamente a los tonos y a su duración. Para el tono como tal y para el tiempo es indiferente la división y repetición en esta forma regular. De ahí que el tacto aparezca como algo hecho puramente por el sujeto, de modo que al escuchar obtenemos la certeza inmediata de que en esa regulación del tiempo tenemos algo meramente subjetivo. Y esto no es sino la base de la pura igualdad consigo, que el sujeto lleva en sí como igualdad y unidad consigo y como su retorno en medio de toda la diversidad y variada multiformidad. Con ello el tacto suena hasta en lo más profundo del alma y nos aprehende en esta subjetividad propia, que en primer lugar es abstractamente idéntica consigo. Bajo este aspecto, no es el contenido espiritual, ni el alma concreta de la sensación lo que nos habla en los tonos; tampoco es el tono como tal el que nos mueve en lo más íntimo; más bien, en esta unidad abstracta, puesta por el sujeto dentro del tiempo, la que resuena en la misma unidad del sujeto. Otro tanto tiene validez para la medida del verso y la rima en la poesía. También aquí la regularidad y la simetría constituyen la regla ordenadora, y esta dimensión exterior es totalmente necesaria. Con ello el elemento sensible es sacado de su esfera sensible y muestra ya en sí mismo que aquí no se trata meramente de la expresión de la conciencia corriente, la cual trata con indiferencia y arbitrariedad la duración temporal de los tonos.

En un grado superior, una regularidad parecida, aunque no tan fijamente determinada, entra también en el auténtico contenido vivo, si bien en forma meramente externa. En una pieza épica o en un drama, por ejemplo, que tiene sus divisiones, cantos, actos, etc., determinados, se trata de dar una igualdad aproximada de extensión a estas partes especiales. Lo mismo debe hacerse con los grupos particulares en las pinturas, pero no ha de aparecer ninguna coacción en relación con el contenido esencial, ni un dominio resaltado de lo meramente regular.

La regularidad y simetría como unidad abstracta y determinación de lo que en sí mismo es exterior en lo espacial, lo mismo que en lo temporal, ordena sobre todo lo meramente cuantitativo, la determinación de magnitudes. Por eso, lo que ya no pertenece a esta exterioridad como su auténtico elemento, arroja el dominio de las relaciones meramente cuantitativas y queda determinado por relaciones más profundas y por su unidad. De ahí que, cuanto más escapa el arte de la exterioridad como tal, tanto menos permite que su forma de configuración se rija por la regularidad, y así señala a ésta solamente un ámbito limitado y subordinado.

Junto con la simetría también hemos de mencionar en este lugar la *armonía*. Ésta ya no se refiere a lo meramente cuantitativo, sino a diferencias esencialmente *cualitativas*, que no se mantienen fijas como meras oposiciones, sino que han de ser llevadas a una armonía. En la música, por ejemplo, la relación de la tónica con la mediana y la dominante no es meramente cuantitativa; son,

más bien, tonos *esencialmente* distintos los que se conjugan en una unidad, sin permitir que su determinación suene como estridente contraste y contradicción. Las disonancias, por el contrario, requieren una disolución. De igual manera se comporta la cosa con la armonía de los colores. El arte exige igualmente que ellos no sobresalgan en un cuadro ni como una mezcla chillona y arbitraria, ni como contrastes meramente disueltos, sino que estén mediados en la armonía de una impresión total y unitaria. Más en concreto, pertenece a la armonía una totalidad de diferencias, que por la naturaleza de la cosa pertenecen a un determinado círculo. Así, por ejemplo, el color comprende un determinado número de colores, los llamados colores cardinales, que se deducen del concepto fundamental de color en general y no son mezclas casuales. Una totalidad así en su concordancia constituye lo armónico. En un cuadro, por ejemplo, debe darse tanto la totalidad de los colores fundamentales, amarillo, azul, verde y rojo, como su armonía. Y los antiguos pintores inconscientemente atendieron a este carácter completo y siguieron su ley. Pero en tanto la armonía comienza a sustraerse a la mera exterioridad de la determinación, por ello mismo es también capaz de recibir en sí y expresar un mayor contenido espiritual. Y así los antiguos pintores ponían en los vestidos de las personas principales los colores fundamentales en su pureza, pintando, en cambio, las figuras secundarias con colores mezclados. María, por ejemplo, lleva mayormente un manto azul, pues la quietud mitigadora del azul corresponde al silencio y a la suavidad interiores; más raramente lleva un vestido rojo intenso.

b) El segundo aspecto de la exterioridad se refiere, según veíamos, al *material sensible* como tal, del que se sirve el arte para sus representaciones. Aquí la unidad consiste en la simple determinación e igualdad del material en sí, que no puede derivar a la diferencia indeterminada y a la mera mezcla, en general, a la falta de pureza. También esta determinación se refiere solamente a lo espacial, por ejemplo, a la pureza de los contornos, a la precisión de las líneas rectas, de los círculos, etc., así como a la determinación fija del tiempo, tal como la fijación exacta del tacto, y a la pureza de los tonos y colores determinados. Por ejemplo, los colores en la pintura no pueden ser impuros o grises, sino que han de ser claros, determinados y simples en sí. Bajo este aspecto sensible su pura simplicidad constituye la belleza del color, y los más puros son los más operantes: por ejemplo, amarillo puro que no pasa al verde; rojo que no deriva hacia el azul o amarillo, etc. De todos modos, si se da esta simplicidad fija, es difícil a la vez mantener los colores en armonía. Pero estos colores simples constituyen la base que no puede desdibujarse, y si bien no pueden evitarse las mezclas, no obstante los colores no pueden aparecer como una mezcla confusa, sino que han de tener el aspecto de claros y simples en sí, de otro modo la claridad brillante del color no es sino suciedad. Lo mismo hemos de exigir al sonido de los tonos.

En una cuerda de metal o de tripa, por ejemplo, lo que produce el sonido es el temblor de este material y, por cierto, el temblor de una cuerda de determinada tensión y longitud. Si disminuye esta tensión, o no se toma la longitud debida, entonces el tono ya no es esta determinación simple en sí y suena falso, por cuanto oscila hacia otros tonos. Algo semejante sucede cuando, en lugar de dicho temblor y vibración puros, se oye a la vez el frote y roce mecánico como un ruido mezclado con el sonido del tono como tal. Igualmente, el tono de la voz humana ha de desarrollarse puro y libre desde la garganta y el pecho, sin que se sume el órgano o, como sucede en tonos roncós, se perciba algún obstáculo perturbador no superado. Esta claridad y pureza, libre de toda mezcla extraña, en su determinación sin oscilaciones, es bajo el aspecto sensible la belleza del tono, por la que se distingue del murmullo, del chirrido, etc. Lo mismo puede decirse del lenguaje, sobre todo de las vocales. Un idioma, por ejemplo, el italiano, que tiene las vocales a, e, i, o, u, determinadas y puras, suena bien y tiene musicalidad. Los diptongos, en cambio, tienen siempre un tono mezclado. En la escritura los sonidos lingüísticos se reducen a pocos signos iguales, aparecen en su determinación simple; pero, al hablar, con frecuencia se mezcla esta determinación, de modo que en especial las lenguas populares, como la de Alemania del Sur, la de Suabia y la de Suiza, tienen sonidos que en su mezcla no pueden escribirse. Y esto no es un defecto de la lengua escrita, sino que se debe a la pesadez del pueblo.

Baste por ahora con lo dicho sobre este aspecto exterior de la obra de arte, el cual, como meramente exterior, sólo es capaz de una unidad exterior y abstracta.

Si atendemos a la determinación ulterior, hemos de decir que la *individualidad espiritual concreta* del ideal entra en la exterioridad, para representarse en ésta, de modo que lo exterior ha de quedar penetrado por esa interioridad y totalidad, que ello está destinado a expresar. Para esto ya no son suficientes la mera regularidad, simetría y armonía, o la simple determinación del material sensible. Lo dicho nos conduce al segundo aspecto de la determinación exterior del ideal.

2. *La concordancia del ideal concreto con su realidad exterior*

La ley general que podemos hacer valer bajo este aspecto es que el hombre ha de encontrarse familiar, en casa, dentro del entorno del mundo, que la individualidad ha de estar acostumbrada a la naturaleza y a todas las circunstancias externas, para que así aparezca libre. Y ambos aspectos, el de la interna totalidad subjetiva del carácter, con sus estados y acciones, y la dimensión objetiva de la existencia exterior, no han de escindirse como indife-

rentes y disparatados, sino que deben mostrar una concordancia y una pertenencia recíproca. Pues la objetividad exterior, en tanto es la realidad del *ideal*, ha de despojarse de su mera autonomía y aspereza objetiva, para mostrarse en identidad con aquello cuya existencia exterior constituye.

Bajo este aspecto hemos de constatar tres puntos de vista diferentes para tal armonía.

Primero, la unidad de ambos puede permanecer un mero *en sí* y aparecer como un secreto vínculo interior, a través del cual el hombre está enlazado con un entorno exterior.

Segundo, puesto que la *espiritualidad* concreta y su individualidad ofrece el punto de partida y el contenido esencial del ideal, la concordancia con la existencia exterior ha de partir también de la actividad *humana* y mostrarse como lo *producido* por ésta.

Tercero, este mundo mismo producido por el espíritu humano es a su vez una totalidad, que en su existencia forma para sí una objetividad, con lo cual deben hallarse en una conexión esencial los individuos que se mueven en este suelo.

a) En relación con el *primer* punto podemos partir de que el entorno del ideal, puesto que aquí no aparece todavía como puesto por la actividad humana, todavía permanece primeramente como lo externo al hombre, como la *naturaleza exterior*. Por eso, hemos de hablar ante todo de la representación de la misma en la obra ideal de arte. También aquí podemos resaltar tres aspectos.

α) *Primero*, la naturaleza exterior, tan pronto como se ha mostrado en su forma externa, es una realidad configurada de una manera *determinada* en todas las direcciones. Y si se le ha de conceder su derecho en la representación, ha de ser captada con toda fidelidad a lo natural. Pero ya hemos visto antes qué diferencias deben respetarse también aquí entre la naturaleza inmediata y el arte. En conjunto, el carácter de los grandes maestros se cifra precisamente en que ellos, también en lo relativo al entorno exterior de la naturaleza, son fieles, verdaderos y perfectamente determinados. Pues la naturaleza no es sólo la tierra y el cielo en general, y el hombre no flota en el aire, sino que siente y actúa en un determinado paraje de arroyos, ríos, mar, colinas, montañas, llanuras, bosques, pendientes, etc. Homero, por ejemplo, aunque él no ofrece descripciones modernas de la naturaleza, no obstante, es tan fiel en sus designaciones y datos y nos da una intuición tan exacta del Escamandro, del Simois, de la costa, de las bahías, que todavía ahora se ha podido encontrar cómo la región correspondiente concuerda con su descripción. Por el contrario, la triste canción de los copleros, en esto lo mismo que en los caracteres, es vacía y enteramente nebulosa. También los maestros cantores, cuando ponen en verso antiguas historias bíblicas y, por ejemplo, tienen como lugar Jerusalén, no hacen sino dar el nombre. Algo parecido

sucede en los *Libros de héroes*. Ornit cabalga por los bosques, lucha con el dragón, sin entorno de hombres, de determinados lugares, etc., de modo que bajo este aspecto apenas se ofrece nada a la intuición. La cosa no es diferente en la Canción de los Nibelungos; ciertamente oímos allí del Rin, de Worms, del Danubio, pero todo queda en lo indeterminado y pobre. La determinación perfecta constituye la dimensión de la singularidad y realidad, que sin determinación es algo abstracto, lo cual contradice a su concepto de realidad exterior.

β) Con esta necesaria determinación y fidelidad va unida inmediatamente una cierta prolijidad, por la que recibimos una imagen, una intuición también de esta esfera exterior. Evidentemente, hay una diferencia esencial entre las artes según los elementos en los que se expresan. La escultura, dada la quietud y universalidad de sus formas, deja más lejos de sí la prolijidad y particularidad de lo exterior, y no tiene lo exterior como lugar y entorno, sino solamente como ropaje, tocado, armas, sede, etc. Sin embargo, muchas figuras de la escultura antigua sólo se hacen más determinadas por lo convencional de los vestidos, por la disposición del cabello y otros signos. Pero lo convencional no pertenece a este contexto, pues no ha de atribuirse a lo natural como tal, y suprime precisamente el aspecto de la casualidad en tales cosas, y así es la manera por la que éstas se convierten en algo más universal y permanente. Por el lado contrario, la lírica representa preferentemente el ánimo interno y, cuando asume lo externo, no tiene necesidad de desglosarlo en su intuición determinada. La épica, en cambio, dice *lo que* está ahí, *dónde* se producen y *cómo* se producen las acciones; y, por eso, entre todos los géneros poéticos, es la que necesita mayor amplitud y determinación del lugar exterior. Igualmente, la pintura según su naturaleza entra en lo particular más que ninguna de las otras artes. Pero en ningún arte puede esta determinación desviarse hasta la prosa de la naturalidad real y de su imitación inmediata, ni superar en preferencia e importancia la minuciosidad dedicada a la representación de la dimensión espiritual de los individuos y acontecimientos. En general, la determinación comentada no puede independizarse para sí misma, pues lo exterior aquí sólo ha de aparecer en conexión con lo interior.

γ) Llegamos ahora al punto del que se trata. A saber, para que un individuo aparezca como real, según veíamos, se requieren dos cosas: él mismo en su subjetividad y su entorno exterior. A fin de que la exterioridad aparezca como la *suya*, es necesario que entre ambos polos medie un nexo esencial, que puede ser más o menos interior, y en el que, de todos modos, se da mucho de casual, sin que pueda perderse la base idéntica. Por ejemplo, en toda la dirección espiritual de los héroes épicos, por ejemplo, en su forma de vida y de pensar, en su sentir y hacer, ha de haber una armonía secreta, un tono de concordancia de ambas dimen-

siones, el cual las une en un todo. El árabe, por ejemplo, es uno con su naturaleza y sólo puede comprenderse con su cielo, sus estrellas, sus desiertos cálidos, sus tiendas y caballos. Pues él sólo es familiar en tal clima, cenit celeste y paraje. Asimismo, los héroes de Osián (según Macpherson, elaboración o invención moderna) ciertamente son sumamente subjetivos e íntimos, pero en su oscuridad y melancolía aparecen ligados a sus campiñas, por cuyos abrojos sopla el viento, a sus nubes, nieblas, colinas y oscuras cuevas. La fisiognomía de todo este paraje por primera vez nos aclara completamente el interior de las figuras, que se mueven en este suelo con su melancolía, tristeza, sus dolores, luchas y apariciones de nieblas, pues en ese entorno y sólo en él se hallan enteramente en casa.

Desde este punto de vista, por primera vez ahora podemos hacer la observación de que las materias históricas tienen la gran ventaja de contener en sí elaborado hasta el detalle esa concordancia de lo subjetivo y lo objetivo. *A priori* esa armonía apenas puede sacarse de la fantasía y, por más que en la mayoría de las partes de una materia no pueda desarrollarse en forma conceptual, sin embargo, hemos de presentirla constantemente. De todos modos, estamos acostumbrados a valorar más altamente una producción libre de la imaginación que la elaboración de materias ya dadas, pero no está en poder de la fantasía ofrecer la concordancia exigida con tanta firmeza y determinación como se da ya en la existencia real, donde los rasgos nacionales salen de esa armonía misma.

Este es el principio general de la unidad, en tanto es meramente en sí, entre la subjetividad y su naturaleza externa.

b) Una *segunda* clase de concordancia no se queda en este mero en sí, sino que es producida explícitamente por la actividad y habilidad humanas, en tanto el hombre utiliza las cosas exteriores para su uso y se pone en armonía con ellas a través de la satisfacción así lograda. Frente a la primera concordancia, que se refiere solamente a lo *más general*, este aspecto se refiere a lo *particular*, a las necesidades especiales y su satisfacción mediante el uso especial de los objetos de la naturaleza. Ese círculo de la necesidad y de su satisfacción reviste una infinita multiformidad, pero las cosas naturales son más ricas todavía en aspectos y sólo logran una mayor simplicidad en tanto el hombre pone en ellas sus determinaciones naturales y penetra el mundo exterior con su voluntad. Así humaniza su entorno, en tanto muestra cómo éste es apto para su satisfacción y no es capaz de mantener ningún poder independiente frente a él. Solamente a través de esta actividad ejecutada el hombre está realmente por sí mismo en su entorno, no sólo en general, sino también en particular y en detalle, encontrándose allí como en casa.

El pensamiento fundamental al que hemos de dar vigencia en relación con el arte dentro de toda esta esfera se cifra brevemente

en lo siguiente. El hombre, según los aspectos particulares y finitos de sus necesidades, deseos y fines, primeramente no se halla de *manera general* en relación con la naturaleza exterior, sino, más en concreto, en una relación de *dependencia*. Esa relatividad y falta de libertad contradice al ideal, y el hombre, para poder llegar a ser objeto del arte, ha debido liberarse ya de tal trabajo y necesidad, despojándose de la dependencia. El acto de igualación de ambas partes puede tomar un *doble* punto de partida. *Primero*, que la naturaleza por su parte conceda amistosamente al hombre lo que él necesita y, en lugar de poner obstáculos a sus intereses y fines, se le *ofrezca* por sí misma y le sea favorable por doquier. Pero, en *segundo lugar*, el hombre tiene necesidades y deseos, que la naturaleza no es capaz de satisfacer inmediatamente. En estos casos debe buscar su necesaria satisfacción a través de su propia actividad. Ha de tomar posesión de las cosas naturales, disponerlas, formarlas, limar todo lo adverso a través de la habilidad adquirida, y así transformar lo exterior en un medio a través del cual él pueda desarrollarse según todos sus fines. La relación más pura se encontrará allí donde coinciden ambas partes, donde la naturaleza amiga se una con la habilidad espiritual, de modo que, en lugar de la dureza y dependencia de la lucha, haya aparecido ya la armonía consumada.

En el suelo ideal del arte han de estar eliminadas ya las necesidades de la vida. La posesión y el bienestar, en tanto conceden un estado en el que desaparecen la indigencia y el trabajo no sólo por el momento, sino en su totalidad, no sólo no son antiestéticos, sino que, más bien, concurren con el ideal. Y sería una abstracción falta de verdad el omitir enteramente la relación con tales necesidades en formas de representación que se ven obligadas a tomar en consideración la realidad concreta. Cierto que ese círculo pertenece a la finitud, pero el arte no puede prescindir de lo finito y no ha de tratarlo como algo simplemente malo, sino que ha de unirlo y reconciliarlo con lo verdadero, pues incluso las mejores acciones y maneras de pensar, tomadas para sí en su *determinación* y su contenido abstracto, son limitadas y con ello finitas. El que yo deba alimentarme, comer y beber, habitar, vestirme, el que necesita un lecho, una silla y tantos otros instrumentos, es ciertamente una necesidad de la vida exterior. Pero la vida interior se extiende también a través de estos aspectos, de modo que el hombre incluso a los dioses pone vestido y armas, para verlos en múltiples necesidades y en su satisfacción. Sin embargo, según hemos dicho, esta satisfacción ha de presentarse asegurada. En las correrías de los caballeros, por ejemplo, el alejamiento de la necesidad exterior en sus aventuras casuales, aparece solamente como un confiarse a la casualidad, lo mismo que entre los salvajes como un confiarse a la naturaleza inmediata. Ambas cosas son insuficientes para el arte. Pues lo auténticamente ideal consiste no sólo en que el hombre en general esté elevado sobre la mera serie-

dad de la dependencia, sino, además, en que se encuentre en una sobreabundancia que le permita practicar un juego tan libre como alegre con los medios naturales.

Dentro de estas determinaciones generales pueden separarse con mayor precisión los dos puntos que siguen.

a) El primero se refiere al uso de las cosas naturales para una satisfacción *teorética*. Se incluye aquí todo el atavío y adorno que el hombre usa, todo el lujo del que se rodea. Mediante ese adorno el hombre muestra que lo más valioso que le proporciona la naturaleza, y lo más bello que atrae la mirada hacia sí, el oro, las piedras preciosas, las perlas, el marfil, los vestidos hermosos, lo más raro y radiante, no le interesa por sí mismo ni ha de valer como natural, sino que debe mostrarse en *él*, o como perteneciente a *él* en su entorno, en lo que *él* ama y venera, en sus príncipes, templos y dioses. Para esto el hombre elige sobre todo aquello que por sí mismo, como exterior, aparece ya como bello, por ejemplo, los colores que brillan con pureza, el resplandor de los metales, las maderas aromáticas, el mármol, etc. Los poetas, sobre todo los orientales, no dejan de exhibir tal riqueza, que también puede apreciarse en la Canción de los Nibelungos. Y el arte en general no se queda en la mera descripción de este esplendor, sino que cuando puede y la situación lo exige, dota también sus obras reales de semejante riqueza. En la estatua de Pallas en Atenas y de Zeus en Olimpia no se ahorró oro ni marfil. Los templos de los dioses, las iglesias, las imágenes de los santos, los palacios de los reyes ofrecen en casi todos los pueblos un ejemplo de esplendor y lujo, y las naciones se han alegrado desde siempre de tener ante sus ojos la propia riqueza en sus divinidades, lo mismo que en el fausto de sus príncipes se alegraron de que eso existiera y hubiera sido tomado de su medio. Semejante disfrute podría verse perturbado por consideraciones morales, como, por ejemplo, si reflexionamos acerca de cuántos atenienses pobres habrán podido alimentarse con el manto de Pallas, o cuántos esclavos habrían podido redimirse; y, de hecho, en momentos de gran penuria del Estado se utilizaron entre los antiguos tales riquezas para fines útiles, tal como se hace ahora entre nosotros con los tesoros de los conventos o de las iglesias. Y esas tristes consideraciones pueden hacerse no sólo sobre obras de arte en particular, sino también sobre el arte en su totalidad. Pues ¿qué dinero cuesta al Estado una academia de las artes, o la adquisición de obras antiguas y nuevas de arte y su exposición en galerías, teatros y museos? Sin embargo, por más pensamientos morales y conmovedores que aduzcamos al respecto, eso sólo es posible por el hecho de que se rememora la necesidad e indigencia, cuya eliminación se pide al arte, de modo que no puede sino trocarse en fama y honra de los pueblos el hacer donación de sus tesoros para una esfera que, dentro de la realidad misma, descuella pródigamente sobre toda indigencia de la realidad.

β) Pero el hombre no sólo ha de emprender el ornato de sí mismo y del entorno en el que vive, sino que ha de utilizar también *prácticamente* las cosas exteriores para sus necesidades y fines *prácticos*. Por primera vez en ese ámbito comienza el pleno trabajo, azote y dependencia del hombre respecto de la prosa de la vida, y sobre todo aquí se pregunta, por tanto, en qué medida este círculo puede representarse en adecuación con las exigencias del arte.

aa) La primera forma en la que el arte intentó eliminar toda esta esfera es la representación de una *época dorada*, o de un estado *idílico*. En semejante situación, por una parte, la naturaleza satisface sin trabajo cualquier necesidad que pueda suscitarse en el hombre, y por otra parte, él, en su inocencia, se conforma con el alimento, la vivienda y demás agrados que puedan ofrecerle la pradera, el bosque, los rebaños, un jardincillo, una choza, pues allí callan todavía todas las pasiones del orgullo o de la avaricia, inclinaciones que parecen contrarias a la nobleza superior de la naturaleza humana. De todos modos, a primera vista semejante estado tiene un cariz ideal, y determinados campos limitados del arte pueden conformarse con esa manera de representación. Pero si calamamos un poco más hondo, semejante vida pronto nos aburrirá. Los escritos de Gesner, por ejemplo, ya se leen poco, y si los leemos, apenas podemos familiarizarnos con ellos. Pues una forma de vida así limitada presupone una falta de evolución del espíritu. Un hombre pleno y entero incluye tendencias superiores, el que ya no le satisfaga esa primera convivencia con la naturaleza y sus engendros inmediatos. El hombre no puede vivir en semejante pobreza idílica del espíritu, tiene que trabajar. Ha de aspirar a conseguir por su propia actividad aquello a lo que tiende. En este sentido ya las necesidades físicas suscitan un amplio y variado círculo de actividades y dan al hombre el sentimiento de fuerza interna, a partir del cual pueden luego desarrollarse también los intereses y fuerzas más profundos. Pero a la vez aquí la concordancia de lo exterior y lo interior ha de permanecer la determinación fundamental, y nada hay más repelente que el hecho de representar en el arte la necesidad física llevada hasta el extremo. Dante, por ejemplo, nos presenta conmovedoramente en un par de rasgos la muerte de hambre de Ugolino. Por el contrario, cuando Gerstenberg en su tragedia de igual nombre¹⁰ describe amplio y tendido, a través de todos los grados de lo terrible, cómo mueren de hambre sus tres hijos y luego Ugolino mismo, estamos ante una materia que en tal manera repugna por completo a la representación artística.

ββ) Y, por el contrario, el estado de la *formación general*, opuesto al idílico, presenta muchos inconvenientes. La red amplísima de necesidades y trabajo, de intereses y de su satisfacción,

10. Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, *Ugolino*, 1768.

está completamente desarrollada, y cada individuo, partiendo de su autonomía, está inmerso en una red infinita de dependencias de otros. Lo que él necesita para sí mismo, o no es en absoluto su trabajo, o sólo lo es en una parte muy pequeña, y, además, cada una de estas actividades, en lugar de producirse en forma individualmente viva, se produce en forma más y más maquinal según normas generales.

Entonces, en medio de esta formación industrial y del recíproco desplazamiento y utilización de los demás, en parte aparece la más dura crueldad de la pobreza; y, en parte, si ha de alejarse la penuria, los individuos tienen que aparecer como ricos, de modo que estén liberados del trabajo para sus necesidades y puedan entregarse a intereses superiores. En esa sobreabundancia queda eliminado el constante reflejo de una dependencia sin fin, y el hombre se sustrae tanto más a las casualidades de la actividad lucrativa por el hecho de que no se halla metido en la suciedad de la ganancia. Y por eso mismo ya no le resulta familiar su entorno más inmediato, pues éste no se le presenta como su propia obra. Lo que está en su entorno no lo ha producido él, sino que ha sido tomado de las existencias previamente dadas, que han producido otros y, por cierto, en una manera mayormente mecánica y, en consecuencia, formal, de modo que ha llegado a él a través de una larga cadena de esfuerzos y necesidades extraños.

γγ) Por esto, hay un *tercer* estado que se presenta como el más adecuado para el arte ideal, y que se halla en el medio entre los dorados tiempos idílicos y las mediaciones omnilaterales perfectamente desarrolladas de la sociedad burguesa. Ese estado del mundo es el que hemos conocido ya como el *heroico*, como el ideal en un sentido preferente. Las épocas heroicas no están limitadas a la mencionada pobreza idílica de los intereses espirituales, sino que pasan ya a pasiones e intereses más profundos; no obstante, el entorno inmediato de los individuos, la satisfacción de sus necesidades inmediatas es todavía su propia acción. Los medios de alimentación son más sencillos y por ello más ideales, así, por ejemplo, la miel, la leche, el vino, mientras que el café, el aguardiente, etc., evocan las miles de mediaciones que se requieren para su preparación. Igualmente, los héroes mismos matan y asan; ellos doman al caballo en el que cabalgan; preparan más o menos por sí mismos los instrumentos que utilizan; el arado, las armas defensivas, el escudo, el casco, la coraza, la espada, la lanza son su propia obra o, por lo menos, ellos están familiarizados con su preparación. En un estado así el hombre, en todo aquello que utiliza y de lo que se rodea, tiene el sentimiento de que lo ha producido por sí mismo y de que, consecuentemente, en las cosas exteriores tiene que habérselas con lo suyo y no con objetos extraños que se hallen fuera de la propia esfera donde él es señor. Y entonces la actividad para producir y formar el material no tiene que aparecer como un esfuerzo amargo, sino, más bien, como un ~~trabajo~~

fácil y satisfactorio, al que no se opone ningún obstáculo ni malogro.

Un estado así encontramos, por ejemplo, en Homero. El cetro de Agamenón es un bastón familiar que ha talado su antepasado mismo y que han heredado sus descendientes. Ulises ha labrado él mismo su propio lecho matrimonial. Por más que las famosas armas de Aquiles no sean su propio trabajo, no obstante, también aquí se rompe el múltiple entrelazamiento de las actividades, pues es Vulcano el que las confecciona a petición de Tetis. Brevemente, por todas partes mira la primera alegría por nuevos descubrimientos, la frescura de la posesión, la conquista del disfrute, todo es patrio, en todo tiene el hombre ante sí la fuerza de su brazo, la habilidad de su mano, la prudencia de su propio espíritu, el resultado de su valor y valentía. Solamente en este sentido, los medios de satisfacción no se han rebajado todavía a la condición de una cosa meramente externa. Todavía vemos nosotros mismos su producción viva y la conciencia viva del valor que el hombre pone allí, pues él no tiene en ello cosas muertas o matadas por la costumbre, sino sus propias producciones inmediatas. De esa manera aquí todo es idílico, pero ya no con la limitación de que la tierra, los ríos, el mar, los árboles, el ganado, etc., ofrecen al hombre la alimentación y, en consecuencia, éste aparece limitado a tal entorno y a su disfrute. Más bien, dentro de esta vitalidad originaria, se abren intereses más profundos, en relación con los cuales todo lo exterior está ahí como un ser accesorio, como el suelo y medio para fines superiores. Pero está ahí como un suelo y un entorno sobre el cual se extiende aquella armonía y autonomía que se muestra en el hecho de que todas y cada una de las cosas son producidas y utilizadas por el hombre, son preparadas y disfrutadas por el hombre mismo que las necesita.

Ofrece siempre gran dificultad y peligro aplicar tales maneras de representación a materias que están tomadas de tiempos posteriores, perfectamente formados. Bajo este aspecto, Goethe nos ha proporcionado un modelo consumado en *Hermann und Dorothea*. A título de comparación quiero aducir solamente algunos rasgos. *Voss*, en su conocida *Luise*, describe en forma idílica la vida y actividad en un círculo silencioso y limitado, pero autónomo. El pastor de aldea, la pipa de tabaco, el camión, el sillón y la cafetera desempeñan un gran papel. Ahora bien, el café y el azúcar son productos que no han podido surgir en semejante círculo y remiten a un contexto muy diferente, a un mundo extraño y a sus múltiples mediaciones de la acción, de las fábricas, de la industria moderna en general. Por ello, en realidad dicho círculo rural no está totalmente cerrado en sí. Por el contrario, en los bellos cuadros de *Hermann und Dorothea* de ninguna manera puede hablarse de un mundo cerrado, pues, según hemos insinuado en otra ocasión, en esta poesía, aun manteniéndose el tono idílico, están en juego digna y poderosamente los grandes intereses del tiempo,

las luchas de la Revolución Francesa, la defensa de la patria. El círculo estrecho de la vida de familia en una pequeña ciudad no se mantiene firme y unida por el hecho de ignorar las hondas relaciones de los movimientos profundos del mundo, como en el caso del párroco rural en *Luise de Voss*, sino por la conexión con los grandes movimientos del mundo, dentro de los cuales son descritos los caracteres y hechos idílicos. Así la escena queda inmersa en una vida más rica en contenido. Y el farmacéutico, que sólo vive en el usual entorno condicionante y en sus relaciones limitadas, está representado como torpe filisteo, como dechado de bondad, pero molesto. No obstante, bajo el aspecto del entorno inmediato de los caracteres, está dado el tono exigido por lo que precede. Así, por poner un ejemplo, el fondista, en compañía de sus huéspedes, el párroco y el farmacéutico, no bebe, por ejemplo, café, pues:

Cuidadosamente trajo la madre claro y delicioso vino,
en botella tallada sobre reluciente bandeja de estaño,
con los romanos verdosos, las *auténticas copas* de vino del Rin.

Beben en el fresco un producto local, un vino del ochenta y tres, en las copas del lugar, que sólo sirven para vino del Rin. Inmediatamente después se ofrecen a nuestra representación «las olas de la corriente del Rin y su deliciosa orilla», y pronto somos conducidos a los viñedos detrás de la casa del propietario, de modo que aquí nada rebasa la esfera peculiar de un estado agradable, que engendra sus necesidades dentro de sí mismo.

c) Además de estas dos primeras clases de entorno exterior, hay una *tercera* forma con la que todo individuo tiene que vivir en una conexión concreta. Se trata de las generales relaciones *espirituales* de lo religioso, jurídico, moral, de la forma de organización del Estado, de la Constitución, de la justicia, de la familia, de la vida pública y privada, de las diversiones, etc. Pues el carácter ideal no ha de manifestarse sólo en la satisfacción de las necesidades físicas, sino también en la de los intereses espirituales. Es cierto que lo substancial, divino y necesario en sí de esas relaciones, según su *concepto*, es una sola y misma cosa, pero en la *objetividad* asume múltiples formas diferentes, que penetran también en lo casual, convencional y válido solamente para determinados tiempos y pueblos. En esta forma todos los intereses de la vida espiritual se convierten también en una realidad exterior, que el individuo halla ante sí como usos y costumbres. Y así al individuo, como sujeto cerrado, lo mismo que se halla en relación con la naturaleza exterior, se halla también en relación con esta totalidad, más emparentada con él y que le pertenece más de cerca. En conjunto podemos exigir para este círculo la misma concordancia viva que hemos insinuado ya. Por esto y porque pronto trata-

remos en otro lugar los principales puntos de vista, renunciemos aquí a una consideración más detallada.

3. *La dimensión exterior de la obra de arte en relación con el público*

El arte, como representación del ideal, tiene que asumirlo en todas las relaciones antes mencionadas con la realidad exterior, y unificar la subjetividad interna del carácter con lo exterior. La obra de arte, por más que constituye un mundo concorde y redondeado en sí, como objeto real y singular no es *para sí*, sino *para nosotros*, para un público, que intuye y disfruta la obra de arte. Los actores, por ejemplo, en la representación de un drama, no sólo hablan entre sí, sino también con nosotros, y tienen que ser comprensibles bajo ambas dimensiones. Y así cada obra de arte es un diálogo a dos con cada uno de los que están presentes. Es cierto que el verdadero ideal es comprensible para todos en los intereses y pasiones generales de sus dioses y hombres. Pero en tanto presenta intuitivamente a sus individuos dentro de un determinado mundo exterior de las costumbres, de los usos y de otros detalles particulares, se plantea una nueva exigencia, la de que esta dimensión exterior no sólo concuerde con los caracteres representados, sino también *con nosotros*. Lo mismo que los caracteres de la obra de arte se hallan dentro del mundo exterior como en su suelo patrio, también exigimos para nosotros la misma armonía con ellos y con su entorno. De cualquier época que proceda una obra de arte, lleva siempre en sí particularidades que la separan de las peculiaridades de otros pueblos y siglos. Poetas, pintores, escultores, músicos toman su materia preferentemente de tiempos pasados, cuyos usos y costumbres, formación, Constitución, culto, etc., son distintos del conjunto de la formación del propio presente. Ese remontarse al pasado, según hemos advertido, tiene la gran ventaja de que, la elevación sobre lo inmediato y presente por el recuerdo, produce por sí misma aquella generalización de la materia a la que no puede renunciar el arte. Sin embargo, el artista pertenece a su propio tiempo, vive en sus costumbres, en su concepción del mundo. Las poesías homéricas, por ejemplo, viviera o no realmente Homero como este poeta único de la *Iliada* y *Odisea*, están separadas por cuatro siglos al menos del tiempo de la guerra de Troya, y doble período de tiempo todavía separa a los grandes trágicos griegos de los días de los antiguos héroes, de los cuales aquéllos toman la materia de su poesía para traducirla a su presente. Algo parecido sucede con la canción de los Nibelungos y el poeta que fue capaz de ordenar en un todo orgánico las diversas leyendas que contiene esta poesía.

Cierto que el artista se halla familiarizado enteramente con el *pathos* general de lo humano y lo divino, pero la forma externa

del tiempo antiguo, condicionante bajo muchos aspectos, junto con los caracteres y acciones del mismo, que el artista presenta en su obra, han cambiado esencialmente y se han hecho extraños para él. Además, el poeta crea para un público y en primer lugar para su pueblo y su tiempo, que tienen derecho a comprender la obra de arte y encontrarse familiarmente en ella. Es verdad que las auténticas e inmortales obras de arte son disfrutables en todos los tiempos y naciones, pero su comprensión normal entre pueblos y siglos extraños exige un amplio aparato de noticias y conocimientos geográficos, históricos e incluso filosóficos.

En esta colisión entre tiempos diferentes se pregunta cómo ha de estar configurada una obra de arte en lo relativo a los aspectos exteriores de lo local, de los usos y costumbres religiosos, políticos y sociales. Se pregunta si el artista puede olvidar su propio tiempo y atender tan sólo al pasado y a su existencia real, de modo que su obra sea una imagen fiel de lo pasado, o bien él no sólo está legitimado, sino también obligado a tener en cuenta solamente su nación y presente, elaborando su obra según puntos de vista relacionados con su tiempo particular. Esta exigencia opuesta puede expresarse así: o bien la materia tiene que tratarse *objetivamente*, de acuerdo con su contenido y su tiempo, o bien ha de tratarse *subjetivamente*, es decir, adecuarse enteramente a la formación y costumbres del presente. Lo mismo la una que la otra alternativa, retenidas en su oposición, conducen a un extremo igualmente falso, que queremos tratar brevemente para encontrar así la manera auténtica de representación.

Por ello, bajo este aspecto, hemos de asumir tres puntos de vista:

Primero, la insistencia subjetiva en la formación del propio tiempo.

Segundo, la fidelidad meramente objetiva en relación con el pasado,

Tercero, la verdadera objetividad en la representación y apropiación de materias extrañas, alejadas bajo el aspecto del tiempo y de la nacionalidad.

a) La concepción meramente *subjetiva*, en su unilateralidad extrema, llega a suprimir por completo la forma objetiva del pasado, poniendo en su lugar tan sólo la forma de aparición del presente.

a) Esto, en parte, puede deberse al desconocimiento del pasado, así como a una ingenuidad que no percibe o hace consciente la contradicción entre el objeto y la manera de apropiación actual, de modo que el fundamento de tal manera de representación es la *falta de formación*. Donde más fuertemente encontramos ese tipo de ingenuidad es en Hans Sachs, que presenta a Dios nuestro Señor, al Dios Padre, a Adán, Eva y los patriarcas con gran frescu-

ra intuitiva y ánimo alegre, de modo que les confiere aire de Nürnberg en el sentido más auténtico de la palabra. Una vez, por ejemplo, Dios Padre hace de maestro de escuela con Caín y Abel y los demás hijos de Adán como alumnos, asumiendo la manera y el tono de un maestro de escuela del propio tiempo. Los catequiza sobre los Diez mandamientos y el Padrenuestro. Abel lo sabe todo y se muestra piadoso; Caín se comporta y responde como un rapaz malo e impío. Cuando ha de repetir los Diez mandamientos, lo dice todo al revés: has de robar, no honres al padre y a la madre. Así también en el sur de Alemania la historia de la pasión se representa en manera semejante; la costumbre ha sido prohibida varias veces, pero ha vuelto a introducirse siempre. Allí Pilatos aparece como un funcionario brutal, grosero, soberbio; los soldados, con maldad propia de nuestro tiempo, ofrecen a Cristo una pulgarada de rapé; cuando él la rechaza, aprietan con fuerza el rapé en su nariz. Y el pueblo entero se divierte con ello, sin menoscabo de su piedad y devoción, y asiste allí con tanta más devoción, cuanto más vivo se le ofrece el interior de su representación religiosa en esa presencia inmediata de lo exterior. De todos modos, hay un motivo justificado en esa manera de transformación e inversión de las cosas según nuestro punto de vista y nuestras formas; y puede ponderarse la audacia de Hans Sachsen, que se comporta tan familiarmente con Dios y las antiguas representaciones religiosas, adaptándolas enteramente a la situación provincial, en medio de una honda devoción. No obstante, es una violencia del ánimo y una falta de formación del espíritu el que no se respete bajo ningún aspecto el derecho del objeto a su propia objetividad, sino que éste sea sometido a una forma simplemente opuesta, con lo cual no aparece sino una contradicción burlesca.

β) Por otra parte, una subjetividad igual puede nacer de la soberbia de la *formación*, por cuanto ella considera los puntos de vista, las costumbres y las convenciones sociales del propio tiempo como los únicos válidos y aceptables, y por eso no es capaz de gozar de ningún contenido mientras éste no haya tomado la modalidad de la formación actual. De este tipo era el llamado buen gusto clásico de los franceses. Lo que hubiera de interesarles, tenía que ser francés. Lo que pertenecía a otra nacionalidad, y en especial lo que tenía forma medieval, era calificado de carente de gusto y bárbaro, y quedaba rechazado con desprecio. No tiene razón, pues, Voltaire cuando dice que los franceses mejoraron las obras de los antiguos; lo que hicieron fue nacionalizarlas. Y en esta transformación, procedieron con todo lo extraño e individual en forma tanto más repulsiva por el hecho de que su gusto exigía una completa formación social palaciega, una regularidad y convencional universalidad del sentido y de la representación. La misma abstracción de una formación delicada trasladaron a la poesía y a la dicción. Ningún poeta podía decir *cochon*, o nombrar la cuchara, el tenedor, o mil otras cosas. De ahí las amplias definiciones

y circunscripciones; así, por ejemplo, en lugar de cuchara o tenedor, decían un instrumento con el que se lleva a la boca alimentos líquidos o secos, y otras cosas del mismo estilo. Mas por ello precisamente su gusto permaneció muy torpe; pues el arte, en lugar de aplanar y alisar su contenido para lograr tales universalidades afinadas, lo que de suyo debe hacer es particularizarlo en una individualidad viva. Por eso fueron los franceses los que menos pudieron soportar a Shakespeare, y cuando lo trabajaron, cortaron cada vez en él lo que nosotros preferiríamos. Igualmente Voltaire se ríe de que Píndaro pudiera decir: ἀριστον μὲν ὕδωρ. Y así en sus obras de arte los chinos y los americanos, o los héroes griegos y romanos tienen que hablar y comportarse enteramente como palaciegos franceses. Aquiles, por ejemplo, en *Ifigenia en Aulis* es por completo un príncipe francés, y si no fuera por el nombre, nadie reconocería en él a un Aquiles. Cierto que en las representaciones teatrales él estaba vestido de griego y provisto de casco y coraza; pero al mismo tiempo llevaba cabellos empolvados y peinados, amplias caderas y bolsillos, talones rojos en los zapatos atados con cintas de color. Y *Esther* de Racine en tiempos de Luis XIV tenía público sobre todo porque Ahasverus aparecía enteramente igual que Luis XIV cuando entraba en la gran sala de audiencias. Cierto que Ahasverus presentaba mezclas orientales, pero iba totalmente empolvado y vestido con capa de armiño, y detrás de él seguía toda la masa de peinados y empolvados gentilhombres de cámara en *habit français*, con talegas, sombreros de plumas en el brazo, chalecos y pantalones de *drap d'or*, con medias de seda y talones rojos en los zapatos. Lo que sólo era accesible a la corte y a los especialmente privilegiados, podían verlo aquí también los demás estamentos, la *entrada* del rey puesta en versos. Por un principio semejante, con frecuencia en Francia la historiografía no se practica por sí misma y por su objeto, sino por el interés del propio tiempo, por ejemplo, para impartir buenas enseñanzas al gobierno o para hacerlo odioso. Igualmente muchos dramas toman las circunstancias del tiempo como su único contenido, o bien aluden a ellas, o también, cuando en piezas antiguas aparecen pasajes relacionables con el presente, éstos son resaltados intencionadamente y recibidos con gran entusiasmo.

γ) Como una tercera forma de subjetividad podemos indicar la abstracción de todo auténtico y verdadero contenido artístico del pasado y del presente, de modo que al público sólo se le ofrece su propia subjetividad casual, tal como ésta se da y acontece en la vida de cada día. Esta subjetividad no es otra cosa que la manera peculiar de la conciencia profana en la vida prosaica. De todos modos, allí cualquiera se encuentra en su casa, y sólo quien se acerca a tal obra con exigencias artísticas dejará de encontrarse familiarmente en medio de ella, pues el arte debe liberarnos precisamente de ese tipo de subjetividad. Kotzebue, por ejemplo, mediante tales representaciones consiguió grandes efectos en su tiem-

po. Allí nos encontramos con «nuestros lamentos y calamidades, con el ceremonial de envainar cucharas de plata, con la exposición a la picota»; «párrocos, consejeros de comercio, alféreces, secretarios o sargentos de húsares» se acercan a los ojos y oídos del público, y de esa manera cada uno tiene ante sí su propia vida doméstica o la de un conocido y pariente, etc., o bien se entera de dónde le aprieta el zapato en sus relaciones particulares y fines especiales. Semejante subjetividad carece en sí misma de la elevación al sentimiento y representación de lo que constituye el contenido auténtico de la obra de arte, por más que sea capaz de reconducir el interés de sus objetos a las exigencias usuales del corazón y a lugares comunes y reflexiones de tipo moral. En estos tres puntos de vista, la representación de las relaciones externas es unilateralmente subjetiva y no concede su justo lugar a la forma real objetiva.

b) A la inversa, la segunda forma de concepción hace lo contrario, pues se esfuerza en reproducir los caracteres y hechos del pasado con tanta fidelidad como sea posible en su lugar real y en las peculiaridades particulares de las costumbres y otros detalles externos. Desde este punto de vista sobresalimos en particular nosotros los alemanes. Pues, en comparación con los franceses, somos los archiveros cuidadosos de todas las peculiaridades extrañas y, por eso, también en el arte exigimos fidelidad al tiempo, al lugar, a los usos, a los vestidos, a las armas, etc. Tampoco nos falta paciencia para sumergirnos con amargo esfuerzo y erudición en la forma de pensar y sentir de naciones extrañas y siglos lejanos. De cara a captar y comprender todos los aspectos de los espíritus de las naciones, en el arte no sólo somos tolerantes para con las peculiaridades extrañas, sino que llegamos hasta lo metódico en la exigencia de precisión y exactitud en cosas tan insenciales de tipo exterior. Los franceses pueden parecer asimismo muy diestros y activos; sin embargo, por más formados y prácticos que sean, carecen de paciencia para una comprensión tranquila y reconocedora. Juzgar es para ellos lo primero. Nosotros, por el contrario, especialmente en obras extrañas de arte, apreciamos todo cuadro fiel. Plantas extranjeras, configuraciones de cualquier reino de la naturaleza, instrumentos de todo tipo y forma, perros y gatos, e incluso objetos repulsivos nos resultan gratos. Y así simpatizamos con lo más extraño en lo relativo a concepciones del mundo, sacrificios, leyendas de los santos y sus muchos absurdos, así como a otras representaciones anómalas. Asimismo, en la representación de las personas que actúan puede parecernos lo esencial el que ellas se presenten en su hablar, en sus anhelos, etc., por sí mismos, tal como en su tiempo y carácter nacional fueron para sí, para los otros y frente a los otros.

En tiempos recientes, sobre todo desde la obra de Friedrich Schlegel, se ha introducido la representación de que la objetividad de una obra de arte se funda en ese tipo de fidelidad, que

habría de constituir el punto de vista principal. Y también nuestro interés subjetivo habría de limitarse fundamentalmente a una fidelidad viva a la forma descrita. Si se plantea una exigencia así, con ello queda dicho que nosotros no hemos de tener ningún interés de tipo superior en lo relativo a la esencia del contenido representado y a los fines y formación en la actualidad. De esta manera en Alemania, desde que por estímulo de Herder amplios círculos han prestado atención a la canción popular, también se han compuesto diversos tipos de canciones en el tono nacional de pueblos y tribus de formación sencilla: en iroqués, en griego moderno, en japonés, en turco, en tártaro, en mongol, etc. Y se ha tenido por gran genialidad la capacidad de hacerse a la mentalidad de costumbres y concepciones populares, para traducirlas al lenguaje poético. Pero aunque el poeta piense y sienta por completo según los cánones de otros pueblos, sin embargo, para el público que ha de gozarlo eso permanecerá siempre algo exterior.

En general, este punto de vista, si se retiene unilateralmente, se queda en lo meramente formal de la rectitud y fidelidad histórica, por cuanto prescinde tanto del contenido y de su peso substancial, como de la formación y del contenido en la forma actual de pensar y sentir. Pero no puede abstraerse ni de lo uno ni de lo otro, sino que ambos aspectos han de satisfacerse por igual, y han de concordar con la tercera exigencia de la fidelidad histórica en una forma muy distinta de la vista hasta ahora. Eso nos conduce a la consideración de la verdadera objetividad y subjetividad que deben ser atendidas en la obra de arte.

c) Lo más inmediato que en general podemos decir sobre este punto es que ninguna de las partes consideradas puede resaltarse unilateralmente a expensas de la otra. Ahora bien, el mero acierto histórico en las cosas externas del lugar, de los usos y costumbres, de las instituciones, constituye la parte subordinada de la obra de arte, la cual ha de someterse al interés de un contenido verdadero e imperecedero para la formación actual.

Bajo este aspecto, a la forma auténtica de representación pueden contraponérsele las siguientes formas de concepción relativamente deficientes.

α) En primer lugar, la representación puede ser fiel por completo a una época y, sin embargo, resultar viva y comprensible para el público actual, pero sin salirse de la prosa usual y hacerse poética en sí misma. Por ejemplo, *Götz von Berlichingen* de Goethe nos ofrece un ejemplo sorprendente a este respecto. Basta con citar el principio, que nos sitúa en un albergue de Schwarzenberg de Franconia: Metzler y Sievers en la mesa, dos mozos de caballerías junto al fuego, un posadero.

SIEVERS: ¡Hänsell, todavía un vaso de aguardiente, ¡y mide en cristiano!

POSADERO: Eres insaciable.

METZLER (*sigilosamente a SIEVERS*): Cuenta otra vez lo de Berlichingen. Esos de Bamberg se enfadan, se ponen negros. Etc.

Igualmente en el tercer acto:

GEORG (*llega con un canalón*): Ahí tienes plomo. Si aciertas solamente con la mitad, no escapa ninguno que pueda decir a su majestad: ¡Señor!, lo hemos pasado mal.

LERSE (*escapa*): ¡Una buena pieza!

GEORG: ¡Que la lluvia se busque otro camino! Eso no me da miedo; un buen caballero y una buena lluvia siempre encuentran salida.

LERSE (*vierte*): Ten la cuchara. *Ve a la ventana*. Ahí va un caballero con su pantalón de gala; piensan que hemos agotado las municiones. Ha de probar la bola caliente, tal como sale de la sartén. *Carga*.

GEORG (*apoya la cuchara*): Déjame ver.

LERSE (*dispara*): Cayó el gorrión. Etc.¹¹

Todo eso está escrito en forma muy intuitiva y comprensible en cuanto al carácter de la situación y de los caballeros. No obstante, estas escenas son muy triviales y prosaicas en sí mismas, pues toman como contenido y forma una manera de aparición y objetividad enteramente usual, cercana a cualquiera. Otro tanto podría decirse de muchos otros productos de juventud de Goethe, los cuales estaban dirigidos contra todo lo que antes había valido como regla, y que producían su efecto por la eficacia con que acercaban todas las cosas a nuestra intuición y sensación. Pero la cercanía era tan grande y el contenido interno en parte tan pequeño, que por ello mismo esas obras se hacían triviales. Sobre todo en obras dramáticas esta trivialidad se nota especialmente durante la representación, pues ya en el momento de entrar, al ver los muchos preparativos, las luces, la gente arreglada, esperamos encontrar otra cosa que un par de labradores, dos caballeros y un vaso de licor. El *Götz* atrajo preferentemente en la lectura; en el escenario no pudo mantenerse durante largo tiempo.

β) Por otra parte, lo histórico de una mitología anterior, lo extraño de estados históricos del Estado y las costumbres puede ser conocido y apropiado para nosotros por el hecho de que, gracias a la formación general de nuestra época, tenemos también múltiples conocimientos del pasado. Así, por ejemplo, la familiaridad con el arte y la mitología, con la literatura, con el culto, con los usos de la Antigüedad, constituye el punto de partida de la formación actual. En efecto, cualquier muchacho conoce desde la

11. HEGEL (o bien HOTHo) cita el texto, ligeramente discrepante de la redacción de 1773/1774, contenido en la edición de Göschen, *Goethes Schriften*, 2 tomos, 1787, y de Cotta, *Goethes Werke*, 8 tomos, 1828.

escuela a los dioses griegos, los héroes y las figuras históricas. Por eso, en el terreno de la representación podemos gozar de las figuras y los intereses del mundo griego, en tanto ellos pertenecen a nuestro patrimonio representativo. Y no vemos por qué la cosa no ha de ser así también con la mitología india, o egipcia, o escandinava. Además, en las representaciones religiosas de estos pueblos está dado también lo general, Dios. Pero lo determinado, las divinidades *especiales* de Grecia o de la India, ya no tienen ninguna *verdad* para nosotros, pues ya no creemos en ellas y a lo sumo placen a nuestra fantasía. Por eso permanecen extrañas a nuestra auténtica conciencia profunda, y nada hay tan vacío y frío como el exclamar en un sacrificio: «¡Oh dioses!», o bien: «¡Oh, Júpiter!», o incluso: «¡Oh, Isis y Osiris!», máxime cuando se añade a las miserias de los oráculos, que casi siempre están presentes en los sacrificios, y en cuyo lugar hoy se introduce en la tragedia la locura y la clarividencia.

Exactamente igual sucede con otros materiales históricos procedentes del mundo de las costumbres, de las leyes, etc. Sin duda, también lo histórico *es*, pero es *pasado*, y si ya no tiene ningún nexo con el presente de la vida, por más que lo conozcamos muy bien y con mucha precisión, ya no es lo nuestro; y por lo pasado no sentimos interés en base a la mera razón de haber sido una vez. Lo histórico solamente es lo nuestro cuando pertenece a la nación a la que nosotros pertenecemos, o cuando podemos considerar el presente en general como una consecuencia de aquellos hechos que en su cadena incluyen como miembro esencial los caracteres o acciones representados. Pues ni siquiera es suficiente la mera conexión del mismo suelo y pueblo; más bien, el pasado mismo del propio pueblo ha de hallarse en una relación próxima con nuestra situación, vida y existencia.

En la canción de los Nibelungos, por ejemplo, es cierto que geográficamente nos hallamos en suelo patrio, pero los borgoñones y el rey Etzel están tan alejados de las circunstancias de la formación actual y de sus intereses patrios, que nosotros mismos, si no gozamos de una erudición especial, podemos sentirnos mucho más familiarizados con las poesías de Homero. Así Klopstock, por tendencia patria, se vio movido a poner los dioses escandinavos en lugar de la mitología griega, pero Wodan, Walhalla y Freia se han quedado en meros nombres, los cuales pertenecen a nuestro ánimo y representación menos todavía que Júpiter y el Olimpo.

Bajo este aspecto hemos de dejar en claro que las obras de arte no deben hacerse para el estudio y la erudición, sino que ellas, sin este rodeo de amplios conocimientos lejanos, han de ser comprensibles y disfrutables inmediatamente por sí mismas. Pues el arte no está destinado a un pequeño círculo cerrado de personas especialmente formadas, sino a la nación en su conjunto. Y lo que tiene validez para la obra de arte en general, halla aplicación

también al aspecto exterior de la expuesta realidad histórica. También ella ha de ser para nosotros, que pertenecemos a nuestro tiempo y pueblo, clara y comprensible sin amplia erudición, de modo que podamos encontrarnos familiarmente en ella y no nos veamos forzados a quedarnos ante ella como ante un mundo extraño e incomprensible para nosotros.

γ) Con esto nos hemos acercado ya a la forma auténtica de objetividad y apropiación de materias de tiempos pasados.

αα) Lo primero que podemos aducir aquí se refiere a los auténticos poemas nacionales, los cuales presentan en todos los pueblos la característica de que el aspecto exterior de la historia pertenecía ya a la nación respectiva y no era extraña a ella. Esto puede decirse de las epopeyas indias, de las poesías homéricas y de la poesía dramática de los griegos. Sófocles no hizo que Filoctetes, Antígona, Ajax, Orestes, Edipo y sus corifeos y coros hablaran como si se dirigieran a los coetáneos del autor. De igual manera los españoles tienen sus romances del Cid; Tasso en su *Jerusalén liberada* cantó el asunto general de la cristiandad católica; Camões, el poeta portugués, describe el descubrimiento del camino marítimo hacia la India oriental alrededor del cabo de Buena Esperanza, las acciones en sí inmensamente importantes de los héroes marítimos, y estas acciones eran las acciones de su nación; Shakespeare dramatizó la historia trágica de su país, y Voltaire mismo hizo su *Henriade*. También nosotros, los alemanes, hemos dejado finalmente de elaborar como poemas épicos nacionales historias alejadas, que para nosotros ya no tienen ningún interés nacional. *Noa* de Bodmer¹² y el *Mesías* de Klopstock han pasado de moda, lo mismo que ya no tiene validez la opinión de que el honor de la nación pide tener su Homero y, además, su Píndaro, Sófocles y Anacreonte. Las historias bíblicas están más cercanas a nuestra representación, pues estamos familiarizados con el Antiguo y el Nuevo Testamento; no obstante, lo histórico de los usos externos que allí aparecen sigue siendo para nosotros asunto extraño de erudición; y así propiamente sólo tenemos ante nosotros como conocido el hilo prosaico de los hechos y caracteres, que por la elaboración quedan revestidos de nuevas frases, de modo que bajo este aspecto no tenemos sino el sentimiento de algo meramente hecho.

ββ) Pero el arte no puede reducirse a materias patrias, y de hecho, cuanto más entraron en contacto los pueblos especiales, tomaron más y más sus objetos de todos los pueblos y siglos. Cuando es éste el caso, no ha de considerarse como una gran genialidad el que el poeta sepa hacerse por completo a la situación de pueblos extraños; más bien, la dimensión externa de la historia ha de mantenerse marginal en la representación, de modo que se convierta en un insignificante asunto secundario al servicio de lo

12. Johann Jakob BODMER, *Noa ein Heldengedicht*, 1750.

humano, de lo universal. Así, por ejemplo, ya la Edad Media tomó materias de la Antigüedad, pero puso en ellas el contenido de su propio tiempo y, en casos extremos, no dejó más que el mero nombre de Alejandro, o de Eneas, o del emperador Octaviano.

Lo primordial es y permanece la comprensibilidad inmediata, y realmente en todas las naciones ha adquirido importancia lo que les decía algo como obra de arte, pues ellas querían estar allí en forma familiar, viva y presente. En medio de esa nacionalidad autónoma, Calderón elaboró su *Zenobia* y *Semiramis*, y Shakespeare supo imprimir un carácter nacional inglés en las más diversas materias, si bien él logró conservar mucho más profundamente que los españoles los rasgos esenciales del carácter histórico de naciones extrañas, como, por ejemplo, de los romanos. Incluso los trágicos griegos tuvieron ante sus ojos lo presente de su tiempo y de la ciudad a la que pertenecían. El *Edipo en Colona*, por ejemplo, guarda una relación especial con Atenas no sólo bajo el aspecto de lo local, sino también por el hecho de que Edipo, muriendo en este lugar, tenía que convertirse en un escudo para Atenas. Bajo otros aspectos, también las *Euménides* de Esquilo por la decisión del Areópago presentan un interés patrio para los atenienses. Por el contrario, la mitología griega, por más que se haya utilizado de múltiples maneras desde el renacimiento de las artes y las ciencias, nunca ha llegado a ser perfectamente familiar entre los pueblos modernos y, a pesar de su amplia difusión, permaneció fría en las artes plásticas y más todavía en la poesía. Por ejemplo, a nadie se le ocurre hoy hacer una poesía a Venus, a Júpiter o a Pallas. Ciertamente que la escultura no puede componérselas sin los dioses griegos, pero en gran parte sus representaciones sólo son accesibles y comprensibles a los eruditos y al círculo estrecho de los especialistas. En un sentido semejante Goethe se esforzó por acercar los cuadros de Filostrato a los pintores para que los consideraran e imitaran, pero con ello apenas logró nada. Tales objetos antiguos, en su antiguo presente y realidad, permanecen extraños al público moderno y a los pintores. Goethe, en cambio, con un espíritu mucho más profundo, en su *Diván*, mezcla de oriental y occidental, logró todavía en los años tardíos de su libre interior traer el oriente a nuestra poesía actual y adaptarlo a la intuición actual. En esta apropiación sabía muy bien que él era un hombre occidental y un alemán, y así ciertamente adoptó el tono fundamental del oriente por lo que respecta al carácter oriental de las situaciones y relaciones, pero igualmente concedió todo su derecho a nuestra conciencia actual y a su propia individualidad. De esa manera le está permitido al artista tomar sus materias de tierras muy lejanas, de tiempos pasados y de pueblos extraños, así como conservar en conjunto la mitología, las costumbres y las instituciones según su forma histórica. Pero a la vez ha de utilizar estas figuras solamente como marco de sus cuadros, adecuando lo interior a la conciencia más

profunda de su propio presente. El ejemplo más admirable sigue siendo hasta ahora *Ifigenia* de Goethe.

De cara a tal transformación las artes particulares reciben una posición muy variada. La lírica, por ejemplo, en las poesías de amor es la que menos necesita de un entorno exterior descrito con precisión histórica, pues para ella el asunto principal es la sensación, el movimiento del ánimo. Por ejemplo, bajo este aspecto, los sonetos de Petrarca nos ofrecen escasa información acerca de Laura misma, apenas nos transmiten otra cosa que el nombre, el cual podría ser distinto; acerca de lo local sólo está indicado lo más general, la fuente de Vacluse, etc. Lo épico, en cambio, exige mayores detalles, y allí nos agradan fácilmente las circunstancias históricas externas si son claras y comprensibles. Estos aspectos externos representan el escollo más peligroso para el arte dramático, especialmente en las representaciones teatrales, donde todo se nos pronuncia inmediatamente o llega en forma viva a nuestra intuición sensible, de modo que queremos encontrarnos allí familiarmente y con conocimiento de causa. Por eso mismo, aquí la representación de la realidad histórica exterior ha de permanecer totalmente subordinada y permanecer un mero marco; ha de mantenerse la misma relación que encontramos en poesías de amor, donde se da a la amada un nombre distinto del que lleva nuestra propia amada, aunque podamos simpatizar completamente con los sentimientos expresados y la manera de su expresión. No significa nada el que los eruditos echen de menos la rectitud de las costumbres, del lenguaje culto, de los sentimientos. En las piezas históricas de Shakespeare, por ejemplo, hay muchas cosas que permanecen extrañas para nosotros y apenas pueden interesarnos. En la lectura nos conformamos con ello, en el teatro no. De todos modos, los críticos y expertos opinan que tales tesoros históricos deberían expresarse por sí mismos, y se quejan del gusto malo y corrompido del público cuando éste se muestra aburrido ante la presencia de tales cosas. Pero la obra de arte y su disfrute inmediato no es para los enterados y cultos, sino para el público, y los críticos no han de dárselas de distinguidos, pues también ellos pertenecen al mismo público, y para ellos mismos no puede ofrecer ningún interés serio la exactitud en los detalles históricos. En este sentido actualmente los ingleses, por ejemplo, en las obras de Shakespeare ofrecen solamente las escenas que de por sí son excelentes y son comprensibles en sí mismas, y así no comparten la pedantería de nuestros estetas, que quieren poner antes los ojos del pueblo todos los detalles externos que se han hecho extrañas para el público y en los que éste ya no puede participar. Por tanto, cuando se pone en escena una obra dramática, todo pueblo tiene el derecho de exigir adaptaciones. Y en este sentido incluso lo más excelente exige una reelaboración. Podría decirse que lo primoroso es exquisito en todo tiempo, pero la obra de arte tiene también una dimensión temporal y mortal, en

la cual hay que emprender una transformación. Pues lo bello aparece para otros, y aquellos para los que llega a aparecer han de encontrarse familiarmente en medio de esa dimensión externa de la aparición.

En dicha apropiación halla su fundamento y excusa lo que en el arte se llama *anacronismo*, y que normalmente se imputa a los artistas como un gran defecto. A tales anacronismos pertenecen en primer lugar meros datos externos. Cuando Falstaff, por ejemplo, habla de pistolas, esto es indiferente. Es peor cuando Orfeo aparece con un violín en la mano, pues aquí se echa de ver con excesiva evidencia la contradicción entre los días míticos y un instrumento moderno, acerca del cual todo el mundo sabe que no fue inventado en época tan temprana. Por esto, ahora también en los teatros se procede con sumo cuidado en tales cosas, y los directores se atienen a la fidelidad histórica en lo relativo a los vestidos y al decorado. La *Virgen de Orleans* en concreto ha costado mucho esfuerzo bajo este aspecto, un esfuerzo que, de todos modos, en muchos casos puede considerarse perdido, pues sólo se refiere a lo relativo e indiferente. La manera más importante de anacronismos no consiste en los vestidos y en otros detalles externos parecidos, sino en el hecho de que en una obra de arte las personas hablan, expresan sentimientos y representaciones, llevan a cabo reflexiones, emprenden acciones que resultaban imposibles en aquel tiempo y nivel de formación, según su religión y concepción del mundo. A esta clase de anacronismos acostumbra a aplicarse la categoría de naturalidad, significando que es innatural el que los caracteres representados no hablen y actúen tal como habrían hablado y actuado en su tiempo. Pero el retener unilateralmente tal naturalidad conduce a despropósitos. Pues el artista, cuando describe el ánimo humano con sus afectos y sus pasiones substanciales en sí, aun respetando la individualidad, no puede describirlo tal como acontece en la vida de cada día, pues él ha de sacar a la luz cada *pathos* solamente en la forma de aparición adecuada a él. Es artista precisamente por el hecho de que conoce lo verdadero y lo pone ante nuestro sentimiento e intuición en su verdadera forma. Por ello, en esta expresión ha de advertir en cada caso la formación de su tiempo, el idioma, etc. En tiempos de la guerra de Troya la forma de expresión y la manera entera de vivir no implicaban el grado de formación que encontramos en la *Iliada*. En la época a la que pertenece la composición de esta obra la masa del pueblo y las figuras destacadas de las familias reales griegas tenían una forma de ver y expresarse tan cultivada como la que hemos de admirar en Esquilo o en la belleza consumada de Sófocles. Semejante violación de la así llamada naturalidad es un *anacronismo* necesario para el arte. La substancia interna de lo representado permanece la misma, pero la formación desarrollada hace necesaria una transformación en lo relativo a la expresión y la forma. La cosa se presenta muy distintamente cuan-

do intuiciones y representaciones de una evolución *posterior* de la conciencia religiosa y moral son trasladadas a un tiempo o nación cuya manera entera de concepción del mundo *contradice* a tales ideas nuevas. Así la religión cristiana acarreó categorías morales que eran extrañas a los griegos. Por ejemplo, la reflexión interna de la conciencia en la decisión de lo que es bueno y malo, los remordimientos de conciencia y el arrepentimiento pertenecen a la formación moral de una época moderna; el carácter heroico no sabe nada de la incongruencia del arrepentimiento; lo que ha hecho, lo ha hecho. Orestes no se arrepiente de haber matado a su madre; es cierto que lo persiguen las furias de la acción, pero las euménides están representadas a la vez como poderes generales y no como los áspides internos de su conciencia puramente subjetiva. El poeta debe conocer este núcleo substancial de un tiempo y de un pueblo, y sólo cuando pone algo opuesto y contradictorio en este punto medio más íntimo, incurre en un anacronismo de orden superior. Por ello hay que pedir al artista que se sumerja en el espíritu de tiempos pasados y pueblos extraños, pues lo substancial, si es auténtico, permanece claro para todos los tiempos. Pero el querer imitar con toda precisión y detalle la determinación particular de la manifestación puramente externa en el moho del pasado, es simplemente una erudición pueril en aras de un fin meramente externo. Ciertamente que también bajo este aspecto ha de reclamarse una adecuación general, pero sin despojar al artista del derecho a oscilar entre la poesía y la verdad.

γγ) Con ello hemos penetrado en la verdadera forma de apropiación de lo extraño y exterior de un tiempo y en la *verdadera objetividad* de la obra de arte. La obra de arte debe abrirnos los intereses superiores del espíritu y de la voluntad, lo humano y poderoso en sí mismo, las verdaderas profundidades del ánimo; y el asunto principal del que aquí se trata es que ese contenido irradie a través de toda la manifestación externa y a través de las andanzas de todo tipo. La verdadera objetividad nos descubre, pues, el *pathos*, el contenido substancial de una situación y la individualidad rica y poderosa, en la que están vivos los momentos substanciales del espíritu y son conducidos a su manifestación y realidad. Para tal contenido no es necesario exigir otra cosa que una adecuada delimitación y realidad determinada, comprensible por sí misma. Si se ha hallado tal contenido y desarrollado según el principio del ideal, entonces una obra de arte es objetiva en y para sí, sean o no acertados históricamente los detalles exteriores. Entonces la obra de arte habla también a nuestra subjetividad y se convierte en nuestra propiedad. Pues aunque la materia esté tomada según su forma próxima de tiempos muy lejanos, sin embargo, la base permanente es lo humano del espíritu, que en general es lo verdaderamente permanente y poderoso y no puede fallar su efecto, pues *esta* objetividad constituye también el contenido y la plenitud de nuestro propio interior. Por el contrario, la historia mera-

mente exterior es la parte transitoria; en el caso de obras de arte lejanas hemos de intentar reconciliarnos con lo transitorio, e incluso en obras de arte del propio tiempo hemos de saber mirar por encima de esa dimensión. Así los Salmos de David, con su grandiosa celebración del Señor, en la bondad y la ira de su omnipotencia, así como el dolor de los profetas ante Babilonia y Sión, todavía hoy son adecuados y presentes para nosotros. E incluso una moral al estilo de la que Sarastro canta en la *Flauta Mágica*, agrada a cualquiera en el núcleo interior y el espíritu de sus melodías.

Por ello, frente a dicha objetividad de la obra de arte, el sujeto ha de renunciar a la falsa exigencia de verse representado en sus peculiaridades y singularidades meramente subjetivas. Cuando *Guillermo Tell* fue representado por primera vez en Weimar, ningún suizo estaba satisfecho con ello. De manera parecida, siempre hay alguien que en los más bellos cantos de amor busca en vano sus propios sentimientos, por lo cual rechazan la representación. Y otros que conocen el amor solamente por novelas, en la realidad creen que sólo están enamorados cuando encuentran en su entorno lo mismos sentimientos y situaciones que en los libros.

C. EL ARTISTA

En esta primera parte hemos considerado ante todo la *idea* general de lo bello, luego la existencia defectuosa de la misma en la belleza de la *naturaleza*, y en tercer lugar hemos penetrado en el *ideal* como la realidad adecuada de lo bello.

A su vez hemos desarrollado el ideal *primero* según su concepto *general*, que nos condujo en *segundo* lugar a la forma *determinada* de representación del mismo. Pero en tanto la obra de arte brota del espíritu, requiere una actividad subjetiva que la produzca. La obra de arte sale de ella y como producto de la misma está ahí para otro, para la intuición y los sentimientos del público. Esta actividad es la fantasía del artista. Por eso, al final, hemos de comentar como *tercer* aspecto del ideal en qué manera la obra de arte pertenece al interior subjetivo. Hemos de considerarla en aquel momento en que su engendro todavía no ha salido a la realidad, sino que se está configurando en la *subjetividad creadora*, en el genio y talento del artista. Pero, propiamente, hemos de mencionar este aspecto para decir que debe excluirse del círculo de la consideración filosófica, o que sólo pueden exponerse acerca de él algunas nociones generales. No obstante, hemos de reconocer que con frecuencia se pregunta: ¿De dónde toma el artista semejante don y capacidad de concepción y ejecución?, ¿cómo hace la obra de arte? Muchos desean una especie de receta, una

regla sobre cómo debe hacerse eso, sobre cuáles son los estados y circunstancias en los que hay que ponerse para conseguir algo así. Por ejemplo, el cardenal de Este preguntó a Ariosto acerca de su *Rolando furioso*: «Maestro Luis, ¿de dónde diablos sacáis todas esas cosas?» Rafael, ante una pregunta semejante, respondió en una conocida carta que él se guiaba por una cierta idea.

Las relaciones próximas pueden considerarse según tres puntos de vista.

Primero, definiremos el concepto de *genio* artístico y de entusiasmo.

Segundo, hablaremos de la *objetividad* de esta actividad creadora.

Tercero, intentaremos averiguar el carácter de la verdadera originalidad.

1. *Fantasia, genio y entusiasmo*

En la pregunta por el genio se trata a la vez de una definición más concreta del mismo, pues genio es una expresión muy general que no sólo se aplica a artistas, sino también a grandes mariscales y reyes, así como a los héroes de la ciencia. También aquí podemos distinguir más en concreto tres aspectos.

a. La fantasía

Por lo que se refiere en primer lugar a la facultad *general* de producción artística, supuesto que hayamos de hablar de una facultad, hemos de señalar la *fantasía* como la capacidad artística más sobresaliente. Pero debemos guardarnos a la vez de confundir la fantasía con la mera *imaginación* pasiva. La fantasía es creadora.

a) Esta actividad creadora incluye en primer lugar el don y el sentido para la *comprensión* de la *realidad* y sus figuras, los cuales, por la atenta audición y visión de la realidad, graban en el espíritu las diversas imágenes de lo dado, así como la *memoria* retentiva, que conserva el variopinto mundo de esas imágenes multiformes. Por ello, desde este punto de vista, el artista no está remitido a imaginaciones hechas por él mismo, sino que a partir del simple ideal ha de acercarse a la realidad. Un principio idealista en el arte y en la poesía es siempre muy sospechoso, pues el artista ha de beber en la plenitud de la vida, y no en la plenitud de universalidades abstractas, por cuanto en el arte, a diferencia de la filosofía, lo que da el factor productivo no es el pensamiento, sino la verdadera configuración externa. Por tanto, el artista debe

encontrarse y sentirse familiar en este factor. Él debe haber visto, oído y retenido mucho, a la manera como los grandes individuos se distinguen casi siempre por una gran memoria. Pues el artista retiene lo que interesa al hombre, y un espíritu profundo extiende el campo de sus intereses sobre innumerables objetos. Goethe, por ejemplo, empezó de esa manera y amplió más y más a través de toda su vida el círculo de sus intuiciones. La primera exigencia es, pues, este don e interés relativo a una determinada concepción de la realidad en su forma real, así como la retención de lo visto. Al conocimiento exacto de la forma exterior hay que unir la misma familiaridad con el *interior* del hombre, con las pasiones del ánimo y todos los fines del pecho humano. Y a este doble conocimiento hay que añadir la penetración en la manera como el *interior* del espíritu se expresa en la *realidad* e irradia a través de su capa exterior.

β) *Segundo*, la fantasía no se queda en esta mera recepción de la realidad externa e interna, pues la obra ideal de arte no sólo incluye la aparición del espíritu interior en la realidad de las formas exteriores, pues lo que ha de llegar a la aparición exterior es la verdad y racionalidad de lo real, que es en y para sí. Esta *racionalidad* de un determinado objeto, que al artista ha elegido, no sólo ha de estar presente en la conciencia del artista y moverlo; es necesario además que éste haya reflexionado sobre lo esencial y verdadero en toda su extensión y profundidad. Pues sin reflexión el hombre no adquiere conciencia de lo que hay en él, y así se nota en todo gran artista que él durante largo tiempo ha ponderado y pensado con profundidad la materia en todas las direcciones. De la ligereza de la fantasía no sale ninguna obra sólida. Pero esto no significa que el artista deba comprender en forma de pensamientos *filosóficos* lo verdadero de todas las cosas, que constituye la base general en la religión, en la filosofía y en el arte. La filosofía no es necesaria para él, y si piensa filosóficamente, con ello desarrolla un negocio que es opuesto al arte en lo tocante a la forma del saber. Pues la tarea de la fantasía consiste solamente en darse una conciencia de la racionalidad interna, no en forma de enunciados y representaciones generales, sino bajo una figura concreta y una realidad individual. Por tanto, lo que en ella vive y fermenta, ha de representarlo el artista a través de aquellas formas y manifestaciones cuya imagen y figura él ha recibido en sí; ha de dominarlas para su fin hasta tal punto, que éstas queden capacitadas a su vez para recibir y expresar completamente lo verdadero en sí mismo. Para esta elaborada penetración entre el contenido racional y la figura real, el artista ha de tomar en auxilio, por una parte, la reflexión despierta del entendimiento y, por otra parte, la profundidad del ánimo y del sentimiento vivificante. Por ello es insulso opinar que poesías como las de Homero se le ocurrieron al poeta en sueños. Sin reflexión, selección, distinción, el artista no es capaz de dominar ningún contenido que

él deba configurar, y es necio creer que el artista auténtico no sabe lo que hace. Él necesita la concentración del ánimo.

γ) En efecto, a través de esta sensación, que lo penetra y anima todo, tiene el artista su materia y la configuración de la misma como su propia mismidad, como la propiedad más íntima de sí en cuanto *sujeto*. Pues la imagen intuitiva aliena el contenido como cosa exterior, y sólo la sensación lo mantiene en unidad subjetiva con el interior mismo. Bajo este aspecto, el artista no sólo ha debido ver mucho mundo y familiarizarse con sus manifestaciones exteriores e interiores, sino que también ha debido abrigar en su pecho muchas y grandes cosas, es necesario que su corazón haya sido sacudido profundamente, él ha tenido que acumular mucha experiencia, para que esté en condiciones de acuñar las auténticas profundidades de la vida en manifestaciones concretas. Por esto, si bien es cierto que el genio alienta en la juventud, según fue el caso en Goethe y Schiller, por ejemplo, sin embargo, es propio del adulto y anciano llevar la obra de arte a su madurez consumada.

b. El talento y el genio

Esta actividad productiva de la fantasía, a través de la cual el artista elabora en una figura real como su propia obra lo racional en y para sí, es lo que se llama genio, talento, etc.

α) Hemos considerado ya qué aspectos pertenecen al genio. El genio es la capacidad *general* para la verdadera producción de la obra de arte, así como la energía para la ideación y actualización de la misma. Igualmente, esta capacitación y energía existe sólo como *subjetiva*, pues sólo puede producir espiritualmente un sujeto consciente de sí mismo, que se propone como fin tal producción. Hablando con mayor precisión, se acostumbra a distinguir entre *genio* y *talento*. Y, de hecho, ambos no son inmediatamente idénticos, aunque su identidad es necesaria para la perfecta creación artística. En efecto, el arte, en tanto tiene que individualizarse y salir a la aparición real de sus productos, de cara a las clases *especiales* de esta realización exige distintas facultades *peculiares*. La capacidad específica puede denominarse talento, así, por ejemplo, uno tiene talento para ser violinista consumado, el otro para cantar, etc. Pero un mero talento sólo puede alcanzar logros en un aspecto muy aislado del arte y, para ser consumado en sí mismo, requiere una y otra vez la capacitación y animación para el arte, que sólo confiere el genio. Por eso, el talento sin genio no va mucho más allá de la destreza exterior.

β) Se acostumbra a decir que el talento y el genio han de ser *innatos* en el hombre. Hay aquí un aspecto acertado, que, sin embargo, bajo otro aspecto es falso. Pues el hombre como hombre ha nacido también para la religión, para pensar, para la cien-

cia, es decir, como *hombre* tiene la capacidad de recibir una conciencia de Dios y la de llegar al conocimiento intelectual. Para ello sólo necesita el nacimiento y la educación, formación y tenacidad. La cosa es distinta en el arte; éste exige una disposición *específica*, en la cual hay un momento natural que desempeña una función esencial. Lo mismo que la belleza es la idea realizada en lo sensible y real, lo mismo que la obra de arte saca a la luz lo espiritual, dándole existencia inmediata para los ojos y la vista, de igual manera el artista no ha de configurar exclusivamente bajo la forma espiritual del pensamiento, sino también dentro de la intuición y sensación y, más en concreto, en relación con un material sensible y en el elemento del mismo. De ahí que la creación artística, como el arte en general, incluye en sí la dimensión de lo inmediato y natural, y este aspecto es el que el sujeto no puede producir en sí mismo, sino que ha de hallarlo previamente en sí como dado de manera inmediata. Solamente en este sentido podemos decir que el genio y el talento han de ser innatos.

De manera semejante, las diversas artes son más o menos nacionales y se hallan en relación con el aspecto natural de un pueblo. Los italianos, por ejemplo, tienen casi por naturaleza el canto y la melodía; en cambio, entre los pueblos nórdicos descuellan la música y la ópera, aunque ellos hayan desplegado gran solitud para alcanzar sus éxitos, a la manera como los naranjos se resisten a prosperar en tales latitudes. Es propia de los griegos la más bella acuñación de la poesía épica y sobre todo la consumación de la escultura, mientras que los romanos propiamente no poseyeron ningún arte propio, sino que hubieron de trasplantar a su suelo lo que encontraron en Grecia. El arte más universalmente difundido es la poesía, pues en ella el material sensible y su configuración presenta dificultades mínimas. A su vez, dentro de la poesía la canción popular es la más nacional y está ligada a la dimensión natural, por lo cual pertenece también a los tiempos de una escasa formación espiritual y es la que más conserva la despreocupación de lo natural. Goethe produjo obras de arte en todas las formas y géneros de la poesía, pero lo más íntimo y carente de intención son sus primeros cantos. Las canciones son las que menos cultura exigen. Los griegos modernos, por ejemplo, todavía ahora son un pueblo poético y cantor. Lo que de valiente haya sucedido hoy o ayer, un caso de muerte, las circunstancias especiales de la misma, un funeral, cada aventura, una única representación por parte de los turcos, todo eso y muchas otras cosas se convierten inmediatamente en canción. Y existen muchos ejemplos de que en el día mismo de una batalla circulaban ya canciones conmemorativas de la reciente victoria. Fauriel¹³ ha editado una colección de canciones en griego moderno, procedentes en parte de las mujeres, de los pobres y de las institutrices, que no

13. Claude Charles FAURIEL (1772-1844), filólogo francés.

podían menos de admirarse de la sorpresa despertada en otros por sus canciones. En esta manera el arte y su manera concreta de producción se relaciona con la nacionalidad determinada de los pueblos. Así la improvisación es don de los italianos sobre todo, que gozan de un admirable talento para ello. Un italiano todavía hoy improvisa dramas de cinco actos, para lo cual no recurre a nada aprendido de memoria, sino que lo hace brotar todo del conocimiento de pasiones y situaciones humanas y de un profundo entusiasmo actual. Un improvisador pobre estuvo haciendo poesías durante largo rato, y cuando luego dio la vuelta para recoger dinero con su sombrero viejo entre los presentes, era presa todavía de tal fervor y fuego que no podía dejar de declamar, y siguió gesticulando y agitándose con pies y manos hasta que al final arrojó todo el dinero recogido.

γ) En *tercer lugar*, porque el genio incluye ese aspecto de la naturalidad, pertenece también a él la facilidad de la producción interna y la habilidad de la técnica externa en relación con determinadas artes. Bajo este aspecto, por lo que se refiere a un poeta, por ejemplo, se habla mucho de las cadenas de la medida y la rima, o, en lo relativo a un pintor, de las múltiples dificultades inherentes al diseño, al conocimiento de los colores, a las sombras y a la luz tanto en el momento de la invención como en el de la ejecución. Es cierto que todas las artes requieren un amplio estudio, una aplicación constante, una variada formación de las habilidades. Pero cuanto mayores y más ricos son el talento y el genio, tanto menos se requiere la laboriosidad en la adquisición de las habilidades necesarias para la producción. Pues el auténtico artista siente la tendencia *natural* y la necesidad inmediata de configurar inmediatamente lo que lleva en su sensación y representación. Esa forma de configuración es *su* manera de percepción e intuición, que el artista encuentra en sí sin fatiga como el auténtico órgano adecuado a él. Un músico, por ejemplo, sólo puede manifestar en melodías lo más profundo que bulle y se mueve en él, y lo que él siente se le convierte inmediatamente en melodía, lo mismo que para el pintor se convierte en forma y color, y para el poeta en poesía de la representación, la cual reviste sus figuras de palabras biensonantes. Y el artista tiene este don configurador no sólo como representación, imaginación y percepción teórica, sino también, y de manera igualmente inmediata, como percepción práctica, es decir, como don de ejecución real. Ambas cosas van unidas en el auténtico artista. De esa manera, lo que vive en su fantasía se le pone en sus dedos, por así decirlo, lo mismo que se nos pone en la boca la expresión de lo que pensamos, o bien, a la manera como nuestros pensamientos, representaciones y sentimientos más íntimos aparecen inmediatamente en nosotros a través de la posición y de los gestos. Desde siempre, el auténtico genio ha procedido con facilidad en las dimensiones exteriores de la ejecución técnica, y ha manejado incluso el material

más pobre e insignificante de tal manera que éste se viera obligado a recibir y representar en sí las figuras interiores de la fantasía. Es cierto que el artista ha de ejercitar hasta la habilidad completa lo que de esa manera se da en él inmediatamente, pero la posibilidad de ejecución inmediata ha de darse asimismo en él como don natural. De otro modo, la habilidad meramente aprendida nunca produce una obra viva de arte. Ambos aspectos, la producción interior y su realización van mano a mano según el concepto de arte.

c. El entusiasmo

La actividad de la fantasía y de la ejecución técnica, considerada por sí misma como un estado en el artista, es lo que en *tercer lugar* acostumbra a llamarse *entusiasmo*.

α) En relación con él hemos de preguntarnos ante todo acerca de la manera de su *nacimiento*. En torno a este punto están difundidas las más variopintas ideas.

αα) Puesto que el genio en general se halla en conexión muy estrecha con lo espiritual y natural, se ha creído que el entusiasmo puede producirse sobre todo por la estimulación *sensible*. Pero no lo produce el calor de la sangre por sí solo, el champaña no es todavía poesía. Marmontel, por ejemplo, cuenta que se encontraba en una bodega de la Champaña ante unas 6.000 botellas y, sin embargo, no se le ocurrió nada poético. De igual manera, el mejor genio puede recostarse en la verde pradera bajo el murmullo de la brisa y mirar al cielo, sin que sea presa de un dulce entusiasmo.

ββ) A la inversa, el entusiasmo tampoco puede provocarse por la mera *intención espiritual* de la producción. Quien simplemente se propone entusiasmarse para hacer una poesía, o pintar un cuadro, o inventar una poesía, sin llevar en sí algún estímulo vivo, de modo que deba buscar la materia aquí y allá, por más talento que tenga, en virtud de la mera intención no estará en condiciones de conseguir una bella concepción o de producir una genuina obra de arte. Ni el estímulo meramente sensible, ni la simple voluntad y decisión produce entusiasmo auténtico. Y el hecho de utilizar tales medios demuestra que el ánimo y la fantasía no han aprehendido todavía ningún interés verdadero. Por el contrario, si el impulso artístico es genuino, este interés está proyectado de antemano hacia un determinado objeto y contenido, y se halla fijado en él.

γγ) Por eso, el verdadero entusiasmo se enciende en algún contenido determinado, que la fantasía aprehende para expresarlo artísticamente. Y el entusiasmo es el estado de este mismo configurar activo, tanto en el interior subjetivo, como en la ejecución objetiva de la obra de arte, pues para esa doble actividad se re-

quiere el entusiasmo. Pero de nuevo puede preguntarse en qué manera ha de llegar esa materia al artista. También bajo este aspecto hay diversos puntos de vista. Oímos con frecuencia que el artista ha de sacar la materia de sí mismo. A veces esto puede ser cierto, así cuando el poeta dice: «Cómo canta el pájaro que habita en las ramas.» El propio alborozo es entonces la ocasión que desde el propio interior puede ofrecerse como materia y contenido, por cuanto impulsa al disfrute artístico de la propia alegría. Entonces «el cántico que brota en la garganta es un premio que recompensa ricamente». Pero, por otra parte, con frecuencia las mayores obras de arte se han producido por una ocasión meramente externa. Por ejemplo, los cantos de Píndaro surgieron muchos de ellos por encargo. Igualmente, innumerables veces el fin y objeto encomendado a los artistas han sido edificios y retratos, y aquéllos han sabido entusiasmarse por tales encargos. E incluso oímos frecuentemente entre los artistas la queja de que les falta materia para elaborarla. Esa dimensión exterior y su impulso para la producción es aquí el momento de lo natural e inmediato, que pertenece al concepto de talento y debe resaltarse también de cara al comienzo del entusiasmo. Bajo este aspecto la posición del artista es tal que, como talento *natural*, entra en relación con una materia *previamente hallada*. Esto ha de entenderse en el sentido de que, por una ocasión externa, por un acontecimiento, o, como en el caso de Shakespeare, con ocasión de leyendas, antiguas baladas, novelas, crónicas, el artista se siente incitado a configurar esta materia y manifestarse en ella. Por tanto, la ocasión para la producción puede proceder enteramente de fuera, y la única exigencia importante es que el artista conciba un interés esencial y logre dar vida en él al objeto. Entonces el entusiasmo del genio viene por sí mismo. Y un artista auténticamente vivo, a través de esta vitalidad, encuentra mil ocasiones para la actividad y el entusiasmo, ocasiones ante las cuales otros pasan de largo sin sentirse afectados por ellas.

β) Si seguimos preguntando en qué *consiste* el entusiasmo artístico, digamos que éste se cifra en estar enteramente lleno de la cosa, en estar enteramente presente en la cosa y no descansar hasta que la figura artística está acuñada y redondeada en sí.

γ) Pero si de esta manera el artista ha logrado que el objeto se hiciera enteramente suyo, ha de saber, a la inversa, olvidar su peculiaridad subjetiva y sus particularidades casuales, hundiéndose por su parte enteramente en el objeto, de modo que él como sujeto es solamente la forma para la información del contenido que se ha posesionado de él. Un entusiasmo en el que se dilata y hace valer el sujeto como sujeto, en lugar de ser el órgano y la actividad viva de la cosa misma, es un mal entusiasmo. Este punto nos conduce a la llamada objetividad de las producciones artísticas.

2. La objetividad de la representación

a) Según la acepción usual de la palabra, la objetividad se entiende en el sentido de que, en la obra de arte, cada contenido ha de asumir la forma de la realidad ya existente y debe presentárenos bajo la modalidad de esa forma exterior ya conocida. Si quisiéramos conformarnos con tal objetividad, también podríamos calificar de pintor objetivo a Kotzebue. Sin género de dudas, en él encontramos de nuevo la realidad común. Pero el fin del arte es precisamente borrar tanto el contenido como la forma de aparición de lo cotidiano, para conseguir que por una actividad espiritual sea elaborado desde dentro lo racional en y para sí, hasta darle su verdadera forma exterior. Por tanto, el artista no ha de dirigirse a la mera objetividad exterior, a la que falta la substancia plena del contenido. Pues la captación de lo ya dado puede ciertamente ofrecer un aspecto de gran vitalidad en sí misma y ejercer gran atracción por su animación interior, según veíamos antes en algunos ejemplos de las obras de juventud de Goethe; pero si le falta un contenido auténtico, no conduce a la verdadera belleza del arte.

b) Por eso, hay una segunda manera donde el fin no es lo exterior como tal, sino el hecho de que el artista ha aprehendido su objeto con una profunda interioridad del ánimo. Pero este interior permanece tan cerrado y concentrado, que no puede elevarse a la claridad consciente y llegar al verdadero desarrollo. La elocuencia del *pathos* se limita a insinuarse a través de las manifestaciones exteriores, donde él resuena a manera de presentimiento, pero sin tener fuerza y formación para desplegar la naturaleza entera del contenido. En especial las canciones populares pertenecen a esta manera de representación. Exteriormente sencillas, apuntan a un más amplio sentimiento profundo que está allí en el fondo, pero sin saberlo expresar con claridad. En efecto, el arte aquí no ha llegado todavía a un grado de formación que le permita sacar a la luz su contenido en plena transparencia, y así debe conformarse con hacerlo conjeturable a través de lo exterior para el presentimiento del ánimo. El corazón permanece replegado y comprimido en sí, y, para hacerse comprensible a otro corazón, se refleja solamente en circunstancias y manifestaciones externas sumamente finitas, las cuales son elocuentes, de todos modos, con tal se les comunique un ligero toque de ánimo y sentimiento. Goethe tiene excelentes cantos de este tipo. Uno de los más bellos es la «Elegía de Schäfer». El ánimo roto por el dolor y la añoranza se manifiesta mudo y cerrado a través de meros rasgos externos y, sin embargo, resuena tácitamente la profundidad más concentrada del sentimiento. En *Erlkönig* y tantas otras composiciones domina el mismo tono. Ahora bien, este tono puede degenerar hasta la barbarie del embrutecimiento, que no permite que la esencia de la cosa y de la situación llegue a la conciencia, y se atiende sola-

mente a una exterioridad en parte cruda y en parte insulsa. Así, por ejemplo, en el grupo del tambor de *Des Knaben Wunderhorn*, leemos: «¡O cadalso, tú alta casa!», o bien «¡Adiós, señor sargento!», lo cual ha sido ensalzado como muy conmovedor. Cuando, en cambio, Goethe canta («Saludo a las flores»):

Ramo que yo cogí,
mil veces te saludo.
Otras tantas me incliné,
y cien mil veces más
en mi corazón te oprimí

la interioridad está insinuada en una forma totalmente distinta, que no pone ante nuestra intuición nada trivial ni repulsivo. Pero lo que le falta a este tipo de objetividad es la manifestación real del sentimiento y pasión, que en el arte auténtico no puede permanecer como una profundidad cerrada que, insinuándose quedadamente, se trasluce a través de lo exterior, sino que, o bien ha de salir fuera enteramente por sí mismo, o bien ha de irradiar clara y enteramente a través de lo exterior, en cuyo seno se asienta. Schiller, por ejemplo, está con su alma entera en su *pathos*, y está allí con una gran alma, que entra en la esencia de la cosa y sabe expresar sus profundidades en manera libre y brillante, con la plenitud de su riqueza y el decoro del buen sonido. En este sentido, de acuerdo con el concepto de ideal, también aquí, bajo el aspecto de la manifestación subjetiva, podemos cifrar la verdadera objetividad en que no se retenga en el interior subjetivo nada del contenido auténtico que entusiasma al artista. Más bien, todo ha de desarrollarse completamente y, por cierto, en una forma en que, por una parte, se resalten el alma y la substancia general del objeto elegido y, por otra parte, la configuración individual del mismo quede redondeada en sí enteramente y, en toda su representación, el objeto aparezca penetrado por dicha alma y substancia. Pues lo supremo y mejor no es lo inefable, como si el poeta albergara una profundidad mayor que la obra, sino que lo mejor y lo verdadero del artista son sus obras; lo que él es, eso es él, pero lo que permanece solamente en el interior, eso no es él.

3. Manera, estilo y originalidad

Por más que hayamos de exigir al artista una objetividad en el sentido indicado, sin embargo, la representación es obra de su entusiasmo. Pues él como sujeto es fusionado por completo con el objeto y ha creado el cuerpo de la obra desde la vida interna de su ánimo y de su fantasía. Esta identidad entre la subjetividad del artista y la verdadera objetividad de la representación es el tercer aspecto principal que todavía hemos de considerar brevemente, en

tanto se muestra unido en ella lo que hasta ahora hemos separado como genio y objetividad. Podemos designar esta unidad como el concepto de la auténtica *originalidad*.

Pero antes de pasar a desentrañar lo que contiene en sí este concepto, hemos de tomar en consideración dos puntos cuya unilateralidad ha de superarse para que salga a la luz la verdadera originalidad. Éstos son la *manera* subjetiva y el *estilo*.

a. La manera subjetiva

La mera *manera* ha de distinguirse esencialmente de la originalidad. Pues la manera se refiere solamente a las *peculiaridades particulares* y, por ello, *casuales* del artista, que en la producción de la obra sobresalen y adquieren vigencia en lugar de la cosa misma y de su representación ideal.

a) En este sentido la manera no afecta a las clases generales del arte, que de por sí exigen formas distintas de representación; así, por ejemplo, los pintores de paisajes conciben los objetos distintamente que los pintores históricos, y el poeta épico los concibe distintamente que el lírico o dramático. Más bien, la manera es una concepción y una peculiaridad casual en la ejecución que pertenecen solamente a un sujeto determinado, hasta el punto de que pueden entrar en *contradicción directa* con el verdadero concepto de ideal. Desde este punto de vista la manera es lo peor a lo que el artista puede entregarse, pues él se deja llevar simplemente por su subjetividad limitada como tal. Ahora bien, el arte en general suprime la mera casualidad del contenido y de la aparición externa, por lo cual exige al artista que borre en sí las particularidades casuales de su peculiaridad subjetiva.

β) Por ello, en *segundo lugar*, la manera no se opone directamente a la verdadera representación artística, sino que de modo directo afecta más bien a los aspectos exteriores como *espacio de juego*. Tiene su lugar preferente en la pintura y la música, porque estas artes ofrecen la mayor amplitud de aspectos exteriores para la concepción y ejecución. Una manera de representación peculiar, que pertenece a los artistas especiales y a sus sucesores y discípulos, y que por repetición frecuente ha llegado a crear costumbre, es la manera acuñada en los dos aspectos siguientes.

αα) El primer aspecto se refiere a la manera de apreciar las cosas. Por ejemplo, la tonalidad atmosférica, el corte de los árboles, la distribución de la luz y de las sombras, el tono entero del colorido en general, admite en la pintura una variedad infinita. Especialmente en la manera de coloración e iluminación encontramos entre los pintores una gran diversidad y un amplio abanico de variaciones en la manera peculiar de apreciar las cosas. Esto puede ser, por ejemplo, un tono de color que en general no percibimos en la naturaleza, pues, aunque se de en ella tal tono, no

céntramos en él nuestra atención. Pero la tonalidad en cuestión ha llamado la atención a este o el otro artista, que se lo ha apropiado, acostumbrándose a verlo y reproducirlo todo en esta clase de colorido e iluminación. Lo mismo que con el color puede suceder con los objetos mismos, con su agrupación, posición y movimiento. Entre los holandeses en particular encontramos con frecuencia este aspecto de la manera. Pertenecen a esa categoría las escenas nocturnas de Van der Neer y su tratamiento de la luz lunar, los montículos de arena de Goyen en muchos de sus paisajes, el reiterado brillo de su satén y de otras telas de seda, y muchos cuadros más de otros maestros.

$\beta\beta$) La manera se extiende además a la ejecución, a la conducción del pincel, a la mano de pintura, a la mezcla de los colores, etc.

$\gamma\gamma$) Pero en tanto esa manera específica de apreciar y representar se convierte en costumbre generalizada por la constante repetición y así se convierte en segunda naturaleza para el artista, se corre el peligro de que la manera, cuanto más especial sea, con tanto mayor facilidad degenera hasta convertirse en una inanimada y escueta repetición y fabricación, en la cual el artista ya no está presente con todo su sentido y entusiasmo. Entonces el arte se torna mera habilidad manual y destreza artesana, de modo que una manera no rechazable en sí misma puede trocarse en algo soso y sin alma.

γ) Por eso, la auténtica manera ha de sustraerse a esta particularidad limitada, ampliándola en sí misma de tal suerte que tales formas especiales de tratamiento no languidezcan a manera de una simple costumbre. Para ello el artista ha de atenerse de manera *más general* a la naturaleza de la cosa, sabiendo apropiarse esta forma general de tratamiento, tal como lo exige su *concepto*. En este sentido, en Goethe, por ejemplo, puede calificarse de manera el hecho de que él lleva a cabo hábilmente mediante un giro alegre no sólo las poesías sociales, sino también otros comienzos más serios, a fin de que la contemplación o la situación se halle exonerada de lo serio. También Horacio en sus cartas sigue esta manera. Se trata de un giro de la conversación y del trato agradable por el que, para no cavar más hondo en el asunto, el que lleva el hilo del discurso se detiene, interrumpe y con maestría conduce de nuevo lo profundo mismo hacia lo alegre. Esta forma de apreciar ha de incluirse también en la manera y pertenece a la subjetividad de la forma de tratar el asunto, pero pertenece a una subjetividad que es de tipo más general, y que procede enteramente según lo hace necesario la forma pretendida de representación. Desde este último estadio de la manera podemos pasar a la consideración del estilo.

b. El estilo

Un conocido dicho francés suena: «*Le style c'est l'homme même.*» Aquí se llama estilo en general la peculiaridad del sujeto que se da a conocer enteramente en su forma de expresión, en la manera de sus giros, etc. Por el contrario, el señor Von Rumohr (*Italienische Forschungen*,¹⁴ tomo I, p. 87) intenta explicar la expresión «estilo» como un doblegarse, hecho costumbre, a las exigencias internas de la materia por el que el artista configura realmente sus formas, por el que el pintor las hace aparecer. Y bajo este aspecto comunica importantes observaciones sobre la forma de representación, la cual permite o prohíbe, por ejemplo, un determinado material sensible en la escultura. Pero la palabra estilo no ha de limitarse a este aspecto de elemento *sensible*, sino que puede extenderse a aquellas determinaciones y leyes de la representación artística que brotan de la naturaleza del género artístico en el que se ejecuta el objeto. En este sentido se distingue en la música entre estilo eclesiástico y estilo de ópera, y en la pintura entre estilo histórico y pintura de género. El estilo se refiere entonces a una forma de representación que, por una parte, sigue las condiciones de su material y, por otra, corresponde constantemente a las exigencias de determinados géneros artísticos y a sus leyes, que brotan del concepto de la cosa. La falta de estilo en esta significación amplia de la palabra es entonces, o bien la incapacidad de apropiarse una forma de representación necesaria en sí misma, o bien la arbitrariedad subjetiva de dejar vía libre al propio capricho, con menoscabo de la legalidad y poniendo en su lugar una mala manera. Por eso, como advierte ya el señor Von Rumohr, es inadmisibles trasladar las leyes estilísticas de un género artístico a otro, como hizo, por ejemplo, Mengs en su conocida colección de musas en Villa Albani, donde él concibió y ejecutó las formas coloreadas de su Apolo según principios escultóricos. De manera semejante se echa de ver en muchos cuadros de Dürer que él se apropió el estilo de la xilografía. La tuvo ante sus ojos también en la pintura, especialmente en los pliegues.

c. Originalidad

La originalidad, finalmente, no consiste en seguir las leyes del estilo, sino en el entusiasmo subjetivo, el cual, en lugar de entregarse a la simple manera, aprehende una materia racional en y para sí, a fin de configurarla desde dentro, desde la subjetividad artística, según lo que exige un determinado género artístico por razón de su esencia y en conformidad con el concepto general del ideal.

14. Véase referencia capítulo I.

α) Por eso, la originalidad es idéntica con la verdadera objetividad, y une de tal manera lo subjetivo y lo cósmico de la representación, que ambos aspectos ya no conservan nada extraño el uno para el otro. Así, pues, bajo un aspecto la interioridad constituye la más propia interioridad del artista, y bajo otro aspecto no hace sino sacar a la luz la naturaleza del objeto, de modo que la mencionada peculiaridad aparece solamente como la peculiaridad de la cosa misma, y brota de ésta en la misma manera que la cosa sale de la subjetividad productiva.

β) En consecuencia, la originalidad ha de distinguirse sobre todo de la arbitrariedad de las meras ocurrencias. Pues acostumbra a entenderse por originalidad la mera producción de rarezas, tal como son propias de este sujeto precisamente y sin que a ningún otro se le pasen por la cabeza. Pero eso es una mala particularidad. Pues, en este sentido de la palabra, podríamos aducir como ejemplo que nadie es tan original como los ingleses, es decir, entre ellos cada cual hace suya una determinada extravagancia, que no imitará ningún hombre sensato y, consciente de su extravagancia, se llama original.

Se relaciona también con lo que estamos exponiendo la originalidad del chiste y del humor, la cual es tan ensalzada especialmente en nuestros días. En ella el artista parte de su propia subjetividad, a la cual retorna una y otra vez, de modo que el auténtico objeto de la representación es tratado solamente como una ocasión exterior, a fin de conceder pleno espacio de juego a los chistes, bromas, ocurrencias y saltos del más subjetivo talento. Pero entonces el objeto y lo subjetivo se escinden. El artista procede arbitrariamente con la materia, para que él pueda brillar en su particularidad como asunto principal. Un humor así puede estar lleno de espíritu y de sentimiento profundo, y normalmente se presenta como muy impresionante; pero en conjunto es más sencillo de lo que parece. Pues interrumpir constantemente el curso racional de la cosa, empezar, continuar y terminar en forma arbitraria, lanzar desordenadamente una serie de chistes y sensaciones multicolores, engendrando así caricaturas fantasiosas, es más fácil que desarrollar desde sí y redondear un todo profundo que dé testimonio del verdadero ideal. Pero el humor actual se place en exhibir el percance de un talento impertinente, y oscila desde el humor real hasta la trivialidad y el desatino. El humor verdadero apenas se ha dado; pero lo cierto es que ahora las más lánguidas trivialidades, con tal muestren el colorido exterior y la pretensión del humor, se hacen pasar por ingeniosas y profundas. Shakespeare, en cambio, muestra un humor grande y profundo, aunque tampoco falten en él simplezas. El humor de Jean Paul a veces sorprende igualmente por la profundidad del chiste y la belleza del sentimiento, pero también, en sentido contrario, por composiciones barrocas de objetos que están yuxtapuestos sin conexión, y donde apenas pueden descifrarse sus relaciones, establecidas

por el humor. Ni el mayor humorista tiene presentes tales cosas en la memoria, y así en las combinaciones de Jean Paul vemos con frecuencia que ellas no han surgido de la fuerza del genio, sino que están añadidas exteriormente. Por eso Jean Paul, para tener siempre material nuevo, buscó en todos los libros de la más diversa índole, botánicos, jurídicos, descripciones de viajes, filosóficos, anotando inmediatamente lo que le sorprendía; a eso añadió ocurrencias momentáneas cuando se trataba de inventar él mismo; y así juntó exteriormente lo más heterogéneo, plantas brasileñas y la antigua cámara imperial. Eso fue excusado luego especialmente como originalidad o ensalzado como humor que todo lo permite. Pero la verdadera originalidad excluye precisamente tal arbitrariedad.

En esta ocasión podemos recordar de nuevo la ironía, que es la que más se complace en presentarse como la suprema originalidad, precisamente cuando ella no toma en serio ningún contenido y practica la broma por la broma. De otro lado, en sus representaciones une un conjunto de cosas exteriores, cuyo sentido más íntimo retiene el poeta para sí, debiendo consistir el ardid y la grandeza en difundir la representación de que precisamente en tales uniones y exterioridades consiste la poesía de la poesía y se halla escondido todo lo profundo y distinguido, que por su profundidad no puede expresarse. Así, por ejemplo, en las cartas de Friedrich Schlegel, cuando él se imaginó que era un poeta, lo no dicho se hizo pasar por lo mejor; pero esta poesía de la poesía resultó ser la prosa más banal.

γ) La verdadera obra de arte ha de ser liberada de esta falsa originalidad, pues ella muestra su auténtica originalidad por el hecho de aparecer como la propia creación *una* del espíritu *uno*, el cual no espiga y remienda nada de lo exterior, sino que produce el todo de una sola pieza en estricta conexión, dando a la cosa la manera de unidad que tiene en sí misma. Pero si las escenas y los motivos no llegan a unirse por sí mismos, sino solamente desde fuera, entonces no se da la necesidad interna de su unión, y aparecen solamente como casuales, como enlazadas por un tercer sujeto extraño. Así el *Goetz* de Goethe ha sido admirado especialmente por su gran originalidad, y es cierto, según hemos dicho antes, que Goethe en esta obra negó y conculcó con gran audacia todo lo que las teorías coetáneas de las bellas artes tenían por ley artística. No obstante, la ejecución carece de verdadera originalidad. Pues en esta obra de juventud se echa de ver todavía la pobreza de la propia materia, de modo que muchos rasgos y escenas enteras, en lugar de estar elaboradas desde el gran contenido mismo, aquí y allí se presentan unidas o conjuntadas desde el interés del tiempo de la composición. Por ejemplo, la escena de *Götz* con el hermano Martín, nombre que alude a Lutero, contiene solamente representaciones tomadas de aquello que en este período volvía a ser motivo de queja de los monjes en Alemania: que

no podían beber vino, que digerían con somnolencia y así caían en ciertas pasiones y, sobre todo, habían de emitir los tres votos insoportables: los de pobreza, castidad y obediencia. Por el contrario, el hermano Martín siente entusiasmo por la vida caballeresca de Götz. Así, éste, cargado con el botín de sus enemigos, recordaba: «Entonces, desde el caballo, lo herí antes de que pudiera disparar, y lo derribé junto con el caballo.» Luego llega a su castillo y encuentra a su mujer, bebe a la salud de la señora Isabel y se seca los ojos. Pero, en verdad, Lutero no empezó con estos pensamientos temporales, sino que, como monje piadoso, tomó de Agustín una profundidad muy diferente en su intuición y persuasión religiosa. De igual manera en la próxima escena encontramos referencias pedagógicas a la época, sobre las cuales llamó la atención especialmente Basedow.¹⁵ Se decía entonces, por ejemplo, los niños aprenden muchas cosas sin comprenderlas, siendo así que el recto método consistiría en que se les enseñaran cosas reales por la intuición y la experiencia. Carlos dice a su padre, según era uso en los tiempos de juventud de Goethe: «Jaxthausen es un pueblo y un castillo en Jaxt, desde hace doscientos años pertenece como propiedad hereditaria al señor de Berlichingen.» Pero cuando Götz le pregunta: «¿Conoces al señor de Berlichingen?», el muchacho le mira rigidamente y de tanta erudición no reconoce a su propio padre. Götz asegura que conocía todas las sendas, todos los caminos y pasos antes de saber cómo se dice río, pueblo y castillo. Estos son aditamentos extraños, que no afectan a la materia misma; en cambio, allí donde ésta habría podido ser aprehendida en su profundidad peculiar, por ejemplo, en los diálogos entre Götz y Weislingen, nos encontramos con meras reflexiones prosaicas sobre el tiempo.

Un acoplamiento semejante de rasgos particulares, que no brotan del contenido mismo, se da también en *Wahlverwandschaften*. Son de este tipo los parques, las imágenes vivas y las oscilaciones del péndulo, el sentimiento del metal, los dolores de cabeza, y toda la imagen de las afinidades químicas. Todo esto es más tolerable en la novela, que se desarrolla en una determinada época prosaica, especialmente cuando, como sucede en Goethe, es utilizado hábil y graciosamente. Además, una obra de arte no puede liberarse enteramente de la formación de su tiempo. Pero una cosa es que se refleje esta formación, y otra buscar y unir externamente los materiales, con independencia del contenido auténtico de la representación. La auténtica originalidad del artista y de la obra de arte está en la vivificación por la racionalidad del contenido verdadero en sí. Si el artista ha hecho enteramente suya esta razón objetiva, sin mezclarla e impurificarla desde dentro o desde fuera con particularidades extrañas, entonces solamente él se da a sí mismo en su más verdadera subjetividad al objeto configurado.

15. Johann Bernhard BASEDOW (1723-1790), pedagogo.

Esa subjetividad no quiere ser sino el punto vivo de transición hacia la obra de arte cerrada en sí. Pues en todo verdadero poetizar, pensar y hacer, la auténtica libertad hace que lo substancial actúe como un poder en sí, el cual a la vez es de tal manera el poder más propio del pensar y querer subjetivo, que en la reconciliación consumada de ambos polos ya no puede quedar ninguna escisión. Y si bien es cierto que la originalidad del arte devora toda particularidad casual, sin embargo, la devora solamente para que el artista pueda seguir por entero el curso y mandato del entusiasmo de su genio, lleno tan sólo por la cosa. Y así, en lugar de servir al arbitrio y capricho vacío, representa su verdadera mismidad en la cosa realizada según su verdad. No tener ninguna manera fue desde siempre la única gran manera. Y solamente en este sentido, Homero, Sófocles, Rafael y Shakespeare merecen llamarse originales.

Segunda parte:

**DESARROLLO DEL IDEAL
EN LAS FORMAS ESPECIALES
DEL ARTE BELLO**

Lo que hemos considerado hasta ahora en la primera parte, ciertamente se refería a la realidad de la idea de lo bello como ideal del arte. Aunque hayamos desarrollado bajo muchos aspectos el concepto de la obra ideal de arte, sin embargo, todas las determinaciones se referían solamente a la obra ideal de arte *en general*. Ahora bien, lo mismo que la idea, la idea de lo bello es a su vez una totalidad de diferencias esenciales, que deben aparecer como tales y realizarse. En conjunto podemos denominar esto como las *formas especiales del arte*, como el desarrollo de lo que late en el ideal y llega a la existencia a través del arte. Pero si hablamos de estas obras del arte como distintos *modos* del ideal, no podemos tomar el vocablo «modo» en el sentido usual de la palabra, como si aquí las particularidades accedieran desde fuera al ideal como el género universal y lo modificaran. «Modo» (clase) no ha de expresar sino las determinaciones distintas y con ello concretas de la idea de lo bello y del ideal del arte mismo. Por tanto, la universalidad de la representación en nuestro caso no se hace determinada desde fuera, sino que se determina en sí misma por su propio concepto, de modo que es este concepto el que se despliega en una totalidad de formas especiales de configuración del arte.

Más en concreto, las formas del arte, como desarrollo realizador de lo bello, de tal manera tienen su origen en la idea misma, que por su mediación ésta se mueve hacia la propia representación y realidad. Y, según que sea para sí solamente en virtud de su determinación abstracta, o bien en razón de su totalidad concreta, alcanza también una forma real diferente en su aparición. Pues la idea en general sólo es verdaderamente idea en tanto se desarrolla para sí misma a través de su propia actividad. Y puesto que la idea, como ideal, es inmediatamente aparición, puesto que es la idea de lo bello, idéntica con su aparición, en consecuencia, en cada estadio especial que alcanza el ideal en su proceso de desarrollo, con cada determinación *interna* va enlazada de manera inmediata otra configuración *real*. Da, pues, lo mismo que en esta evolución consideremos el proceso o bien como un despliegue interno de la idea en sí misma, o bien como un desarrollo de la forma, en la que aquélla se da existencia. Cada uno de estos aspectos está unido inmediatamente con el otro. Por ello, la consumación de la idea como contenido aparece también como consumación de la forma. Y, a la inversa, los defectos de la forma artís-

tica se muestran igualmente como un defecto de la idea, en tanto ésta constituye la significación interna para la aparición externa, en la que se hace real para sí misma. Por tanto, si, en comparación con el verdadero ideal, encontramos primeramente formas artísticas que son todavía inadecuadas, esto no ha de entenderse como cuando se habla usualmente de obras de arte no logradas, las cuales, o bien no expresan nada, o bien no son capaces de alcanzar lo que deberían representar. Queremos decir, más bien, que como contenido de la idea es adecuada la forma determinada que ella se da en las formas determinadas del arte; y el defecto o la consumación radica solamente en la determinación relativamente verdadera o falta de verdad bajo la cual la idea es para sí. Pues el contenido ha de ser verdadero y concreto en sí mismo antes de encontrar la forma verdaderamente bella.

Bajo este aspecto, como veíamos ya en la introducción general, hemos de considerar tres formas principales del arte.

En *primer lugar la simbólica*. En ella la idea *busca* todavía su auténtica expresión artística, pues en sí misma es todavía abstracta e indeterminada y, por eso, no tiene en sí misma la aparición determinada, sino que se encuentra frente a las cosas, exteriores para ella, de la naturaleza y del mundo humano. Pero, en tanto barrunta inmediatamente en esa objetividad sus propias abstracciones, o se fuerza a entrar con sus universalidades indeterminadas en una existencia concreta, corrompe y falsifica las formas previamente halladas. Pues sólo puede aprehenderlas arbitrariamente y, por eso, en lugar de alcanzar una perfecta identificación, llega solamente a una asociación y a una concordancia todavía abstracta entre significación y forma. Así, en esa simbiosis, que ni se ha realizado ni puede realizarse todavía, aparece tanto su parentesco como su recíproca exterioridad, extrañeza e inadecuación.

Segundo. Pero la idea, según su concepto, no se queda en la abstracción e indeterminación de los pensamientos generales, sino que es en sí misma libre subjetividad infinita y la aprehende en su realidad como espíritu. Ahora bien, el espíritu, como sujeto libre, está determinado en sí mismo y por sí mismo. En esa auto-determinación, ya en su propio concepto, tiene la forma exterior adecuada a él, en la cual puede unificarse con la realidad que le corresponde en y para sí. En esta unidad totalmente adecuada de contenido y forma se funda la *segunda forma del arte*, la *clásica*. Pero si la consumación de la misma ha de llegar a hacerse real, el espíritu, en tanto se convierte en objeto artístico, no debe ser todavía el espíritu simplemente absoluto, que sólo tiene su existencia adecuada en la *espiritualidad* e interioridad, sino el espíritu que todavía es en sí mismo *especial* y por eso lleva inherente una abstracción. El sujeto libre, pues, que configura el arte clásico, sin duda aparece como esencialmente universal y, por eso, liberado de todo lo casual y meramente particular en lo interior y

exterior; pero a la vez aparece como llenado con una universalidad que en sí misma es particular. En efecto, la forma externa, como exterior, es una determinada forma especial y, de cara a la fusión consumada, sólo es capaz de representar en sí un contenido determinado y, por eso, limitado. Y sólo el espíritu especial en sí mismo puede caber perfectamente en una manifestación externa y fundirse con ella para constituir una unidad indisoluble.

Aquí el arte ha alcanzado su propio concepto. Esto ha de entenderse en el sentido de que la idea, como individualidad espiritual, por la acción del arte llega a una concordancia tan perfecta con su realidad corporal, que la existencia exterior no conserva ninguna autonomía frente a la significación que ha de expresar, y lo interior, a la inversa, en su forma elaborada para la intuición se muestra solamente a sí mismo y en ella se refiere positivamente a sí mismo.

Si, en *tercer lugar*, la idea de lo bello se aprehende a sí misma como el *absoluto* y, con ello, como espíritu, como espíritu libre para sí mismo, entonces no puede encontrarse perfectamente realizada en lo exterior, pues sólo tendría su verdadera existencia en sí misma como *espíritu*. Por esto disuelve la unión clásica entre lo interior y la manifestación exterior y huye de ella para volver hacia sí. Esto ofrece el tipo fundamental para la forma *romántica* del arte. El arte romántico, por causa de la espiritualidad libre de su contenido, exige más de lo que es capaz de ofrecer la representación en lo exterior y corporal. Por eso la forma se convierte en una exterioridad *más indiferente*, de modo que el arte romántico introduce de nuevo la separación entre contenido y forma, si bien desde un lado opuesto al del arte simbólico.

De esta manera, el arte simbólico *busca* la unidad consumada entre la significación interior y la forma exterior; el arte clásico la *encuentra* en la representación de la individualidad substancial para la intuición sensible; y el romántico la *rebase* en aras de su destacada espiritualidad.

Sección primera:

LA FORMA SIMBÓLICA DEL ARTE

Introducción: Sobre el símbolo en general

El símbolo, en el sentido en que aquí usamos la palabra, constituye tanto según el concepto como según la forma de aparición histórica el comienzo del arte, y, por eso, en cierta manera ha de considerarse como un pre-arte, que se halla radicado sobre todo en el Oriente y, sólo después de muchas transiciones, transformaciones y mediaciones, conduce a la realidad del ideal como la forma clásica del arte. En consecuencia, hemos de distinguir de antemano entre el símbolo en su peculiaridad autónoma, bajo la cual ofrece el tipo fundamental para la intuición y representación artística, y aquel tipo de lo simbólico que está degradado como mera forma exterior y carente de autonomía por sí mismo. En este último sentido encontramos el símbolo también en la forma clásica y romántica del arte, lo mismo que en lo simbólico hay también aspectos particulares que asumen la forma del ideal clásico, o bien resaltan el comienzo del arte romántico. Este oscilar en una y otra dirección afecta solamente a configuraciones secundarias del arte y rasgos particulares del mismo, sin constituir el alma auténtica y la naturaleza determinante de obras enteras del arte.

Por el contrario, donde el símbolo se configura autónomamente en su forma peculiar, en general asume el carácter de lo sublime (elevado), porque en primer lugar ha de tomar forma solamente la idea sin medida en sí y no determinada libremente en sí misma, por lo cual en la aparición concreta no es capaz de encontrar ninguna forma determinada que corresponda enteramente a esta abstracción y universalidad.

Pero, en esa falta de correspondencia, la idea descuella sobre su existencia exterior, en lugar de abrirse o estar contenida por completo en ella. Este estar más allá de la determinación de la aparición constituye el carácter general de lo sublime.

Por lo que se refiere en primer lugar a lo formal, ahora nos limitaremos a una explicación muy general de lo que entendemos por símbolo.

Símbolo en general es una existencia exterior dada inmediatamente para la intuición, la cual no se toma inmediatamente por sí misma, tal como está ahí, sino que ha de ser entendida en un sentido más amplio y universal. Por eso, en el símbolo hemos de distinguir dos cosas: en primer lugar la *significación* y, en segundo lugar, la *expresión*. Aquélla es una representación o un objeto,

cualquiera que sea su contenido; ésta es una existencia sensible o una imagen, que puede ser de muy diversas clases.

1. El símbolo es en primer lugar una *signo*. Pero en la mera designación la conexión que tienen entre sí la significación y su expresión es un enlace meramente arbitrario. Esta expresión, esta cosa o imagen sensible, no se representa a sí misma, sino que pone delante, trae a la representación un contenido extraño para ella, con el que no es necesario que tenga una comunidad peculiar. Así, por ejemplo, en las diversas lenguas los tonos son signos de alguna representación, sensación, etc. Pero la mayor parte de los tonos de una lengua, según el contenido, están enlazados de manera casual con las representaciones que se expresan en ella, si bien, persiguiendo el desarrollo histórico, podría mostrarse que la conexión originaria era de otro tipo. Y la diversidad de las lenguas está en que una misma representación está expresada mediante diversos sonidos. Otro ejemplo de tales signos son los colores que se usan en cocardas y banderas, para expresar a qué nación pertenece un individuo o una nave. Un color así no contiene ninguna cualidad en sí mismo que sea común con su significación, a saber, la nación representada a través de él. De ahí que, en lo relativo al *arte*, no podemos tomar el símbolo en el sentido de semejante indiferencia entre significación y designación, pues el arte en general consiste precisamente en la relación, el parentesco y la compenetración concreta de significación y forma.

2. La cosa es distinta en un signo que ha de ser *símbolo*. Por ejemplo, el león se toma como símbolo de la fortaleza, la zorra como símbolo de la astucia, el círculo como símbolo de la eternidad, el triángulo como símbolo de la Trinidad. Ahora bien, el león o la zorra poseen por sí mismos las propiedades cuya significación han de expresar. Igualmente, el círculo no muestra lo inacabado o lo arbitrariamente limitado de una recta o de otras líneas que no vuelven sobre sí mismas, lo cual puede decirse también de un sector limitado del tiempo. Y el triángulo, como un *todo*, tiene el mismo *número* de lados y ángulos que el resultante de la idea de Dios, si se someten a *numeración* las determinaciones que la religión concibe en él.

Por tanto, en estos tipos de símbolo las existencias sensiblemente dadas tienen ya en su propio estar ahí aquella significación para cuya representación y expresión se usan. De ahí que el símbolo, tomado en este sentido amplio, no sea ningún signo meramente indiferente, sino un signo que en su dimensión exterior comprende a la vez en sí el contenido de la representación que ha de llevar a su aparición. Sin embargo, al mismo tiempo ha de ponerse ante la conciencia no como esta concreta cosa particular, sino como la cualidad general de la significación.

3. Ha de notarse, en *tercer lugar*, que el símbolo, aun cuando por razón de una cierta adecuación se distingue del signo meramente exterior y formal, que de ningún modo puede ser adecuado

a su significación, sin embargo, a la inversa, tampoco puede ser plenamente adecuado a ella, pues de otro modo ya no sería símbolo. En efecto, si, por una parte, el contenido, que es la significación, y la forma, que se usa para su designación, coinciden en una propiedad, por otra parte, la *forma* simbólica tiene *otras* determinaciones independientes de dicha cualidad común significada en un determinado caso. E igualmente el *contenido* no tiene por qué ser meramente abstracto, como la fuerza, la astucia, sino que puede ser de tipo concreto y contener a su vez cualidades peculiares que sean distintas de la primera cualidad, la cual constituye la significación de su símbolo, y que se distingan más todavía de las demás disposiciones peculiares de esta forma. Así, por ejemplo, el león no sólo es fuerte, la zorra no sólo es astuta; y Dios, sobre todo, tiene propiedades muy distintas de aquellas que pueden comprenderse en un número, en una figura matemática, o en una figura animal. Por eso, el contenido permanece también *indiferente* respecto de la forma que lo representa, y la determinación abstracta, constituida por él, puede darse también en muchísimas otras existencias y formas. Asimismo, un contenido concreto tiene en él muchas determinaciones, a cuya expresión pueden servir otras formas en las que se da la misma determinación. Vale enteramente lo mismo en relación con la existencia exterior en la que se expresa simbólicamente algún contenido. También ella, como existencia concreta, tiene en sí varias determinaciones, respecto de las cuales puede asumir la función de símbolo. Así, si bien es cierto que el mejor símbolo de la fuerza se encuentra en el león, sin embargo, ésta también puede simbolizarse mediante el toro o el cuerno, y a su vez el toro se usa para muchas otras significaciones simbólicas. Y es infinito el número de figuras e imágenes que se han usado como símbolos para representar a *Dios*.

De aquí se sigue que el símbolo según su propio concepto es esencialmente *ambiguo*.

a) En primer lugar, el aspecto de un símbolo presenta inmediatamente la duda de si *una forma ha de tomarse o no como símbolo*, prescindiendo, por otro lado, de la ambigüedad relativa al contenido *determinado* que una forma haya de designar en el caso de que, a través de conexiones lejanas, ella se utilice como símbolo de *diversas* significaciones.

Lo que en primer lugar tenemos ante nosotros es en general una forma, una imagen, que por sí mismas dan solamente la representación de una existencia inmediata. Por ejemplo, un león, o un águila, o un color, se representa a sí mismo y puede valer como suficiente *por sí mismo*. Por eso surge la pregunta de si un león, cuya imagen es puesta ante nosotros, ha de expresarse y significarse solamente a sí mismo, o bien debe representar y designar además otra cosa, tal como el contenido abstracto de la mera fuerza, o el contenido más concreto de un héroe, o de una época del año, de la agricultura. Se plantea la cuestión de si tal

imagen, por así llamarla, ha de tomarse *auténticamente*, o a *la vez inauténticamente*, o sólo *inauténticamente*. Sucede lo último, por ejemplo, en expresiones simbólicas del lenguaje, en palabras como comprender, concluir, etc. Si ellas designan actividades espirituales, tenemos inmediatamente ante nosotros tan sólo esta significación suya de una actividad espiritual, sin acordarnos a la vez de las acciones sensibles que acompañan al comprender y concluir. Pero en la imagen de un león se halla ante nosotros no sólo la significación que él puede tener como símbolo, sino también la forma y existencia sensible.

Y esa duda sólo cesa por el hecho de que cada uno de los dos aspectos, la significación y su forma, es mencionado explícitamente, expresando a su vez la relación entre ambos. Pero entonces la existencia concreta representada ya no es un símbolo en el sentido auténtico de la palabra, sino una imagen; y la relación entre imagen y significación recibe la forma conocida de la *comparación*, de la semejanza. Efectivamente, en la semejanza han de estar ambas cosas ante nosotros: la representación general y su imagen concreta. Por el contrario, si la reflexión todavía no ha llegado tan lejos que retenga independientemente las representaciones generales y las resalte por sí mismas, entonces la forma sensible emparentada, en la cual ha de hallar su expresión una significación general, todavía no se toma como separada de esta significación, sino que ambas dimensiones se toman inmediatamente en una unidad. Según veremos más tarde, eso constituye la diferencia entre el símbolo y la comparación. Por ejemplo, Karl Moor exclama ante el aspecto del sol poniente: «Así muere un héroe.» Aquí la significación está separada explícitamente de la representación sensible, y a la imagen se añade a la vez la significación. En otras comparaciones no se resalta tan claramente esa separación y relación, sino que la conexión permanece más inmediata. Pero entonces, a partir de otras conexiones del discurso, a partir de la posición y de otras circunstancias, ha de estar claro que la imagen no puede satisfacer por sí misma, sino que con ella se designa esta o la otra significación determinada, que no ha de permanecer dudosa. Así, por ejemplo, cuando Lutero dice:

Una fortaleza firme es nuestro Dios,

o cuando leemos:

Con mil mástiles navega el joven en el océano,
silencioso el anciano conduce a puerto el bote
salvado,

no hay ninguna duda sobre la significación de la protección en la fortaleza, del mundo de las esperanzas y planes en la imagen del océano y de los mil mástiles, de los fines y la posesión limitados,

de la pequeña mancha segura en la imagen del bote, del puerto. Igualmente, cuando el Antiguo Testamento dice: «Rompe, Señor, sus dientes en su boca, rompe las muelas del joven león», reconocemos inmediatamente que los dientes, la boca, las muelas del joven león no han de tomarse por sí mismos, sino que son imágenes e intuiciones sensibles, que han de entenderse inauténticamente, y en las cuales se trata solamente de su significación.

Y esta duda se presenta tanto más en el símbolo como tal por el hecho de que una imagen, que tiene una significación, se llama *símbolo* sobre todo cuando esta significación a diferencia de la comparación, no se expresa por sí misma, o no está ya clara de antemano. También al símbolo auténtico se le quita su ambigüedad por cuanto, en aras de esta incertidumbre misma, el enlace entre la imagen sensible y la significación se convierte en costumbre y se hace más o menos convencional. Esto es ineludible en relación con el mero signo. Por el contrario, la semejanza, como algo hallado solamente para un fin momentáneo, ofrece algo singular, que está claro por sí mismo porque lleva consigo su significación misma. Sin embargo, aun cuando los que se encuentran en el círculo convencional de la representación tienen claro lo que es un símbolo determinado a través de la costumbre, la cosa es muy distinta en relación con todos los demás que no se mueven en el mismo círculo y que lo consideran pasado. Para ellos en primer lugar se da solamente la inmediata representación sensible, y en cada caso queda dudoso si han de conformarse con lo que tienen ante ellos, o bien están remitidos todavía a otros pensamientos y representaciones. Si, por ejemplo, en una iglesia cristiana vemos el *triángulo* en un lugar señalado de la pared, por ello mismo sabemos inmediatamente que lo indicado aquí no es meramente la intuición sensible de esta figura como mero triángulo, sino que se trata de una significación del mismo. En otro local, por el contrario, también está claro para nosotros que la misma figura no debe tomarse como símbolo o signo de la Trinidad. Otros pueblos no cristianos, que carecen de igual costumbre y conocimiento, quedarán perplejos en este punto, e incluso nosotros no podemos decidir siempre con seguridad si un triángulo ha de interpretarse como auténtico triángulo o en forma simbólica.

b) Por lo que respecta a esta inseguridad, no se trata simplemente de casos aislados, sino de campos muy extensos del arte, del contenido de una materia enorme, que tenemos ante nosotros; se trata de casi todo el contenido del arte oriental. Por eso, en el mundo de las formas de la Persia antigua, de la India, de Egipto, cuando entramos allí por primera vez no nos encontramos seguros; sentimos que andamos entre *tareas*; por sí solas estas figuras no nos dicen nada, y no nos divierten ni satisfacen por su intuición inmediata, sino que nos incitan a ir más allá de ellas hasta su significación, que es algo más amplio y profundo que esas imágenes. Por el contrario, en otras producciones se ve a primera vis-

ta que ellas, como, por ejemplo, en los cuentos de niños, son un mero juego con imágenes y un conjunto de sorprendentes enlaces casuales. Pues los niños se conforman con semejantes imágenes casuales, con su juego ocioso y trivial, con su combinación vacilante. Pero los pueblos, aunque fuera en su infancia, exigían un contenido esencial, que encontramos de hecho en las figuras artísticas de los indios y los egipcios, por más que en sus figuras enigmáticas la explicación esté insinuada solamente y sea difícil de descifrar. En esa inadecuación entre significación y expresión artística inmediata, lo primero que puede aparecer dudoso en gran medida es la cuestión de qué debe atribuirse a la indigencia del arte, a la impureza y falta de ideas de la fantasía misma, y qué cosas por el contrario están hechas así porque una configuración más pura y recta no sería capaz por sí misma de expresar la significación más profunda, de modo que lo fantástico y grotesco está hecho para el fin de una representación de mayor alcance.

Incluso en el campo del arte clásico se presenta a veces una incertidumbre semejante, si bien lo clásico del arte consiste en que según su naturaleza no es simbólico, sino que está claro en sí mismo. El ideal clásico es claro por el hecho de que capta el verdadero contenido del arte, es decir, la subjetividad substancial, y con ello encuentra también la forma verdadera, que en sí misma no expresa otra cosa que dicho contenido auténtico. Por eso, el sentido, la significación no es sino aquella que se da realmente en la forma exterior, por cuanto ambas partes se corresponden completamente. Por el contrario, en lo simbólico, en la semejanza, etc., la imagen siempre representa otra cosa que la mera significación, para la que se ofrece como imagen. Pero también el arte clásico tiene todavía un aspecto de ambigüedad. Efectivamente, en las figuras mitológicas de los antiguos puede parecer dudoso si hemos de quedarnos en la forma exterior como tal y admirarla solamente como un juego encantador de una fantasía feliz, pues la mitología no es sino una ociosa invención de fábulas, o bien hemos de seguir preguntando por otra significación más profunda. Esta última posibilidad puede abrirse paso sobre todo cuando el contenido de tales fábulas se refiere a la vida y acción de lo divino mismo, por cuanto las historias que se nos relatan habrían de considerarse como totalmente indignas del absoluto y como una invención inadecuada y absurda. Por ejemplo, cuando leemos u oímos acerca de los doce trabajos de Hércules, así cuando leemos que Zeus arrojó a Hefesto del Olimpo a la isla de Lemnos, de modo que Vulcano por esta razón quedó cojo, creemos que no estamos escuchando sino una imagen fabulosa de la fantasía. De igual manera los muchos amoríos de Júpiter pueden parecernos invenciones arbitrarias. Pero, a la inversa, porque tales historias se cuentan precisamente acerca de la divinidad suprema, de nuevo se hace plausible que late allí otra significación distinta de la dada inmediatamente por el mito.

En este sentido se han abierto camino especialmente *dos representaciones opuestas*. La *una* toma la mitología como meras historias exteriores, que, atribuidas a Dios serían indignas, aunque tomadas por sí mismos pueden ser graciosas, agradables, interesantes, e incluso muy hermosas, pero no han de dar pie a una explicación ulterior de significaciones más profundas. Por eso, la mitología, bajo la forma en que nos está dada, ha de considerarse de manera meramente histórica. Y así, por una parte, bajo el aspecto artístico, en sus figuras, imágenes, dioses, así como en sus acciones y hechos, la mitología se muestra como suficiente por sí misma, y ofrece por sí misma la explicación en cuanto resalta las significaciones. Por otra parte, atendiendo a su nacimiento histórico, se ha formado a partir de comienzos locales, así como desde la arbitrariedad de sacerdotes, artistas y poetas, a partir de hechos históricos y de leyendas y tradiciones extrañas. El *otro* punto de vista, por el contrario, no quiere conformarse con lo meramente exterior de las figuras y narraciones mitológicas, sino que pretende encontrar en ellas un más profundo sentido general. Conocerlo en medio de su encubrimiento es la auténtica tarea de la mitología como consideración científica de los mitos. Por eso la mitología ha de entenderse *simbólicamente*. Y «simbólicamente» significa aquí que los mitos, como engendrados por el espíritu, por más que parezcan bizarros, jocosos, grotescos, etc., por más que estén mezclados con casuales arbitrariedades exteriores de la fantasía, no obstante, comprenden en sí significaciones, es decir, pensamientos generales sobre la naturaleza de Dios, filosofemas.

En este sentido, sobre todo *Creuzer* ha empezado de nuevo en tiempos recientes a interpretar en su *Simbólica*¹ las representaciones mitológicas de los pueblos antiguos, no según la manera usual, exterior y prosaica, o según sus valores artísticos, sino buscando allí una racionalidad interna de las significaciones. Él se dejó guiar por el presupuesto de que los mitos y las historias legendarias se originaron en el espíritu humano, el cual ciertamente puede jugar con sus representaciones de los dioses, pero entra en un ámbito superior tan pronto como cruza el umbral de la religión. En la esfera religiosa la que encuentra las formas es la razón, por más que ésta de momento quede afectada por la imperfección de que todavía no puede exponer adecuadamente su interior. El presupuesto de *Creuzer* es verdadero en y para sí. En efecto, la religión tiene su fuente en el espíritu, que busca su verdad, la presiente y la hace consciente bajo alguna forma, que guarda algún parentesco más o menos estrecho con el contenido de la verdad. Pero cuando lo racional mismo halla las formas, surge la necesidad de conocer lo racional. Sólo este conocimiento es digno del hombre. Quien lo deja de lado, no recibe sino una masa de cono-

1. Friedrich CREUZER, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, 4 tomos, 1810-1812.

cimientos exteriores. Ahora bien, si excavamos hacia la verdad interior de las representaciones mitológicas, podemos justificar las diversas mitologías, aunque no debe perderse de vista la otra parte, lo casual y arbitrario de la imaginación, lo local, etc. Y es un asunto noble justificar al hombre en sus imágenes y formas espirituales, más noble que un mero coleccionar datos externos de tipo histórico. Sin embargo, ha habido quienes se han lanzado contra Creuzer, con la objeción de que él, a la manera de los neoplatónicos, *proyecta* tales significaciones más profundas en el interior de los mitos. Se le echa en cara que busca en ellos pensamientos sin razones históricas para justificar que éstos se hallan contenidos allí, e incluso con el agravante de que puede demostrarse históricamente que es necesario interpolar tales pensamientos en los mitos para poderlos encontrar en ellos. Pues el pueblo, con inclusión de los poetas y los sacerdotes, por más que se hable de la sabiduría secreta de los sacerdotes, no supieron nada de tales pensamientos, que habían sido inadecuados a la formación entera de la época en cuestión. Este último punto es completamente cierto. Pues, de hecho, los pueblos, los poetas y los sacerdotes no tuvieron ante sí los pensamientos generales que latan en sus representaciones mitológicas bajo la forma de la universalidad, como si ellos los hubieran encubierto intencionadamente en la forma simbólica. Pero Creuzer no afirma esto. No obstante, aunque los antiguos no pensarán en sus mitologías lo que nosotros vemos en ellas, de ahí no se sigue en manera alguna que sus representaciones no sean *en sí* símbolos y deban ser tomadas como tales. Efectivamente, cuando los pueblos poetizaron sus mitos vivían en estados poéticos y, por esto, hicieron consciente lo más interno y profundo de sí no bajo la forma del pensamiento, sino bajo las formas de la fantasía, sin separar las representaciones generales y abstractas de las imágenes concretas. En esencia hemos de retener y aceptar aquí que es éste realmente el caso, si bien tenemos que conceder también la posibilidad de que en semejante forma de explicación simbólica se hayan deslizado con frecuencia combinaciones meramente artificiales y jocosas, lo mismo que en la formación de las etimologías.

c) Podemos asumir, pues, el punto de vista de que la mitología, con sus historias de dioses y sus figuras difusas, a pesar de la fantasía poética que en ella se desarrolla, lleva en sí un contenido racional y profundas representaciones religiosas. No obstante, por lo que se refiere a la forma simbólica del arte, hemos de preguntarnos si *toda* mitología y *todo* arte han de entenderse *simbólicamente*. Friedrich von Schlegel, por ejemplo, afirmaba que en toda representación artística debe buscarse una alegoría. Lo simbólico o lo alegórico se entiende entonces en el sentido de que toda obra de arte y toda forma mitológica tiene como base un pensamiento general, el cual, resaltado por sí mismo, en su universalidad, debe ofrecer la explicación de lo que significa tal obra o tal

representación. Esta forma de tratar el asunto se ha hecho muy usual en tiempos recientes. Así, por ejemplo, en las recientes ediciones de Dante, en quien sin duda aparecen muchas alegorías, se ha intentado dar una explicación alegórica a cada canto. Y también las ediciones de poetas antiguos preparadas por Heyne² intentan en las notas esclarecer el sentido general de cada metáfora con categorías abstractas del entendimiento. Pero hemos de advertir que el entendimiento recurre rápidamente al símbolo y a la alegoría, por cuanto separa la imagen y la significación y así destruye la forma artística, de la cual, ciertamente, no se trata en esa explicación simbólica que sólo quiere resaltar lo general como tal.

La extensión de lo simbólico a todos los campos de la mitología y del arte no es en absoluto lo que tenemos ante nuestros ojos en la consideración de la forma simbólica del arte. Pues nuestro esfuerzo no se cifra en averiguar qué formas artísticas pueden interpretarse simbólico o alegóricamente en este sentido de la palabra, sino que, por el contrario, hemos de preguntar en qué medida lo simbólico mismo ha de considerarse como una *forma de arte*. En la relación artística entre la significación y su forma, queremos delimitar la modalidad *simbólica* a diferencia de otras formas de representación, sobre todo la clásica y la romántica. Por tanto, nuestra tarea ha de consistir en que, frente a la extensión de lo simbólico al ámbito entero del arte, delitemos el círculo de lo que en sí mismo ha de representarse como auténtico símbolo y, por tanto, debe considerarse simbólicamente. En este sentido hemos mencionado ya la triple división del ideal artístico bajo la forma de lo simbólico, lo clásico y lo romántico.

Según la significación que nosotros damos al término, lo simbólico cesa allí donde, en lugar de indeterminadas representaciones universales y abstractas, lo que constituye el contenido y la forma de la representación es la individualidad libre. Pues el sujeto es lo significativo por sí mismo y lo que se explica a sí mismo. Lo que él siente, piensa, hace, realiza, sus propiedades y acciones, su carácter, es él mismo; y el círculo entero de su aparición espiritual y sensible no tiene otra significación que la del sujeto que en su expansión y desarrollo se hace intuitivo a sí mismo como soberano de la objetividad entera. Entonces la significación y la representación sensible, lo interior y lo exterior, la cosa y la imagen ya no son distintos entre sí y no se presentan ya, a diferencia de lo simbólico en su acepción auténtica, como meramente emparentados, sino como *un todo*, en el que la aparición no tiene ninguna otra esencia y la esencia no tiene ninguna otra aparición fuera de sí o junto a ella. Lo que manifiesta y lo manifestado ha sido superado en la unidad concreta. En este sentido los dioses griegos, en tanto el arte griego los muestra como individuos libres, cerrados autónomamente en sí mismos, no deben tomarse

2. Christian Gottlob HEYNE (1729-1812), especialista en filología clásica.

simbólicamente, sino que son suficientes por sí mismos. Las acciones de Zeus, de Apolo, de Atenea, precisamente para el arte, pertenecen tan sólo a estos individuos y no han de hacer otra cosa que representar su poder y pasión. Si de esa subjetividad libre en sí se abstrae un concepto general como su significación y se pone junto a lo particular como explicación de toda la manifestación individual, entonces deja de tomarse en consideración y queda destruido lo artístico en estas formas. Por eso, los artistas no pudieron entablar vínculos de amistad con semejante forma simbólica de interpretación de todas las formas de arte y de sus figuras mitológicas. Pues lo que queda como insinuación realmente simbólica o como alegoría en la manera mencionada de representación artística, se refiere a cosas secundarias y queda degradado explícitamente a la condición de mero atributo y signo; así, por ejemplo, el águila está junto a Zeus y el toro acompaña al evangelista Lucas, mientras que los egipcios tenían en Apis la intuición de lo divino mismo.

En esta aparición artística de la subjetividad libre, el punto difícil está en distinguir si lo que es representado como sujeto tiene también individualidad y subjetividad real, o bien lleva simplemente en sí la apariencia vacía de la misma como mera *personificación*. En este último caso la personalidad no es sino una forma superficial, que no expresa su propio interior en acciones especiales y en la forma corporal, por lo cual no penetra todo el exterior de su aparición como el suyo, sino que tiene todavía otro interior para la realidad externa como su significación, el cual no es esta personalidad y subjetividad misma.

Esto constituye el punto de vista principal de cara a la delimitación del arte simbólico.

En la exposición de lo simbólico, nuestro interés se cifra en conocer el curso interno de nacimiento del *arte*, en tanto éste puede deducirse del concepto del ideal que se desarrolla hacia el arte verdadero, y en conocer juntamente la serie sucesiva de lo simbólico como los estadios hacia el arte verdadero. Por más que la religión y el arte se hallen en una relación muy estrecha, sin embargo, no hemos de tomar los símbolos mismos y la religión como equivalentes a las representaciones simbólicas o sensibles en el sentido amplio de la palabra, sino que en ellos hemos de considerar solamente aquello según lo cual pertenecen al arte como tal. Y recomendamos la parte religiosa a la historia de la mitología.

DIVISIÓN

Para la división más concreta de la forma simbólica del arte hemos de constatar sobre todo los puntos límites dentro de los cuales se mueve la evolución.

En general, como ya hemos dicho, todo este ámbito constituye el *pre-arte*, por cuanto nos encontramos primeramente con meras significaciones abstractas, todavía no individualizadas esencialmente en sí mismas, con lo cual la configuración inmediatamente enlazada con esto es tanto adecuada como inadecuada. Por tanto, la primera zona límite es el elaborarse de la intuición y representación artística en general; y el límite opuesto está en el arte auténtico, hacia el cual se eleva lo simbólico como hacia su verdad. Si queremos hablar en forma *subjetiva* de la primera aparición del arte simbólico, podemos recordar aquel dicho según el cual la intuición artística en general, lo mismo que la religiosa, o, mejor dicho, ambas a una, e incluso la investigación científica, comenzó con la *admiración*. El hombre que *todavía* no se admira de nada, vive en el embotamiento y letargo. Nada le interesa y nada es para él, pues él no se ha separado y desligado por sí mismo de los objetos y de su inmediata existencia singular. Pero el que, por otra parte, *ya* no se admira de nada, considera todo lo exterior como algo que está claro para él, sea en la forma intelectual abstracta de una universal ilustración humana, sea por la conciencia noble y más profunda de la absoluta libertad espiritual, con lo cual ha transformado los objetos y su existencia en una autoconsciente comprensión espiritual de los mismos. La admiración, en cambio, sólo aparece cuando el hombre, desligado de la primera conexión inmediata con la naturaleza y de la más próxima relación meramente práctica del apetito, retrocede espiritualmente de la naturaleza y busca y ve en su propia existencia singular y en las cosas una realidad universal que es y permanece en sí. Sólo entonces le llaman la atención los objetos de la naturaleza; éstos son otra cosa, que ha de ser para él y en la que aspira a reencontrarse a sí mismo, con sus pensamientos y su razón. Pues el presentimiento de algo superior y la conciencia de lo exterior están sin separarse todavía y, sin embargo, entre las cosas naturales y el espíritu hay a la vez una contradicción, en la cual los objetos aparecen atrayéndose y rechazándose, y su sentimiento en medio del impulso tendente a eliminarla engendra la admiración. El próximo producto de este estado consiste en que el hombre, por una parte, se opone a sí mismo la naturaleza y la objetividad en general como fundamento y la venera como un poder; pero, por otra parte, satisface igualmente la necesidad de hacer exterior para sí el sentimiento subjetivo de algo más elevado, esencial, universal y de intuirlo como objetivo. En esta unión está dado inmediatamente el hecho de que los objetos particulares de la naturaleza, y sobre todo los elementales, el mar, los torrentes, las montañas, los astros, no se toman en su inmediatez aislada, sino que, elevados a la representación, reciben para ésta la forma de una existencia universal que es en y para sí.

El arte comienza por el hecho de que él, tomando estas representaciones según su universalidad y su esencial ser en sí, las con-

cibe en una imagen para ofrecerlas de nuevo a la intuición de la conciencia inmediata y las sitúa fuera para el espíritu bajo la forma objetiva de dicha conciencia. Por eso, la veneración inmediata de las cosas naturales, el culto a la naturaleza y a los fetiches, no es todavía ningún arte.

Mirado desde el aspecto *objetivo*, el comienzo del arte se halla en estrecha relación con la religión. Las primeras obras artísticas son de tipo mitológico. En la religión es lo absoluto en general lo que camina hacia la conciencia de sí, aunque sólo sea según sus determinaciones más abstractas y pobres. La primera *explicación* que se hace presente para el absoluto son los fenómenos de la naturaleza, en cuya existencia el hombre presiente lo absoluto y lo hace intuitivo para sí bajo la forma de objetos naturales. En esta aspiración halla el arte su primer origen.

Sin embargo, dentro de la perspectiva indicada, el arte aparecerá por primera vez no cuando el hombre sólo vea inmediatamente lo absoluto en los objetos dados de manera real y se conforme con esa forma de realidad de lo divino, sino cuando la conciencia produzca *desde sí misma* la comprensión de lo absoluto para ella bajo la forma de lo externo en sí mismo, así como lo *objetivo* de ese enlace más adecuado o más inadecuado. Pues pertenece al arte un contenido substancial aprehendido por el espíritu. Este contenido aparece externamente, pero en una exterioridad que no sólo está dada inmediatamente, sino que es producida por el *espíritu* como una existencia que comprende en sí dicho contenido y lo expresa. Ahora bien, el *primer* intérprete que configura más en concreto las representaciones religiosas es solamente el arte, pues la consideración prosaica del mundo objetivo no adquiere vigencia hasta que el hombre se ha conquistado como autoconciencia espiritual la libertad de la inmediatez y se contrapone a ella en esa libertad, en la que recibe intelectualmente la objetividad como mera exterioridad. No obstante, esta separación es siempre un estado posterior. En cambio, el primer saber de lo verdadero aparece como un estado medio entre el mero hundimiento en la naturaleza, sin presencia del espíritu, y la espiritualidad liberada de ella. En general, por contraposición al entendimiento prosaico, este estado medio, en el que el espíritu pone ante sus ojos sus representaciones en forma de cosas naturales por la simple razón de que no ha conquistado todavía ninguna forma superior, pero, en medio de esa unión, intenta conseguir la adecuación entre ambas partes, es el punto de vista de la poesía y del arte. Por eso, la conciencia completamente prosaica se produce por primera vez cuando el principio de la subjetiva libertad espiritual llega a la realidad en su forma abstracta y verdaderamente concreta, lo cual sucede en el mundo romano y más tarde en el moderno mundo cristiano.

En segundo lugar, el punto final al que aspira la forma del arte simbólico, y con cuya consecución éste se disuelve como simbó-

lico, es el *arte clásico*. Este, aunque elabora la verdadera aparición del arte, sin embargo, no puede ser la primera forma del mismo; tiene como presupuesto los múltiples estadios de mediación y transición de lo simbólico. Pues su contenido adecuado es la individualidad espiritual, que como contenido y forma de lo absoluto y verdadero sólo puede aparecer en la conciencia después de muchas mediaciones y transiciones. Constituye siempre el principio lo abstracto e indeterminado según su significación; pero la individualidad espiritual por esencia tiene que ser concreta en sí y para sí. Es el concepto que se determina desde sí mismo en su realidad adecuada, el cual sólo puede comprenderse una vez que ha anticipado por mor de sí los aspectos abstractos, cuya mediación es él, en su acuñación unilateral. Cuando ha sucedido todo eso, el concepto, por su propia aparición como totalidad, pone fin a tales abstracciones. Es éste el caso en el arte clásico, que pone fin a los simbolizantes y sublimes intentos previos del arte por el hecho de que la subjetividad espiritual tiene en sí misma su forma adecuada, lo mismo que el concepto que se determina a sí mismo engendra desde sí la existencia especial adecuada a él. Cuando ha sido hallado para el arte este contenido verdadero y con ello la verdadera forma, cesa inmediatamente la búsqueda de ambos y la aspiración a ellos, en lo cual está el defecto de lo simbólico.

Si dentro de estos puntos límites preguntamos por un *principio* más concreto de división del arte simbólico, teniendo en cuenta que lo simbólico se debate todavía frente a las auténticas significaciones y a su correspondiente manera de configuración, el punto de vista divisorio ha de cifrarse en la *lucha* entre el contenido que todavía se resiste al arte verdadero y la forma que tampoco es homogénea con él. Pues ambos aspectos, aunque están unidos en una identidad, sin embargo, ni coinciden entre sí, ni coinciden con el verdadero concepto del arte y, por eso, aspiran a salir de esta unión deficiente. Visto así, todo el arte simbólico puede entenderse como una lucha constante de la adecuación entre significación y forma; y no es que los diversos estadios sean también distintas clases de lo simbólico; hemos de decir, más bien, que son estadios y formas de una misma contradicción.

No obstante, en primer lugar esta lucha se da solamente *en sí*, es decir, la inadecuación de los aspectos unidos y forzados a la conjunción no ha llegado a ser todavía para la conciencia artística. En efecto, ésta ni conoce la significación, que ella aprehende por sí misma según su naturaleza general, ni sabe captar autónomamente la forma real en su existencia cerrada. Por eso, en lugar de poner ante sus ojos la *diferencia* de ambos aspectos, parte de su *identidad*. De ahí que el *comienzo* sea la unidad del contenido del arte y de su intentada expresión simbólica, unidad que está todavía indivisa, y que fermenta y se muestra a manera de enigma en este enlace contradictorio. Tenemos ahí el auténtico simbolismo

inconsciente, originario, cuyas configuraciones no están *puestas* todavía como símbolos.

El *final*, por el contrario, es la desaparición y disolución de lo simbólico, por cuanto la lucha que hasta ahora era *en sí*, ahora ha llegado a la conciencia artística y, en consecuencia, se convierte en una *separación consciente* entre la significación clara por sí misma y su imagen sensible, emparentada con aquélla. Sin embargo, en esta separación se da a la vez un *referir* explícito, el cual, en lugar de aparecer como identidad *inmediata*, sólo adquiere vigencia como mera *comparación* de ambos aspectos, en la que aparece también la diferencia antes inconsciente. Éste es el círculo del símbolo *sabido* como símbolo: la significación conocida y representada por sí misma según su universalidad, y su aparición concreta, que queda degradada explícitamente a la condición de mera *imagen* y se compara con la significación en orden a su intuición artística.

En el medio entre aquel comienzo y este final se halla el arte *sublime*. En él, primeramente, la significación, como la universalidad espiritual que es para sí, se separa de la existencia concreta y la da a conocer como lo negativo, exterior y servil para ella. La significación, para expresarse en la existencia exterior, no puede dejar que ésta subsista autónomamente, sino que tiene que ponerla como lo deficiente en sí y como lo que debe suprimirse, aunque para su expresión no tenga otro medio que eso que hemos caracterizado como exterior y nulo frente a ella.

El brillo de esta sublimidad de la significación precede según el concepto a la comparación auténtica. En efecto, la singularidad concreta de los fenómenos naturales y de otro tipo primero ha de ser tratada negativamente, y tiene que ser utilizada tan sólo como ornamento y decoro del poder inalcanzable de la significación absoluta. Sólo entonces podrá resaltar la separación explícita y la comparación selectiva de las manifestaciones, que, por una parte, están emparentadas con la significación, cuya imagen éstas han de ofrecer, y, por otra parte, son distintas de ella.

Estos tres estadios principales que hemos insinuado, a su vez se articulan en sí mismos más en concreto de la siguiente manera.

1. *El simbolismo inconsciente*

A. El *primer* estadio ni ha de llamarse propiamente simbólico, ni puede con propiedad incluirse en el arte. Más bien, prepara el camino para ambos. Es la inmediata unidad substancial del absoluto como significación espiritual con su existencia sensible, no separada de la significación, en una forma espiritual.

B. El *segundo* estadio constituye la transición al auténtico símbolo, por cuanto la mencionada unidad primera empieza a disolverse y ahora, por una parte, han de resaltarse por sí mismas

las significaciones generales en cuanto elevadas sobre los fenómenos particulares de la naturaleza, pero, por otra parte, éstas han de hacerse conscientes en esta universalidad representada bajo la forma de objetos concretos de la naturaleza. En esa doble aspiración a espiritualizar lo natural y sensibilizar lo espiritual se muestra en este nivel de su diferencia toda la fantasía y confusión, toda la fermentación y vacilante mezcla del arte simbólico, que ciertamente presiente la inadecuación de su formar y configurar, pero sólo sabe resolver el problema desfigurando las formas en lo inmenso de una sublimidad meramente cuantitativa. Por ello, en este estadio vivimos en un mundo lleno de puras invenciones poéticas, de cosas increíbles y milagros, sin que nos encontremos con obras de arte dotadas de auténtica belleza.

C. A través de esta lucha entre las significaciones y su representación sensible llegamos, en *tercer lugar*, al punto de vista del auténtico símbolo, en el que por primera vez se forma también la *obra de arte* simbólica según su carácter completo. Las formas y figuras ya no son aquí las dadas sensiblemente. Éstas, en el primer estadio, coinciden inmediatamente con el absoluto, cuya existencia son, sin ser producidas por el arte. En el segundo estadio, descubren su diferencia de la universalidad de las significaciones mediante una ampliación pululante de los objetos particulares de la naturaleza y de los sucesos concretos por obra de la fantasía. En cambio, lo que ahora se pone ante la intuición como forma simbólica es una configuración engendrada por el arte. Esta configuración, por una parte, ha de representarse a sí misma en su singularidad y, por otra parte, no sólo debe manifestar ese objeto singular, sino también otra significación general, la cual está enlazada con dicha dimensión singular y ha de conocerse en ella. Así, tales configuraciones están ahí como tareas, que incitan a descifrar el interior que está puesto dentro de ellas.

Acercas de esas formas determinadas del símbolo todavía originario podemos anticipar en general que ellas proceden de la concepción religiosa del mundo de pueblos enteros, por lo cual, bajo este aspecto, queremos traer a la memoria también lo histórico. Sin embargo, la separación no puede llevarse a cabo con todo rigor, pues las maneras particulares de concepción y configuración se mezclan según el tipo de formas del arte, de modo que aquella forma que consideramos como tipo fundamental de la concepción del mundo de un pueblo, la encontramos asimismo en otro anterior o posterior, si bien de modo subordinado y aislado. Pero, esencialmente, encontramos las intuiciones y los testimonios más concretos del primer estadio en la *antigua religión parsi*, los del segundo en la *India* y los del tercero en *Egipto*.

2. El simbolismo de lo sublime

Finalmente, la significación que hasta ahora estaba más o menos oscurecida por causa de la forma sensible particular, a través del proceso indicado ha salido a flote libremente y así llega a la conciencia en su claridad para sí misma. Con ello se disuelve la relación propiamente simbólica, y ahora, en tanto la significación absoluta se entiende como la *substancia* universal que penetra todo el mundo de los fenómenos, entra en escena el arte de la substantialidad, como simbolismo de lo sublime, en lugar de las insinuaciones, las desfiguraciones y los enigmas simbólico-fantásticos.

Bajo este aspecto han de distinguirse sobre todo *dos* puntos de vista, que tienen su fundamento en una relación diferente de la substancia como lo absoluto y divino con la finitud de la aparición. En efecto, esta relación puede ser doble, *positiva* y *negativa*, si bien, puesto que es siempre la substancia general la que ha de salir a la superficie, bajo ambas formas se hacen intuitivas en las cosas no su forma y significación particular, sino su alma general y su posición respecto de esta sustancia.

A. En el primer estadio la relación está entendida de manera que la substancia, como el todo y uno liberado de cualquier particularidad, es inmanente a las manifestaciones determinadas como el alma que las produce y vivifica. En esta inmanencia es intuitiva como afirmativamente presente, y el sujeto, en un acto de renuncia a sí mismo, la aprehende y representa hundiéndose amorosamente en esa esencia que habita en todas las cosas. Esto engendra el arte del panteísmo sublime, cuyos comienzos están en la India, y que luego adquiere su esplendor en el mahometanismo, con su arte y mística, y luego, en forma profundizada subjetivamente, en algunas manifestaciones de la mística cristiana.

B. Por el contrario, la relación *negativa* de la auténtica sublimidad hemos de buscarla en la poesía *hebrea*. Ésta es la poesía de lo grandioso, que sólo sabe celebrar y ensalzar al Señor del cielo y de la tierra, elevado sobre toda imagen, considerando su creación entera como mero accidente de su poder, como mensajera de su gloria, como alabanza y decoro de su grandeza. Y en este culto pone incluso lo más grandioso como negativo, pues no es capaz de encontrar ninguna expresión adecuada y afirmativamente suficiente del poder y dominio del Excelso. Una satisfacción positiva sólo se logra por el servicio de la criatura, que únicamente en el sentimiento y el estar puesta de su indignidad se hace adecuada a sí misma y a su significación.

3. El simbolismo consciente de la forma comparativa del arte

Por esta independencia de la significación sabida para sí misma en su simplicidad, queda realizada su *separación* de la aparición

en sí, puesta a la vez como inadecuada a la significación. Si, dentro de esta separación real, la forma y la significación han de ponerse en la relación de un parentesco interno, tal como lo exige el arte simbólico, entonces la relación no está inmediatamente ni en la significación ni en la forma, sino en un *tercero subjetivo*, que según la intuición subjetiva encuentra aspectos de semejanza en ambas dimensiones, y con la confianza en esa semejanza hace intuitiva y esclarece la significación clara para sí misma mediante la emparentada imagen particular.

Pero entonces la imagen, en lugar de ser la única expresión como hasta ahora, es un mero adorno, y con ello se produce una relación que no corresponde al concepto de lo bello, por cuanto la imagen y la significación se contraponen entre sí, en lugar de elaborarse la una dentro de la otra, como sucedía todavía en lo auténticamente simbólico, aunque fuera de manera imperfecta. Por eso, las obras de arte que tienen como base esta forma, son de tipo subordinado, y su contenido no puede ser el absoluto mismo, sino otro estado o suceso limitado, por lo cual las formas correspondientes en gran parte sólo se usan ocasionalmente como esencias accesorias.

Hablando más en concreto, también en este capítulo hemos de distinguir tres estadios principales.

A. En el *primero* se halla la forma de representación de la *fábula*, la *parábola* y la *apología*, en las que la *separación* entre forma y significación, la cual constituye lo característico de todo este ámbito, todavía no está puesta *explícitamente*, y el aspecto *subjetivo* de la comparación todavía no está *resaltado*. Por eso, lo que *descuella* es la representación de la manifestación particular *concreta*, a partir de la cual ha de poderse explicar la significación general.

B. En el *segundo* estadio, por el contrario, la *significación* general para sí llega a dominar sobre la forma esclarecedora, que ya sólo puede presentarse como mero *atributo* o *imagen* arbitrariamente elegida. Se incluyen aquí la *alegoría*, la *metáfora*, la *semejanza*.

C. El *tercer* estadio, finalmente, hace que aparezca por completo la *descomposición* de los aspectos que, o bien estaban unidos de manera inmediata en el símbolo, a pesar de ser relativamente extraños el uno para el otro, o bien en su separación independizada estaban, sin embargo, referidos entre sí. Para el contenido sabido según su universalidad prosaica la forma artística parece externa, como en el *poema didáctico*, mientras que, por otra parte, lo exterior para sí es concebido y representado según su mera exterioridad en la llamada poesía *descriptiva*. Pero con ello desaparece la conexión y relación simbólica y, en consecuencia, hemos de buscar otra unión de contenido y forma que corresponda verdaderamente al concepto de arte.

Capítulo primero: El simbolismo inconsciente

Si en un estudio más detenido entramos en los estadios especiales de evolución de lo simbólico, hemos de comenzar por el *principio* del arte que se desprende de la idea del arte mismo. Según veíamos, este comienzo es la forma simbólica del arte en su figura inmediata, no sabida ni puesta todavía como mera imagen y semejanza, es el *simbolismo inconsciente*. Pero antes de que éste pueda alcanzar su auténtico carácter simbólico en sí mismo, y *para nuestra consideración*, hemos de tener en cuenta varios presupuestos determinados por el concepto de lo simbólico mismo. Más en concreto, el punto de partida puede describirse como sigue.

Por una parte, el símbolo tiene como base la unión inmediata entre la significación general, y con ello espiritual, y la forma sensible, que es tanto adecuada como inadecuada, pero de tal manera que su incongruencia todavía no se ha hecho consciente. Por otra parte, el enlace ha de estar configurado ya por la *fantasía* y el *arte*, y no ha de concebirse tan sólo como una realidad divina *dada de manera meramente inmediata*. Pues lo simbólico surge para el arte primeramente con la *separación* de una significación general en contraposición con la inmediata *presencia natural*, en cuya existencia, sin embargo, es intuido lo absoluto y, por cierto, como realmente presente por obra de la fantasía.

Por tanto, el *primer* presupuesto para el devenir de lo simbólico es la mencionada unidad *inmediata* entre el absoluto y la existencia del mismo en el mundo de las apariciones. Esa unidad no ha sido producida por el arte, sino que es encontrada en los objetos reales de la naturaleza y en las actividades humanas.

A. UNIDAD INMEDIATA DE SIGNIFICACION Y FORMA

En esta inmediata identidad intuida de lo divino, que se hace consciente como uno con su existencia en la naturaleza y en el hombre, ni es recibida la naturaleza como tal, en la manera como ella es, ni se toma lo absoluto para sí desgajado e independizado de ella. Por tanto, propiamente no puede hablarse de una diferencia entre lo interior y lo exterior, entre la significación y la forma, pues lo interior todavía no se ha desligado para sí mismo como significación de su realidad inmediata en lo dado. En con-

secuencia, si hablamos aquí de significación, esto se debe a nuestra *reflexión*, la cual surge para nosotros de la necesidad de considerar la forma que recibe lo espiritual e interior en la intuición como algo exterior, a través de lo cual, para poderlo entender, queremos mirar a lo interior, al alma y a la significación. Por ello, en esas intuiciones generales hemos de hacer la distinción esencial de si los pueblos que las tuvieron por primera vez veían lo interior mismo como interior y significación, o bien somos *nosotros* solamente los que conocemos allí una significación que recibe su expresión exterior en la intuición.

Así, pues, en esta primera unidad no hay ninguna diferencia entre alma y cuerpo, entre concepto y realidad; lo corporal y sensible, lo natural y humano no es tan sólo una expresión de una significación que haya de diferenciarse de ello. Más bien, lo que aparece mismo está concebido como la realidad y presencia inmediata del absoluto, que no tiene para sí otra existencia autónoma, sino que tiene solamente la presencia inmediata de un objeto, que es Dios o lo divino. Por ejemplo, en el culto a los lamas este hombre singular y real es sabido y venerado inmediatamente como Dios, lo mismo que en otras religiones naturales el sol, las montañas, los torrentes, la luna, animales particulares, el toro, monos, etc., son vistos y considerados sagrados como inmediatas existencias divinas. Algo semejante, si bien en forma más profunda, se muestra todavía bajo ciertos aspectos en la intuición cristiana. Por ejemplo, según la doctrina católica, el pan consagrado es el cuerpo real, el vino es la sangre real de Dios, y Cristo está allí inmediatamente presente; e incluso según la fe luterana, por la recepción creyente el pan y el vino se convierten en el cuerpo y sangre reales. Esta identidad mística no contiene nada meramente simbólico, lo cual aparece primeramente en la doctrina reformada por el hecho de que aquí lo espiritual se toma para sí como separado de lo sensible, y lo exterior se entiende como mera indicación de una significación distinta de ello. También en las imágenes prodigiosas de María la fuerza de lo divino opera como inmediatamente presente en ellas, y no sólo como insinuada simbólicamente a través de las imágenes.

Donde más radical y ampliamente encontramos la intuición de dicha unidad inmediata es en la vida y la religión del antiguo pueblo Zend, cuyas representaciones e instituciones se nos conservan en el Zend Avesta.

1. *La religión de Zoroastro*

La religión de Zoroastro considera la *luz* en su existencia natural, y ve el sol, los astros, el fuego en su brillo y llama como el absoluto, sin separar lo divino para sí de la luz como mera expresión e imagen o símbolo. Lo divino, la significación, no está separado

de su existencia, las luces. Pues, aun cuando la luz se tome también en el sentido de lo bueno, justo, benéfico, conservador y propagador de la vida, sin embargo, no se entiende como mera imagen del bien, sino que lo bueno mismo es la luz. Lo mismo hemos de decir de lo opuesto a la luz, de lo oscuro y las tinieblas, como lo impuro, nocivo, malo, destructivo, letal.

Esta intuición se diferencia y articula más detalladamente como sigue.

a) En *primer* lugar, lo divino como la luz pura en sí y lo tenebroso e impuro, opuesto a ella, quedan *personificados* y se llaman *Ormuz* y *Ahrimán*; pero esta personificación permanece totalmente *superficial*. Ormuz no es ningún sujeto libre en sí, carente de dimensión sensible como el Dios de los judíos, o verdaderamente espiritual y personal como el Dios cristiano, que es representado como espíritu realmente personal y consciente de sí mismo; más bien, Ormuz, por más que sea llamado rey, gran espíritu, juez, etc., no obstante, permanece inseparable de la existencia sensible como luz y luces. Él es solamente lo general de todas las existencias especiales, en las que la luz y con ello lo divino y puro es real, sin que él como universalidad espiritual y ser para sí de las mismas se haya retirado autónomamente hacia sí de todo lo dado. Permanece en las existencias particulares y singulares como el género en las especies e individuos. Ciertamente que como universal recibe la preferencia frente a lo particular, y es el primero, el supremo, el rey de los reyes resplandecientes como el oro, el más puro, el mejor, pero tiene su existencia solamente en todo lo luminoso y puro, como Ahrimán la tiene en todo lo tenebroso, malo, pernicioso y enfermo.

b) Por ello, esta intuición se amplía en la representación de un reino de luces y de tinieblas y de la lucha entre ambos. En el reino de Ormuz son en primer lugar los *amsaspand* (amesaspen-ta), como las siete luces principales del cielo, los que gozan de la veneración divina, porque ellos son las esenciales existencias especiales de la luz y, por eso, como un pueblo puro y grande del cielo constituyen la existencia de lo divino mismo. Cada *amsaspand*, entre los cuales se incluye Ormuz, tiene sus días de presidencia, de bendición, de beneficencia. Descendiendo sigue la singularización con los *Ized* (Yazata) y *Ferver* (Frayasi), que, como Ormuz mismo están personificados, pero sin configuración humana más detallada para la intuición, de modo que lo esencial para la intuición no es la subjetividad espiritual ni la corporal, sino la existencia como luz, brillo, resplandor, iluminación, irradiación. De igual manera, también las cosas particulares de la naturaleza que no existen exteriormente como luces y cuerpos luminosos, los animales, las plantas, así como las configuraciones del mundo humano en su espiritualidad y corporalidad, las acciones y estados particulares, la vida entera del Estado, el rey, rodeado por siete grandes, la articulación de los estamentos, de las ciudades, de las demarcacio-

nes con sus correspondientes jefes, que como los mejores y más puros han de ofrecer ejemplo y protección, y en general la realidad entera, se consideran como una existencia de Ormuz. Pues todo lo que lleva en sí y difunde la prosperidad, la vida, la conservación, es una existencia de la luz y de la pureza y con ello una existencia de Ormuz. Cada verdad, bondad, amor, justicia, clemencia, cada viviente particular, todo lo benéfico y protector es considerado por Zoroastro como luminoso y divino en sí. El reino de Ormuz es lo realmente luminoso y puro que está dado, y a este respecto no hay ninguna diferencia entre las manifestaciones de la naturaleza y las del espíritu, lo mismo que en Ormuz coinciden inmediatamente la luz y la bondad, la cualidad espiritual y la sensible. Por eso, para Zoroastro el brillo de una criatura es el trasunto de espíritu, fuerza y estímulos vitales de todo tipo, en tanto éstos tienden a la conservación positiva y a alejar todo lo malo en sí y nocivo. Lo que en animales, hombres y plantas es lo real y bueno, es luz, y según la medida e índole de esta luminosidad se determina el brillo mayor o menor de todos los objetos.

La misma articulación y jerarquización se produce también en el reino de Ahrimán, con la peculiaridad de que en este ámbito lo que alcanza la realidad y el dominio es lo espiritualmente malo y el mal natural, y en general lo destructor y lo negativo activo. Pero el poder de Ahrimán no ha de difundirse, y por eso el fin del mundo entero se cifra en aniquilar y anonadar el reino de Ahrimán, para que en todo viva, esté presente y reine solamente Ormuz.

c) A este único fin está consagrada la vida entera del hombre. La tarea de cada uno no consiste sino en la propia purificación espiritual y corporal, así como en la difusión de esta bendición y en la impugnación de Ahrimán y de su existencia en los estados y actividades naturales y humanos. Por eso, el supremo y más sagrado deber es glorificar a Ormuz en su creación, amar todo lo que ha venido de esta luz y es puro en sí mismo, venerarlo y hacerse grato a ello. De ahí que ante todo el parsí deba invocar a Ormuz en pensamientos y palabras y elevar a él su oración. Después de la alabanza de aquél a partir del cual ha irradiado el mundo entero de lo puro, debe dirigirse en la oración a las cosas especiales según el rango de su grandeza, dignidad y perfección. En relación con estas cosas dice el parsí: En tanto ellas son buenas y puras, Ormuz está en ellas y las ama como sus hijos puros, de los cuales se alegra como al principio de las esencias, cuando todo brotó a través de él nuevo y puro. Así la oración se dirige en primer lugar a los amspand como las primeras imágenes de Ormuz, como las primeras y más brillantes, que rodean su trono y cuidan de su reinado. La oración a los espíritus celestes se refiere precisamente a sus propiedades y quehaceres; tales espíritus son las estrellas en el tiempo de su aparición. El sol es invocado por el día, y siempre en forma diferente según que esté naciendo, se halle

en el cenit o declive hacia el ocaso. Desde la mañana hasta el mediodía el parsi pide especialmente que Ormuz eleve su resplandor, y por la noche suplica que el sol a través de Ormuz y de todas las Ized consuma el curso de su vida. Se rinde veneración sobre todo a Mithra, que, como fertilizador de la tierra, de los desiertos, derrama sobre toda la naturaleza la savia de los alimentos y, como luchador poderoso contra todas las Dev de la disputa, de la guerra, de la disolución y destrucción, es el autor de la paz.

En su monótona oración el parsi resalta además el ideal de lo más puro y verdadero en los nombres, los Ferwer como espíritus puros del hombre, en cualquier parte de la tierra que vivan o hayan vivido. Se ora especialmente al espíritu puro de Zoroastro, y luego a los jefes de los estamentos, de las ciudades, de los distritos geográficos. Y los espíritus de todos los hombres se consideran como unidos ya ahora, como miembros en la sociedad viva de las luces, que una vez estarán más unidos todavía en Gorotman. Finalmente no quedan en olvido los animales, las montañas, los árboles, sino que son invocados mirando a Ormuz; es ensalzado su bien, el servicio que prestan al hombre, y especialmente lo primero y más distinguido en su especie es venerado como una existencia de Ormuz. Además de esta adoración, el Zend-Avesta se extiende también al ejercicio *práctico* del bien y a la pureza del pensamiento, de la palabra y de la acción. En toda su conducta externa e interna el hombre ha de ser como la luz, como Ormuz, las Amaspand e Ized, ha de vivir y obrar como Zoroastro y todos los hombres buenos. Pues éstos viven y vivieron en la luz, y todas las acciones son luz; por eso, cada uno debe tener ante los ojos su modelo y seguir su ejemplo. Cuanto más pureza luminosa y bondad expresa el hombre en su vida y acción, tanto más cerca de él están los cuerpos celestes. Lo mismo que las Ized con su beneficencia todo lo bendicen, vivifican, fertilizan y hacen amistoso, así también el hombre ha de procurar purificar y ennoblecer la naturaleza, difundiendo por doquier la luz de la vida y una alegre fertilidad. En este sentido alimenta a los hambrientos, cuida a los enfermos, ofrece a los sedientos el solaz de la bebida, y a los peregrinos abrigo y cobijo, da semilla pura a la tierra, cava canales puros, planta los desiertos con árboles, cuida en cuanto puede del crecimiento, se preocupa de alimentar y fecundar lo vivo, del brillo puro del fuego, aleja a los muertos y los animales impuros, contrae matrimonios. Y ella misma, la sagrada Sapandomad, el Ized de la tierra, se alegra de esto y gobierna los daños que los dev y darvand preparan.

2. Tipo no simbólico de la religión de Zoroastro

Lo que hemos llamado lo simbólico no está dado *todavía* en estas intuiciones fundamentales. Por una parte, la luz es lo natu-

ralmente existente y, por otra, ella tiene la significación de lo bueno, benéfico, conservador, de modo que podríamos decir que la existencia real de la luz es meramente una imagen icónica de esta significación general que penetra la naturaleza y el mundo humano.

Por lo que se refiere a la intuición de los parsis mismos, la separación de la existencia y su significación es falsa, pues para ellos la luz como luz es el bien, y es entendida de tal manera que ella, como luz, está y opera en todo lo particular que sea bueno, vivo, positivo. Ciertamente que lo universal y divino se extiende a través de las diferencias de la realidad particular mundana, pero en esta existencia especial y singularizada permanece, sin embargo, la indivisa unidad de significación y forma. Y la diferencia de esta unidad no se refiere a la diversidad entre la significación como significación y su manifestación, sino solamente a la disparidad de los objetos existentes, por ejemplo, a los astros, a las plantas, a las actitudes y acciones del hombre, donde se intuyen como existentes lo divino como luz o las tinieblas.

De todos modos, en otras representaciones se pasa a algunos comienzos simbólicos, los cuales, sin embargo, no ofrecen el tipo auténtico de toda la forma de intuición, sino que sólo pueden tomarse como exposiciones aisladas. Así, por ejemplo, Ormuz dice una vez de su favorito Dsemsid: «El sagrado Ferver Dsemsid, el hijo de Vivenham, era grande antes de mí. Su mano tomó de mí un puñal, cuyo filo y empuñadura eran oro. Entonces Dsemsid hizo trescientas partes de la tierra. Partió el reino terrestre con su oro laminado, con su puñal, y dijo: ¡Sapandomaf, alégrate! Pronunció la sagrada palabra con oración a los animales domésticos, a los salvajes y a los hombres. Así su paso fue dicha y bendición para estos países, y corrieron juntos en grandes manadas animales domésticos, animales y hombres.» Aquí el puñal y el partir el suelo terrestre es una imagen; podemos suponer que su significación es la agricultura. La agricultura todavía no es una actividad espiritual para sí misma, ni tampoco una cosa meramente natural; es, más bien, un trabajo general del hombre que procede de la reflexión, del entendimiento y de la experiencia y que se extiende a todos los ámbitos de su vida. Sin embargo, ese partir la tierra con el puñal nunca está expresado explícitamente como significación de la agricultura en la representación del paso de Dsemsid, y en unión con este romper no se habla de ningún fertilizar y de ningún fruto del campo. Pero en tanto parece que en esta acción singular late algo más que el mero trazado de linderos y excavar el suelo, hay que buscar allí algo insinuado simbólicamente. Cosas semejantes pueden decirse de representaciones más concretas, tal como se dan especialmente en la formación posterior del culto de Mithra. El joven Mithra es representado en la gruta alborante, donde dirige a lo alto la cabeza del toro y le atraviesa el cuello con un puñal, mientras la culebra lame la sangre y un escor-

pión corroe sus partes genitales. Esta representación simbólica ora se ha interpretado astronómicamente, ora en otra forma. Sin embargo, en un sentido más universal y profundo podemos tomar el toro como el principio natural en general, sobre el cual vence el hombre, lo espiritual, por más que también pueden estar en juego referencias astronómicas. Pero el hecho de que está contenido allí dicho cambio, la victoria del espíritu sobre la naturaleza puede verse confirmado por el nombre mismo de Mithra, el mediador, especialmente en tiempos posteriores, cuando la elevación sobre la naturaleza pasó ya a ser una necesidad de los pueblos.

Pero tales símbolos, según hemos dicho, sólo accesoriamente aparecen en la intuición de los antiguos parsis, y no constituyen el principio normal de toda su peculiar concepción del mundo.

Menos todavía puede considerarse *simbólico* el culto que prescribe el Zend-Avesta. No encontramos aquí, por ejemplo, danzas simbólicas, que hayan de celebrar o reproducir el curso entrelazado de los astros, ni otras actividades que sean meramente una imagen insinuadora de representaciones generales. Más bien, todas las acciones que se imponen a los parsis como deber religioso son actividades que tienden a la difusión real de la pureza en lo interior y exterior, y aparecen como una realización intencionada del fin general, que es el reinado de Ormuz en todos los hombres y objetos de la naturaleza. Y dicho fin no sólo se insinúa en esa acción, sino que se consigue enteramente.

3. *Concepción y representación no artística de la religión de Zoroastro*

Lo mismo que en toda esta manera de intuición está ausente el tipo de lo simbólico, también le falta el carácter de lo auténticamente *artístico*. En general, su manera de representación puede llamarse *poética*, pues los objetos particulares de la naturaleza, lo mismo que los sentimientos, los estados, los hechos y las acciones particulares del hombre, no se toman en su inmediata, casual y prosaica falta de significación, sino, según su naturaleza esencial, bajo la iluminación del absoluto como la luz. Y a la inversa, la esencia general de la concreta realidad natural y humana no se entiende en su universalidad carente de existencia y forma, sino que lo universal y lo singular se representan y expresan como una unidad inmediata. Esa intuición puede tenerse por bella, amplia y grande, y, contrastada con malas y absurdas imágenes de ídolos, la luz, como lo puro y universal en sí, es adecuada a lo bueno y verdadero. Pero en ello la poesía permanece totalmente en lo general y no conduce al arte y a las obras de arte. Pues ni el bien y lo divino son determinados en sí, ni la forma de este contenido está engendrada desde el espíritu. Más bien, según hemos visto, lo dado mismo, el sol, los astros, las plantas, los animales, los hom-

bres reales, el fuego existente son aprehendidos en su *inmediatez* como forma adecuada del absoluto. La representación sensible no es formada e inventada desde el espíritu, tal como lo exige el arte, sino que es hallada y pronunciada inmediatamente en la existencia exterior como la expresión adecuada. Es cierto, por otra parte, que el individuo queda fijado también como una representación independiente de su realidad, así, por ejemplo, en los Ized y Fer-fer, los genios de los hombres singulares. Pero en esta separación incipiente la invención poética es de tipo muy débil, pues la diferencia permanece enteramente formal, de modo que el genio, Fer-fer, Ized, no recibe ni debe recibir ninguna configuración peculiar, puesto que tiene en parte el mismo contenido y en parte la mera forma vacía para sí de la subjetividad que posee ya el individuo existente. La fantasía no produce ni otra significación más profunda, ni la forma autónoma de una individualidad más rica en sí. Y aunque veamos resumidas las existencias particulares en representaciones y géneros universales, donde lo genérico a través de la representación recibe una existencia real, sin embargo, este elevar la pluralidad a una envolvente unidad esencial, como germen y base de las individualidades del mismo género y especie, sólo en un sentido indeterminado es una actividad de la fantasía, y, desde luego, no llega a ser una auténtica obra de la poesía y del arte. Así, por ejemplo, el fuego sagrado de Behram es el fuego esencial, y bajo las aguas se da asimismo un agua de las aguas. Hom es tenido como el primero, más puro y más fuerte de todos los árboles, como el árbol originario en el que la savia de la vida mana llena de inmortalidad. Entre las montañas, *Albords*, la montaña sagrada, es representada como el primer germen de toda la tierra, que se halla en el brillo de la luz, de la que salen los bienhechores de los hombres conocedores de la luz, y en la que reposan el sol, la luna y las estrellas. Pero, en conjunto, lo universal es intuido en unidad inmediata con la realidad dada de las cosas particulares, y sólo en contadas ocasiones representaciones generales se hacen sensibles a través de imágenes especiales.

En forma más prosaica todavía, el culto tiene como fin la presencia y el dominio real de Ormuz en todas las cosas, y exige solamente esta adecuación y pureza de cada objeto, sin formar a partir de ahí una obra de arte que exista en una vitalidad inmediata, a diferencia de los griegos, que sabían representar a luchadores, atletas, etc., en una corporalidad elaborada.

Bajo todos estos puntos de vista y relaciones, la primera unidad de universalidad espiritual y realidad sensible constituye tan sólo la *base* de lo simbólico en el arte, sin ser ella misma propiamente simbólica, ni producir obras de arte. Por ello, para llegar a este fin próximo, es necesario adelantar desde la primera unidad ya estudiada hacia la *diferencia* y la lucha entre la significación y su forma.

En cambio, si la conciencia sale de la inmediata unidad intuita entre el absoluto y su existencia percibida exteriormente, entonces la determinación esencial pasa a ser la *separación* de los aspectos antes unidos, la lucha entre significación y forma, que conduce inmediatamente al intento de curar la fractura, formando cada polo separado en el interior del otro con un *derroche de fantasía*.

Por primera vez con este intento surge la auténtica necesidad del arte. Pues si la representación fija para sí misma su contenido, que ya no sólo es intuito inmediatamente en la realidad dada, desligándolo de esa existencia inmediata, con ello se plantea al espíritu la tarea de configurar las representaciones generales en una forma nueva, producida desde el espíritu, que se presenta llena de fantasía a la intuición y percepción. Y a través de esa actividad el espíritu se ve incitado a producir figuras artísticas. Mas como en la primera esfera, dentro de la cual nos hallamos todavía, esta tarea sólo puede resolverse simbólicamente, puede parecer que estamos ya ahora en el suelo de lo auténticamente simbólico. Pero no es éste el caso.

Lo próximo con que nos encontramos son las configuraciones de una fantasía en fermentación, que en la inquietud de sus engendros diseña solamente el camino que conducirá al auténtico punto medio del arte simbólico. Efectivamente, en la primera aparición de la diferencia y de la relación entre significación y forma de representación son confusas todavía ambas cosas, tanto la separación como el enlace. Esta confusión se hace necesaria por el hecho de que ninguno de los aspectos separados ha llegado a constituir una totalidad, la cual implica la característica de constituir la determinación fundamental del otro. Sólo así puede producirse la verdadera unidad adecuada y reconciliación. El espíritu según su totalidad determina desde sí mismo, por ejemplo, el aspecto de la aparición exterior, de igual manera que de por sí la aparición total y adecuada en sí es solamente la existencia exterior de lo espiritual. Pero en esta primera separación entre las significaciones comprendidas por el espíritu y el mundo dado de los fenómenos, las significaciones no son las de la espiritualidad concreta, sino que son abstracciones, y su expresión es asimismo lo no espiritualizado, lo meramente exterior y sensible, que por ello es abstracto. Por eso, el afán de distinción y unificación es un torbellino, que desde las singularidades sensibles fluctúa inmediatamente con indeterminación y desmedida hacia las significaciones más generales y, para lo captado interiormente en la conciencia, sólo sabe encontrar la forma simplemente opuesta de las configuraciones sensibles. Esta es la contradicción que ha de unir verdaderamente los elementos en oposición recíproca. Pero esa modalidad de conciencia es zarandeada de una parte a la otra opuesta, para ser devuelta a la primera, de modo que se arroja sin descanso de aquí para

allá y, en la oscilación y fermentación de este *aspirar* a una solución, cree haber hallado ya el sosiego. Por eso, en lugar de la auténtica satisfacción, se presenta solamente la *contradicción* misma como la verdadera unificación y, con ello, la unidad más imperfecta aparece como lo que propiamente corresponde al arte. No podemos, pues, buscar la verdadera belleza en este campo de turbia confusión. Más bien, en el rápido saltar sin descanso de un extremo al otro, encontramos, por una parte, que la amplitud y el poder de las significaciones generales están ligadas en manera totalmente inadecuada a lo sensible, asumido tanto según su singularidad como según su manifestación elemental, y que, por otra parte, si partimos de lo más general, esto se sitúa sin ningún pudor en medio de la presencia más sensible. Y si se hace consciente el sentimiento de esta inadecuación, la fantasía no encuentra otra salida que la de las desfiguraciones, por cuanto lleva las formas específicas más allá de su particularidad fijamente determinada, la amplía, la cambia hacia lo indeterminado, la incrementa hasta lo desmedido, la desgarrar y así, en la aspiración a la reconciliación, lo que hace es sacar a la luz lo opuesto precisamente en su falta de reconciliación.

Estos primeros intentos todavía salvajes de la fantasía y del arte se encuentran sobre todo en la *India* antigua. Su defecto principal, de acuerdo con el concepto de este estadio, consiste en que esa modalidad de conciencia no está en condiciones ni de captar las significaciones por sí mismas en su claridad, ni la realidad dada en su forma y significación peculiar. Por eso, los indios también se han mostrado incapaces de una concepción histórica de las personas y los hechos, pues pertenece a la consideración histórica la sobriedad de captar y comprender lo acontecido por sí mismo en su forma real, así como sus mediaciones empíricas, sus razones, fines y causas. Se opone a esta moderación prosaica la tendencia india a reducir todas y cada una de las cosas a lo totalmente absoluto y divino, y a ver en lo más usual y sensible una presencia y realidad de los dioses creadas por la fantasía. Los indios caen en la confusión y mezcla recíproca de lo finito y lo absoluto por cuanto no toman en consideración para nada el orden, la inteligencia y la firmeza de la conciencia cotidiana y de la prosa. En medio de toda la plenitud y de la grandiosa audacia, se produce un tremendo desatino de lo fantástico, que corre de lo más íntimo y profundo a la presencia más común, para invertir y desfigurar inmediatamente un extremo en el otro.

Para mostrar los rasgos más concretos de esta continua embriaguez, de este disparatar y enloquecer, no hemos de recorrer las representaciones religiosas como tales, sino solamente los momentos principales según los cuales esa forma de intuición pertenece al arte. Estos puntos principales son los siguientes.

1. La concepción india de Brahma

Un extremo de la conciencia india es la concepción del absoluto como lo totalmente general en sí, sin diferencias y, por ello, indeterminado por completo. Esa abstracción suprema, en tanto no tiene un contenido especial, ni es representada como una personalidad concreta, no se ofrece bajo ningún aspecto como una materia que la intuición pueda configurar de algún modo. Pues Brahma, como divinidad suprema, está sustraída a los sentidos y a la percepción, y propiamente ni puede ser objeto de pensamiento. Pensar, en efecto, incluye la conciencia de sí mismo, que se pone un objeto para encontrarse allí. Todo comprender es ya una identificación del yo y del objeto, una reconciliación de lo separado fuera de esta comprensión; lo que no comprendo, no conozco, permanece extraño y otro para mí. Pero la manera india de unión de la mismidad humana con Brahma no es sino la constante elevación a esa suprema abstracción, en la que ha debido perecer no sólo todo el contenido concreto, sino también la conciencia de sí mismo antes de que el hombre pueda llegar a dicha meta. Por eso el indio no conoce ninguna reconciliación e identidad con Brahma, en el sentido de que el espíritu humano adquiere *conciencia* de esta unidad. Más bien, la unidad consiste para él en que desaparezca de manera total precisamente la conciencia y la autoconciencia y, con ello, todo contenido del mundo y de la propia personalidad. El vaciamiento y la aniquilación para la abulia absoluta es allí el estado supremo, que convierte al hombre en Dios supremo, en Brahma. Esta abstracción, la cual es lo más duro que el hombre puede imponerse, la de ser Brahma, por una parte, y la del culto interno puramente teórico del amortiguar y mortificar, por otra parte, no es ningún objeto de la fantasía y del arte, pues éstos no tienen oportunidad de describir el camino hacia dicha meta a través de múltiples imágenes.

2. Sensibilidad, desmesura y actividad personificante de la fantasía india

A la inversa, la intuición india salta inmediatamente desde la descrita dimensión suprasensible a la más salvaje sensibilidad. Pero como está suprimida la identidad inmediata y con ella tranquila de ambos aspectos, de modo que en su lugar se ha convertido en tipo fundamental la *diferencia* dentro de la identidad, esta contradicción nos arroja sin mediación desde lo más finito a lo divino, y desde aquí de nuevo a lo más finito. Así vivimos bajo configuraciones que surgen de este tráfico recíproco de la una a la otra parte, como en un mundo de brujas donde no se mantiene ninguna determinación de la forma cuando esperamos retenerla,

sino que de pronto se transforma en lo contrario, o se infla y desparrama hasta la exageración.

Las formas generales en que aparece el arte de la India son las siguientes.

a) Por una parte, la representación pone el más monstruoso contenido del absoluto dentro de lo *inmediatamente sensible* y singular, de modo que lo singular mismo, tal como se encuentra ahí, debe representar perfectamente en sí tal contenido, que ha de existir así para la intuición. En el *Ramajana*, por ejemplo, el amigo de Rama, el príncipe de los monos Hanumat, es una figura principal y realiza las acciones más valientes. En la India, donde existe una ciudad de monos, el mono en general es venerado como divino. En el mono, como este singular, es admirado y divinizado el contenido infinito del absoluto. Otro tanto puede decirse de la vaca Sabala, que en el episodio de las expiaciones de Wiswamitra en el *Ramajana* aparece revestida de un poder inmenso. Además, hay en la India familias donde el absoluto mismo vegeta como un hombre real, aunque torpe y simple, que en su vida y presencia inmediata es venerado como Dios. Lo mismo encontramos en el lamaísmo, donde un hombre individual recibe la suprema adoración como el Dios presente. Pero en la India esta veneración no se tributa solamente a uno. Más bien, cada brahmán por nacimiento en una casta es ya brahmán y, por el nacimiento sensible, ha realizado ya de manera *natural* el renacimiento que identifica con Dios a través del *espíritu*. Por eso, la cumbre de lo más divino mismo vuelve a caer inmediatamente en la común realidad sensible de la existencia. Pues, aunque los brahmanes tengan el sagrado deber de leer los Vedas y lograr así el conocimiento de las profundidades de la divinidad, no obstante, este deber puede cumplirse con la mayor falta de espíritu y, a pesar de todo, sin despojar a los brahmanes de su divinidad. De manera semejante, una de las relaciones más generales representada por los indios es el engendrar, el surgir, lo mismo que los griegos consideran a Eros como el dios más antiguo. Pero este engendrar, la actividad divina, en muchas representaciones se toma a su vez en forma totalmente sensible, y las partes sexuales del hombre y de la mujer se tienen por cosa sagrada. Igualmente, lo divino, cuando entra con su divinidad en la realidad, queda mezclado muy trivialmente con lo cotidiano. Así, por ejemplo, al principio del *Ramajana* se cuenta que Brahma se acercó a Walmiki, el cantor mítico del *Ramajana*. Walmiki lo recibe según la manera usual de los indios, lo agasaja, le ofrece una silla, le trae agua y frutos; Brahma se sienta realmente y obliga a su anfitrión a hacer lo mismo. Así, ambos están sentados durante largo tiempo, hasta que finalmente Brahma ordena a Walmiki la composición poética del *Ramajana*.

No obstante, esto no es una concepción auténticamente simbólica, pues, aunque aquí, tal como lo exige el símbolo, las figuras se tomen de lo dado y sean aplicadas a significaciones generales,

sin embargo, falta el otro aspecto, a saber, que las existencias particulares no *sean* realmente la significación absoluta para la intuición, sino que se limiten a *insinuarla*. Para la fantasía india, el mono, la vaca, el brahmán, etc., no son un símbolo análogo de lo divino, sino que son considerados y representados como lo divino mismo, como una existencia adecuada a ello.

Pero aquí radica la contradicción que empuja el arte de la India a una *segunda* manera de concepción. Pues, por una parte, lo totalmente suprasensible, lo absoluto en cuanto tal, la significación por excelencia, es aprehendido como lo divino en verdad; pero, por otra parte, la fantasía aprehende inmediatamente como manifestaciones divinas las singularidades de la realidad concreta también en su existencia sensible. Es cierto que en parte lo singular sólo ha de expresar aspectos particulares del absoluto, pero incluso entonces lo inmediatamente singular, que es representado como existencia adecuada de una determinada universalidad, es simplemente inadecuada a ella y se halla en una estridente contradicción con la misma. En efecto, aquí la significación está entendida ya en su universalidad y, sin embargo, la fantasía la pone como universal en identidad inmediata con lo más sensible y singular.

b) Según hemos indicado antes, el arte indio busca la solución de esta escisión en lo *desmesurado* de sus figuras. Las formas particulares, para poder alcanzar la universalidad como formas sensibles mismas, son desfiguradas en manera salvaje bajo rasgos colosales y grotescos. Pues la forma particular, que no ha de expresarse a sí misma y lo que le es peculiar como aparición particular, sino una significación general que se halla fuera de ella, no satisface a la intuición hasta que es arrebatada fuera de sí hacia lo enorme, sin fin ni medida. Aquí se pretende conseguir la amplitud y universalidad de las significaciones sobre todo mediante la exageración desmedida de la magnitud, tanto en la forma espacial como en la inmensidad temporal, así como por la multiplicación de una misma determinación, por ejemplo, la pluralidad de cabezas, la multitud de brazos, etc. El huevo, por ejemplo, incluye el pájaro. Ahora bien, esta existencia singular es ampliada hasta la representación inconmensurable de un huevo cósmico como envoltura de la vida general de todas las cosas. Brahma, el Dios generador, permanece allí inactivo durante un año de su proceso creador, hasta que por su mero pensamiento se dividen las dos mitades del huevo. Además de los objetos naturales, también los individuos y los hechos humanos son elevados a la significación de una real acción divina, y esto en tal manera que ni puede retenerse lo divino para sí ni lo humano, pues ambos aspectos aparecen confusos de un lado para el otro. Han de incluirse aquí especialmente las encarnaciones de los dioses, en especial la de Visnu, el Dios conservador, cuyas acciones ofrecen uno de los contenidos principales de los grandes poemas épicos. En esas encarnaciones la divinidad pasa inmediatamente a la manifestación mundana. Así,

por ejemplo, Ram es la séptima encarnación de Visnu (Ramatsandra). A juzgar por las necesidades, las acciones, los estados, las formas y las maneras de conducta de tipo particular, en estos poemas se pone de manifiesto que su contenido ha sido tomado en parte de datos reales, de gestas de reyes antiguos, que eran fuertes para fundar nuevos estados de orden y legalidad; por eso, nos hallamos en medio de lo humano, en el suelo firme de la realidad. Pero, a la inversa, todo vuelve a ampliarse, se extiende hacia lo nebuloso, pasa a lo universal, de modo que perdemos de nuevo el terreno apenas conquistado y no sabemos dónde estamos. Algo semejante sucede en *Sakuntala*. Al principio tenemos ante nosotros un mundo de amor tierno y delicado, donde todo sigue el curso conveniente a la manera humana. Pero luego, de pronto, somos arrebatados de toda esta realidad concreta y elevados a las nubes en el cielo de Indra. Allí todo está cambiado y sale de su círculo determinado para extenderse a un ámbito de significaciones generales de la vida natural en relación con los brahmanes y el poder sobre los dioses naturales que se concede al hombre mediante rigurosas expiaciones.

Tampoco esta forma de representación merece llamarse simbólica en sentido auténtico. Pues el auténtico símbolo hace que la concreta forma utilizada permanezca en su determinación, tal como ella es, pues no quiere intuir allí la existencia inmediata de la significación según su universalidad, sino que a través de las cualidades análogas del objeto refiere solamente a la significación. Pero el arte indio, aunque separa la universalidad y la existencia singular, exige, no obstante, la unidad de ambas, producida por la fantasía, y por eso ha de despojar lo existente de su limitación y ampliarlo, transformarlo y desfigurarlo hasta lo indeterminado, si bien manteniéndose en la manera sensible. Así la determinación se desparrama y se produce un estado de confusión por el hecho de que el contenido supremo es puesto en cosas, fenómenos, hechos y acciones que, en su limitación, no tienen en y para sí el poder de dicho contenido, ni son capaces de expresarlo. Por eso, en lo *sublime* puede buscarse una huella de lo auténticamente simbólico. En efecto, según veremos más tarde con mayor detalle, en lo sublime la aparición finita expresa lo absoluto, que ella quiere llevar a la intuición, pero lo hace sólo en manera tal que en la aparición misma se pone de manifiesto cómo ella no puede alcanzar el contenido. Así sucede, por ejemplo, con la eternidad. Su representación se hace sublime cuando ha de expresarse en forma temporal, por cuanto cualquier número, por grande que sea, resulta insuficiente, y así ha de aumentarse constantemente, sin llegar a ningún fin. Y así acerca de Dios leemos: «Mil años son ante ti un día.» En esta manera y otras parecidas, el arte indio contiene muchas cosas que comienzan a introducir ese tono de sublimidad. Pero la gran diferencia entre el arte indio y lo sublime en sentido auténtico consiste en que la fantasía india, en

tales configuraciones salvajes, no realiza la posición negativa de las manifestaciones que ella lleva a cabo, sino que cree que, precisamente por esa desmesura e ilimitación, se disuelve y desaparece la diferencia y contradicción entre el absoluto y su configuración. Pero lo mismo que no podemos conceder que el arte indio, en medio de esa exageración, sea auténticamente simbólico y sublime, tampoco podemos decir que sea *bello* en verdad. Pues, si bien es cierto que, sobre todo en la descripción de lo humano como tal, nos ofrece mucho de tierno y dulce, muchas imágenes agradables y sensaciones delicadas, las más brillantes descripciones de la naturaleza y rasgos encantadores e infantiles de amor y cándida inocencia, así como rasgos grandiosos y nobles; sin embargo, por lo que se refiere a las significaciones generales fundamentales, lo espiritual, por el lado inverso, permanece siempre enteramente sensible, lo banal se halla junto a lo supremo, la determinación está destruida, lo sublime es mera carencia de límites, y el mito en su mayor parte se mueve en las fantasmagorías de una imaginación que busca sin descanso y de un don de configuración carente de entendimiento.

c) Finalmente, la manera más pura de representación de este estadio es la *personificación* y la *figura humana* en general. Pero en tanto la significación aquí no ha de entenderse todavía como libre subjetividad espiritual, sino que contiene o bien alguna significación abstracta, tomada en su universalidad, o bien lo meramente natural, por ejemplo, la vida de los torrentes, las montañas, los astros, el sol; hemos de decir al respecto que se halla por debajo de la dignidad de la figura humana el que ésta sea utilizada para expresar dicho tipo de contenido. Pues, según su verdadera destinación, el cuerpo humano, lo mismo que la forma de las actividades y de los hechos humanos, expresan solamente el concreto contenido interno del espíritu, que en esta realidad suya ésta cabe sí y no se limita a la condición de un símbolo o de un signo exterior.

De ahí que, por una parte, la personificación, si la significación que ella está llamada a representar ha de pertenecer tanto a lo espiritual como a lo natural, por causa de la *abstracción* de la significación en este estadio permanezca todavía superficial y, para hacerse intuible en manera más concreta, necesite múltiples configuraciones de otro tipo, con las cuales se mezcla y así se manchilla. Y, por otra parte, lo significativo aquí no es la subjetividad y su forma, sino sus *manifestaciones*, acciones, etc., pues sólo en el hacer y obrar se da la particularización más determinada, que ha de ponerse en relación con el contenido determinado de las significaciones generales. Pero entonces se presenta de nuevo el defecto de que lo significativo no es el sujeto, sino la manifestación del mismo, así como la confusión de que los hechos y acciones, en lugar de ser la realidad y la existencia del sujeto que se realiza, reciben su contenido y su significación de otro lugar. Un conjunto

de tales acciones puede tener en sí una serie sucesiva y coherente, la cual se desprende del contenido al que ella ha de dar expresión. Pero esa coherencia queda interrumpida y en parte suprimida por la personificación y humanización, pues, a la inversa, el subjetivar conduce también a la arbitrariedad de la acción y de la manifestación. En efecto, lo significativo y lo carente de significación se mezcla en una forma tanto más abigarrada e irregular, cuanto menos capaz es la fantasía de poner en una conexión fundada y firme sus significaciones y las formas de las mismas. Pero si lo meramente natural se toma como único contenido, entonces lo natural por su parte no es digno de ostentar la figura humana, y ésta, como adecuada exclusivamente a la expresión espiritual, es incapaz a su vez de representar lo meramente natural.

Bajo todos estos aspectos la personificación no puede ser verdadera, pues la verdad en el arte exige, lo mismo que la verdad en general, la concordancia entre lo interior y lo exterior, entre el concepto y la realidad. Es cierto que la mitología griega también personifica el Ponto, el Escamandro, que ella tiene sus dioses fluviales, ninfas, driadas, y que, bajo muchos aspectos, convierte la naturaleza en general en contenido de sus dioses humanos. Pero su personificación no permanece meramente formal y superficial, sino que con el material mencionado forma individuos en los que retrocede la mera significación natural y, por el contrario, lo humano, que ha asumido en sí tal contenido natural, pasa a ser lo dominante. El arte indio, en cambio, se mantiene en una mezcla grotesca de lo natural y lo humano, de modo que ninguna de las dos partes obtiene sus derechos y ambas se desfiguran recíprocamente.

En general, estas personificaciones todavía no son propiamente simbólicas, pues, por su superficialidad formal, no guardan ninguna relación esencial y ningún parentesco estrecho con el contenido determinado que ellas habrían de expresar simbólicamente. Pero, a la vez, en las configuraciones y los atributos especiales de otro tipo, con los que aparecen mezcladas dichas personificaciones y que deben expresar las cualidades más determinadas atribuidas a los dioses, comienza a mostrarse la aspiración a representaciones simbólicas, para las cuales la personificación es tan sólo la forma general recapitulante.

Por lo que se refiere a las intuiciones principales que se incluyen aquí, hemos de mencionar en primer lugar el Trimurti, es decir, la divinidad trina. Pertenece a ella en primer lugar Brahma, la actividad productora, generante, el creador del mundo, señor de los dioses, etc. Por una parte, Brahma es distinguido de *Brahman* (como neutro), de la esencia suprema, y es su primogénito; pero, por otra parte, coincide de nuevo con esta divinidad abstracta; y, en general, entre los indios las diferencias no son capaces de mantenerse en sus límites, pues en parte se confunden y en parte pasan las unas a las otras. La figura más concreta tiene mucho de

simbólico. Es figurada con cuatro cabezas y cuatro manos, con cedro, anillo, etc.; su color es rojo, lo cual alude al sol, pues estos dioses llevan en sí a la vez significaciones naturales generales que se personifican en ellos. El *segundo* dios del Trimurti es Visnu, el dios conservador, y el *tercero* es Siva, el destructor. Los símbolos para estos dioses son innumerables. Pues, en medio de la universalidad de sus significaciones, comprenden en sí infinitas acciones particulares, que en parte se relacionan con manifestaciones especiales de la naturaleza —sobre todo elementales, así, por ejemplo, Visnu tiene la cualidad del fuego (Léxico de Wilson,³ cf. v. 2)—, y en parte con fenómenos espirituales. Eso conduce a abigarradas confusiones y a figuras que con frecuencia resultan repugnantes para la intuición.

En este Dios trino es donde más claramente se muestra que la forma aquí no puede aparecer todavía en su verdad, pues lo espiritual no constituye la auténtica significación envolvente. En efecto, esta trinidad de dioses sería espíritu si el tercer dios fuera una unidad concreta y un retorno desde la distinción y duplicación a sí mismo. Pues, según la representación verdadera, Dios es espíritu como esta activa distinción y unidad absoluta, que en general constituye el concepto de espíritu. Pero, en el Trimurti, el tercer dios no es la totalidad concreta, sino solamente *un* aspecto que se añade a los otros dos, y por eso es una abstracción, no un retorno a sí, sino tan sólo una transición a otro, un transformar, engendrar y destruir. De ahí que hayamos de guardarnos de ver ya la verdad suprema en tales asomos primeros de la razón; lo mismo que, a pesar de la triplicidad en el ritmo sucesivo, no puede hablarse en sentido auténtico de una anticipación de la trinidad cristiana.

Partiendo de Brahma y el Trimurti, la fantasía india se desarrolla sin control en un número inmenso de dioses polimorfos. Pues las significaciones generales, que son entendidas como lo esencialmente divino, pueden encontrarse de nuevo en miles y miles de manifestaciones, que a su vez son personificadas y simbolizadas como dioses. Lo cual, dada la indeterminación y confusa inconstancia de la fantasía, que en sus invenciones no trata nada según su auténtica naturaleza y lo saca todo de su puesto, presenta las mayores dificultades en orden a una comprensión clara. Para estos dioses subordinados, a la cabeza de los cuales está Indra, el aire y el cielo, ofrecen el contenido más concreto sobre todas las fuerzas generales de la naturaleza, los astros, los torrentes, las montañas en los diversos momentos de su actividad, de su cambio, de su influjo benéfico o nocivo, conservador o destructor.

Uno de los objetos principales de la fantasía y del arte indios es el nacimiento de los dioses y de todas las cosas, la teogonía y

3. Horace Hayman WILSON, *Dictionary in sanscrit and english*, Calcuta, 1819.

cosmogonía. Pues, en general, esta fantasía se halla en constante proceso de llevar a la manifestación externa lo que carece por completo de dimensión sensible, así como, a la inversa, de disolver de nuevo lo más natural y sensible por medio de la abstracción suprema. De manera semejante se representan el nacimiento de los dioses y la acción y existencia de Brahma, Visnu y Siva en las cosas particulares, en las montañas, en las aguas y en los acontecimientos humanos. De un lado, semejante contenido puede recibir por sí mismo una forma especial de dioses; pero, de otro lado, estos dioses se disuelven de nuevo en las significaciones generales de los dioses supremos. Tales teogonías y cosmogonías se dan en gran número e infinita multiformidad. Por eso, si decimos: Así se representaron los indios la creación del mundo, el nacimiento de todas las cosas, eso sólo tiene validez para una secta o una obra determinada, pues en otros contextos se encuentra lo mismo de distinta manera. La fantasía de este pueblo es inagotable en sus imágenes y figuras.

Una representación principal, que se extiende a través de todas las historias de nacimientos, es la que repetidamente se refiere a una *generación natural*, en lugar de una *creación espiritual*. Quien está familiarizado con estas formas de intuición, tiene la clave para muchas representaciones que confunden por completo nuestro sentimiento de vergüenza, pues lo desvergonzado y su dimensión sensible llegan a límites increíbles. Nos ofrece un ejemplo brillante de este tipo de concepción un famoso y conocido episodio del *Ramajana*, el descenso del Ganga. El episodio es narrado cuando Rama llega casualmente al Ganges. El invernal y helado Himavan, el príncipe de las montañas, había tenido dos hijas con la serpiente Mena, una era Ganga, la mayor, y la otra era la bella Uma, la más joven. Los dioses, especialmente Indra, habían rogado al Padre que les enviara a Ganga, para poderse iniciar en los sagrados usos; y puesto que Himavan se muestra condescendiente con su petición, Ganga asciende a los dioses bienaventurados. Ahora sigue la historia ulterior de Uma, que después de realizar muchas acciones prodigiosas de humildad y penitencia, se desposa con Rudra, es decir, Siva. De este matrimonio surgen montañas salvajes e infecundas. Durante cien años yacía Siva sin interrupción en abrazo matrimonial con Uma, de modo que los dioses, asustados por el poder generador de Siva y llenos de miedo por el niño que había de nacer, le piden que dirija su fuerza a la tierra. El traductor inglés no quiso reproducir este pasaje al pie de la letra, por considerarlo ajeno a todo recato. Siva escucha las súplicas de los dioses, deja de engendrar para no destruir el universo, y arroja su semen a la tierra; de ahí surge la Montaña Blanca, penetrada por el fuego, que separa la India y Tartaria. Pero Ura se pone furibunda por esto y maldice a todos los maridos. Se trata aquí en parte de imágenes horribles y grotescas, contrarias a toda fantasía y a todo entendimiento, de modo que de-

jan adivinar lo que debe entenderse bajo ellas, en lugar de representarlo realmente. Schlegel no tradujo esta parte del episodio; él narra solamente cómo Ganga bajó de nuevo a la tierra. Esto sucedió de la siguiente manera. Un antepasado de Rama, Sagar, tuvo un mal hijo, pero de una segunda mujer tuvo 60.000 hijos, que llegaron al mundo en una calabaza y en cántaros crecieron hasta hacerse hombres fuertes, alimentados con manteca clarificada. Un día Sagar quería sacrificar un corcel, pero Visnu se lo arrebató bajo figura de serpiente. Entonces Sagar envía a los 60.000. El aliento de Visnu, cuando se le acercan después de muchas penalidades y búsquedas, los quema y convierte en cenizas. Después de larga espera, finalmente parte un nieto de Sagar, Ansuman el radiante, hijo de Asamandsa, para encontrar de nuevo a sus 60.000 tíos y el caballo del sacrificio. Encuentra realmente el corcel, a Siva y el montón de cenizas; pero Garuda, rey de los pájaros, le anuncia que, si no mana del cielo el torrente de la sagrada Ganga sobre el montón de cenizas, sus parientes no volverán a la vida. Entonces, el esforzado Ansuman se somete durante 32.000 años en la cúspide del Himavan a las más rigurosas penitencias. En vano. Ni sus propias mortificaciones, ni las de su hijo Dvilipa durante 30.000 años sirven de nada. Sólo el hijo de Dvilipa, el glorioso Bhagiratha, consigue la gran obra después de otros mil años de penitencia. Ahora se precipita Ganga desde lo alto; y para que no destruya la tierra, Siva sostiene su cabeza hacia abajo, de modo que el agua corre en sus rizos. Otra vez se requieren nuevas penitencias de Bhagiratha para liberar a Ganga de estos rizos a fin de que siga manando. Finalmente se derrama en seis torrentes; el séptimo es conducido por Bhagiratha después de colosales penalidades hasta los 60.000, que suben al cielo, mientras que Bhagiratha mismo sigue gobernando en paz a su pueblo durante largo tiempo.

Hay otras teogonías que tienen semejanza con las indias, así, por ejemplo, las escandinavas y las griegas. En todas la categoría principal es el engendrar y el ser engendrado, pero ninguna procede en forma tan salvaje, ni muestra en sus configuraciones tanta dosis de invenciones arbitrarias e inadecuadas. La teogonía de Hesíodo, sobre todo, es mucho más transparente y determinada, de modo que sabemos cada vez dónde estamos y conocemos claramente la significación, pues ésta sobresale con mayor claridad y da a entender que en ella la forma y lo exterior tiene una apariencia solamente exterior. Comienza con el caos, el erebos, el eros, la gea; Gea produce a Urano desde sí misma y con él engendra entonces las montañas, el Pomto, etc., así como a Cronos y los cíclopes, que poco después de su nacimiento encierra Urano en el Tártaro. Gea induce a Cronos a castrar a Urano. Cronos lleva a cabo la obra. La tierra recibe la sangre de Urano, y de ella nacen las erinias y los gigantes. El mar recibe sus partes genitales y de

la espuma del mar surge Citeria. Todo esto está más claro y fijo, y no se mantiene en el círculo de los meros dioses naturales.

3. *La idea de la purificación y penitencia*

Si buscamos ahora un punto de transición al símbolo auténtico, podemos encontrar asimismo sus comienzos en la fantasía india. Por laboriosa que sea la fantasía india en orden a elevar la aparición sensible a una jerarquía de muchos dioses, que ningún otro pueblo es capaz de mostrar en igual desmesura y mutabilidad, sin embargo, de otro lado, en sus múltiples intuiciones y narraciones permanece anclada en la abstracción espiritual del Dios supremo. Comparado con ella, lo singular, sensible, aparente es aprehendido como no divino, inadecuado y, por ello, como algo que está puesto negativamente y debe ser suprimido. Y, según dijimos al principio, precisamente este trocarse un aspecto en el otro constituye el tipo peculiar y la inquieta falta de reconciliación de la intuición india. Por eso, su arte no se ha cansado de configurar de mil maneras la entrega de lo sensible y la fuerza de la abstracción espiritual y del recogimiento interior. Se incluyen aquí las narraciones de las largas penitencias y profundas meditaciones, de las cuales ofrecen las pruebas más importantes no sólo los más antiguos poemas épicos, el *Ramajana* y el *Mahabharata*, sino también muchas otras obras de arte poético. Es cierto que tales penitencias se emprenden con frecuencia por ambición o, por lo menos, de cara a determinados fines, que no han de conducir a la suprema y última unión con *Brahman* y a matar lo terrestre y finito, así, por ejemplo, con el fin de conseguir el poder de un brahmán; pero a la vez late allí la idea de que la expiación y la constancia en una meditación que se aparta más y más de todo lo determinado y finito, eleva sobre el nacimiento en un determinado estamento, así como sobre el poder de lo meramente natural y de los dioses naturales. Por eso, el príncipe de los dioses, Indra, se opone a los penitentes rigurosos e intenta sonsacar sus secretos y, si no dan fruto los halagos, invoca a los dioses superiores para que le asistan, pues de otro modo el cielo entero sería presa de la confusión.

En la representación de tal penitencia y sus clases, niveles y grados diferentes el arte indio es casi tan inventivo como en su pluralidad de dioses, y lleva a cabo con gran seriedad el asunto de esa invención.

Este es el punto desde el cual debemos seguir investigando.

Tanto para el arte simbólico como para el arte bello es necesario que la significación, cuya configuración él emprende, no salga, como sucede en la India, de la unidad inmediata en su existencia exterior, la cual se halla todavía en un estadio anterior a toda separación y distinción, sino que la significación se libere de la *inmediata* forma sensible para sí misma. Esta liberación sólo puede producirse en tanto lo sensible y natural es aprehendido e intuido en sí mismo como negativo, como lo que debe suprimirse y está suprimido.

Se requiere además que la negatividad, la cual llega a su aparición como el perecer y suprimirse de lo natural, sea asumida y configurada como *significación absoluta* de las cosas, como momento de lo divino. Pero con ello hemos abandonado ya el arte indio. Es cierto que la fantasía india no carece de la intuición de lo negativo; Siva es tanto el destructor como el generador, Indra muere, es más, el tiempo destructor, personificado como Kala, el terrible coloso, destruye el reino entero del mundo y a todos los dioses, incluso a Trimurti, que se disuelve a su vez en *Brahman*, lo mismo que el individuo, en su identificación con el Dios supremo, deja que desaparezca él mismo y todo su saber y querer. Pero en estas intuiciones lo negativo en parte es un transformar y cambiar, y en parte es solamente una abstracción, que deja caer lo determinado para penetrar en la universalidad indeterminada y con ello vacía y carente por completo de contenido. La substancia de lo divino, por el contrario, permanece inmutable y la misma en el cambio de formas, en el pasar y progresar hacia la pluralidad de dioses y la supresión de los mismos en el único Dios supremo. Dicha substancia no ha de entenderse como aquel Dios uno que, en cuanto uno, tiene en sí mismo lo negativo como su propia determinación, que pertenece necesariamente a su concepto. Igualmente, en la concepción parsi el principio nocivo de perdición se halla en Ahriman, fuera de Ormuz, y por eso produce solamente una oposición y lucha que no pertenece al Dios uno como un momento atribuido a él mismo.

El próximo paso que hemos de dar ahora consiste, pues, en que, por una parte, la conciencia fije lo negativo para sí como lo absoluto y, por otra parte, lo considere solamente como un momento de lo divino, pero como un momento que no se halle tan sólo fuera de lo verdaderamente absoluto, en otro dios, sino que sea atribuido al absoluto mismo, de modo que el verdadero Dios aparezca como el hacerse negativo de *sí mismo* y así tenga lo negativo como una determinación inmanente de sí.

Mediante esta nueva representación el absoluto se hará por primera vez *concreto* en sí, como determinación de sí en sí mismo y, con ello, como una unidad en sí, cuyos momentos se presentan para la intuición como las distintas determinaciones de un

mismo Dios. Pues aquí se trata sobre todo de satisfacer la necesidad de determinación de la significación absoluta en sí misma. Las significaciones anteriores, por razón de su abstracción, permanecían simplemente indeterminadas y, por eso, sin forma, o bien, por el contrario, si progresaban hacia la determinación, ora coincidían inmediatamente con la existencia natural, ora entraban en una lucha por la configuración que no conducía a ninguna quietud y reconciliación. A continuación hay que buscar la superación de este doble defecto en lo que se refiere tanto al curso interno del pensamiento como al transcurso externo de las concepciones de los pueblos.

En *primer* lugar se establece un vínculo más estrecho entre interior y exterior por el hecho de que toda determinación del absoluto es en sí misma un comienzo de salida hacia la exteriorización. Pues todo determinar es un distinguir en sí; pero lo exterior como tal es siempre determinado y distinto, por lo cual está dado un aspecto según el cual lo exterior se muestra en mejor correspondencia con la significación que en los estadios considerados hasta ahora. Ahora bien, la primera determinación y negación en sí del absoluto no puede ser la libre autodeterminación del *espíritu* como espíritu, sino solamente la negación inmediata. La negación inmediata y, con ello, natural, en su forma más universal, es la *muerte*. Por eso, el absoluto es entendido ahora en el sentido de que él debe entrar en esto negativo como la determinación que corresponde a su propio concepto y en el camino del extinguirse y morir. Vemos en consecuencia que la glorificación de la muerte y del dolor nace en la conciencia de los pueblos primeramente como la muerte de lo sensible que se extingue. La muerte de lo natural es sabida como un miembro necesario en la vida del absoluto. Sin embargo, el absoluto, por una parte, para recorrer este momento de la muerte, tiene que surgir y tener una existencia, mientras que, por otra parte, no se queda en la aniquilación de la muerte, sino que se *restablece* desde allí en una forma más elevada para una unidad positiva en sí mismo. Por ello, la muerte no es tomada aquí como la significación entera, sino solamente como *un* aspecto de la misma. Y el absoluto ciertamente es concebido como una supresión de su existencia inmediata, como un pasar y perecer, pero a la inversa también como un retorno a sí mismo, como un resucitar y ser en sí eterno y divino a través de este proceso de lo negativo. Pues la muerte tiene una doble significación: de un lado es el perecer inmediato de lo natural y de otro lado, es el morir de lo *solamente* natural y, por eso, el nacimiento de algo superior, del espíritu, para el cual lo meramente natural muere de tal manera que el espíritu tiene en sí mismo este momento como perteneciente a su esencia.

Por ello, en *segundo* lugar, la forma natural en su inmediatez y existencia sensible no puede ser entendida de manera que coincida con la significación intuida en ella, pues la significación de lo

exterior mismo consiste en morir a su existencia real y suprimirse para superarse.

De igual manera, en *tercer* lugar, se pierde la mera lucha entre significación y forma y la fermentación de la fantasía que en la India producía lo fantástico. Es cierto que, todavía ahora, la significación no es sabida aún en la pura unidad consigo, *liberada* de la realidad dada, como significación en la plena claridad purificada, de modo que pueda aparecer *contrapuesta* a su forma en la dimensión intuitiva. Pero, a la inversa, tampoco se trata de que la forma singular, esta imagen particular de animal o esta personificación humana, este hecho o acción, haga intuitiva una existencia del absoluto inmediatamente adecuada. Esta mala identidad ha sido rebasada ya, al igual que dicha liberación perfecta no se ha conseguido todavía. En lugar de ambas se impone aquella forma de representación que hemos designado antes como la *propia mente simbólica*. Esta, por una parte, *puede* aparecer ahora porque lo interior y lo aprehendido como significación ya no va y viene como en la India, ya no va de aquí para allá, ora hundiéndose en la exterioridad, ora retirándose de allí a la soledad de la abstracción, sino que empieza a consolidarse para sí frente a la realidad meramente natural. Por otra parte, ahora el símbolo *debe* llegar a su propia configuración. Pues, aunque la significación completa perteneciente a este estadio incluye en su contenido el momento de la negatividad de lo natural, sin embargo, lo verdaderamente interior *comienza* a desprenderse de lo natural y, por eso mismo, está ligado todavía a la forma exterior de manifestación, de modo que no puede hacerse consciente para sí mismo sin forma exterior en su clara universalidad.

Al concepto de lo que en lo simbólico constituye la *significación fundamental*, corresponde ahora la *manera de configuración*, de tal modo que las formas determinadas de la naturaleza y las acciones humanas en su peculiaridad aislada ni han de representarse y significarse solamente a sí mismas, ni han de hacer consciente lo divino intuible *inmediatamente* como dado en ellas. Su existencia determinada en su forma especial tiene que tener tan sólo cualidades que *indican* una significación más amplia emparentada con ellas. Por eso, la dialéctica general de la vida, el nacer, crecer, perecer y resurgir de la muerte, también bajo este aspecto constituye el contenido adecuado para la forma auténticamente simbólica, pues en casi todos los ámbitos de la vida natural y espiritual se encuentran fenómenos que tienen como base de su existencia este proceso, de modo que pueden utilizarse para hacer intuitivas tales significaciones y para referir a ellas. Pues, de hecho, entre ambos aspectos se encuentra un parentesco real. Así, las plantas surgen de su semilla, germinan, crecen, florecen y dan fruto; el fruto se corrompe y trae nueva semilla. De manera semejante, el sol sale bajo en invierno, en la primavera asciende a lo alto, hasta alcanzar en verano su punto culminante; pero, desde

ese momento, comienza a decaer. También las diversas edades de la vida, la niñez, la juventud, la edad adulta y la vejez, representan el mismo proceso general. Ahora bien, para una particularización más concreta, aparecen aquí localidades específicas, como, por ejemplo, el Nilo. Pero en tanto ahora, por estos rasgos más profundos de parentesco y por la correspondencia más cercana entre la significación y su expresión, está eliminado lo meramente fantástico, se introduce una elección pensativa de las figuras simbolizantes en lo tocante a su adecuación o inadecuación, y aquel torbellino incansable del que hemos hablado se apacigua en un discernimiento más racional.

Por eso vemos que retorno una unidad reconciliada, tal como la encontrábamos en el primer estadio, pero con la diferencia de que la identidad de la significación y de su existencia real ya no es *inmediata*, sino *restablecida* desde la diferencia y, por eso, no hallada previamente, sino *producida* desde el espíritu. Lo interior en general comienza a prosperar aquí en su autonomía y a tomar conciencia de sí, buscando a la vez su contrafigura en lo natural, que por su parte encuentra también su contrafigura en la vida y el destino de lo espiritual. De este impulso, por el que quiere reconocerse un aspecto en el otro y ponerse ante la intuición e imaginación lo interior a través de la figura externa y a través de lo interior la significación de las figuras exteriores, en medio del enlace de ambos aspectos, sale el tremendo elán que conduce al *arte* simbólico. Sólo cuando lo interno se hace libre y, sin embargo, mantiene la tendencia a representar en forma real lo que es según su esencia y a tener ante sí esta representación misma como una obra exterior, comienza por primera vez el impulso del arte, sobre todo el de las artes plásticas. En efecto, por primera vez aquí está dada la necesidad de proporcionar al interior una manifestación desde la actividad espiritual, no sólo hallada *previamente*, sino inventada también desde el espíritu. La fantasía se hace entonces una segunda forma, que no vale por sí misma como fin, sino que se utiliza solamente para dar modalidad intuitiva a una significación emparentada con ella, de modo que, por consiguiente, depende de ésta.

Esa relación podría pensarse como si la significación fuera aquello de lo que parte la conciencia, que para expresar sus significaciones habría de buscar formas emparentadas. Pero no es éste el camino del auténtico arte simbólico. Pues su peculiaridad consiste en que no penetra en la comprensión de las significaciones en y para sí, *independientemente* de toda exterioridad. Más bien, toma su punto de partida de lo dado y de su existencia concreta en la naturaleza y el espíritu, ampliándolo hasta la universalidad de las significaciones, cuyo contenido lleva en sí a su vez tal existencia real, si bien solamente en manera limitada y meramente aproximativa. A la vez se apodera de este objeto con el único fin de crear una forma a partir de él por obra de la fantasía,

que en esa realidad especial hace intuitiva y representativa dicha universalidad para la conciencia. Por tanto, las configuraciones artísticas como simbólicas todavía no tienen la forma verdaderamente adecuada al espíritu, pues éste aquí todavía no está claro en sí mismo y, en consecuencia, no es espíritu libre. Pero en el arte simbólico se dan por lo menos configuraciones que muestran a la vez en sí mismas que no están escogidas tan sólo para su *propia* representación, sino con el propósito de indicar significaciones más profundas y amplias. Lo *meramente* natural y sensible se representa a sí mismo, la obra de arte simbólico, por el contrario, tanto si pone ante nuestros ojos fenómenos naturales como formas humanas, apunta desde sí hacia otra cosa de fuera, la cual, sin embargo, ha de tener un parentesco internamente fundado con las configuraciones presentadas y una referencia esencial a ellas. Ahora bien, la conexión entre la forma concreta y su significación general puede ser de muchos tipos, ora más exterior y menos clara, ora más profunda, a saber, cuando, de hecho, la universalidad que ha de simbolizarse constituye lo esencial de la manifestación concreta; así la comprensibilidad del símbolo queda facilitada en gran medida.

Bajo este aspecto la expresión más abstracta es el *número*, que sólo se usa para una indicación clara cuando la significación misma es una determinación numérica. Los números siete y doce, por ejemplo, aparecen con frecuencia en la arquitectura egipcia, por la razón de que siete es el número de los planetas, y doce el número de las lunas, o bien de los pies que ha de crecer el agua del Nilo para ser fértil. Un número así se considera sagrado, pues es una determinación numérica en las grandes relaciones elementales que se veneran como los poderes de toda la vida natural. En este sentido, doce escaleras y siete columnas son cifras simbólicas. Ese simbolismo de los números se conserva incluso cuando ya está adelantada la mitología. Por ejemplo, los doce trabajos de Hércules parecen derivarse de los doce meses del año, por cuanto Hércules, de un lado, aparece como un héroe individualizado en forma plenamente humana, pero, de otro lado, lleva todavía en sí una interpretación simbólica de la naturaleza y una personificación del curso solar.

Son ya más concretas las figuraciones simbólicas del espacio: los corredores laberínticos como símbolo del movimiento circular de los planetas, lo mismo que ciertas danzas en sus complejos giros tienen el sentido secreto de reproducir simbólicamente el movimiento de los grandes cuerpos elementales.

Siguen ofreciendo símbolos las figuras animales y, con la mayor perfección, la forma del cuerpo *humano*, que aquí aparece ya elaborado en una manera superior y más adecuada, pues el espíritu en este estadio comienza ya a salir de lo *meramente* natural para configurarse en su existencia independiente.

Esto constituye el concepto general del símbolo auténtico y

la necesidad del arte para la representación del mismo. Para comentar las intuiciones más concretas de este estadio, en esa primera entrada del espíritu en sí mismo hemos de salir de Oriente y acercarnos a Occidente.

Como símbolo general que designa este punto de vista podemos colocar en la cúspide la imagen del Fénix, que se quema a sí mismo y renace rejuvenecido de la muerte en las llamas y en la ceniza. Herodoto narra (II, 73) que él vio por lo menos reproducciones de este pájaro en Egipto; y de hecho son los egipcios los que ofrecen el punto central para la forma simbólica del arte. Pero antes de pasar a consideraciones más concretas, podemos mencionar todavía otros mitos que ofrecen la transición al simbolismo elaborado por completo bajo todos los aspectos. Son éstos los mitos de Adonis, de su muerte, la lamentación de Afrodita por él, las fiestas fúnebres, etc. Esas intuiciones tienen su patria en la costa siria. El culto a Cibeles entre los frigios tiene la misma significación, que resuena todavía en los mitos de Cástor y Polux, Ceres y Proserpina. La significación que se resalta aquí y se hace intuitiva para sí es sobre todo el mencionado momento de lo negativo, la muerte de lo natural, como fundado absolutamente en lo divino. De ahí las fiestas fúnebres por la muerte de Dios, las prolijas lamentaciones por la pérdida, la cual queda recompensada con el reencuentro, el nuevo nacimiento, la renovación, de modo que pueden seguir también fiestas de alegría. Esta significación general tiene también su sentido natural más determinado. El sol pierde su fuerza en invierno, pero la gana en primavera, en la que la naturaleza se rejuvenece; ésta muere y renace. Aquí, pues, lo divino personificado como suceso humano encuentra su significación en la vida de la naturaleza, que luego, por otra parte, es de nuevo símbolo de la esencia de lo negativo en general, tanto en la dimensión espiritual como en la natural.

Pero el ejemplo más completo de elaboración del arte simbólico, tanto en lo relativo a su contenido peculiar como a su forma, hemos de buscarlo en *Egipto*. Egipto es el país del símbolo, que se plantea como tarea el propio desciframiento del espíritu, sin llegar realmente al desciframiento. Las tareas permanecen sin resolver, y la solución que nosotros podemos dar tampoco consiste en otra cosa que en concebir el enigma del arte egipcio y de sus obras simbólicas como esta tarea no descifrada por los egipcios mismos. Porque de esta manera el espíritu se busca aquí todavía en la exterioridad, de la que a su vez quiere salir, y se elabora en una infatigable actividad, a fin de producirse desde sí mismo su esencia a través de las manifestaciones de la naturaleza y de producir la naturaleza a través de la forma del espíritu para la *intuición*, y no para el pensamiento; en consecuencia, los egipcios son entre los pueblos anteriores el auténtico pueblo del *arte*. Pero sus obras permanecen misteriosas y

mudas, insonoras e inmóviles, porque aquí el espíritu todavía no ha encontrado verdaderamente su propia vida interior, y no sabe hablar todavía el claro y diáfano lenguaje del espíritu. Egipto está caracterizado por el afán e impulso insatisfecho de llevar a la intuición a través del arte en dicha forma queda este esfuerzo mismo, de configurar lo interior y de hacerse consciente de su interior, y de lo interior en general, solamente a través de formas exteriores emparentadas. El pueblo de este país admirable no sólo era agrícola, sino también un pueblo constructor, que revolvió el suelo en todas las direcciones, excavó canales y lagos, y guiado por el instinto del arte, sacó a la luz las más enormes construcciones, confiriendo a sus casi inmensas construcciones arquitectónicas las mayores dimensiones de la tierra. Según narra ya Herodoto, erigir tales monumentos era una ocupación principal del pueblo y una acción primordial de los príncipes. Ciertamente que también la arquitectura de los indios es colosal, pero en ningún lugar como en Egipto la arquitectura de grandes dimensiones se encuentra en una multiplicidad tan infinita.

1. *Idea y representación egipcia de los muertos; pirámides*

Entrando con mayor detalle en la intuición egipcia del arte, encontramos que por primera vez aquí está fijado lo interior para sí, frente a la inmediatez de la existencia. Y lo interior se entiende como lo negativo de la vida, como lo muerto, no como la negación abstracta de lo malo, lo pernicioso, como Ahriman en oposición a Ormuz, sino en forma concreta.

a) El indio se eleva solamente a lo más vacío y con ello a la abstracción negativa, contra todo lo concreto. En Egipto no se da el hacerse brahmán de los indios, sino que lo invisible tiene allí una significación más llena; lo muerto logra el contenido de lo vivo mismo. Sustraído a la existencia inmediata, lo muerto, en su separación de la vida, mantiene no obstante su referencia a lo vivo y se conserva y hace autónomo en esta forma concreta. Es conocido que los egipcios embalsamaban y veneraban a gatos, perros, cernicalos, icneumones, osos, lobos (Herodoto, II, 67 y, sobre todo, a los hombres difuntos. Entre los egipcios la honra de los muertos no es la sepultura, sino la conservación perenne como cadáver.

b) Pero los egipcios no se quedan en esta existencia inmediata y todavía natural de los muertos. Lo conservado naturalmente se entiende también en la *representación* como duradero. Herodoto dice de los egipcios que fueron los primeros que enseñaron que el alma del hombre es inmortal. Por tanto, entre ellos por primera vez aparece en esta forma superior la solución de lo natural y lo espiritual, por cuanto lo que no es meramente natural recibe una autonomía para sí. La inmortalidad del alma está

muy cerca de la libertad del espíritu, por cuanto el yo se aprehende como sustraído a lo natural de la existencia y descansando en sí; y este saberse es el principio de la libertad. No puede decirse que los egipcios penetraran enteramente en el concepto del espíritu libre, y en esta fe de los egipcios no hemos de pensar en nuestra manera de entender la inmortalidad del alma. Pero ellos retuvieron ya intuitivamente lo separado de la vida tanto en la existencia exterior como en la representación, y así realizaron la transición de la conciencia a su liberación, aunque sólo llegaran hasta el umbral del reino de la libertad. Y, frente a la presencia de lo inmediatamente real, esta intuición se amplía entre ellos a la idea de un reino autónomo de los difuntos. En esta ciudad de lo invisible se celebra un juicio de los muertos, presidido por Osiris como Amenthos. Lo mismo se da también en la realidad inmediata, por cuanto también entre los hombres se celebraba el juicio sobre los muertos y después de la defunción del rey, por ejemplo, cada uno podía aducir sus quejas.

c) Si seguimos preguntando por una forma *simbólica* del arte para esta representación, hemos de buscarla en las creaciones principales de la arquitectura egipcia. Tenemos aquí ante nosotros una doble arquitectura, una supraterrestre y otra subterránea: laberintos bajo el suelo, magníficas y amplias excavaciones, corredores de media hora de recorrido, aposentos recubiertos de jeroglíficos, todo ello trabajado con primor. Y por encima se alzan aquellas sorprendentes construcciones entre las que se cuentan sobre todo las *pirámides*. Sobre la destinación y significación de las pirámides se han aventurado diversas hipótesis durante siglos; ahora parece estar fuera de duda que son cercos para sepulcros de reyes o de animales sagrados, de Apis, por ejemplo, o de los gatos, Ibis, etc. De esta manera las pirámides nos ponen ante los ojos la simple imagen del arte simbólico mismo; son enormes cristales que esconden en sí un interior y lo envuelven como una forma exterior producida por el arte. Así parece como si las pirámides estuvieran ahí tan sólo para ese interior separado de lo meramente natural, sólo por su relación con él. Pero este reino de la muerte y de lo invisible, que constituye aquí la significación, tiene solamente *uno* de los aspectos que pertenecen a la verdadera figura artística, a saber, el aspecto formal, el de estar sustraído a la existencia inmediata. Y así es primeramente tan sólo el reino del Hades, no es aún una vida que, aun cuando esté sustraída a lo sensible como tal, no obstante, a la vez sea existente en sí y con ello espíritu libre y vivo en sí. Por eso, la figura de tal interior permanece una forma y envoltura totalmente externa respecto del contenido determinado de la misma.

Las pirámides son, pues, un entorno exterior en el que descansa un interior escondido.

2. Culto a los animales y máscaras animales

En tanto, hablando de manera general, lo interior ha de ser intuido como algo dado exteriormente, los egipcios cayeron, por el lado contrario, en la veneración de una existencia divina en animales vivos, por ejemplo, en el toro, en los gatos y en muchos otros animales. Lo vivo es superior a lo exterior inorgánico, pues el organismo vivo tiene un interior, indicado por su forma exterior, el cual, sin embargo, permanece interior y, en consecuencia, lleno de secretos. Así el culto a los animales ha de entenderse aquí como la intuición de un interior secreto, que, como vida, es un poder superior a lo meramente exterior. Para nosotros, evidentemente, resulta repugnante el ver que se tienen por sagrados los animales, los perros y los gatos, en lugar de lo verdaderamente espiritual. Pero esta veneración, tomada por sí misma, no tiene nada de simbólico, pues el animal vivo y real mismo, Apis, por ejemplo, fue venerado como existencia de Dios. Pero los egipcios también utilizaron simbólicamente la figura animal. Entonces ésta ya no tiene validez por sí misma, sino que está degradada como expresión de algo general. Donde más ingenuamente sucede esto es en las máscaras animales, que se usan sobre todo en las representaciones de embalsamamientos. En tal ocasión las personas que cortan el cadáver y sacan los intestinos son reproducidas con máscaras animales. Aquí salta a la vista que semejante cabeza animal no debe indicarse a sí misma, sino que ha de señalar una significación distinta de tipo general. La figura animal se usa además mezclada con la humana. Encontramos figuras humanas con cabezas de león, que son consideradas como figuras de Minerva; aparecen también cabezas de gavilán, y a las cabezas de Amón les han quedado los cuernos. Aquí no pueden pasar desapercibidas las relaciones simbólicas. En un sentido semejante, también los jeroglíficos de los egipcios son en gran parte simbólicos, pues, o bien dar a conocer las significaciones por la reproducción de objetos reales, que no se representan a sí mismos, sino que refieren a una universalidad emparentada con ellos, o bien, más frecuentemente, en los llamados elementos fonéticos de esa escritura, se insinúan las letras particulares por el diseño de un objeto cuya letra inicial suena igual que el sonido que debe expresarse.

3. Simbolismo completo: Memnones, Isis y Osiris, esfinge

En general, en Egipto casi todas las formas son símbolos y jeroglíficos. No se significan a sí mismas, sino que apuntan a otra cosa, con la cual guardan un parentesco y a la que, por tanto, refieren. Sin embargo, los auténticos símbolos se producen por primera vez de manera perfecta cuando esa referencia es de tipo

más fundamental y profundo. Bajo este aspecto quiero mencionar solamente las siguientes intuiciones que se reproducen con frecuencia.

a) Lo mismo que, por una parte, la superstición egipcia presenta una interioridad secreta en la figura animal, por otra parte, encontramos representada la figura humana de tal manera que ella tiene todavía fuera de sí el interior de la subjetividad y por eso no puede desarrollarse como belleza libre. Son especialmente sorprendentes aquellos colosales *Memnones* que, descansando en sí, inmóviles, los brazos cerrados al cuerpo, los pies estrechamente juntos, rígidos, inflexibles y sin vida, están puestos frente al sol, para esperar de él el rayo que los toque, anime y haga sonar. Herodoto, por lo menos, narra que los *Memnones* a la salida del sol emiten un sonido. La crítica de altura ha puesto en duda esto, pero el hecho del sonido ha sido confirmado recientemente por franceses e ingleses. Si el sonido no se debe a otros dispositivos, puede explicarse por el hecho de que, así como hay minerales que crujen en el agua, de igual manera el tono de tales imágenes de piedra procede del rocío y del frescor matutino, pues así surgen pequeñas grietas que luego desaparecen. Pero estos colosos, como *símbolos*, revisten la significación de que no tienen el alma espiritual y libre en sí mismos, por lo cual, no pueden vivificarse desde el interior, que lleva en sí medida y belleza, sino que necesitan la luz exterior para que provoque en ellos el tono del alma. La voz humana, por el contrario, suena por su propia sensación y por el propio espíritu, sin impulso exterior, lo mismo que la altura del arte en ganarle consiste en hacer que el interior se configure desde sí mismo. Pero en Egipto el interior de la figura humana es todavía mudo y en su vivificación sólo se tiene en cuenta el momento natural.

b) Isis y Osiris son otra forma de representación simbólica. Osiris es engendrado, nace y es asesinado por Tifón; Isis busca los huesos dispersos, los encuentra, recoge y entierra. Esta historia de Dios en primer lugar tiene como contenido meras *significaciones naturales*. Por una parte, Osiris es el sol y su historia un símbolo de su curso anual; y, por otra parte, significa el crecimiento y descenso del Nilo, que ha de traer fertilidad a todo Egipto. Pues en Egipto con frecuencia falta la lluvia durante años, y el Nilo lleva agua al país con sus inundaciones. Durante el invierno fluye bajo dentro de su lecho, pero luego (Herodoto II, 19), desde el solsticio de verano, comienza a crecer durante cien días, desborda las orillas y se extiende a lo largo del país. Finalmente se seca de nuevo el agua por el calor y el viento cálido del desierto, y el río retorna a su cauce normal. Entonces se preparan los campos con escasa fatiga, nace una vegetación exuberante, todo germina y madura. El sol y el Nilo, su debilitación y fortalecimiento son los poderes naturales del suelo de Egipto, que el egipcio presenta simbólicamente en forma intuitiva a través de la historia de Isis y Osiris.

Se incluye aquí también la representación simbólica del círculo animal, que se relaciona con el ciclo anual, lo mismo que el número de los doce meses se relaciona con los dioses. A la inversa, Osiris significa de nuevo lo humano mismo; él es venerado como fundador de la labranza, de la división de los campos, de la propiedad, de las leyes, y por eso su veneración se refiere asimismo a actividades espirituales humanas, que guardan un vínculo muy estrecho con lo moral y jurídico. Es también el juez de los muertos y, con ello, logra una significación que se desliga enteramente de la mera vida natural. En esa significación comienza a cesar lo simbólico, pues ahí lo interior y espiritual mismo se hace el contenido de la forma humana, que así comienza a representar su propio interior. Pero este proceso espiritual vuelve a tomar la vida exterior de la naturaleza como su contenido y lo da a conocer en forma exterior: en los templos, por ejemplo, en el número de escaleras, de peldaños, de columnas, en los laberintos por la diversidad de corredores, sinuosidades y cámaras. De esa manera Osiris es tanto la vida natural como la espiritual en los diversos momentos de su proceso y de sus transformaciones. Y en parte las figuras simbólicas son símbolos de los elementos naturales, lo mismo que, en parte, los estados naturales son a su vez símbolos de las actividades espirituales y de su cambio. Por eso la figura humana no permanece aquí una mera personificación, pues aquí lo natural, aunque por una parte aparece como la significación auténtica, por otra parte es solamente símbolo del espíritu y ha de subordinarse a este círculo donde lo interior pugna por salir fuera de la intuición de la naturaleza. Cierto que la forma del cuerpo humano recibe una acuñación totalmente diferente, y así muestra la aspiración a ascender a lo interior y espiritual; pero este esfuerzo sólo logra en forma deficiente su auténtico fin, la libertad de lo espiritual en sí mismo. Las figuras permanecen colosales, serias, petrificadas; piernas sin libertad y alegre claridad, brazos y cabeza unidos estrecha y fijamente al resto del cuerpo, sin gracia ni movimiento vivo. Se atribuye a Dédalo por primera vez el arte de representar sueltos los brazos y pies, y de haber dado movimiento al cuerpo.

Por ese simbolismo cambiante, el símbolo en Egipto es a la vez un todo de símbolos, de modo que, lo que una vez aparece como significación, se utiliza de nuevo como símbolo de un ámbito análogo. Este múltiple enlace de lo simbólico, que entrelaza la significación y la forma, indica de hecho varias cosas o las insinúa y, con ello, se acerca a la subjetividad interna, la única que puede dirigirse en muchas direcciones, es el privilegio de las configuraciones comentadas, aunque la explicación de las mismas queda dificultada por causa de la pluralidad de significaciones.

Esa significación, en cuyo desciframiento hoy con frecuencia se va demasiado lejos, cosa explicable porque de hecho casi todas las formas se presentan inmediatamente como símbolos, pudo ser

clara y comprensible como significación para la intuición egipcia en la misma manera en que intentamos explicarla. Pero los símbolos egipcios, como veíamos ya al principio, contienen mucho implícitamente y explícitamente nada. Son trabajos emprendidos con el intento de aclararse uno mismo, pero se quedan en el esfuerzo por lo claro en y para sí. En este sentido vemos en las obras de arte egipcias que ellas contienen enigmas, cuyo recto desciframiento en parte permanece sin conquistar no sólo para nosotros, sino también para aquéllos mismos que se los impusieron.

c) Por ello, las obras del arte egipcio en su simbolismo misterioso son enigmas, el enigma objetivo mismo. Podemos designar la *Esfinge* como símbolo de esta significación auténtica del espíritu egipcio. Por así decirlo, la esfinge es el símbolo de lo simbólico mismo. En cantidades innumerables, puestas en series a centenares, se encuentran en Egipto formas de esfinge de la roca más dura, pulidas, cubiertas de jeroglíficos y, junto a El Cairo, de tales dimensiones que sólo las uñas de león tienen la altura de un hombre. Son cuerpos yacentes de animales donde en la parte superior sale a la superficie el cuerpo humano, de tanto en tanto hay una cabeza de carnero, y en la mayoría encontramos una cabeza femenina. De la fortaleza y fuerza de lo animal quiere forjarse el espíritu humano, sin llegar a la representación consumada de su propia libertad y de su forma movida, pues ha de permanecer mezclado y asociado todavía con lo otro de sí mismo. Este impulso hacia el espíritu consciente de sí mismo, que no se aprehende desde sí en la única realidad adecuada a él, sino que se intuye solamente en lo emparentado con él, y adquiere igualmente la propia conciencia en lo extraño para él, es lo simbólico mismo, que en esta cumbre se convierte en enigma.

En este sentido la esfinge en el mito griego, que de nuevo podemos interpretar simbólicamente, aparece como el monstruo que plantea el enigma. La esfinge formuló la conocida pregunta enigmática: ¿Quién es el que por la mañana camina a cuatro patas, en el mediodía a dos y al atardecer a tres? Edipo halló la sencilla palabra descifradora, diciendo que es el hombre, y así derribó la esfinge de la roca. El desciframiento del símbolo está en la significación que es en y para sí, el espíritu, a la manera como la famosa inscripción griega interpela al hombre: ¡Conócete a ti mismo! La luz de la conciencia es la claridad, que hace irradiar diáfananamente su contenido concreto a través de la forma adecuada que le pertenece y hace manifiesta su existencia sólo para sí misma.

Capítulo segundo: El simbolismo de lo sublime

La claridad enigmática del espíritu que se configura adecuadamente desde sí mismo, la cual es el fin del arte simbólico, sólo puede conseguirse por el hecho de que, en primer lugar, la significación aparece para sí en la conciencia, separada de todo el mundo de la aparición. Pues en la unidad intuita inmediatamente se cifraba la falta de arte entre los antiguos persis; la contradicción de la separación y, sin embargo, de la exigida unión inmediata, produjo el simbolismo fantástico de los indios; y en Egipto, el hecho de que faltara la libre cognoscibilidad de lo interior, desligada de lo aparente, y de lo significativo en y para sí, era la razón de lo enigmático y oscuro de lo simbólico.

La primera purificación profunda y la separación explícita de lo que es en y para sí, alejándose de la presencia sensible, es decir, de la singularidad empírica de lo externo, han de buscarse en lo *sublime*, que eleva lo absoluto sobre toda existencia inmediata y con ello trae la liberación, primeramente abstracta, que constituye por lo menos la base de lo espiritual. Pues la significación así elevada no es concebida todavía como espiritualidad concreta, pero sí es considerada como el interior que es y descansa en sí, el cual, según su naturaleza, es incapaz de encontrar su verdadera expresión en manifestaciones finitas.

Kant distinguió en forma muy interesante lo sublime y lo bello. Y lo que él expone a este respecto en la primera parte de la *Crítica del juicio*, a partir del párrafo 20, conserva su interés a pesar de toda la prolijidad y de la reducción allí subyacente de todas las determinaciones a lo subjetivo, a las facultades del ánimo, la imaginación, la razón, etc. Esa reducción, según su principio general, es acertada en el sentido de que lo sublime, según se expresa Kant, no está contenido en ninguna cosa de la naturaleza, sino que se halla solamente en nuestro ánimo, por cuanto nosotros adquirimos conciencia de ser superiores a la naturaleza en nosotros y, con ello, también a la naturaleza fuera de nosotros. En este sentido opina Kant: «Lo propiamente sublime no puede estar contenido en ninguna forma sensible, sino que se refiere solamente a ideas de la razón, las cuales, aunque no admiten ninguna representación adecuada a ellas, precisamente por esta inadecuación, que puede representarse de manera sensible, se ponen en movimiento y son evocadas en el ánimo.» (*Crítica del juicio*, 3a., ed., p. 77, parág. 23). Lo sublime en general es el intento de expresar lo infinito, sin encontrar en el ámbito feno-

ménico un objeto que se muestre pertinente para esta representación. Lo infinito, porque es sacado del complejo general de lo objetivo y hecho interior para sí como significación invisible, sin forma, permanece inefable por su infinitud y elevado sobre toda expresión a través de lo finito.

El próximo contenido que alcanza aquí la significación es el de que ella, frente a la totalidad de las manifestaciones, es el *uno* substancial en sí, que como pensamiento puro sólo es para el pensamiento puro. Por ello, esta substancia cesa ahora de poder tener su configuración en algo exterior, y en este sentido desaparece el carácter propiamente simbólico. Pero si esto que es uno en sí ha de ponerse ante la intuición, sólo es posible por el hecho de que, en cuanto substancia, sea entendida también como el poder creativo de todas las cosas, en las que, por tanto, tiene su revelación y aparición, por lo cual adquiere una relación positiva con ellas. Y a la vez su destinación es que se exprese que la substancia se eleva sobre las manifestaciones particulares como tales, lo mismo que sobre su totalidad. Y así en el desarrollo consecuente la relación positiva se trueca en la relación *negativa* de que la substancia es purificada de las manifestaciones como algo particular que, por tanto, no es adecuado a ella y desaparece en ella.

Este configurar, que a la vez es aniquilado a través de lo que interpreta, de modo que la interpretación del contenido se muestra a la vez como un suprimir la interpretación, es lo *sublime*, que nosotros, a diferencia de Kant, no podemos situar en lo meramente subjetivo del ánimo y de sus ideas de la razón, sino que lo queremos fundar en la substancia una y absoluta como el contenido que ha de representarse.

La *división* de la forma artística de lo sublime puede deducirse asimismo de la indicada relación doble de la substancia como significación con el mundo de la aparición.

Lo común en esta relación, que por una parte es positiva y por otra negativa, está en que la substancia está elevada sobre la aparición particular, en la que ha de llegar a representarse, aunque sólo puede expresarse por referencia a lo aparente en general, pues ella, como substancia y esencia, en sí misma carece de forma y es inaccesible a la intuición concreta.

Como *primera* forma de concepción positiva podemos considerar el arte *panteísta*, tal como se da en parte en la India y, en parte, en la posterior libertad y mística de los poetas mahometanos de Persia y, con una interioridad profundizada del pensamiento y del ánimo, también en el occidente cristiano.

Según la determinación general, en este estadio la substancia es intuida como inmanente en todos sus accidentes creados. Sin embargo, los accidentes no por eso son degradados a la condición de meros servidores y mero adorno para la glorificación del absoluto, sino que se conservan afirmativamente por la substancia que inhabita en ellos, por más que en todo lo particular sólo

deba representarse y realizarse lo uno y divino. Con ello el poeta, que ve y admira en todo a este uno y sumerge las cosas y a sí mismo en esta intuición, está en condiciones de mantener una relación positiva con la substancia, con la que lo enlaza todo.

El *segundo* encomio negativo del poder y la gloria del Dios *uno* aparece como auténtico sublimidad en la poesía hebrea. Ella suprime la inmanencia positiva del absoluto en las manifestaciones creadas y erige la substancia *una* para sí como el señor del mundo, frente al cual se halla la totalidad de las criaturas, que, vistas en relación con Dios, son puestas como lo que es impotente en sí y desaparece. Pero si el poder y la sabiduría del uno ha de representarse por medio de la finitud de las cosas naturales y de los destinos humanos, ahora ya no encontramos ninguna desfiguración a la manera india en lo informe y desmedido, sino que lo sublime de Dios es acercado a la intuición por el hecho de que cuanto existe, con todo su brillo, esplendor y gloria, es presentado como algo accidental a servicio de Dios, como una apariencia transitoria en comparación con la esencia y firmeza divinas.

A. EL PANTEISMO DEL ARTE

En nuestro tiempo con la palabra panteísmo estamos expuestos a las más burdas tergiversaciones. Pues, por una parte, en sentido moderno «todo» significa: todas y cada una de las cosas en su singularidad concreta, por ejemplo, esta lata con todas sus propiedades, de tal color, así de grande, con tal forma y peso, etcétera; o bien, aquella casa, mesa, silla, estufa, aquel libro, estrato de nubes, etc. Algunos teólogos actuales dicen que la filosofía lo convierte todo en Dios. Si «todo» significa lo que acabamos de decir, esa acusación contra la filosofía es enteramente falsa. Semejante idea de panteísmo sólo puede surgir en cabezas locas, pero no se encuentra en ninguna religión, ni en los iroqueses y esquimales, ni tampoco en ninguna filosofía. En lo que se llama panteísmo, el término todo no significa este o aquel ente particular, sino más bien el *todo*, es decir, la substancia una, que está presente en lo particular, pero abstrayendo de lo singular y de su realidad empírica, de modo que lo significado y resaltado es el alma general o, expresado en forma más popular, lo verdadero y excelente, que también tiene una cierta presencia en esto particular.

Esa es la auténtica significación del panteísmo y sólo bajo esta significación hemos de hablar aquí de él. El panteísmo radica sobre todo en Oriente, que vincula en una unidad absoluta lo divino y todas las cosas. Ahora bien, lo divino, como unidad y todo, sólo puede llegar a la conciencia por la desaparición de las sin-

gularidades enumerables, en las que se considera como presente. Así, pues, de un lado, lo divino es representado aquí como inmanente en los más diversos objetos y, más en concreto, como lo más excelente y sobresaliente en las diversas existencias; pero, por otra parte, en tanto lo uno es esto, lo otro y lo otro de nuevo, derramándose en todo, por ello mismo lo particular y singular aparece como lo que es suprimido y desaparece. Pues no puede decirse que cada particular sea el uno, sino que el uno es el conjunto de esas cosas particulares que para la intuición se abren en la totalidad. Si, por ejemplo, el uno es la vida, también es a su vez la muerte, y con ello no sólo la vida, de modo que, por tanto, la vida, el sol, el mar no constituyen lo divino y uno como vida, mar, o sol. Pero aquí, a diferencia de la auténtica sublimidad, lo accidental no está puesto todavía como negativo y como lo que está a servicio de algo. Por el contrario, la substancia, puesto que es el uno en todo lo particular, *en sí* se convierte en algo especial y accidental. Y, a la inversa, esto singular, puesto que también cambia, y puesto que la fantasía no limita la substancia a una determinada existencia, sino que va más allá de toda determinación, para pasar a otra y abandonarla, con ello se convierte a su vez en lo accidental, sobre lo cual se realza y queda elevada la substancia una.

De ahí que semejante forma de intuición sólo pueda expresarse artísticamente a través del arte poético, y no mediante las artes plásticas. En efecto, éstas sólo pueden poner ante los ojos como existente y permanente lo determinado y singular, a lo que debe renunciarse en aras de la substancia dada en tales existencias. Donde el panteísmo es puro, no hay artes plásticas para su forma de representación.

1. *La poesía india*

Como ejemplo de poesía panteísta podemos aducir de nuevo la India, que junto con su fantasía, también desarrolló brillantemente este aspecto.

Los indios, según veíamos, tienen por divinidad suprema la más abstracta universalidad y unidad, que luego pasa a los dioses determinados, a Trimurti, Indra, etc., pero no retiene lo determinado, sino que hace también que los dioses inferiores vuelvan a los superiores, lo mismo que éstos a *Brahman*. Ya en ello se muestra que esto universal constituye la base una de todo, que permanece igual a sí misma. Es cierto que los indios en su poesía muestran una doble tendencia, la de exagerar la existencia singular, para que ésta en su condición sensible aparezca ya adecuada a la significación general, o bien, a la inversa, frente a la abstracción *una*, la de hacer desaparecer toda determinación en forma enteramente negativa. Pero, por otra parte, también se da

entre ellos la forma más pura de representación del panteísmo indicado, que resalta la inmanencia de lo divino en lo singular, en un singular que está dado para la intuición y a su vez desaparece. En esta forma de concepción podría parecernos que se encuentra de nuevo una semejanza con aquella unidad inmediata del pensamiento puro y de lo sensible que descubriríamos en los parsis. Pero entre los parsis lo uno y más señalado, incluso tomado por sí mismo, es un elemento natural, la luz. Entre los indios, en cambio, el uno, *Brahman*, es solamente el uno sin forma, que sólo cuando se transforma en la multiplicidad infinita de las manifestaciones mundanas da pie a la forma de representación panteísta.

Así, por ejemplo, leemos acerca de Krixna (*Bhagawadgita*, Lec. VII, 1. 4 ss.): «Tierra, agua y viento, aire y fuego, el espíritu, el entendimiento y el yo son los ocho trozos de mi fuerza esencial; pero conoce en mí un ser superior, que vivifica lo terrestre y sustenta el mundo. En él tienen su origen todos los seres. Sabe, pues, que yo soy el origen de la totalidad entera del mundo y también su aniquilación. Fuera de mí no hay nada superior, este todo está ligado a mí como la serie de perlas al hilo, yo soy el gusto en lo líquido, el brillo en el sol y en la luna, la palabra mística en las sagradas escrituras, la virilidad en el varón, el olor puro en la tierra, el resplandor en la llama, la vida en todos los seres, la contemplación en los penitentes, la fuerza vital en lo vivo, la sabiduría en el sabio, el brillo en lo que resplandece. Las naturalezas que son verdaderamente, y las que son en apariencia y tenebrosas, proceden de mí, no estoy yo en ellas, sino que ellas están en mí. Por el engaño de estas tres propiedades se encuentra todo el mundo en el engaño y me desconoce el que es inmutable. Pero también el engaño divino, la Maya, es mi engaño, difícil de superar; pero los que me siguen superan el engaño.» Aquí está expresada de la manera más sorprendente la mencionada unidad substancial, tanto por lo que se refiere a la inmanencia en lo dado, como en lo relativo a rebasar lo singular.

De manera semejante, Krixna dice acerca de sí que es lo más prominente en todas las existencias particulares (Lect. VII, 1. 21): «Entre las estrellas soy yo el sol resplandeciente, entre los signos lunares la luna, entre los libros sagrados el libro de los himnos, entre los sentidos el interior, Meru entre las cumbres de las montañas, entre los animales el león, entre las letras la vocal A, entre las estaciones del año la floreciente primavera», etc.

Pero esta enumeración de lo más selecto, así como el mero cambio de las formas bajo las cuales ha de traerse a la intuición una sola y misma cosa, por más que a primera vista despliegue una gran riqueza de la fantasía, sin embargo, por causa de esta igualdad del contenido, permanece muy monótona y en conjunto vacía y fatigosa.

2. Poesía mahometana

En *segundo lugar*, el panteísmo oriental ha sido desarrollado de una manera subjetivamente más libre en el *mahometanismo* por obra de los *persas* en particular.

Aquí, sobre todo por parte del sujeto poético, aparece una relación peculiar.

a) En tanto el poeta quiere ver y ve lo divino en todas las cosas, él entrega también su propia mismidad. Pero en su interior así ampliado y liberado aprehende igualmente la inmanencia de lo divino, y de esa manera crece para él aquella intimidad alegre, aquella dicha libre, aquella felicidad voluptuosa que es propia del oriental. Este, desligándose de la propia particularidad, se hunde en lo eterno y absoluto, y conoce y siente en todo la imagen y la presencia de lo divino. Ese sentirse penetrado por lo divino y esa embriaguez de vida feliz en Dios, roza la mística. Merece encomio especial bajo este aspecto Dselad ed-Din Rumi, acerca del cual Rückkert nos ha proporcionado bellas pruebas en lo tocante a su admirable poder de expresión, que le permite jugar artística y libremente con palabras y rimas, cosa por lo demás propia de los persas. El amor a Dios, con el que el hombre identifica su mismidad a través de una entrega sin límites y al que ve, como el uno, en todos los espacios del mundo, refiriéndolo y reduciéndolo todo a él, constituye aquí el punto central, que se expande ampliamente en todos los aspectos y regiones.

b) Si además, según aparecerá inmediatamente, en la sublimidad auténtica los mejores objetos y las más grandiosas configuraciones se usan sólo como un mero adorno de Dios y sirven a la proclamación del esplendor y a la glorificación del uno, por cuanto son puestos ante nuestros ojos para celebrarlo como Señor de todas las criaturas, por el contrario, en el panteísmo la inmanencia de lo divino en los objetos eleva la existencia mundana, natural y humana misma a una gloria propia y autónoma. La vida propia de lo espiritual en los fenómenos naturales y en las relaciones humanas vivifica y espiritualiza estas manifestaciones en sí mismas, fundando a la vez una relación peculiar del sentimiento subjetivo y del alma del poeta con los objetos, que son el tema de su cantar. Lleno de este esplendor animado, el ánimo está tranquilo en sí, independiente, libre, autónomo, amplio y grande. Y en esta identidad afirmativa consigo se imagina y vive en igual unidad tranquila dentro del alma de las cosas, trenzándose con los objetos de la naturaleza y su esplendor, con la amada, con el regalar y, en general, con todo lo que es digno de alabanza y amor, en una feliz y alegre intimidad.

La intimidad occidental, romántica del ánimo, ciertamente muestra una compenetración semejante, pero en conjunto, sobre todo en el norte, es más infeliz, esclava y añorante, o bien perma-

necesaria cerrada en sí de manera más subjetiva, con lo cual se hace egocéntrica y sentimental. Tal intimidad oprimida y turbada se expresa especialmente en las canciones populares de los pueblos bárbaros. Por el contrario, la libre intimidad feliz es propia de los orientales, sobre todo de los persas mahometanos, que abiertos y contentos entregan su mismidad entera tanto a Dios como a todo lo digno de encomio. Y es que en esa entrega reciben precisamente la substancialidad libre, que saben conservar también en la relación con el mundo circundante. Así vemos en el ardor de la pasión la felicidad expansiva y paresia del sentimiento, a través de la cual, en medio de la riqueza inagotable de imágenes brillantes y suntuosas, suena el tono constante de alegría, belleza y felicidad. Cuando el oriental sufre y es infeliz, lo toma como inmutable sentencia del destino y permanece seguro en sí, sin opresión, sentimentalismo, o enojosa turbación. En las poesías de Hafiz encontramos abundantes quejas y lamentos sobre la amada, la entrega, etc., pero también en el dolor él permanece tan despreocupado como en la felicidad. Así, él dice una vez:

Por gratitud,
porque te ilumina
la presencia del amigo,
quemamos el cirio
como en el dolor,
y sé feliz.

El cirio enseña a reír y llorar, ríe con brillo alegre a través de la llama, aunque se derrite a la vez en cálidas lágrimas; en su quemarse difunde el alegre brillo. Ese es el carácter general de toda esta poesía.

Por aducir algunas imágenes especiales, los persas se ocupan con frecuencia de flores y piedras preciosas, y sobre todo de la rosa y del ruiseñor. Es particularmente usual en ellos presentar al ruiseñor como esposo de la rosa. La vivificación de la rosa por el amor del ruiseñor aparece con frecuencia, por ejemplo, en Hafiz. Él dice: «¡O rosa, como gratitud por ser sultana de la belleza, concede la gracia de no ser soberbia frente al amor del ruiseñor.» El mismo habla del ruiseñor de su propio ánimo. En cambio, si en nuestras poesías hablamos de rosas, ruiseñores, vino, esto sucede en un sentido totalmente diferente y prosaico; a nosotros la rosa nos sirve como adorno: «coronado de rosas», etc., o bien oímos al ruiseñor y lo imitamos, bebemos el vino y lo llamamos remedio de penas. Entre los persas, por el contrario, la rosa no es una imagen o mero adorno, no es un símbolo, sino que ella misma aparece al poeta como animada, como esposa amante, y él profundizada con su espíritu en el alma de la rosa.

El mismo carácter de un esplendoroso panteísmo muestran todavía las poesías persas más modernas. Por ejemplo, el señor Von

Hammer⁴ hace referencia a una poesía que entre otros regalos del Sha fue enviada el año 1819 al emperador Francisco. Ésta contiene en 33.000 dísticos las acciones del Sha, que dio su propio nombre al poeta de la corte.

c) También Goethe, frente a sus sombrías poesías de juventud y a su sentimiento concentrado, en edad tardía se posesionó de este contento despreocupado y, todavía siendo anciano, penetrado por el aliento oriental, en el ardor poético de la sangre se pasó lleno de felicidad sin medida a esta libertad del sentimiento, que incluso en la polémica no pierde la más bella despreocupación. Los cantos de su *Diván* ni son juegos, ni maneras sociales insignificantes, sino que han nacido de un sentimiento libre y entregado. En su canto a Suleika⁵ se expresa así:

Potente oleaje
me arrojó a la desierta
playa de la vida
las perlas poéticas
de su pasión.
Leídas delicadamente,
con dedos afilados,
entregadas en brillante
alhaja de oro,
ella las toma.
Dice él a la amada,
ponlas en tu cuello,
en tus pechos,
las gotas de la lluvia de Alá,
maduradas en humildes conchas.

Para tales poesías se requería un sentido sumamente amplio, seguro de sí mismo en todas las tormentas, de una profundidad y juventud de ánimo y

De un mundo de
impulso vital,
que en la plenitud
de su afán,
presentía ya
el canto amoroso de Bulbul,
que enardece el alma.⁶

4. Joseph VON HAMMER (Purgstall, 1774-1856), orientalista,

5. Libro Suleika, «Las bellamente escritas...»,

6. Libro de Timur, «A Suleika»,

La unidad panteísta en relación con el *sujeto*, que se siente en unidad con Dios y como presencia de Dios en la conciencia subjetiva, da por resultado la *mística* tal como en forma subjetiva ha llegado a formarse también en el cristianismo. A guisa de ejemplo quiero mencionar solamente a Angelus Silesius, que con la mayor audacia y profundidad de intuición y sentimiento expresó la existencia substancial de Dios en las cosas y la unión de la propia mismidad con Dios y de Dios con la subjetividad humana con admirable fuerza mística en su manera de representación. El auténtico panteísmo oriental, por el contrario, resalta más y más exclusivamente la intuición de la substancia *una* en todas las manifestaciones y la entrega del sujeto, que de esa manera alcanza la máxima ampliación de la conciencia, así como, por la liberación total de lo finito, la felicidad de abrirse a todo lo glorioso y mejor.

B. EL ARTE DE LO SUBLIME

La substancia una, que es aprehendida como la auténtica significación del universo entero, sólo está puesta verdaderamente como *substancia* si, arrancándose de su presencia y realidad en el cambio de las manifestaciones, se retira hacia sí como pura interioridad y poder substancial, *independizándose* así frente a la finitud. Por primera vez mediante esta intuición de la esencia de Dios como lo totalmente espiritual y carente de imágenes, *frente* a lo mundano y natural lo espiritual sale a flote enteramente de lo sensible y natural y se desliga de la existencia en lo finito. Pero, a la inversa, la substancia absoluta permanece en *relación* con el mundo aparente, a partir del cual se ha reflejado en sí misma.

Esta relación recibe ahora el aspecto *negativo*, indicado antes, de que el ámbito entero del mundo, a pesar de la plenitud, fuerza y gloria de sus manifestaciones, en relación con la substancia está puesto de manera explícita como lo meramente negativo, creado por Dios, sometido a su poder y puesto a su servicio. El mundo es considerado, pues, como una revelación de Dios, que en sí mismo es la *bondad* de conceder la gracia de ser para sí y la substancia a lo creado, que en sí no tiene ningún derecho de ser y de referirse a sí mismo. Pero la substancia de lo finito carece de substancia, y la criatura, puesta frente a Dios, es lo que desaparece y lo impotente, de modo que en la bondad del creador se manifiesta a la vez su *justicia*, que en lo negativo en sí hace que también aparezca realmente la impotencia de lo mismo y, con ello, la substancia como lo único poderoso. Esta relación, dando vigencia al arte como relación fundamental de su conte-

nido y forma, origina la forma artística de lo auténticamente *sublime*. Sin duda, la belleza del ideal y la sublimidad han de distinguirse. Pues en el ideal interior penetra la realidad exterior, cuyo interior es *de tal* manera que ambos aspectos aparecen como adecuados entre sí y, por tanto, como compenetrados recíprocamente. En lo sublime, por el contrario, la existencia exterior, en la que la substancia llega a la dimensión intuitiva, queda degradada frente a la substancia. Y esta degradación, este servicio, es la única manera por la que el Dios uno, carente de forma para sí y no expresable según su esencia positiva a través de nada mundano y finito, llegue a hacerse intuitivo por mediación del arte. Lo sublime presupone la significación en forma de una autonomía, frente a la cual lo exterior debe aparecer como meramente sometido, por cuanto lo interior no aparece allí, sino que va más allá de ello, de modo que sólo se representa este rebasar e ir más lejos.

En el símbolo el asunto principal era la *forma*. Ella debía tener una significación, pero sin estar en condiciones de expresarla perfectamente. A este símbolo y a su contenido falto de claridad se contraponen ahora la *significación* como tal y su comprensión clara. Y la obra de arte se hace ahora la efusión de la esencia pura como la significación de todas las cosas, pero de una esencia que pone la inadecuación, *en sí* dada ya en el símbolo, entre la forma y la significación como la *significación* de Dios mismo que en lo mundano se eleva sobre todo lo mundano y que, por eso, es sublime en la obra de arte, la cual no ha de expresar sino esta significación clara en y para sí. En consecuencia, si ya el arte simbólico en general puede llamarse el arte *sagrado*, en tanto toma lo divino como contenido de sus producciones, el arte de lo sublime debe llamarse el arte sagrado como tal, el exclusivamente sagrado, porque da la gloria sólo a Dios.

En conjunto, el contenido según su significación fundamental es más limitado todavía que en el símbolo auténtico, el cual se queda en la aspiración a lo espiritual y despliega por extenso la transformación de lo espiritual en configuraciones naturales y de lo natural en resonancias del espíritu en medio de sus relaciones recíprocas.

Encontramos ese tipo de sublime en sus primeras determinaciones originarias sobre todo en la intuición judía y en su poesía sagrada. En efecto, aquí, donde es imposible esbozar una imagen de Dios de alguna manera suficiente, no pueden aparecer las artes plásticas, sino solamente la poesía de la representación, que se exterioriza a través de la palabra.

En la consideración más detallada de este estadio, pueden resaltarse los siguientes puntos de vista generales.

1. Dios como creador y señor del mundo

Esta poesía, cuyo contenido general es Dios como Señor del mundo que le sirve, no ha hecho que él tomara cuerpo en lo exterior, sino que se ha retirado de la existencia mundana para refugiarse en la unidad solitaria. Por eso, aquello que en el símbolo auténtico estaba ligado todavía en la unidad, se dispersa aquí en los aspectos del abstracto ser para sí de Dios y de la existencia concreta del mundo.

a) Dios mismo, como este puro ser para sí de la substancia una, en sí carece de forma y, tomado bajo tal abstracción, no puede acercarse a la intuición. Por eso, lo que la fantasía puede aprehender en este estadio no es el contenido divino según su esencia pura, pues éste prohíbe ser representado por el arte en una forma adecuada a él. Por eso, el único contenido que queda es la *relación* de Dios con el mundo creado por él.

b) Dios es el creador del universo. Esto es la expresión más pura de la sublime mismo. Por primera vez ahora desaparecen las representaciones del *engendrar* y del mero brotar natural de las cosas a partir de Dios, para dejar paso a la idea de la *creación* por poder y actividad espiritual. «Dios dijo: ¡Hágase la luz! Y la luz fue hecha.» Ya Longino aduce esta frase bíblica como un ejemplo contundente de lo sublime. El Señor, la substancia una, ciertamente pasa a la manifestación, pero la forma de producción es la manifestación más pura, incorpórea, etérea: la palabra, la exteriorización del pensamiento como el poder ideal, con cuyo mandato de existencia es puesto realmente lo existente en muda obediencia.

c) Sin embargo, Dios no pasa al mundo creado como a su propia realidad, sino que permanece retirado en sí, sin que este estar enfrente funde un dualismo rígido. Pues lo producido es su obra, que no tiene ninguna autonomía frente a él, sino que está ahí solamente como prueba de su sabiduría, bondad y justicia. El Uno es el Señor de todo, y en las cosas naturales no tiene su presencia, sino solamente accidentes impotentes, que sólo pueden dar apariencia, pero no aparición, a la esencia que hay en ellos. Esto constituye la sublimidad por parte de Dios.

2. El mundo finito desdivinizado

En tanto de esta manera el Dios uno es separado de las manifestaciones concretas del mundo y fijado para sí, pero, por otra parte, lo exterior de lo existente es determinado y rebajado como lo finito, ahora tanto la existencia natural como la humana reciben la nueva posición de ser una representación de lo divino, tan sólo por el hecho de que en ellas aparece la finitud en sí misma.

a) De ahí que por primera vez ahora la naturaleza y la figura humana estén ahí ante nosotros en manera *desdivinizada* y prosaica. Los griegos narran que, cuando en la expedición de los argonautas, los héroes cruzaron con su nave el estrecho del Helesponto, las rocas, las cuales hasta ese momento se habían abierto y cerrado a manera de tijeras con su correspondiente retumbar, de pronto quedaron radicadas para siempre en el suelo. De manera semejante aquí, en la poesía sagrada de lo sublime, frente a la esencia infinita, se produce la fijación de lo finito en su determinación racional, mientras que en la intuición simbólica nada recibe su recta posición, pues allí tanto se trueca lo finito en lo divino, como esto sale de sí para pasar a la existencia finita. Por ejemplo, si de las antiguas poesías indias pasamos al Antiguo Testamento, de pronto nos encontramos en un suelo totalmente distinto, el cual nos permite sentirnos en casa, por más que las circunstancias, los hechos, las acciones y los caracteres que allí aparecen sean muy distantes de la situación actual. De un mundo de torbellino y confusión, pasamos a tener ante nosotros relaciones y figuras que parecen totalmente naturales, y cuyos caracteres patriarcales firmes son cercanos a nosotros como perfectamente comprensibles en su determinación y verdad.

b) Para esta intuición, que es capaz de captar el curso natural de las cosas y da vigencia a las leyes de la naturaleza, también el *milagro* recibe por primera vez su posición. En la India todo son milagros y, por eso, nada resulta admirable. En un suelo donde el nexo comprensible es interrumpido constantemente, donde todo está desgarrado y desplazado de su lugar, no puede presentarse ningún milagro. Pues lo prodigioso presupone la secuencia comprensible, así como la clara conciencia usual, que sólo llama milagro a una interrupción de ese nexo usual por obra de un poder superior. Pero tales milagros no son, sin embargo, una auténtica expresión específica de lo sublime, pues tanto el curso normal de los fenómenos naturales como dicha interrupción están producidos por la voluntad de Dios y la obediencia de la naturaleza.

c) Por el contrario, hemos de buscar la auténtica sublimidad en el hecho de que la totalidad del mundo creado aparece como finito, limitado, como un mundo que no se sustenta ni soporta a sí mismo, y que, por ello, sólo puede considerarse como una obra accesoria que glorifica y alaba a Dios.

3. *El individuo humano*

Este reconocimiento de la nulidad de las cosas y la elevación y alabanza de Dios, es aquello en lo que, dentro del estadio comentado, el *individuo humano* encuentra su honor, consuelo y satisfacción.

a) En este sentido los Salmos nos ofrecen ejemplos clásicos de auténtica sublimidad, puestos ante todos los tiempos como un modelo en el que, lo que el hombre tiene ante sí en su representación religiosa de Dios, está expresado brillantemente con la más vigorosa elevación del alma. Nada en el mundo puede alzar pretensión de autonomía, pues todo es y subsiste solamente por el poder de Dios, y no está ahí sino para alabanza de este poder, así como para expresar la propia nulidad carente de substancia. De ahí que, si en la fantasía de la substancialidad y de su panteísmo encontrábamos una *ampliación* infinita, aquí hemos de admirar la fuerza de la *elevación* del ánimo, que lo abandona todo para anunciar el poder de Dios. Bajo este aspecto, especialmente el Salmo 104 tiene un poder grandioso. «Luz es el vestido que tú llevas puesto; lo extiendes desde el cielo como un tapiz», etc. Luz, cielo, nubes, las alas del viento no son aquí nada en y para sí, sino solamente un vestido externo, un carro o un mensajero para el servicio de Dios. Se ensalza además la sabiduría de Dios, que lo ha ordenado todo: las fuentes que manan del fondo de la tierra, el agua que corre entre las montañas, donde los pájaros del cielo anidan y cantan entre las ramas; la hierba, el vino, que alegra el corazón del hombre, y los cedros del Líbano, que ha plantado el Señor; el mar, donde pululan peces sin número y hay ballenas, que ha hecho el Señor para que jueguen en su interior. Y lo que Dios ha hecho, lo conserva también. Pero, «si escondes tu faz, palidecen, si retiras su aliento, perecen y se convierten de nuevo en polvo». La nulidad del hombre está expresada más explícitamente en el Salmo 90, una oración de Moisés, del varón de Dios. Allí leemos, por ejemplo: «Los dejas pasar como un torrente, y son como un sueño, como hierba, que pronto se marchita, y al atardecer es cortada y se seca. Tu ira hace que perezamos así, por tu cólera desaparecemos repentinamente.»

b) A la sublimidad va unido, pues, por parte del hombre el sentimiento de la propia finitud y de la insuperable distancia de Dios.

α) Por tanto, la idea de la *inmortalidad* no se presenta originariamente en esta esfera, pues esta representación contiene el presupuesto de que la mismidad individual, el alma, el espíritu humano, es algo en y para sí. En lo sublime solamente el Uno es imperecedero y, frente a él, todo lo demás es visto en su nacer y perecer, pero no como libre e infinito en sí.

β) Con ello el hombre se conoce además en su *indignidad* frente a Dios. Su elevación acontece en el temor del Señor, en el temblor ante su ira. Y de manera profunda y sobrecogedora encontramos descrito el dolor por la nulidad, lo mismo que el clamor del alma a Dios en la queja, en el sufrimiento, en los lamentos desde la profundidad del pecho.

γ) En cambio, si el individuo se afirma en su finitud frente a Dios, esa finitud querida e intencionada se convierte en el *mal*,

que como maldad y pecado sólo pertenece a lo natural y humano. Por el contrario, en la substancia una e indiferenciada no tiene cabida el mal, como tampoco la tiene el dolor y lo negativo en general.

c) Tercero, dentro de esta nulidad el hombre alcanza, sin embargo, una posición más libre y autónoma. Pues, de un lado, dada la quietud y firmeza substancial de Dios en lo relativo a su voluntad y sus mandamientos, surge para el hombre la *ley*. Y, por otro lado, en la elevación radica a la vez la completa y clara *distinción* de lo divino y lo humano, de lo finito y lo absoluto, y con ello el juicio sobre lo bueno y lo malo, y la decisión por lo uno o lo otro se desplaza al sujeto mismo. Por tanto, la relación con el absoluto y la adecuación o inadecuación del hombre con el mismo, tiene también un aspecto que corresponde al individuo y a su propio comportamiento y acción. Y, así, en su bien obrar y el seguimiento de la ley, el hombre halla una relación *afirmativa* con Dios y, en general, debe poner en conexión con su obediencia interna o con su contradicción a la ley el estado exterior, positivo o negativo, de su existencia (la prosperidad, el disfrute, la satisfacción o el dolor, la infelicidad, la opresión), teniendo que aceptarlo como beneficio y premio, o como prueba y castigo.

Capítulo tercero: Simbolismo consciente de la forma comparativa del arte

Lo que se ha presentado en escena mediante lo sublime, a diferencia del auténtico simbolismo inconsciente, consiste, por una parte, en la *separación* de la significación sabida para sí según su intimidad y la aparición concreta, separada de aquélla, y, por otra parte, en la *no correspondencia* de ambas, resaltada más o menos directa o indirectamente. En esa falta de correspondencia, la significación como lo general rebasa la realidad y su dimensión particular. Pero en la fantasía del panteísmo, al igual que en lo sublime, el contenido auténtico, a saber, la substancia general de todas las cosas, no se podía hacer intuitivo por sí mismo sin relación con la existencia creada que, sin embargo, por esencia es inadecuada a la substancia.

No obstante, esta relación pertenecía a la substancia misma, que en la negatividad de sus accidentes daba la prueba de su sabiduría, bondad, poder y justicia. En consecuencia, por lo menos en términos generales, también aquí la relación entre significación y forma es de tipo más *esencial* y *necesario* todavía. De ahí que los dos aspectos enlazados todavía no se hayan hecho el uno para el otro externos en el sentido auténtico de la palabra. Pero esa exterioridad, puesto que *en sí* está dada en lo simbólico, tiene que ser puesta también, y así aparece en las formas que hemos de considerar en el último capítulo del arte simbólico. Podemos denominarla el simbolismo *consciente* y más en concreto la forma comparativa del arte.

Por simbolismo consciente hay que entender el hecho de que la significación no sólo es sabida para sí, sino que además está puesta *explícitamente* como distinta de la manera en que ella es representada. Por ello la significación, expresada de tal manera para sí, no aparece esencialmente en la forma y como la significación de la forma que se le da de esa manera, al igual que en lo sublime. Pero, a diferencia del estadio anterior, la relación de ambas vertientes entre sí ya no permanece un referir fundado simplemente en la significación misma, sino que pasa a ser una conjunción más o menos casual. Ésta es obra de la *subjetividad* del poeta, de la profundización de su espíritu en una existencia exterior, de sus chistes, de su invención en general. A este respecto, el poeta ora puede partir más de una aparición sensible y conferirle una análoga significación espiritual, ora puede tomar su punto de partida de la representación real, o sólo relativamente interior, para darle cuerpo en una imagen, o para poner en re-

lación una imagen con otra que comprende en sí las mismas determinaciones.

Por ello, este tipo de enlace se distingue del simbolismo *inconsciente*, todavía ingenuo, por el hecho de que ahora el sujeto conoce tanto la esencia interna de sus significaciones tomadas en calidad de contenido, como la naturaleza de las manifestaciones exteriores, que él usa comparativamente para alcanzar una intuición más concreta, y así une ambos aspectos por la intención *consciente* de la semejanza encontrada. Y la diferencia entre el estadio actual y el de lo *sublime* ha de buscarse en que, por una parte, la separación y la conjunción de la significación y de su forma concreta ciertamente es resaltada de manera explícita —en mayor o menor grado— en la obra de arte misma, pero, por otra parte, desaparece por completo la relación sublime. Pues como contenido ya no se toma el absoluto mismo, sino alguna significación determinada y limitada. Y dentro de la separación intencionada entre la significación y su imagen, se establece una relación que, mediante una comparación consciente, hace lo mismo que el simbolismo inconsciente pretendía a su manera.

Como *contenido* a manera de significación ya no puede entenderse el absoluto, el Señor uno, pues por la mera separación entre existencia concreta y concepto, y por la *yuxtaposición* de ambos para la conciencia artística, aunque sólo sea comparativamente, queda puesta a la vez la *finitud*, en tanto dicha conciencia aprehende esta forma como la última y auténtica. En la poesía sagrada, por el contrario, Dios es lo único significativo en todas las cosas, que frente a él se muestran como caducas y nulas. Pero si la significación ha de poder encontrar su imagen y semejanza en lo que es *limitado* y finito en sí mismo, ella misma tiene que ser de tipo *limitado*. Y tiene que serlo tanto más por el hecho de que, en el estadio que ahora nos ocupa, precisamente la imagen —sin duda externa según su contenido y elegida por el poeta en virtud de una mera arbitrariedad— es considerada como *adecuada* en un sentido relativo por razón de las *semejanzas* que tiene con el contenido. Por eso, en la forma comparativa del arte, de lo sublime sólo queda el rasgo de que cada imagen, en lugar de representar la cosa y la significación según su realidad adecuada, únicamente ha de ofrecer una imagen y semejanza de las mismas.

Con ello, esta clase de simbolismo como tipo fundamental de obras enteras de arte permanece un género subordinado. Pues la forma consiste solamente en la descripción de una cosa o de un suceso sensible dado inmediatamente, del cual ha de distinguirse en modo explícito la significación. Pero en obras de arte que están formadas de *una* materia y en su configuración son un todo no escindido, semejante comparar sólo puede adquirir vigencia de manera secundaria, como adorno y obra accesoria, según sucede, por ejemplo, en los auténticos productos del arte clásico y romántico.

Podríamos considerar todo este estadio como unificación de los dos anteriores, por cuanto él comprende tanto la *separación* entre significación y realidad exterior, la cual estaba de base en lo sublime, como la *referencia* de una manifestación concreta a una análoga significación general, cosa que, según veíamos, aparecía en el auténtico símbolo. Sin embargo, esta unificación no es una especie de forma superior de arte, sino, más bien, una concepción ciertamente clara, pero trivial, que, siendo limitada en su contenido y más o menos prosaica en su forma, fluye hacia la conciencia cotidiana tanto desde la misteriosa profundidad fermentadora del auténtico símbolo, como desde la cumbre de lo sublime.

Por lo que se refiere ahora a la *división* más concreta de esta esfera, es cierto que en el distinguir comparativo que nos ocupa, el cual presupone la significación para sí y, por contraposición a la misma refiere a ella una forma sensible o imaginativa, encontramos casi siempre la relación de que la significación se toma como asunto principal y la configuración como mero vestido exterior. Pero a la vez se presenta la diferencia ulterior de que ora se pone *primeramente* un aspecto ora el otro, y así se parte del puesto en primer lugar. De esa manera, o bien se encuentra ahí la configuración como un dato o aparición para sí en su condición exterior, inmediata y natural, y se muestra una significación general de la misma, o bien se aduce la significación para sí, y se le busca una configuración exterior del tipo que sea.

Bajo este aspecto podemos distinguir dos estadios principales.

A. En el *primer* caso la *aparición concreta*, bien se tome de la naturaleza, bien de los hechos y acciones humanos, constituye, por una parte, el *punto de partida* y, por otra, lo importante y esencial para la representación. Ciertamente que ella es aducida solamente por mor de la significación general que contiene e insinúa, y es desarrollada sólo en la medida que lo exige el fin de hacer intuitiva esa significación en un estado o suceso particular de tipo analógico. Pero la comparación entre la significación general y el caso particular como actividad *subjetiva* todavía no ha sido resaltada *explícitamente*, y la representación entera no quiere ser un mero remilgo en una obra que se mantiene autónoma sin ese adorno, sino que se presenta con la pretensión de ofrecer un todo por sí misma. Las clases que se incluyen aquí son la fábula, la parábola, el apólogo, el refrán y las metamorfosis.

B. Por el contrario, en el *segundo* estadio la *significación* es lo primero que se halla ante la conciencia, y la concreta encarnación imaginativa de la misma se comporta como lo meramente marginal y accesorio, que no tiene ninguna autonomía para sí mismo, sino que aparece como lo enteramente sometido a la significación, de modo que ahora sale a una luz más diáfana la actividad subjetiva de la comparación que busca precisamente esta imagen y ninguna otra. En su mayor parte, esta forma de represen-

tación no puede conducir a formas autónomas de arte, y por eso debe conformarse con incorporar sus formas como lo meramente accesorio a figuras artísticas de otro origen. Como clases principales pueden enumerarse aquí el enigma, la alegoría, la metáfora, la imagen y la semejanza.

C. *Tercero*, a manera de apéndice podemos mencionar finalmente el poema didáctico y la poesía descriptiva. Estas formas poéticas, por una parte, sacan fuera la naturaleza general de los objetos y captan la conciencia en su claridad racional. Y, por otra parte, independizan para sí su forma concreta de aparición, con lo cual se forma la separación completa de aquello que sólo en su unión y auténtica compenetración permite que surjan verdaderas obras de arte.

La separación de ambas dimensiones de la obra de arte lleva consigo que las diversas formas que encuentran su posición en todo este círculo, pertenezcan casi en su totalidad tan sólo al arte de la palabra, pues únicamente la poesía puede expresar tal independización entre significación y forma, mientras que la tarea de las artes plásticas es manifestar su interior en la forma externa como tal.

A. COMPARACIONES QUE COMIENZAN POR LO EXTERIOR

Nos encontramos siempre perplejos ante las diversas clases de poesía que deben incluirse en el primer estadio de la forma comparativa del arte, y no es pequeña la fatiga cuando se trata de clasificarlas en determinados géneros principales. Se trata de clases híbridas subordinadas, que no acuñan ningún aspecto necesario del arte. En general, sucede con ello en lo estético como con ciertas clases de animales u otros datos de la naturaleza en las ciencias naturales. En ambos campos la dificultad está en que es el concepto de la naturaleza y del arte mismo el que se divide y pone sus diferencias. Como diversificaciones del concepto, estas diferencias son también las verdaderamente adecuadas al concepto y, por ello, las que pueden comprenderse. En ellas no tienen cabida tales estadios de transición, pues éstos son solamente formas deficientes que se salen de un estadio principal, pero sin poder alcanzar el siguiente. Esto no es culpa del concepto; y si, en lugar de los momentos *conceptuales* de la cosa misma, quisiéramos convertir tales *especies secundarias* en fundamento de la división y clasificación, entonces precisamente lo inadecuado al concepto se consideraría como la forma adecuada de desarrollo del mismo. Pero la verdadera división sólo puede salir del concepto verdadero, y las figuras híbridas sólo pueden hallar su puesto donde las formas auténticas, fijas para sí mismas, comienzan a disolverse y pasar a otras. De acuerdo con el curso

expositivo que seguimos, éste es el caso aquí en relación con la forma simbólica del arte.

Pero las clases insinuadas pertenecen al *pre-arte* de lo simbólico porque en general son imperfectas y, con ello, son una *mera* búsqueda del arte verdadero, la cual ciertamente tiene en sí los ingredientes de la forma auténtica de configuración, pero sólo los comprende en su finitud, separación y mera relación, de modo que permanece subordinada. Por tanto, si hablamos aquí de fábula, apólogo, parábola, etc., no hemos de tratar estas artes en tanto ellas pertenecen a la *poesía* como arte auténtico, que se distingue de las artes plásticas lo mismo que de la música, sino solamente según el aspecto bajo el cual tienen una relación con las formas *generales* del arte. Y su carácter específico sólo puede explicarse por esta relación, y no por el concepto de los géneros auténticos del *arte poético*, los cuales son la épica, la lírica y el drama.

En la articulación ulterior de estas clases procederemos de manera que tratemos primero de la *fábula*, luego de la *parábola*, seguidamente del *apólogo* y del *refrán*, para concluir con la consideración de las *metamorfosis*.

1. La fábula

Hasta ahora hemos hablado tan sólo del aspecto formal de la relación entre una significación explícita y su forma. Desde este momento hemos de indicar el contenido que se muestra adecuado para esta forma de configuración.

Bajo el prisma de lo *sublime* vemos ya que en el estadio actual no se trata de hacer intuitivo lo absoluto y uno en su poder indiviso a través de la nulidad e insignificancia de las cosas creadas, sino que nos hallamos en el estadio de la finitud de la conciencia y, con ello, también de la finitud del contenido. Si, por el contrario, nos dirigimos al símbolo auténtico, del cual la forma comparativa del arte ha de asumir un aspecto, entonces el *interior*, que se contrapone a lo que hasta ese momento era todavía forma inmediata, a lo natural, es lo espiritual, según vemos ya al hablar del simbolismo egipcio. Ahora bien, en tanto lo natural es dejado y representado como *autónomo*, también lo espiritual es algo *determinado finitamente*: el *hombre* y sus fines limitados. Y lo natural recibe una referencia —si bien teórica— a estos fines, una insinuación y revelación de los mismos para bien y utilidad del hombre. Los fenómenos de la naturaleza, las tormentas, el vuelo de las aves, la constitución de los intestinos, etc., son tomados ahora en un sentido totalmente distinto del que tenían en las intuiciones de los parsis, indios o egipcios, para los cuales lo divino está unido todavía de *tal* manera con lo natural, que el hombre en la naturaleza se mueve como entre un mundo de dio-

ses, y su propia acción consiste en producir en ésta la misma identidad. Con ello, esa acción, en tanto es adecuada al ser natural de lo divino, aparece en sí misma como una revelación y producción de lo divino en el hombre. Pero cuando el hombre se ha retirado hacia sí y, presintiendo su libertad, se ha cerrado en sí, él se hace fin para sí mismo en su individualidad. El obra, actúa y trabaja según su *propia voluntad*, tiene una vida propia y siente que la esencia de los fines está en él mismo, y que lo natural guarda una relación externa con ellos. Por eso la naturaleza se aísla ahora en torno al hombre y le sirve, de modo que, en lo tocante a lo divino, ya no se logra en ella la intuición de lo absoluto. Más bien, la naturaleza es considerada como un medio a través del cual los dioses se dan a conocer en aras de sus fines, por cuanto revelan su voluntad al espíritu humano a través del medio de la naturaleza, y hacen que el hombre explique esta voluntad misma. Aquí se presupone, pues, una identidad entre lo absoluto y lo natural en la que el asunto principal son los fines *humanos*. Pero esta clase de simbolismo no pertenece todavía al arte, sino que permanece religioso. Pues el *vates* emprende su interpretación de los sucesos naturales preferentemente para fines prácticos, sea en interés de los individuos particulares por lo que respecta a planes particulares, sea en interés del pueblo entero bajo el aspecto de acciones comunes. La poesía, por el contrario, ha de conocer y expresar también las situaciones y relaciones prácticas en una forma general teórica.

Lo que ha de incluirse aquí es un fenómeno natural, un incidente, que contiene una relación especial, un transcurso que puede tomarse como símbolo de una significación general en el círculo de la acción humana, de una doctrina moral, de un principio de prudencia, o sea, de una significación que tiene como contenido una reflexión sobre la manera como van o deberían ir las cosas en los asuntos humanos, es decir, en los asuntos de la voluntad. Aquí ya no es la voluntad divina la que en su interioridad se revela al hombre a través de sucesos naturales y de su interpretación religiosa, sino un curso enteramente usual de los sucesos naturales, de cuya representación aislada puede abstraerse en forma humanamente comprensible un principio moral, una admonición, una doctrina, una regla de prudencia, y que es aducido y presentado a la intuición por mor de esa reflexión.

Esta posición concedemos aquí a las fábulas de Esopo.

a) Efectivamente, la *fábula de Esopo* en su forma originaria es una captación así de una relación o suceso natural entre cosas de la naturaleza en general, sobre todo entre animales, cuyas tendencias proceden de las mismas necesidades vitales que mueven al hombre como ser vivo. Tal relación o suceso, captado en sus determinaciones más generales, es de tal índole que puede darse también en el círculo de la vida humana y sólo en virtud de esa relación recibe una significatividad para el hombre.

Según esto, la fábula de Esopo es la representación de algún estado de la naturaleza inanimada y animada o de un suceso en el mundo animal. El relato en cuestión no ha sido inventado arbitrariamente, sino que ha sido captado en su existencia real según una observación fiel, y luego es narrado de tal manera que pueda sacarse de allí una doctrina general en lo relativo a la vida humana y más en concreto al aspecto práctico de la misma, a la prudencia y moralidad de la acción. Por eso, la primera exigencia ha de buscarse en que el caso determinado que debe proporcionar la lección moral no sea meramente *inventado* y, sobre todo, no sea descrito en forma *contraria* a la manera en que tales fenómenos existen realmente en la naturaleza. Más concretamente, en *segundo* lugar, la narración ha de contar el caso no presentándolo ya en su universalidad, sino según el tipo de todo acontecer en la realidad exterior, según su singularidad concreta y como un suceso real.

Tercero, esta forma originaria de la fábula le confiere finalmente su ingenuidad, pues el fin doctrinal y la indicación de significaciones generales útiles aparece entonces tan sólo como lo añadido posteriormente y no como lo pretendido en su origen. Por eso las más atractivas entre las fábulas atribuidas a Esopo serán aquellas que corresponden a la determinación indicada, y que narran acciones, si se quiere utilizar este nombre, o relaciones y sucesos que en parte tienen como base el instinto de los animales, en parte expresan una relación natural, y en parte pueden narrarse por sí mismos, sin que hayan sido compuestos por una representación arbitraria. A este respecto se echa de ver fácilmente que la «*fabula docet*» añadida a las fábulas de Esopo en su forma actual, o bien hace lánguida la representación, o bien casa como puño en ojo, de modo que con frecuencia podrían deducirse con mejor fundamento la doctrina opuesta o varias moralejas.

Aduzcamos algunos ejemplos para esclarecer el concepto auténtico de las fábulas de Esopo.

La encina y la caña son azotadas por el vendaval; la oscilante caña es doblada solamente, la resistente encina se rompe. Este es un suceso que se produce con frecuencia con ocasión de una tormenta fuerte. En sentido moral se trata de un hombre inflexible de alta posición, el cual, a diferencia de otro inferior, que con docilidad sabe conservarse en puestos subordinados, fracasa por su pertinacia y obstinación. Lo mismo sucede en la fábula de las golondrinas conservada por Fedro. Las golondrinas ven junto con otros pájaros cómo un campesino siembra semilla de lino, del cual se confeccionan también los hilos para la captura de pájaros. Las cautas golondrinas vuelan lejos de allí; los demás pájaros no lo creen: se quedan despreocupados y al final son cogidos. También aquí hay como base un fenómeno de la naturaleza. Es conocido que las golondrinas en otoño se desplazan hacia el sur

y, por eso, se han ausentado ya en la época de captura de pájaros. Otro tanto puede decirse de la fábula del murciélago, que es despreciado por el día y por la noche, porque no pertenece ni al día ni a la noche. A prosaicos casos reales se les da una interpretación más general referida a lo humano, lo mismo que todavía ahora personas piadosas saben sacar de todo lo que sucede una aplicación edificante. A este respecto no es necesario que el auténtico fenómeno natural cada vez salte inmediatamente a la vista. Por ejemplo, en la fábula de la zorra y del cuervo el hecho real no puede conocerse a primera vista, aunque no falte por completo la base natural, pues es típico de cuervos y cornejas que comienzan a graznar cuando ven que se mueven ante ellos objetos extraños, hombres y animales. Relaciones naturales parecidas están como base en la fábula de la zarza, que arranca lana a los que pasan, o hiere a la zorra que busca apoyo en ella, o bien en la del campesino que calienta a una serpiente en su pecho, etcétera. En otros casos se representan incidencias que por lo demás pueden tener lugar entre animales. En la primera fábula de Esopo, por ejemplo, el hecho de que el águila se come las crías de la zorra, pero en la carne de la víctima robada se lleva un carbón que prende fuego a su nido. Otras fábulas, finalmente, contienen antiguos rasgos mitológicos, así la del geótrupo, el águila y Júpiter, donde aparece el hecho de la historia natural —no entremos en si es realmente cierto— consistente en que el águila y los geótrupos ponen sus huevos en épocas diferentes, y a la vez se resalta allí una importancia tradicional del escarabajo, la cual, sin embargo, aquí es llevada a lo cómico, cosa que Aristófanes hizo más todavía. Sobre la cuestión de cuántas de estas fábulas proceden de Esopo mismo, puede responderse que es posible dudar de muchas de ellas, pues es conocido que hay pocas de las mencionadas en último lugar, por ejemplo, la del geótrupo y el águila, acerca de las cuales sea consistente la demostración de que son de Esopo o de que tienen antigüedad suficiente para poderse considerar como tales.

De Esopo se cuenta que fue un esclavo malformado, jorobado. Su lugar de residencia se sitúa en Frigia, el país donde se realiza la transición de lo inmediatamente simbólico y de la vinculación a lo natural, de una parte, al estado en el que el hombre comienza a captar lo espiritual y a sí mismo, por otra. Bajo este aspecto, es cierto que, a diferencia de los indios y egipcios, no ve lo animal y natural como algo elevado y divino de por sí, sino que lo considera con ojos prosaicos como algo cuyas relaciones sólo sirven para hacer presentes las acciones y omisiones humanas. No obstante, sus ocurrencias son solamente chistosas, sin energía de espíritu o profundidad de inteligencia e intuición substancial, sin poesía y filosofía. Sus puntos de vista y doctrinas sin duda son ingeniosos y prudentes, pero no rebasan el plano de una sofistería en pequeño, la cual, en lugar de crear figuras

libres desde un espíritu libre, se limita a sacar aspectos ulteriormente aplicables de materias previamente halladas, de determinados instintos y tendencias de los animales, de pequeñas incidencias cotidianas. Y procede así porque él no puede proclamar abiertamente sus doctrinas, sino que sólo puede darlas a entender en forma oculta, como en un enigma, que a la vez siempre está resuelto. En el esclavo comienza la prosa, y así todo este género es prosaico.

No obstante, esas invenciones antiguas han recorrido casi todos los pueblos y tiempos. Y por más que cada nación poseedora de fábulas en el tesoro de su literatura se gloria de tener varios poetas del género comentado, sin embargo, sus poemas son mayormente reproducciones de dichas ocurrencias primeras, si bien traducidas al respectivo espíritu del tiempo. Y las invenciones que estos poetas de fábulas añadieron al caudal heredado quedaron muy por debajo de tales originales.

b) Ahora bien, entre las fábulas de Esopo hay un conjunto de ellas que en su invención y ejecución permanecen muy pobres y, sobre todo, han sido ingenizadas solamente para un fin doctrinal, de modo que los animales o incluso los dioses son un mero *revestimiento*. No obstante, esas fábulas están lejos de infligir violencia a la naturaleza animal, contra lo que sucede en los modernos. Así, por ejemplo, en las fábulas de Pfeffel.⁷ Una de ellas nos habla de un hámster que en otoño recogió provisiones, medida que no tomó otro, que luego se vio obligado a mendigar y pasar hambre. En otra fábula, Pfeffel nos cuenta que una zorra, un perro rastrero y un lince, con sus talentos unilaterales de la astucia, del olfato fino y de la vista aguda, comparecieron ante Júpiter para lograr una distribución igual de sus dones naturales. Una vez que Júpiter accedió a la petición: «La zorra queda atontada, el perro rastrero no sirve para cazar y el lince sufre de cataratas.» La desidia del hámster, o el que esos tres animales caigan en la casualidad o en la naturaleza de la igualdad de tales propiedades, es contrario por completo a la naturaleza y, con ello, resulta lángido. De ahí que sean mejores que esas fábulas la de la hormiga y la cigarra, y a su vez mejor que ésta la del ciervo con la magnífica cornamenta y las patas delgadas.

De acuerdo con tales fábulas, nos hemos acostumbrado a ver en la fábula en general la doctrina como lo principal, de modo que el suceso narrado sería *mero* revestimiento y, por tanto, algo *ideado* al servicio de la doctrina. Pero tales revestimientos, sobre todo si la incidencia descrita no ha podido darse entre los animales en cuestión según su índole natural, son sumamente flojos, son invenciones que quedan por debajo de lo carente de significación. Pues lo ingenioso de una fábula consiste solamente en que, a lo que ya existe y está formado, además del sentido que tiene

7. Gottlieb Konrad PFEFFEL (1736-1809), poeta creador de fábulas.

inmediatamente, se le atribuye otro más general. Por otra parte, bajo el presupuesto de que la esencia de la fábula consiste solamente en que son animales los que actúan y hablan en lugar del hombre, se ha preguntado: ¿En qué está lo atractivo de este cambio? No puede haber mucho de atractivo en revestir a un hombre de animal, si ha de tratarse de algo más o de otra cosa que de una comedia de monos o perros, donde, aparte de contemplar la habilidad del adiestramiento, lo único interesante es el contraste entre la naturaleza animal con su aspecto y la acción humana. Por eso, Breitinger⁸ aduce lo prodigioso como el auténtico aliciente. Pero en las fábulas originarias la aparición de animales que hablan no se presenta como algo inusitado y prodigioso. Por ello, Lessing opina que la introducción de animales concede una mayor ventaja para la *inteligibilidad* y *brevedad* de la exposición, pues estamos familiarizados de antemano con las propiedades de los animales, con la astucia de la zorra, con la fuerza del león, con la voracidad y violencia del lobo. Por eso, en lugar de las cualidades abstractas: astuto, fuerte, aparece inmediatamente ante la representación una imagen determinada. Pero esta ventaja no cambia nada esencial en las relaciones triviales del mero revestimiento; y en conjunto resulta incluso contraproducente presentarnos animales en lugar de hombres, pues entonces en la figura animal permanece siempre una máscara, que *encubre* tanto como esclarece la significación en lo relativo a su *posibilidad de comprensión*. La mayor fábula de este tipo sería entonces la antigua historia del maese raposo, la cual, sin embargo, no es una fábula en sentido auténtico.

c) En un *tercer* nivel podemos incluir aquí todavía la siguiente manera de tratar la fábula, aunque con ello comencemos ya a rebasar el círculo de la misma. Lo ingenioso de una fábula está en encontrar entre los múltiples fenómenos de la naturaleza casos aptos para confirmar reflexiones generales acerca de la acción y conducta del hombre, aunque sin sustraer lo animal y natural a la manera típica de su existencia. Pero, por lo demás, la conjunción y relación entre la moral y el caso particular es asunto de mera arbitrariedad y de chiste subjetivo, por lo cual *en sí* es materia de broma. Y ese aspecto es el que aparece para sí en este tercer nivel. La forma de la fábula se toma como broma. Así Goethe compuso muchas poesías graciosas e ingeniosas. En una titulada «*Kläffer*» (ladrador) leemos, por ejemplo:

Cabalgamos a tuertas y derechas
a la caza de alegrías y negocios;
luego retumban siempre ladridos,
gañidos a pulmón lleno.
Así el perro de nuestro corral

8. Johann Jakob BREITINGER (1701-1776), escritor suizo.

nos quiere siempre acompañar,
y el fuerte eco de su gáñido
demuestra sólo que cabalgamos.

Hemos de añadir que las formas de la naturaleza utilizadas se presentan según su carácter peculiar, como en las fábulas de Esopo, y en su comportamiento desarrollan estados, pasiones y rasgos de carácter del hombre, que tienen gran parecido con los de los animales. De este tipo es el mencionado maese raposo, el cual tiene más de cuento legendario que de fábula auténtica. El contenido presenta un tiempo de desorden y falta de reglas, de maldad, debilidad, infamia, violencia y osadía, de incredulidad en lo religioso, de un dominio y justicia solamente aparente en lo secular, de modo que vencen por doquier la astucia, la prudencia y el propio interés. Es la situación de la Edad Media, tal como se había formado sobre todo en Alemania. Los poderosos vasallos ciertamente muestran respeto ante el rey, pero en el fondo cada uno hace lo que quiere, roba, asesina, oprime a los débiles, engaña al rey, sabe granjearse el favor de la reina, de modo que el conjunto se mantiene simplemente. Éste es el contenido humano que se expresa, no en una frase abstracta, sino en una totalidad de estados y caracteres, y que por su maldad se muestra enteramente adecuado a la naturaleza animal, bajo cuya forma es desarrollado. Por eso nada tiene de extraño el que lo encontremos totalmente introducido en lo animal. Y a su vez el revestimiento tampoco aparece como un mero caso particular de tipo semejante, sino que es despojado de su singularidad y recibe una cierta universalidad, por lo que se hace intuitiva para nosotros la siguiente realidad: Así van las cosas en el mundo. Lo gracioso está en este revestimiento mismo, cuya broma y diversión se halla mezclada con la amarga seriedad de la cosa, por cuanto en la maldad animal la villanía humana es llevada a la intuición de la manera más certera. Y también en lo meramente animal el revestimiento de la fábula resalta un conjunto de rasgos divertidos y de historias muy peculiares, de modo que, pese a toda la acerbidad, tenemos ante nosotros una broma real y seria, no sólo un chiste malo y puramente buscado.

2. *Parábola, refrán, apólogo*

a. La parábola

La *parábola* tiene con la fábula el parecido general de que toma hechos del círculo de la vida cotidiana, pero atribuyéndoles una significación más alta y general, con el fin de que ésta se haga comprensible e intuitiva a través de tales hechos, que considerados por sí mismos son un incidente cotidiano.

Pero a la vez se distingue de la fábula porque busca estos hechos, no en la naturaleza y en el mundo animal, sino en la acción humana, tal como la conoce cualquiera. Así el caso singular, que por su particularidad aparece insignificante a primera vista, es ampliado a la condición de un interés general por la alusión a una significación superior.

Con ello, por lo que se refiere al contenido, pueden ampliarse y profundizarse el alcance y la importancia de las significaciones. Y a la vez, por lo que se refiere a la forma, comienza a manifestarse en grado superior la subjetividad de la comparación intencionada y la acentuación de la doctrina general.

Puede considerarse como una parábola, unida además a un fin práctico, la manera en que Ciro (Herodoto, I, 126) se las compuso para inducir a los persas a la insurrección. Él escribe a los persas que, provistos de hoz, se dirijan a un determinado lugar. Allí, el primer día les impone la tarea de hacer cultivable con duro trabajo un campo cubierto de espinos. Pero al otro día, una vez que los persas se han descansado y bañado, los conduce a una pradera y los regala con abundante carne y vino. Terminada la comida, les pregunta qué día les ha sido más agradable, el de ayer o el de hoy. Todos coinciden en responder que el de hoy, el cual les ha traído solamente cosas buenas, mientras que el apenas terminado ha sido un día de penalidades y esfuerzos. Entonces Ciro exclama: «Si me queréis seguir, se multiplicarán los días buenos, semejantes al de hoy; pero si no me queréis seguir, os esperan innumerables trabajos semejantes a los de ayer.»

Las parábolas del Evangelio son de tipo parecido, si bien en sus significaciones revisten un interés muy profundo y una amplísima universalidad. Por ejemplo, la parábola del sembrador es una narración que de por sí tiene un contenido de poco alcance, y es importante solamente por la comparación con el reino de los cielos. En estas parábolas la significación es una doctrina religiosa, respecto de la cual los hechos humanos que la representan se comportan en cierto modo como en las fábulas de Esopo lo animal con lo humano. Esto segundo constituye el sentido de lo primero.

De igual amplitud de contenido es la conocida historia de Boccaccio que utiliza Lessing en el *Nathan* para su parábola de los tres anillos. También aquí la narración, tomada independientemente, es muy normal, pero es interpretada para esclarecer el más amplio contenido, la diferencia y la autenticidad de las tres religiones, la judía, la mahometana y la cristiana. Y, por recordar producciones modernas de este tipo, lo mismo sucede en las parábolas de Goethe. En «*Katzenpastete*» (empanada de gato), por ejemplo, un honrado cocinero quiere hacer también de cazador, pero mata un gato en lugar de una liebre. Sin embargo, lo presenta a sus clientes condimentado con muchas especias artificiales. Aunque el relato alude a Newton, hemos de reconocer que la

ciencia física, fracasada según los matemáticos, es algo superior a una empanada de gato que el cocinero en vano quiere hacer pasar por liebre. Estas parábolas de Goethe, lo mismo que lo que él compuso a manera de fábula, con frecuencia tienen un tono de broma, a través del cual el poeta arranca del alma lo enojoso de la vida.

b. El refrán

El *refrán* representa un estadio medio de este círculo. En efecto, los refranes, desarrollados, pueden transformarse ora en fábulas, ora en apólogos. Toman un caso particular, sacado mayormente de la vida cotidiana de los hombres, que luego ha de interpretarse en un sentido general. Por ejemplo: «Una mano lava la otra»; «zapatero a tus zapatos»; «quien cava a otro una fosa, cae él mismo en ella»; «guísame una salchicha, yo te apagaré la sed», etc. Se incluyen aquí también los aforismos, género en el que de nuevo hemos de citar a Goethe, pues él ha compuesto muchos de gran encanto y profundidad.

No se trata aquí de ninguna comparación en forma tal que se separen y contrapongan la significación general y la manifestación concreta, sino que con ésta queda expresada inmediatamente aquélla.

c. El apólogo

En tercer lugar, el *apólogo* puede considerarse como una parábola que no sólo utiliza el caso particular a manera de *semejanza* para hacer intuitiva una significación general, sino que en ese revestimiento mismo aduce y expresa la verdad general, por cuanto ésta está contenida realmente en el caso particular, el cual, sin embargo, es narrado solamente como un ejemplo singular. Así, «Dios y la bayadera» de Goethe merece llamarse un apólogo. Encontramos aquí la historia cristiana de la Magdalena penitente revestida de formas indias de representación: la bayadera muestra la misma humildad, la misma fuerza de amor y fe, Dios la somete a prueba y ella la supera completamente, de modo que se llega a la exaltación y reconciliación. En el apólogo la narración es conducida de manera que su desenlace da la doctrina misma, sin necesidad de la mera comparación; así, por ejemplo, en el «Buscador de tesoros»:

Trabajos del día, huéspedes de la noche,
semanas amargas, alegres fiestas
sea tu futura palabra mágica.

3. *Las metamorfosis*

Frente a la fábula, la parábola, el refrán y el apólogo, lo *tercero* de lo que hemos de hablar son las *metamorfosis*. Estas son, ciertamente, de tipo simbólico-mitológico, pero a la vez contraponen de manera explícita lo natural a lo espiritual. Toman algo naturalmente dado, una roca, un animal, una flor, una fuente, y le confieren la significación de ser una *caída* y un *castigo* de existencias espirituales: por ejemplo, el ruiseñor (filomela), las Piérides, Narciso, Aretusa, que, por un mal paso, una pasión, un crimen, caen en una culpa infinita o un dolor infinito, pierden la libertad de la vida espiritual y se convierten en una existencia puramente natural.

Aquí, por tanto, de un lado lo natural no sólo es considerado en forma exterior y prosaica como mera montaña, fuente, árbol, sino que además recibe un contenido que pertenece a una acción o hecho emanado del espíritu. La roca no sólo es piedra, sino también Niobe que llora a sus hijos. Y, por otra parte, esta acción humana es de algún modo una culpa, y la transformación en mero fenómeno natural ha de tomarse como una degradación de lo espiritual.

Por tanto, hemos de distinguir muy claramente entre estas transformaciones de individuos humanos y dioses en cosas naturales y el auténtico *simbolismo inconsciente*. En Egipto, en parte se intuye inmediatamente lo divino en la cerrada y misteriosa interioridad de la vida animal, y en parte el simbolismo auténtico es una forma natural, que se *une de manera inmediata* con otra significación parecida, aunque no ha de constituir su adecuada existencia real, pues el simbolismo inconsciente es un intuir que todavía no está liberado para lo espiritual según la forma y el contenido. Las metamorfosis, en cambio, establecen la *distinción* esencial entre lo natural y lo espiritual, y bajo este aspecto constituyen la transición de lo *simbólico-mitológico* a lo *auténticamente* mitológico, si entendemos lo segundo en el sentido de que en sus mitos ciertamente parte de una concreta existencia natural, el sol, el mar, los ríos, los árboles, la fertilización, la tierra, pero luego segrega de manera explícita esto meramente natural, por cuanto saca fuera el contenido interno de los fenómenos naturales y lo individualiza artísticamente como un poder espiritualizado, como dioses configurados humanamente en lo interior y lo exterior. Fueron Homero y Hesíodo los que por primera vez dieron a los griegos su mitología y, por cierto, no como mera significación de los dioses, no como exposición de doctrinas morales, físicas, teológicas o especulativas, sino como mitología estricta, que es el comienzo de una religión espiritual bajo configuración humana.

En las *Metamorfosis* de Ovidio, además de encontrarse allí un tratamiento totalmente moderno de lo mítico, está mezclado

lo más heterogéneo. Dejando aparte las transformaciones, que podrían entenderse como una simple *manera* de representación mítica, el aspecto específico de esta forma descuella particularmente en aquellas narraciones donde ciertas configuraciones, que de manera usual han sido recibidas como simbólicas o ya como míticas por completo, aparecen trocadas en metamorfosis, y donde lo que por lo demás está unido es llevado a la oposición de significación y forma y a la transición de lo uno a lo otro. Así, por ejemplo, el símbolo frigio y egipcio del lobo es separado de su significación interna, de tal manera que ésta se convierte en la existencia previa, si no del sol, por lo menos de un rey, y la existencia del lobo es entendida como consecuencia de una acción de dicha existencia humana. E igualmente en el canto de las Piérides los dioses egipcios, el carnero, el gato, están representados como tales figuras animales, en las que se han escondido por miedo los dioses míticos griegos, Júpiter, Venus, etc. Pero las Piérides mismas, como castigo por el hecho de que con su canto osaron desafiar a las musas, fueron transformadas en urracas.

De otro lado, por mor de una determinación más precisa que lleva en sí el contenido constituyente de la significación, hemos de distinguir también las metamorfosis de la *fábula*. En la fábula el enlace del principio moral con el dato natural es una unión *ingenua*, que no resalta en lo natural el valor distinto del espíritu, el hecho de ser algo meramente natural, y, por tanto, no lo hace entrar así en la significación. No obstante, hay algunas fábulas de Esopo que con un pequeño cambio se convertirían en metamorfosis, por ejemplo, la fábula 42, relativa al murciélago, la zarza y el buzo, cuyos instintos se explican por la mala suerte en empresas anteriores.

Con ello hemos recorrido este primer círculo de la forma comparativa del arte, que toma su punto de partida en lo dado y en la manifestación concreta para pasar a otra significación que se hace intuitiva allí.

B. COMPARACIONES QUE EN LA IMAGEN COMIENZAN CON LA SIGNIFICACIÓN

Si en la conciencia la forma presupuesta es la separación entre significación y forma, dentro de la cual debe producirse la relación entre ambas, dada la autonomía tanto de un aspecto como del otro, no sólo hay que partir de lo exteriormente existente, sino, a la inversa, también de lo dado interiormente, de las representaciones y reflexiones, de los sentimientos y principios generales. Pues esto interior, lo mismo que las imágenes de las cosas exteriores, es algo *dado* en la conciencia y, en su independencia de lo exterior, parte de sí mismo. Si de esta manera la

significación es lo inicial, la expresión, la realidad aparece como el medio que es tomado del mundo concreto para hacer representable, intuitiva y sensible la *significación* como el contenido abstracto.

Pero dada la indiferencia recíproca de cada aspecto frente al otro, según veíamos antes, la conexión en que son puestos ambos no es un necesario pertenecerse en y para sí. Por ello, la referencia recíproca, puesto que no radica objetivamente en la cosa misma, es algo *hecho subjetivamente*, que no esconde este carácter subjetivo, sino que lo da a conocer por la manera de la representación.

La forma absoluta contiene la conexión de contenido y forma, de alma y cuerpo como *animación* concreta, como una unificación de ambas en y para sí fundada en el alma y en el cuerpo, en el contenido y en la forma. Pero aquí el presupuesto es la separación de ambos aspectos y, por eso, su conjunción es una mera vivificación subjetiva de la *significación* por medio de una forma externa y una interpretación igualmente subjetiva de una existencia real por su relación con otros sentimientos, representaciones y pensamientos. Por ello, sobre todo en estas formas se muestra el arte subjetivo del *poeta* como el que hace, y en la obra de arte completa se puede distinguir sobre todo bajo ese aspecto lo que pertenece a la cosa y a su configuración necesaria y lo que ha añadido el poeta como adorno y decoración. Esos aditamentos, fáciles de distinguir, sobre todo las imágenes, semejanzas, alegorías, metáforas, son el motivo por el que en general más se oye alabar al poeta, y una parte de la alabanza recae sobre la agudeza y el atino del que ha descubierto al poeta y lo ha captado en la propia sensibilidad subjetiva. Sin embargo, según hemos dicho, en las auténticas obras de arte las formas aquí insinuadas pueden considerarse como una mera esencia concomitante, aunque en poéticas anteriores esas cosas secundarias se encuentran tratadas en especial como los ingredientes poéticos.

Pero, aunque inicialmente los dos aspectos que deben unirse sean indiferentes el uno respecto del otro, sin embargo, para justificar la referencia y comparación subjetiva, la forma, según su contenido, ha de incluir en sí de manera parecida las mismas relaciones y propiedades que tiene en sí la *significación*, pues la captación de esta semejanza es el único motivo por el que la *significación* se une precisamente con esta forma determinada, a fin de que ésta sirva de imagen a aquélla.

Finalmente, puesto que no se comienza por la aparición concreta, para abstraer de allí una universalidad, sino, a la inversa, por esta universalidad misma, que ha de reflejarse en una imagen, en consecuencia también la *significación* se presenta realmente en el rango de ser el fin auténtico y en el de dominar la imagen como el medio de hacerla intuitiva.

A continuación, para tratar las clases especiales que deben mencionarse en este círculo, seguiremos el siguiente orden:

Primero, hemos de comentar el *enigma* como lo más emparentado con el estadio anterior.

Segundo, hablaremos de la *alegoría*, que es el género donde más sobresale el dominio de la significación abstracta sobre la forma externa.

Tercero, nos referiremos a la comparación auténtica: la *metáfora*, la *imagen* y la *semejanza*.

1. El enigma

El auténtico símbolo es *en sí* enigmático, por cuanto lo exterior, a través de lo cual ha de hacerse intuitiva una significación general, permanece todavía distinto de la significación, a la que ha de conferir representación, y por eso está sometido a la duda de cuál es el sentido en el que la forma debe tomarse. Pero el enigma pertenece al simbolismo consciente y se distingue a la vez del símbolo auténtico en que quien ha inventado el enigma *sabía* la significación clara y completamente, de modo que la forma encubierta, a través de la cual ella ha de ser descifrada, está elegida intencionadamente para este medio encubrimiento. Los símbolos auténticos son tareas no resueltas antes y después, el enigma, en cambio, está resuelto en y para sí, por lo cual Sancho Panza dice muy acertadamente que prefiere que se le dé primero la solución y luego el enigma.

a) Por tanto, lo *primero* de lo que se parte en el hallazgo del enigma es el sentido sabido, la significación del mismo.

b) Pero luego, en *segundo* lugar, rasgos y propiedades particulares de carácter, que son tomados del mundo exterior conocido y que se hallan dispersos en la naturaleza y en las cosas externas, se unen en forma dispar y, por ello, sorprendente. De ahí que les falte la subjetiva unidad recapituladora, y su yuxtaposición y enlace intencionado como tal no tiene ningún sentido en y para sí, aunque, por otra parte, tales rasgos y propiedades aludan también a una unidad por relación con la cual adquieren de nuevo sentido y significación los aspectos más heterogéneos en apariencia.

c) Esta unidad, el sujeto de dichos predicados dispersos, es la representación simple, la palabra de la solución, cuyo conocimiento constituía la tarea del enigma, que había de descifrarse a través de un revestimiento en apariencia confuso. Bajo este aspecto, el enigma es el chiste consciente del simbolismo, que somete a prueba el chiste de la agudeza y de la movilidad de la combinación, y hace que su forma de representación, en cuanto ésta conduce a descifrar lo enigmático, se destruya por sí misma.

Por eso, el género comentado pertenece sobre todo a la retórica, pero tiene lugar también en las artes plásticas, en la arquitectura, en la jardinería, en la pintura. Por su aparición histórica, pertenece particularmente al Oriente, en el tiempo medio y el período de transición entre el simbolismo aletargado y la sabiduría y universalidad consciente. Pueblos y épocas enteros han encontrado regocijo en tales tareas. El enigma fue también muy importante en la Edad Media, entre los árabes, entre los escandinavos y, dentro de la poesía alemana, por ejemplo, en el certamen lírico en Wartburg. En época reciente ha pasado a ser mera distracción social, simple chiste y juego.

Puede conectarse con el enigma aquel campo inmenso de ocurrencias graciosas, sorprendentes, que como juego de palabras y epigramas se forman de cara a ciertas situaciones, incidencias y objetos. Aquí se encuentran, por una parte, algún objeto indiferente y, por otra, una ocurrencia subjetiva que inesperadamente resalta con certera agudeza un aspecto, una relación que antes no aparecía en el objeto tal como estaba dado, el cual ahora se ve distintamente a través de la nueva significación.

2. La alegoría

En este círculo, que arranca de la universalidad de la significación, lo opuesto al enigma es la *alegoría*. También ella intenta acercar a la intuición determinadas propiedades de una representación general, sirviéndose de propiedades parecidas de objetos sensibles y concretos. Pero no hace esto por mor de un medio encubrimiento y de tareas enigmáticas, sino precisamente con el fin inverso de la claridad completa. Por eso, lo exterior, de lo que se sirve la alegoría, ha de revestir la mayor transparencia posible para la significación que ha de aparecer en ella.

a) Su próximo cometido consiste, pues, en personificar y considerar como un *sujeto* estados o propiedades abstractos generales tanto del mundo humano como del natural: la religión, el amor, la justicia, la discordia, la fama, la guerra, la paz, la primavera, el verano, el otoño, el invierno, la muerte. Pero esta subjetividad ni en su contenido ni en su forma externa es verdaderamente en sí misma un sujeto o individuo, sino que permanece la abstracción de una representación general, que sólo recibe la *forma vacía* de la subjetividad y, por así decirlo, sólo puede llamarse un sujeto gramatical. Un ser alegórico, por más que se le dé forma humana, no conduce a la individualidad concreta de un Dios griego, o de un santo, o de otro sujeto real, pues para hacer congruente la subjetividad con la abstracción de su significación, tiene que vaciarla en tal manera que desaparece de allí toda individualidad concreta. Se dice, por eso, que la alegoría es fría y desnuda y, dada la abstracción racional de sus significaciones,

también por lo que se refiere a la invención es más asunto del entendimiento que de la intuición concreta y de la profundidad de ánimo de la fantasía. De ahí que, si poetas como Virgilio hacen uso sobre todo de seres alegóricos, eso se debe a que no saben crear dioses individuales como los de Homero.

b) *Segundo*, las significaciones de lo alegórico en su abstracción son a la vez *determinadas* y sólo a través de esta determinación se hacen cognoscibles. Por esto, ahora la expresión de tales aspectos particulares, puesto que no radica inmediatamente en la representación, que primero está personificada sólo *en general*, ha de aparecer para sí junto al sujeto como los predicados explicativos del mismo. Esta separación de sujeto y predicado, de universal y particular, es el segundo aspecto de la frialdad en la alegoría. La plasmación intuitiva de las propiedades que designan con mayor precisión es tomada de las manifestaciones, efectos y consecuencias que aparecen por medio de la significación cuando ésta adquiere realidad en la existencia concreta, o de los instrumentos y medios de los que ella se sirve en su realización propiamente dicha. La lucha y la guerra, por ejemplo, son designadas mediante armas, lanzas, cañones, tambores, banderas, y las estaciones del año se designan por la flores y frutos que brotan típicamente en primavera, o verano, u otoño. Tales objetos pueden luego tener relaciones meramente simbólicas; así la justicia se da a conocer por la balanza y la venda, y la muerte se identifica a través del reloj de arena y de la guadaña. Ahora bien, por el hecho de que la significación es lo dominante en la alegoría y la intuición concreta está sometida abstractamente a ella, en la misma medida en que también ella es una abstracción, la forma de tales determinaciones logra aquí solamente el valor de un simple *atributo*.

c) En este sentido la alegoría es pobre bajo ambos aspectos. Su personificación general es vacía, y la exterioridad determinada es solamente un signo que tomado por sí mismo ya no tiene ninguna significación. Además, el punto medio que habría de resumir en sí la multiplicidad de los atributos no tiene la fuerza de una unidad subjetiva que se configura a sí misma en su existencia concreta y que se refiere a sí misma, sino que se convierte en una forma meramente abstracta, para la cual permanece una cosa externa el hecho de llenarse con tales particularidades rebajadas a la condición de atributo. De ahí que la autonomía con que la alegoría personifica sus abstracciones y la designación de las mismas no revista una seriedad auténtica, de modo que a lo autónomo en y para sí no debería dársele propiamente la forma de un ser alegórico. La *Dike* de los antiguos, por ejemplo, no debe llamarse alegoría; ella es la necesidad general, la justicia eterna, el sujeto universal y poderoso, la substancialidad absoluta de las relaciones de la naturaleza y de la vida espiritual, y con ello lo absoluto autónomo mismo, al que han de seguir los indi-

viduos, tanto si son hombres como si son dioses. Friedrich von Schlegel afirmó, ciertamente, según advertíamos antes, que toda obra de arte debe ser una alegoría; pero esta afirmación sólo es verdadera si significa que toda obra de arte debe contener una idea general y una significación verdadera en sí misma. En cambio, lo que *nosotros* hemos llamado aquí alegoría es una forma de representación subordinada en el contenido y en la forma, que sólo corresponde imperfectamente al concepto de arte. Pues cada incidencia y complicación, toda relación, toda situación humana, de algún modo tiene en sí una universalidad, que puede abstraerse también como universalidad; pero tales abstracciones se dan ya de manera general en la conciencia, y en el arte no se trata de su universalidad prosaica y de su designación externa, cosa a la que conduce la alegoría.

También Winckelmann escribió una obra poco madura sobre la alegoría,⁹ en la que él recoge un conjunto de alegorías, pero en gran parte confunde el símbolo y la alegoría.

Entre las artes especiales, dentro de las cuales aparecen representaciones alegóricas, la poesía no obra debidamente si se refugia en tales medios, mientras que la escultura no siempre logra salir adelante sin ellos, sobre todo la escultura moderna, que admite ampliamente los retratos y tiene que servirse de figuras alegóricas para designar con cierta concreción las múltiples relaciones en las que se halla el individuo representado. En el monumento a Blücher, por ejemplo, que ha sido erigido aquí en Berlín, vemos el genio de la fama, de la victoria, aunque de cara a la acción general de la guerra de liberación esto alegórico ha sido evitado mediante una serie de escenas particulares, por ej., la partida del ejército, la marcha, la entrada triunfal. Pero, en conjunto, en las estatuas pensadas como retrato se acostumbra a recurrir a simples columnas con múltiples alegorías. Los antiguos, por el contrario, en los sarcófagos, por ejemplo, se sirven más de representaciones mitológicas generales acerca del sueño, de la muerte, etc.

La alegoría en general no pertenece tanto al arte antiguo como al arte romántico de la Edad Media, aun cuando la alegoría no sea propiamente romántica. Esa aparición frecuente de la concepción alegórica en dicha época se puede explicar como sigue. Por una parte, la Edad Media tiene como contenido la individualidad particular con sus fines subjetivos del amor y del honor, con sus votos, odiseas y aventuras. La multiplicidad de estos individuos y sucesos concede a la fantasía un amplio espacio de juego para el hallazgo y la formación de colisiones y soluciones casuales y arbitrarias. Ahora bien, a las variadas aventuras humanas se opone lo general de las relaciones y estados de la vida, que no está individualizado como entre los antiguos en dioses autónomos y, por eso, aparece separado para sí en su universalidad

9. *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*, Dresden, 1766.

junto a tales personalidades especiales y a sus figuras y sucesos particulares. Si el artista tiene semejantes universalidades en su representación y no quiere revestirlas en la descrita forma casual, sino resaltarlas como universalidades, entonces no le queda otro medio que la forma de representación alegórica. Lo mismo sucede en el ámbito religioso. María, Cristo, las acciones y los destinos de los apóstoles, los santos con sus penitencias y los mártires ciertamente son aquí individuos totalmente determinados; pero el cristianismo tiene que habérselas también con esencias espirituales generales, que no pueden encarnarse en determinadas personas vivas y reales, pues han de representarse precisamente como relaciones *generales*, como, por ejemplo, el amor, la fe, la esperanza. En general, las verdades y los dogmas del cristianismo son conocidos religiosamente por sí mismos, y un interés principal de la poesía consiste también en que estas doctrinas se resalten como doctrinas *generales*, en que la verdad sea sabida y creída como verdad *general*. Pero en tal caso en la representación concreta tiene que permanecer lo subordinado y lo externo para el contenido mismo, y así la alegoría pasa a ser la forma que más fácil y apropiadamente satisface a estas necesidades. Dante, por ejemplo, en su *Divina comedia* tiene mucho de alegórico. Así la teología aparece en él mezclada con la imagen de su amada, Beatriz. Pero su personificación oscila, y esto es lo bello en ella, entre la auténtica alegoría y una transfiguración de la amada de su juventud. En el año noveno de su vida la vio por primera vez. Le pareció que Beatriz era la hija no de un hombre mortal, sino de Dios. Su fogosa naturaleza italiana se encendió en una pasión por ella, la cual no volvió a apagarse. Y puesto que Beatriz había despertado en él el genio de la poesía, cuando con su temprana muerte perdió Dante lo más querido, en la obra principal de su vida él erigió un monumento admirable a esta especie de interna religión subjetiva de su corazón.

3. Metáfora, imagen, semejanza

El *tercer* círculo que se añade al enigma y a la alegoría es lo relativo a la *imagen* en general. El enigma encubre todavía la significación sabida para sí, y en él el asunto principal era aún el revestimiento en rasgos semejantes de carácter, aunque heterogéneos y lejanos. La alegoría, en cambio, de tal manera convierte la claridad de la representación en único fin dominante, que las personificaciones y sus atributos quedan degradados a la condición de meros signos externos. Lo imaginativo une esta claridad de lo alegórico con el gusto por el enigma. La significación que está claramente ante la conciencia se hace intuitiva en la imagen bajo la forma de algo exterior que se le asemeja. Pero con ello no surgen tareas que deban descifrarse todavía, sino que

nace una figuración a través de la cual la significación representada se transparenta en perfecta claridad y a la vez se da a conocer como lo que es.

a. La metáfora

En *primer* lugar, por lo que se refiere a la metáfora, ésta ha de tomarse ya *en sí* como una semejanza, en tanto ella expresa la significación clara para sí en una manifestación comparable y semejante de la realidad concreta. Pero en la comparación como tal, ambas cosas, el sentido auténtico y la imagen, están separadas entre sí en una forma precisa, mientras que en la metáfora esa separación, aunque en sí está dada, sin embargo, *no está puesta todavía*. Por eso, Aristóteles distingue ya la comparación de la metáfora diciendo que en la primera se añade un «como», palabra que falta en la segunda. En efecto, la expresión metafórica nombra solamente *un* aspecto, la imagen; pero en el contexto en que es usada la imagen, la auténtica significación pensada se encuentra tan cercana que, por así decirlo, está dada a la vez de manera inmediata sin separación directa de la imagen. Si oímos: «Las primaveras de estas mejillas», o «un lago de lágrimas», es obvio que no tomamos esas expresiones en sentido auténtico, sino como una imagen, cuya significación nos designa también explícitamente el contexto. En el símbolo y la alegoría la relación entre el sentido y la forma exterior no es tan inmediata y necesaria. En relación con los nueve escalones en una escalera egipcia y con cien circunstancias de otro tipo, sólo los consagrados, los sabios, los eruditos pueden encontrar una significación simbólica; y a veces, a la inversa, éstos barruntan y encuentran cosas místicas y simbólicas donde no sería necesario buscar, por la simple razón de que tales cosas no existen. Así le fue en ocasiones a mi querido amigo Creuzer, lo mismo que a los neoplatónicos y a los comentadores de Dante.

α) La extensión, las variadísimas formas de metáfora son infinitas. No obstante, la definición de metáfora es sencilla. La metáfora es una comparación breve, donde la imagen y la significación todavía no están contrapuestas. En ella se aduce solamente la imagen y se quita el sentido *auténtico* de la misma, pero, a través del contexto en que es usada ésta, a la vez puede reconocerse inmediatamente con claridad su significación real, que no está indicada explícitamente.

Pero como el sentido así traducido a imagen sólo se esclarece desde el contexto, en consecuencia la significación que se expresa en metáforas no puede pretender el valor de una representación artística autónoma, sino solamente el de una representación accesorio. De modo que hemos de decir también de la metáfora, y en

mayor grado todavía, que ella sólo puede aparecer como adorno externo de una obra de arte autónoma por sí misma.

β) Lo metafórico encuentra su aplicación principal en la expresión lingüística, que desde este punto de vista podemos tratar bajo los siguientes aspectos.

αα) En primer lugar, cada lengua tiene en sí misma un conjunto de metáforas. Estas surgen por el hecho de que una palabra, la cual en primer lugar significa tan sólo algo meramente sensible, es trasladada a lo espiritual. «Captar, comprender» y, en general, muchas palabras que se refieren al saber tienen un contenido enteramente sensible por lo que se refiere a su auténtica significación, pero luego lo abandonan y lo cambian por una significación intelectual; el primer sentido es sensible, el segundo espiritual.

ββ) Pero poco a poco desaparece lo metafórico en el uso de tal palabra, que por la costumbre se transforma de la expresión inauténtica en una expresión auténtica, por cuanto con la costumbre en la imagen sólo se capta la significación, dejando de distinguirse ambas, y así la imagen en lugar de darnos una intuición concreta, se reduce a ofrecernos inmediatamente la significación abstracta. Por ejemplo, si hemos de tomar la palabra «comprender» en un sentido intelectual, no se nos ocurre bajo ningún aspecto pensar en la aprehensión sensible con la mano. En lenguas vivas puede constatarse con facilidad esta diferencia entre las metáforas reales y el empleo de las palabras que por el uso bajan a la condición de expresiones auténticas. En las lenguas muertas, por el contrario, esto resulta difícil, pues aquí la mera etimología no puede dar la decisión última, ya que no se trata del primer origen y de la transformación lingüística en general, sino, sobre todo, de si una palabra que parece describir en forma enteramente pintoresca e intuitiva no ha perdido en la vida del lenguaje con el uso para lo espiritual esa primera significación sensible y el recuerdo de la misma, elevándola a la significación espiritual.

γγ) Si es éste el caso, se hace necesario el hallazgo de nuevas metáforas, que se hacen explícitas por la fantasía poética. Un cometido principal de tal hallazgo está *primeramente* en trasladar de manera intuitiva fenómenos, actividades y estados de un círculo superior al contenido de ámbitos inferiores, y en representar significaciones de ese tipo subordinado bajo la forma y la imagen de lo superior. Lo orgánico, por ejemplo, es en sí mismo de valor superior a lo inorgánico, y el presentar lo muerto bajo la apariencia de lo vivo eleva la expresión. Así dice ya Firdussi: «El filo de mi *espada come* el cerebro del león y *bebe* la oscura sangre del valeroso.» En grado superior se presenta eso mismo cuando lo *natural* y sensible es figurado a manera de fenómenos *espirituales* y con ello queda elevado y ennoblecido. En este sentido es usual para nosotros hablar de la «*campiña sonriente*», de

la «marea iracunda», o decir como Calderón: «Las olas se ahogan bajo el grave peso de la nave.» Lo que corresponde al hombre en exclusiva, es usado aquí para expresar lo natural. También los poetas romanos se sirven de este tipo de metáforas; por ejemplo, Virgilio (*Georgica*, III, v. 132) dice: «Cum graviter tunsis gemit area frugibus.»¹⁰

En segundo lugar, lo espiritual a la inversa es acercado a la intuición a través de la imagen de objetos naturales.

Pero tales imágenes pueden degenerar fácilmente en lo precioso, buscado o lúdico cuando lo inanimado en y para sí aparece además personificado y se le atribuyen tales cualidades espirituales con plena seriedad. Los italianos especialmente se han entregado a ese tipo de juegos; y tampoco Shakespeare está completamente libre de esto; así, por ejemplo, en *Ricardo II*, Acto 4, escena 2) hace decir al rey cuando se despide de su esposa: «Hasta los incendios insensibles simpatizarán con el sonido melancólico de la lengua conmovedora y el fuego llorará con compasión, en cenizas y vestido negro se afligirán por la deposición de un rey legítimo.»

γ) Finalmente, por lo que se refiere al fin y al interés de lo metafórico, digamos que la palabra auténtica se entiende por sí misma, la metáfora, en cambio, a través de otra. De ahí que podamos preguntar: ¿Por qué esta doble expresión o, lo que es lo mismo, por qué lo metafórico que es en sí mismo esta duplicidad? Generalmente se dice que lo metafórico se usa por mor de una viva representación poética, cosa que recomienda en especial Heyne.¹¹ Lo vivo consiste en la intuición como representación determinada, que despoja la palabra siempre general de su mera inmediatez y la hace sensible a través de la imagen. De todos modos, en las metáforas se da una mayor vivacidad que en las expresiones auténticas usuales; pero la verdadera vida no debe buscarse en las metáforas aisladas o acumuladas. Pues si bien es cierto que sus imágenes con frecuencia incluyen una relación que introduce felizmente en la expresión una claridad intuitiva y una mayor determinación, y en particular cuando además cada detalle particular recibe una imagen para sí, sin embargo, las metáforas hacen pesado el todo y lo oprimen por el peso de lo particular.

Por eso, según expondremos con mayor detalle en la comparación, el sentido y fin de la dicción metafórica ha de cifrarse en la necesidad y el poder que el espíritu y el ánimo tienen de no satisfacerse con lo sencillo, usual y llano, sino de elevarse sobre ello y pasar a lo otro, de demorarse en lo diverso y disponer lo doble en una unidad. Y esta unificación tiene a su vez diversos fundamentos.

αα) La primera razón es la de la *intensidad*, por cuanto el

10. «Al trillar el fruto suspira hondamente la era.»

11. Cf. Fn. 2, p. 405.

ánimo y la pasión, llenos y movidos en sí, de un lado hacen intuitivo este poder mediante el engrandecimiento sensible, y de otro lado quieren expresar en las más diversas imágenes el propio ser arrojado de aquí para allá y el sostenerse en las múltiples representaciones mediante ese mismo salir a los múltiples fenómenos parecidos y moverse en ellos. Por ejemplo, en *La devoción de la cruz* de Calderón, Julia, cuando ve el cadáver de su hermano que acaba de ser asesinado y está ante ella su amado Eusebio, el asesino de Lisardo, dice:

Quisiera cerrar los ojos
a aquesta sangre inocente,
que está *pidiendo* venganza,
desperdiciando *claveles*:
y quisiera hallar disculpa
en las lágrimas que viertes;
que al fin heridas y ojos
son bocas que nunca mienten.

Eusebio, mucho más apasionado, retrocede con espanto ante la mirada de Julia cuando ella finalmente quiere entregársele, y exclama:

Llamas arrojan tus ojos
tus suspiros son de fuego,
un *volcán* cada razón,
un *rayo* cada *cabello*,
cada palabra es mi *muerte*,
cada regalo un *infierno*:
tantos temores me causa
la Cruz que he visto en tu pecho.
Señal prodigiosa ha sido.

Es el movimiento del ánimo el que, en lugar de lo inmediatamente intuido, introduce una imagen y, en ese buscar y encontrar formas de expresión siempre nuevas, apenas puede poner fin a su vehemencia.

ββ) Un *segundo* fundamento para lo metafórico está en que el espíritu, cuando su propio movimiento interno lo hace ahondar en la intuición de objetos parecidos, se quiere liberar a la vez de la exterioridad de los mismos, por cuanto él se busca en lo exterior, lo espiritualiza y, dando a su pasión la configuración de la belleza, muestra también la fuerza de representar igualmente la elevación sobre esto.

γγ) *Tercero*, la expresión metafórica puede brotar del placer orgiástico de la fantasía, que no puede presentar un objeto en su auténtica forma ni una significación en su simple desnudez de imágenes, sino que exige por doquier una parecida intuición con-

creta. O bien, brota del chiste de una arbitrariedad subjetiva, que, para huir de lo usual, se entrega a un estímulo picante que no se satisface mientras no logra encontrar rasgos parecidos también en lo que en apariencia es más heterogéneo, combinando así sorprendentemente lo más alejado.

A este respecto hemos de advertir que lo que se distingue por la preponderancia de la expresión auténtica y de la metafórica, no es tanto el estilo *prosaico* y el *poético* en general, cuanto el estilo *antiguo* y el *moderno*. No sólo los filósofos griegos, como Platón y Aristóteles, o los grandes historiadores y oradores, como Tucídides y Demóstenes, sino también los grandes poetas, tales como Homero y Sófocles, aunque en ellos se dan semejanzas, sin embargo, en conjunto se mantienen casi siempre en las expresiones auténticas. Su rigor y pureza plásticos no toleran ninguna mezcla a la manera como la contiene lo metafórico, y no les permiten abandonar el elemento homogéneo y la simple efusión cerrada y consumada para divagar de aquí para allá en busca de flores de la expresión. La metáfora es siempre una interrupción del curso representativo y una dispersión constante, pues despierta y pone en relación imágenes que no pertenecen inmediatamente a la cosa y a la significación, por lo cual se alejan también de ellas y pasan a lo parecido e incluso a lo extraño. Los antiguos se abstendían del uso demasiado frecuente de metáforas en la prosa por causa de la infinita claridad y elasticidad de su lengua, y en la poesía por razón de su sentido tranquilo y enteramente configurador.

Por el contrario, son especialmente el Oriente, sobre todo la tardía poesía mahometana, por una parte, y la moderna, por otra, los que se sirven de la expresión inauténtica e incluso tienen necesidad de ella. Shakespeare, por ejemplo, es muy metafórico en su dicción. También los españoles, que en esto se extravían hasta la exageración y acumulación falta de gusto, aman lo lleno de flores. Algo parecido puede decirse de Jean Paul. No va tan lejos Goethe, en su claro y equilibrado carácter intuitivo. Schiller incluso en la prosa es muy rico en imágenes y metáforas, lo cual se debe en él a la aspiración a expresar pensamientos profundos en la representación, sin penetrar en la expresión propiamente filosófica del pensamiento. Entonces la unidad especulativa, racional en sí, encuentra su contrafigura en la vida dada.

b. *La imagen*

Entre la metáfora, por una parte, y la semejanza, por otra, podemos interponer la *imagen*. Ésta tiene un exacto parecido con la metáfora, tanto que propiamente es sólo una metáfora *minuciosa*, por lo cual recibe a su vez gran semejanza con la comparación. Pero se da ahí la diferencia de que en la imagen como tal

la significación no está fuera para sí misma, y no se halla contrapuesta a la exterioridad concreta, comparada explícitamente con ella. La imagen tiene lugar especialmente cuando dos manifestaciones o estados que, tomados por sí mismos son más bien independientes, se ponen en una unidad, de tal manera que uno de los estados aporta la significación, la cual se hace aprehensible a través de la imagen ofrecida por el otro. Por tanto, aquí lo que constituye lo primero, la determinación fundamental, es el *para sí*, la *separación* de las esferas de las que están tomadas la significación y su imagen. Y lo común, las propiedades, relaciones, etc., no son como en el símbolo lo universal indeterminado y lo substancial mismo, sino la existencia concreta firmemente determinada tanto en la una como en la otra parte.

α) Bajo este aspecto la imagen puede tener como significación todo un curso de estados, actividades, producciones, formas de existencia, etc., y hacerlos intuitivos por el transcurso análogo de un círculo autónomo, pero semejante, sin mencionar verbalmente la significación como tal dentro de la imagen misma. De este tipo es, por ejemplo, la poesía de Goethe «La canción de Mahoma». Sólo la inscripción muestra que aquí, bajo la imagen de una fuente entre las rocas, que con frescura juvenil se arroja a la profundidad en medio de las peñas, sale a la luz con fuentes espumantes y arroyos en la llanura, recibe torrentes hermanos, da nombre a países, ve nacer ciudades a sus pies, hasta que él, efervescente de alegría, lleva dentro del corazón a su expectante progenitor todos estos esplendores, sus hermanos, sus tesoros, sus hijos, bajo la amplia y brillante imagen de un torrente poderoso, se nos representa acertadamente la audaz aparición de Mahoma, la rápida difusión de su doctrina, la pretendida recepción de todos los pueblos en la fe *una*. De tipo semejante son también muchos de los epigramas de Goethe y Schiller, son palabras en parte amargas, en parte alegres al público y a los autores. Así leemos, por ejemplo:

En silencio amasamos salitre, carbón y azufre,
perforamos tubos; ¡que os gusten ahora los fuegos artificiales!
Algunos suben como bolas brillantes y otros encienden,
Y algunos arrojamos solamente jugando para alegrar la vista.

Muchos son de hecho cohetes incendiarios y se han enfadado para diversión sin fin de la mejor parte del público, que se alegró cuando a la chusma mediana y mala, que se había sentado a sus anchas y llevado la voz cantante, se le tapó la boca y refrescó el cuerpo con una ducha fría.

β) Pero en estos últimos ejemplos se muestra ya un *segundo* aspecto que ha de resaltarse en relación con la imagen. En efecto, el contenido es aquí un sujeto, que actúa, produce objetos, experimenta estados, pero es *figurado* no como sujeto, sino sola-

mente en lo referente a lo que él hace, a lo que opera, a lo que le sucede. En cambio, él mismo como sujeto es introducido sin imágenes, y solamente sus auténticas acciones y relaciones reciben la forma de la expresión inauténtica. También aquí, como en la imagen en general, no está separada la significación *entera* de su revestimiento, sino que sólo el sujeto está sacado fuera para sí, mientras que su contenido determinado recibe en el acto una forma imaginativa. Y así el sujeto está representado como si él mismo produjera los objetos y acciones en esa existencia imaginativa. Al sujeto mencionado explícitamente se le atribuyen cosas metafóricas. Con frecuencia se ha reprochado esta mezcla de lo auténtico e inauténtico, pero las razones para tal reproche son débiles.

γ) Especialmente los orientales muestran gran audacia en este tipo de imagen, por cuanto unen y entrelazan en una imagen existencias totalmente independientes entre sí. Así, por ejemplo, Hafis dice una vez: «El curso del mundo es un corral sangriento, las gotas que caen son coronas.» Y en otro lugar: «La espada del sol derrama al alborar la sangre de la noche, sobre la cual ha obtenido la victoria.» Igualmente leemos: «Nadie como Hafis ha corrido todavía el velo de las mejillas del pensamiento, desde que se han rizado las puntas de los rizos a la prometida de la palabra.» El sentido de esa imagen parece ser el siguiente: el pensamiento es la esposa de la palabra (por ejemplo, Klopstock dice que la palabra es el hermano gemelo del pensamiento), y desde que esta esposa ha sido adornada con palabras rizadas, nadie ha sido más capaz que Hafis de hacer que los pensamientos así adornados aparecieran con claridad en su belleza sin velos.

c. La semejanza

Desde este último tipo de imagen podemos pasar inmediatamente a la *semejanza*. Pues allí, en tanto es mencionado el sujeto de la imagen, comienza ya la expresión independiente y sin imágenes de la significación. Sin embargo, la diferencia está en que en la semejanza, todo lo que la imagen representa exclusivamente en forma imaginativa, también en su abstracción como significación puede recibir para sí una forma independiente de expresión, de modo que así la significación aparece junto a su imagen y es comparada con ella, Metáfora e imagen hacen intuitivas las significaciones, *sin* expresarlas, de modo que sólo el contexto en el que aparecen las metáforas y las imágenes muestra de manera manifiesta qué es propiamente lo que quiere decirse con ellas. En la semejanza, por el contrario, ambos aspectos, la imagen y la significación están completamente separadas, aun cuando se resalte con mayor o menor detalle ora la imagen ora la significación, cada una está puesta para sí y sólo en medio de esa sepa-

ración son referidas entre ellas en virtud del parecido de su contenido.

Bajo este aspecto la semejanza puede llamarse una mera *repetición* ociosa, en tanto un mismo contenido se representa en una doble forma, e incluso en una triple y cuádruple forma, y en parte puede caracterizarse con frecuencia como una aburrida *superfluidad*, pues la significación ya está ahí para sí y, para ser entendida, no requiere ninguna otra forma de configuración. Por eso, en la comparación como tal se pregunta, más todavía que en la imagen y la metáfora, por un interés y fin esencial en el uso de semejanzas aisladas o acumuladas. Pues, contra lo que se cree normalmente, las semejanzas no tienen que utilizarse ni por mor de la mera vitalidad, ni en aras de una mayor claridad. Muy al contrario, con frecuencia las semejanzas hacen que una poesía produzca fatiga y resulte pesada; y una mera imagen o metáfora puede tener la misma claridad, sin que llegue a yuxtaponer además la significación de manera explícita.

Por eso, hemos de cifrar el sentido auténtico de la semejanza en que la fantasía subjetiva del poeta, por más que haya hecho también consciente para sí el contenido según su universalidad abstracta, el contenido que ella quiere expresar y expresa en esta universalidad abstracta, no obstante, se siente obligada igualmente a buscar una forma concreta para ello y a hacer intuitivo también en una aparición sensible lo representado según su significación. Por ello, bajo este aspecto, la semejanza, lo mismo que la imagen y la metáfora, expresa la audacia de que la fantasía, cuando tiene ante sí algún objeto, sea un singular objeto sensible, un determinado estado, o una significación general, en la ocupación con el mismo muestra la fuerza de atar juntamente lo que según la conexión exterior está alejado. Y así, en medio del interés por el contenido unitario, la fantasía muestra la fuerza de arrastrar hacia allí lo más diverso y, por el trabajo del espíritu en la materia dada, arroja en ella un mundo de multiformes manifestaciones. Este poder de la fantasía que halla formas, y por las relaciones y los enlaces de una rica sensibilidad ata incluso lo heterogéneo, es el que está como base también en la semejanza.

a) *Primero*, ahora el gusto de la comparación puede satisfacerse sólo por sí mismo, sin representar en este esplendor de las imágenes otra cosa que la audacia de la fantasía misma. Por así decirlo, esto es la orgía de la imaginación, que especialmente entre los orientales se divierte, en medio de una quietud y ociosidad propia del sur, con la riqueza y el esplendor de sus configuraciones sin ningún otro fin, e invita al oyente a entregarse a la misma ociosidad. Y con frecuencia esta imaginación sorprende por el poder admirable con que el poeta se muestra en las representaciones más pictóricas y anuncia una gracia combinatoria que es más ingeniosa que un mero chiste. También Calderón tiene muchas combinaciones de ese tipo, especialmente cuando él des-

cribe grandes y suntuosos cortejos y festividades, o la belleza de la rosa, de los caballeros, o bien cuando habla de naves que se llaman «pájaros sin alas, pez sin aletas».

β) Segundo, más en concreto las comparaciones son un *demorarse* en un mismo objeto, que con ello se convierte en punto medio substancial de una serie de otras representaciones alejadas, por cuya insinuación o descripción se hace objetivo el profundo interés por el contenido comparado.

Este demorarse puede obedecer a diversas razones.

αα) Como primera razón hay que indicar la *profundización* del ánimo en el contenido, por el cual aquél está poseído, de modo que lo lleva fijamente en su interior y no es capaz de desligarse del interés duradero por él. Puede resaltarse de nuevo al respecto una diferencia esencial entre la poesía oriental y la occidental, la cual ha sido tratada ya con ocasión del panteísmo. El oriental en su profundización es menos egoísta, y por eso no es dado a suspiros y añoranzas; su aspiración permanece una alegría más objetiva por el objeto de sus comparaciones y, en consecuencia, es más teórica. Con ánimo libre mira en torno a sí mismo y, en todo lo que le rodea, en lo que conoce y ama, quiere ver una imagen de aquello con lo que está ocupado su sentido y su espíritu y de lo que él está lleno. La fantasía liberada de toda concentración subjetiva, sanada de todo rasgo enfermizo, se satisface en la representación comparativa del objeto mismo, sobre todo cuando éste ha de ser ensalzado, elevado y transfigurado por la comparación con lo más brillante y bello. El Occidente, en cambio, es más subjetivo y añora y se consume en la queja y el dolor.

Entonces ese demorarse es sobre todo un interés de los *sentimientos*, especialmente del amor, que se alegra por el objeto de su padecimiento y de su gozo, y lo mismo que no puede deshacerse interiormente de estos sentimientos, tampoco se cansa de pintar siempre de nuevo el objeto de los mismos. Los enamorados son particularmente ricos en deseos, esperanzas y ocurrencias cambiantes. Entre tales ocurrencias pueden incluirse también las semejanzas, a las cuales llega tanto más fácilmente el amor, cuanto más el sentimiento ocupa y penetra el alma entera, cuanto más se hace comparativo para sí mismo. Lo que llena el alma es, por ejemplo, un *particular* objeto bello, la luna, los ojos, el cabello de la amada. Ahora el espíritu humano está activo e inquieto, y sobre todo la alegría y el dolor no se hallan muertos y quiescentes, sino infatigables y movidos; van de aquí para allá y ponen toda otra materia en relación con el sentimiento que el corazón convierte en punto medio de su mundo. Aquí el interés de la comparación está en el sentimiento mismo, al que se impone la experiencia de que otros objetos en la naturaleza son también bellos o causan dolor. Por ello, el sentimiento incluye comparativamente todos esos objetos en el círculo de su propio contenido, que así queda ampliado y universalizado.

Pero como el objeto de la semejanza es enteramente *aislado* y *sensible* y se pone en relación con manifestaciones sensibles parecidas, hemos de advertir que sobre todo las comparaciones acumuladas de este tipo son propias de un grado de reflexión poco profundo todavía y de un sentimiento poco formado, de modo que la multiplicidad que se mueve tan sólo en una materia exterior, puede parecernos lánguida y no logra interesarnos mucho, porque allí no encontramos ninguna referencia espiritual. Así, por ejemplo, en el capítulo cuarto del *Cantar de los cantares* leemos: «¡Qué hermosa eres amada mía, qué hermosa eres! Son palomas tus ojos a través de tu velo. Son tus cabellos rebañitos de cabras, que ondulantes van por los montes de Galaad. Son tus dientes cual rebaño de ovejas de esquila que suben del lavadero, todas con sus crías mellizas, sin que haya entre ellas estériles.

»Cintillo de grana son tus labios, y tu hablar es agradable. Son tus mejillas mitades de granada a través de tu velo. Es tu cuello cual la torre de David, adornada de trofeos, de la que penden mil escudos, todos escudos de valientes. Tus dos pechos son dos mellizos de gacela, que triscan entre azucenas, antes que refresque el día y huyan las sombras.»

Esta ingenuidad se encuentra en muchas de las poesías que llevan el nombre de Osián; así, por ejemplo, allí leemos: «Eres como nieve en la campiña; tu cabello es como la niebla en el Kromla cuando se encrespa en los riscos y reluce contra los rayos de luz en Occidente; tus brazos son como dos columnas en el pórtico de la grandiosa gruta de Fingal.»

De manera semejante, Ovidio (*Metamorfosis*, XIII, v. 789-807) pone retóricamente en boca de Polifemo: «Eres más blanca, ¡Galatea!, que la hoja del nevado ligusto; eres más floreciente que los prados, más delgada que el largo olmo, más brillante que el cristal, más traviesa que el delicado cabritillo, más tersa que la concha limada siempre por el mar, más agradable que el sol de invierno, que las sombras del verano, más noble que la fruta, más distinguida que el alto plátano»; y así prosigue a través de diecinueve hexámetros, con belleza retórica, pero con escaso interés como descripción de un sentimiento poco interesante.

También en Calderón se encuentran muchos ejemplos de este tipo de comparaciones, aunque semejante demora es más adecuada para el sentimiento lírico como tal, y cohíbe el progreso dramático si no está motivada adecuadamente por la cosa misma. Así, por ejemplo, Don Juan, en los embrollos de la casualidad describe difusamente la belleza de una dama cubierta con un velo, a la que ella había seguido, y dice entre otras cosas:

Rompiendo de vez en cuando las barreras
negras de aquel velo impenetrable
una mano de clarísimo resplandor,
princesa de los lirios y de las rosas,

frente a quien el resplandor de la nieve
rendía pleitesía de esclavo
cual oscuro africano.*

La cosa, en cambio, se comporta distintamente cuando un ánimo movido más profundamente se expresa en imágenes y semejanzas en las que se anuncian relaciones internas, espirituales del sentimiento, en cuanto o bien el ánimo se trueca en una escena exterior de la naturaleza, o bien tal escena natural se convierte en reflejo de un contenido espiritual. También bajo este aspecto en las llamadas poesías de Osián aparecen muchas imágenes y comparaciones, aunque el ámbito de objetos que aquí se usan como semejanzas es pobre, y se limita mayormente a nubes, nieblas, tormentas, árboles, torrentes, fuentes, sol, cardos, o hierbas. Así, él dice, por ejemplo: «Agradable es el presente, ¡oh Fingall! Es como el sol en el Kromla, cuando el cazador ha llorado su presencia durante una estación del año y lo divisa ahora entre las nubes.» Y en otro lugar: «¿No ha oído Osián ahora una voz? ¿O bien es la voz de los días que ya no son? Con frecuencia el recuerdo de tiempos pasados llega a mi memoria como el *sol de la tarde*.» Osián narra igualmente: «Agradables son las palabras de la canción, dijo Kuthullin, y deliciosas son las historias de tiempos pasados. Son como el silencioso rocío de la mañana en la colina del corzo, cuando el sol centellea débil a su lado y el lago se halla inmóvil y azul en el valle.» En estas poesías la demora en los mismos sentimientos y sus semejanzas es de tal manera que expresa en la tristeza y el recuerdo dolorido una ancianidad cansada y rendida. El sentimiento melancólico y tierno se derrama fácilmente en comparaciones. Lo que quiere tal alma, lo que constituye su interés, está lejos y es pasado, y así, en lugar de recuperar su valor, se siente estimulada a hundirse en cosas lejanas. Con ello las muchas comparaciones corresponden tanto a este temple subjetivo, como en su mayor parte a las representaciones tristes y al círculo estrecho en el que aquél se ve obligado a demorarse.

Pero, a la inversa, también la pasión, en tanto ella, a pesar de su inquietud, se concentra en un contenido, puede ir de aquí para allá en múltiples imágenes y comparaciones, que son todas simples ocurrencias sobre un mismo objeto, para encontrar en el entorno del mundo exterior una contrafigura de su interior. De este tipo es, por ejemplo, aquel monólogo en *Romeo y Julieta* donde Julieta se dirige a la noche y exclama:

Ven noche, ven Romeo,
ven tú, día en la noche;

* Traducción literal del alemán, puesto que no coincide exactamente con el texto original calderoniano. (Nota de los editores.)

pues yacerás en las alas de la noche,
 más blanco que nieve reciente
 en las plumas de un cuervo.
 Ven noche amable, ven,
 amorosa noche de negro rostro,
 dame a mi Romeo; y, cuando muera,
 tómale y recórtale en pequeñas estrellas,
 y hará tan bello el rostro del cielo,
 que el mundo entero se enamorará de la noche
 y no dará culto al deslumbrante sol. Etc.*

ββ) A estas semejanzas casi exclusivamente líricas de un sentimiento que va ahondando en su contenido, se contraponen las *épicas*, tal como las encontramos frecuentemente, por ejemplo, en Homero. Aquí el poeta, cuando se demora comparando en un determinado objeto, tiene en parte el interés de que nosotros, más allá de la curiosidad práctica, de la expectativa y esperanza, del temor que abrigamos de cara al desenlace de los hechos, de cara a situaciones y acciones particulares de los héroes, más allá de la conexión de causa y efecto, fijemos nuestra atención en figuras que él sitúa ante nosotros para la contemplación teórica a manera de obras escultóricas. Esta quietud, este prescindir del interés meramente práctico de cara a lo que se presenta ante nuestros ojos, puede producirse tanto mejor cuanto más se toma de otro campo todo aquello con lo que el objeto es comparado. Además, el demorarse en las imágenes tiene el sentido de señalar la importancia del objeto mediante esa descripción en cierto modo doble, sin dejar que él se aleje fugazmente con el torrente del canto y de los sucesos. Así, por ejemplo, Homero (*Iliada*, XX, v. 164-175) dice sobre Aquiles que en ardor de lucha se alza contra Eneas: «Y el pelida desde el otro lado fue a oponerse como un voraz león, para matar al cual se reúnen los hombres de todo un pueblo; y el león al principio sigue su camino despreciándoles; mas, así que uno de los belicosos jóvenes le hiere con un venablo, se vuelve hacia él con la boca abierta, muestra los dientes cubiertos de espuma, siente gemir en su pecho el corazón valeroso, se azota con la cola muslos y caderas para animarse a pelear, y con los ojos centelleantes arremete fiero hasta que mata a alguien o él mismo perece en la primera fila; así le instigaban a Aquiles su valor y ánimo esforzado a salir al encuentro del magnánimo Eneas.»** De manera semejante, Homero (*Iliada*, IV, v. 130 s) dice acerca de Pallas Atenea cuando ella desvió la flecha que Pándaro había disparado a Menelao: «No se olvidó de él...

* Traducción tomada de J. M. Valverde, en W. SHAKESPEARE, *Romeo y Julieta. Julio César*, Barcelona, Planeta, 1981, p. 54.

** Traducción tomada de Luis Segalá, en HOMERO, *La Iliada*, Barcelona, Bruguera, 15a. ed., 1983, p. 362.

y desvió la amarga flecha; apartóla del cuerpo como la madre ahuyenta una mosca de su niño que duerme con plácido sueño.» Y luego, cuando, no obstante, la flecha hiere a Menelao, leemos (v. 141-146): «Como una mujer meonia o caria tiñe en púrpura el marfil que ha de adornar el freno de un caballo, muchos jinetes desean llevarlo y aquélla lo guarda en su casa para un rey a fin de que sea ornamento para el caballo y motivo de gloria para el caballero, de la misma manera, oh Menelao, se tiñeron de sangre tus bien formados músculos, las piernas y, más abajo, los hermosos tobillos.»

γ) Un tercer fundamento para semejanzas, frente a la mera opulencia de la fantasía, o frente al sentimiento que ahonda en sí mismo, o frente a la imaginación que se demora en objetos importantes comparando, ha de resaltarse sobre todo en relación con la poesía dramática. El drama tiene como contenido pasiones en lucha, actividad, *pathos*, acción, realización de lo querido interiormente; y representa esto, a diferencia de la épica, no en forma de sucesos pasados, sino poniendo los individuos mismos ante nuestra intuición, y haciendo que ellos manifiesten sus propios sentimientos y ejecuten sus acciones ante nuestros ojos, de modo que el poeta no se interpone como tercera persona. Bajo este aspecto parece que la poesía dramática exige la mayor naturalidad en la manifestación de las pasiones, cuya vehemencia en el dolor, en el espanto, en la alegría no admite semejanzas por mor de esa naturalidad. Hacer que los individuos actores hablen mucho en metáforas, imágenes y semejanzas en la tormenta del sentimiento y en la aspiración a la acción, en el sentido usual de la palabra ha de considerarse como innatural y, por ello, como perturbador. Pues por las comparaciones nos alejamos de la situación actual y de los individuos que actúan y sienten en ella, somos conducidos a algo exterior y extraño, que no pertenece inmediatamente a la situación misma, y especialmente el tono de la conversación sufre por ello una interrupción que detiene y molesta. Y así en Alemania, cuando los ánimos jóvenes intentaban liberarse de las cadenas del gusto retórico francés, se consideró a españoles, italianos y franceses como meros artistas que ponían en boca de las personas del drama su imaginación *subjetiva*, su chiste, su donaire convencional y su retórica elegante incluso cuando sólo debía dominar la escena, la pasión más violenta y su expresión natural. Por eso, de acuerdo con este principio de la naturalidad, en muchos dramas de aquel tiempo, en lugar de una dicción noble, elevada, llena de imágenes y semejanzas, encontramos el grito del sentimiento, los signos de admiración y los puntos suspensivos. En un sentido semejante, también críticos ingleses han reprochado reiteradamente a Shakespeare las comparaciones acumuladas y llamativas, que con frecuencia él atribuye a sus personas en situación muy apurada, donde la vehemencia del sentimiento no parece dejar lugar a la tranquilidad de la reflexión,

que pertenece a toda semejanza. De todos modos, es innegable que en ocasiones las imágenes y comparaciones en Shakespeare son pesadas y excesivas; pero, en conjunto, también en lo dramático hay que conceder un puesto y efecto esencial a las semejanzas.

Cuando el sentimiento se detiene, porque profundiza en su objeto y no puede liberarse de él, entonces en el ámbito *práctico* de la acción las semejanzas tienen el fin de mostrar que el individuo no sólo se ha hundido inmediatamente en su situación, sentimiento y pasión determinados, sino que además él está por encima de eso como una naturaleza elevada y noble y puede desligarse de ello. La pasión limita el alma y la encadena en sí misma, la oprime en una concentración limitada, y hace que ella enmudezca y no profiera sino monosílabos, o que se ponga fuera de sí y delire furiosamente. Pero la grandeza del ánimo, la fuerza del espíritu se eleva sobre tal limitación, y flota en bella y tranquila quietud sobre el *pathos* determinado, por el que es movido. Esta liberación del alma es la que en primer lugar expresan las semejanzas de manera totalmente formal, pues sólo la profunda presencia y fuerza de ánimo está en condiciones de objetivar también su dolor y sufrimiento, de compararse con otra cosa y de intuirse así teóricamente en objetos extraños, o bien, con un tremendo desprecio de sí, puede enfrentarse incluso a su propia destrucción como a una existencia exterior y así permanecer tranquila y firme en sí misma. En lo épico, según veíamos, era el poeta el que a través de semejanzas demorantes y descriptivas sabía comunicar al oyente la quietud teórica que el arte exige. En lo dramático, por el contrario, las personas actoras *mismas* aparecen como los *poetas* y *artistas*, por cuanto ellos convierten su interés en un objeto que tienen la fuerza de formar y configurar, y con ello nos dan a conocer la nobleza de su sentimiento y el poder de su ánimo. Pues esta sumersión en otra cosa y en lo exterior es aquí la *liberación* del interior del interés meramente práctico o de la inmediatez del sentimiento para la libre configuración teórica, con lo cual se restablece en forma más profunda aquel comparar por mor de la comparación que encontrábamos en el primer estadio, por cuanto ahora puede aparecer solamente como superación del mero desconcierto y desencadenamiento del poder de la pasión.

En el curso de esta liberación pueden distinguirse todavía los siguientes puntos principales, de los cuales nos proporciona Shakespeare en especial el mayor número de testimonios.

αα) Si tenemos ante nosotros a un espíritu al que le sobrevendrá una gran desdicha, que lo descompondrá en lo más íntimo, y si se produce realmente el dolor de este destino ineludible, sería cosa de una naturaleza común el que proclamara inmediatamente a gritos el espanto, el dolor, la desesperación, para aliviarse así. Un espíritu fuerte y noble contiene la queja como tal, mantie-

ne cautivo el dolor y conserva así la libertad de ocuparse en la representación con cosas muy lejanas, a pesar del sentimiento del dolor, y de expresarse a sí mismo su propio destino a través de una imagen en medio de ese alejamiento. El hombre se halla entonces por encima de su dolor, con el que no se identifica en su entera mismidad, sino que se distingue también de él, y por eso puede ocuparse todavía con otras cosas que refiere a su sentimiento como una objetividad similar a él. Así, por ejemplo, en *Enrique IV* de Shakespeare, el viejo Northumberland, cuando ha preguntado al mensajero que viene a anunciarle la muerte de Percy por el estado de su hijo y hermano y no recibe respuesta, exclama con amargura de corazón:

Tiemblas, y la palidez de tus mejillas
dice tu mensaje mejor que tu boca.
Un hombre enteramente igual, fatigado, sin respiración,
turbado, con la mirada muerta, acabado de dolor,
corrió la cortina de Príamo en la noche profunda,
y quería decirle que su Troya arde;
pero Príamo encontró el fuego antes que aquél la lengua,
y yo la muerte de mi Percy antes de que tú lo anuncies.

Ricardo II en especial, cuando ha de expiar la frivolidad juvenil de sus días felices, es precisamente un espíritu que, por más que se ensimisme en su dolor, no obstante mantiene la fuerza de ponerlo ante él a través de comparaciones siempre nuevas. Y esto es precisamente lo conmovedor e infantil en la tristeza de Ricardo, que él la expresa objetivamente mediante repetidas y acertadas imágenes, y retiene tanto más profundamente el dolor en medio del juego de esa manifestación. Cuando, por ejemplo, Enrique le pide la corona, replica: «Aquí, primo, tomo la corona. Aquí en esta parte tu mano, en aquélla la mía. Ahora la corona de oro es como una fuente profunda, de la que sacan agua dos cántaros alternativamente; el uno danzando siempre en el aire, el otro profundamente bajo, sin ser visto y lleno de agua; este cántaro de abajo, lleno de lágrimas, soy yo, ebrio de mi pena, mientras tú vuelas en lo alto.»

ββ) El otro aspecto de nuestro tema consiste en que un carácter que es ya *uno* con sus intereses, con su dolor y destino, intenta liberarse de esta unidad inmediata a través de comparaciones y revela realmente la liberación por el hecho de que se muestra todavía capaz de semejanzas. En *Enrique VIII*, por ejemplo, la reina Catalina, abandonada por su esposo, exclama en profunda aflicción: «Yo soy la mujer más infeliz del mundo, fracasada en un reino donde no hay compasión, ni amigo, ni esperanza para mí, donde ningún pariente llora por mí, donde apenas se me concede un sepulcro. Como el lirio que antes reinaba entre las flores del campo, quiero doblar mi cabeza y morir.»

Mejor todavía, en *Julio César*, Bruto dice en su ira a Casio, al que en vano intentaba infundir ánimo:

Ah, Casio, estás enyugado con un cordero
que lleva en sí la cólera como el pedernal lleva el fuego,
pues, con mucho esfuerzo, deja ver una apresurada chispa,
quedándose otra vez frío en seguida.

El hecho de que Bruto en este contexto pueda encontrar la transición a una semejanza, demuestra ya que él mismo ha reprimido en sí la ira y comenzado a liberarse de ella.

Shakespeare eleva en particular los caracteres delictivos mediante la grandeza de espíritu, en el crimen y en la desdicha, por encima de su pasión mala, y, a diferencia de los franceses, no los deja en la abstracción de que ellos se susurran solamente a sí mismos que quieren ser delincuentes. Más bien, les confiere la fuerza de fantasía por la que ellos también pueden alcanzar la intuición de sí mismos en otra figura extraña. Macbeth, por ejemplo, cuando ha sonado su hora dice las famosas palabras: «¡Apágate, apágate, breve luz! La vida es solamente una sombra caminante, un pobre actor teatral, que porfía y palpita durante una hora en el escenario, y luego ya no se le oye más; es un cuento, contado por un bobo, lleno de sonido y ruido, pero sin significar nada. Otro tanto acaece en *Enrique VIII* con el cardenal Wolsey, que, caído de su alta posición, al final de su carrera exclama: «¡Adiós, un largo adiós, toda mi grandeza! Este es el destino del hombre: hoy brotan las tiernas flores de la esperanza; mañana él florece y está enteramente cubierto con el adorno rojo; al tercer día viene una helada, y cuando él, el buen hombre seguro, piensa convencido que su dicha crecerá hasta la madurez, el hielo hiere la raíz y él cae, como yo.»

γγ) En este objetivar y expresar comparativamente va implícita a la vez la quietud y presencia de ánimo del carácter en sí mismo, por la que él se apacigua en su dolor y ocaso. Así Cleopatra, cuando ya ha puesto el áspid mortal en su pecho, dice a Charmian: «¡Silencio, silencio! ¿No ves a mi niño en mi pecho, que en sueños toma el pecho de su nodriza? Tan dulce como el bálsamo, tan suave como el aire, tan agradable.» La mordedura de la serpiente relaja los miembros tan suavemente que la muerte se engaña a sí misma y se tiene por un sueño. Y esa imagen puede servir a su vez de una figura de la suave y tranquilizante naturaleza de tales comparaciones.

C. LA DESAPARICIÓN DE LA FORMA DEL ARTE SIMBÓLICO

Hemos entendido la forma del arte simbólico diciendo que en ella la significación y la expresión no han podido penetrar hasta una acabada información recíproca de la una por la otra. La *inadecuación* así dada entre contenido y forma, en el simbolismo inconsciente se mantuvo como una *inadecuación en sí*; en lo sublime, por el contrario, aparecía *abiertamente* como *inadecuación*, por cuanto, tanto la significación absoluta, Dios, como su realidad exterior, el mundo, eran representadas explícitamente en esta relación negativa. Pero, a la inversa, en todas estas formas era también dominante el otro aspecto de lo simbólico, a saber, el *parentesco* entre la significación y la forma externa, en la que aquélla llega a su aparición. Y ese parentesco se diferenciaba bajo las siguientes modalidades: era *exclusivo* en lo originariamente simbólico, que todavía no contrapone la significación a su existencia concreta; se comportaba como una relación *esencial* en lo sublime, que, para representar a Dios aunque sólo fuera de manera *inadecuada*, se servía de los fenómenos naturales, de los hechos y acciones del pueblo de Dios; y era una relación subjetiva y con ello *arbitraria* en la forma comparativa del arte. Pero esa arbitrariedad, aunque ya está enteramente presente en la metáfora, en la imagen y en la semejanza, no obstante, aquí se esconde todavía detrás del parentesco entre la significación y la imagen utilizada para ella. En efecto, la comparación se emprende en virtud de la semejanza entre ambas dimensiones. Por eso, allí el aspecto principal no es el carácter *exterior* o *extraño*, sino precisamente la *relación*, producida por la actividad subjetiva, entre los sentimientos, intuiciones y representaciones interiores, por una parte, y sus configuraciones análogas, por otra. Pero si no es el concepto de la cosa misma el que une el contenido y la forma artística, sino solamente la arbitrariedad, entonces ambas partes han de ponerse también como enteramente *extrínsecas* la una para la otra. Y, en consecuencia, su conjunción será una mera *yuxtaposición* sin relación, un mero adorno de la una parte por la otra. Por ello hemos de tratar, como apéndice, aquellas formas de arte subordinadas que nacen de tal descomposición completa de los momentos pertenecientes al arte verdadero y que, en esa falta de relación, representan la autodestrucción de lo simbólico.

Según el punto de vista general de este estadio, en una parte se halla la significación enteramente acabada para sí, pero sin forma, de modo que sólo le queda como forma artística un mero adorno exterior, arbitrario. Y en la otra parte se encuentra lo exterior, como tal, que, en lugar de estar mediado para la identidad con su esencial significación interna, sólo puede ser recibido y descrito en la independencia frente a lo interior y, con ello, en la mera exterioridad de su aparición. Esto origina la diferencia abs-

tracta de la poesía *didáctica* y de la *descriptiva*, una diferencia que, de cara a lo didáctico por lo menos, sólo puede retenerse en la poesía, pues sólo ella está en condiciones de representar las significaciones según su universalidad abstracta.

Pero en tanto la esencia del arte no está en la separación, sino en la identificación de significación y forma, también en este estadio se hace valer no sólo la escisión completa, sino, en consonancia con ella, igualmente un referir los diversos aspectos. Pero este referir, una vez que se *rebase* lo simbólico, ya no puede ser de tipo *simbólico*, y por eso emprende el intento de suprimir el auténtico carácter de lo simbólico, a saber, aquella inadecuación e independencia entre forma y contenido que eran incapaces de superar todas las formas anteriores. Pero supuesta la separación de las partes que deben unirse, este intento tiene que permanecer aquí un mero deber; y la satisfacción de sus exigencias está reservada a una forma de arte más consumada, a la clásica. Para conseguir una transición más matizada, vamos a dedicar una breve mirada a estas últimas formas.

1. *El poema didáctico*

Cuando una significación, aunque constituya en sí un todo concreto e interrelacionado, sin embargo, es concebida para sí como significación y no es configurada como tal, sino que solamente es provista desde fuera de adorno artístico, surge entonces el poema didáctico. La poesía didáctica no ha de incluirse entre las auténticas formas del arte. Pues en ella se encuentra, por una parte, el contenido acuñado enteramente para sí como significación, en una manera que por eso debe denominarse prosaica, y, por otra parte, la forma artística, que sólo puede adosarse al contenido simplemente desde fuera. En efecto, el contenido está ya acuñado enteramente en forma *prosaica* para la conciencia, y, bajo este aspecto prosaico, es decir, según su significación general, abstracta y sólo de cara a ella, debe expresarse con un fin instructivo para la comprensión y reflexión racional. Por ello, en esa relación externa, el arte en el poema didáctico sólo puede afectar a los aspectos exteriores, por ejemplo: el metro, el lenguaje elevado, los episodios intercalados, las imágenes, las semejanzas, las expectoraciones añadidas del sentimiento, un rápido progreso, transiciones veloces, etc. Todo eso no penetra el contenido como tal, sino que está añadido como una obra accesoría, a fin de alegrar a través de su vivacidad relativa la seriedad y sequedad de la doctrina y hacer agradable la vida. Lo que en sí mismo se ha hecho prosaico no debe transformarse poéticamente, sino que tan sólo ha de revestirse. Así, por ejemplo, la jardinería es un mero disponer desde fuera un lugar dado ya para sí por la naturaleza, el cual, sin embargo, no es bello en sí mismo; y la arquitectura

hace agradable a través del adorno y de la decoración exterior la finalidad de un local erigido para estados y asuntos profanos.

En esta manera, la filosofía griega, por ejemplo, asumió en sus comienzos la forma de un poema didáctico. También Hesíodo puede aducirse como ejemplo, si bien la concepción auténticamente prosaica se abre paso por primera vez cuando la inteligencia, con sus reflexiones, consecuencias y clasificaciones, se ha apoderado del objeto y, desde esta perspectiva, quiere instruir con agrado y elegancia. Lucrecio de cara a la filosofía de la naturaleza de Epicuro y Virgilio con sus instrucciones agrícolas, proporciona ejemplos de tal concepción, que, pese a todas las habilidades, no es capaz de llevar a una auténtica y libre forma artística. En Alemania ya no es apreciado ahora el poema didáctico; a los franceses, en cambio, [Jacques] Delille les ha regalado todavía en este siglo, además de sus tempranas poesías «*Les jardins, ou l'art d'embellir les paysages*» (1782) y de su «*L'homme des champs*» (1800), un poema didáctico, en el que, a manera de un compendio de física, son tratados sucesivamente el magnetismo, la electricidad, etcétera.

2. La poesía descriptiva

La segunda forma que se incluye aquí es la opuesta a lo didáctico. No se toma como punto de partida la significación acabada para sí en la conciencia, sino lo exterior como tal, las regiones de la naturaleza, los edificios, las estaciones del año y su forma exterior. Si en el poema didáctico según su esencia el contenido es la *universalidad* sin forma, a la inversa, la *materia exterior* está ahí para sí en su singularidad y aparición exterior no penetrada por las significaciones de lo espiritual. Y esto singular y exterior es representado y descrito tal como se presenta a la conciencia común. Semejante contenido sensible pertenece por entero solamente a la *una* parte del arte verdadero, a saber, a la existencia exterior, que en el arte sólo tiene el derecho de aparecer como realidad del *espíritu*, de la individualidad y de sus acciones e incidencias en el suelo de un mundo circundante, pero no para sí como mera exterioridad separada de lo espiritual.

3. El antiguo epigrama

Por eso, el enseñar y describir no puede retenerse en tal carácter unilateral, por el que el arte quedaría enteramente suprimido. Por ello vemos que se pone de nuevo en relación la realidad exterior con lo aprehendido interiormente como significación, lo universal abstracto con su aparición concreta.

a) Bajo este aspecto hemos tratado ya el poema didáctico,

que apenas puede desarrollarse sin descripción de estados exteriores y de fenómenos particulares, sin narraciones episódicas de tipo mitológico y otros ejemplos. Pero, a través de semejante paralelismo entre lo espiritual universal y lo singular exterior, en lugar de una unión enteramente compenetrada, sólo está puesta una relación accesoria por completo, la cual, además, no afecta al contenido total y a su entera forma artística, sino solamente a aspectos y rasgos particulares.

b) Tal referencia, en gran parte, se encuentra ya más en la poesía descriptiva, en tanto ésta acompaña sus descripciones con sentimientos que pueden despertar la contemplación de un paisaje natural, el cambio de las estaciones del año, las divisiones naturales del mismo, una colina con arbolado, un lago o el murmullo de un arroyo, el atrio de una iglesia, un pueblo pintorescamente situado, una choza silenciosa e íntima. Por eso, lo mismo que en el poema didáctico, también en la poesía descriptiva se introducen episodios como escenario vivificante, en especial la descripción de sentimientos conmovedores, por ejemplo, de la dulce melancolía, o de pequeñas incidencias del círculo de la vida humana en esferas subordinadas. Pero esta conexión entre el sentimiento espiritual y el fenómeno externo de la naturaleza también aquí puede ser de tipo totalmente exterior. Pues el lugar externo se presupone como existente automáticamente para sí. Ciertamente que al acercarse el hombre percibe allí esto y lo otro, pero la forma externa y el sentimiento interior bajo la luz de la luna, en bosques y valles permanecen externos entre sí. Entonces yo no soy el intérprete, el entusiastador de la naturaleza, sino que con esta ocasión siento una armonía totalmente indeterminada entre mi interior excitado de esta o de la otra manera y el objeto dado. Sobre todo en Alemania, es ésta una forma preferida de manera particular: las descripciones de la naturaleza y los bellos sentimientos y las efusiones del corazón que puedan sobrevenirle a uno ante tales escenas de la naturaleza. Tenemos aquí un universal camino real que cada uno puede recorrer. Incluso muchas odas de Kolpstock han arrancado de este tono.

c) Por eso, si en tercer lugar preguntamos por una relación más profunda de ambos aspectos en medio de su separación presupuesta, podemos encontrarla en el antiguo epigrama.

α) La esencia originaria del epigrama queda expresada ya en el nombre mismo: es un *título*. Ciertamente que también aquí se halla todavía en una parte un objeto, y por otra parte se dice algo sobre él; pero en los más antiguos epigramas, de los cuales ya Herodoto conservó algunos, no recibimos la descripción de un objeto acompañado de algún sentimiento, sino que tenemos allí la cosa misma en una doble forma: una vez la existencia exterior, y luego su significación y explicación, recapitulada en los rasgos más agudos y certeros. Pero también entre los griegos el epigrama posterior perdió ese carácter originario, pasando más y más a retener y des-

cribir ocurrencias ingeniosas, chistosas, amenas, conmovedoras, rápidamente formuladas, en relación con sucesos, obras de arte e individuos particulares. Esas ocurrencias ponen de manifiesto no tanto el objeto mismo, cuanto las oportunas relaciones subjetivas con él.

β) Ahora bien, cuanto menos entra el objeto mismo en ese tipo de representación, tanto más imperfecta resulta ésta. Y todavía podemos mencionar accesoriamente al respecto recientes formas artísticas. Por ejemplo, en las novelas de Tieck se trata con frecuencia de obras especiales de arte o de artistas particulares, de una determinada galería de pinturas o música, apoyándose en ello para alguna novelita. Pero estas pinturas determinadas que el lector no ha visto, o las músicas que él no ha oído, no pueden hacerse intuitivas o audibles a través de la pluma del escritor. Y la forma entera, cuando gira precisamente en torno a tales objetos, permanece defectuosa bajo este aspecto. Igualmente, en novelas mayores se han tomado como contenido auténtico artes enteras y sus obras más bellas. Así [Wilhelm] Heinse en su *Hildegard von Hohenthal* (1795-1796) ha tomado como contenido la música. Pero si la obra de arte entera no puede llevar su objeto esencial a una representación adecuada, entonces según su carácter fundamental recibe una forma impropia.

γ) De los defectos indicados brota la exigencia de que la aparición externa y su significación, la cosa y su explicación espiritual, lo mismo que no han de escindirse en una constante *separación*, tal como era el caso en nuestras últimas exposiciones, su *unión* tampoco puede quedarse en el enlace simbólico, o en el sublime, o en el comparativo. Por eso, la auténtica representación sólo habrá de buscarse allí donde la cosa da la explicación de su contenido espiritual a través de su manifestación externa y en medio de la misma, por cuanto lo espiritual se desarrolla completamente en su realidad y, así, lo corporal y exterior no es sino la explicación adecuada de lo espiritual e interior.

Sin embargo, para considerar el *cumplimiento* acabado de esta tarea, hemos de despedirnos de la forma *simbólica* del arte, pues el carácter de lo simbólico consistía precisamente en unir siempre de modo meramente *inacabado* el alma de la significación con su forma corporal.

| | |
|--|-----|
| <i>Introducción</i> | 9 |
| I. Delimitación de la estética y refutación de algunas objeciones contra la filosofía del arte | 9 |
| II. Formas de tratar científicamente la belleza y el arte | 19 |
| III. Concepto de lo bello artístico | 27 |
| <i>Representaciones usuales del arte</i> | 29 |
| 1. La obra de arte como producto de la actividad humana | 29 |
| 2. La obra de arte como sacada de lo sensible para el sentido del hombre | 35 |
| 3. Finalidad del arte | 43 |
| <i>Deducción histórica del verdadero concepto de arte</i> . | 54 |
| 1. La filosofía kantiana | 55 |
| 2. Schiller, Winckelmann, Schelling | 59 |
| 3. La ironía | 61 |
| División | 66 |
| | |
| Primera parte: LA IDEA DE LO BELLO ARTÍSTICO O EL IDEAL . | 83 |
| | |
| <i>El puesto del arte en relación con la realidad finita y con la religión y filosofía</i> | 85 |
| | |
| <i>Capítulo primero. El concepto de lo bello en general</i> . . | 97 |
| 1. La idea | 97 |
| 2. La existencia de la idea | 101 |
| 3. La idea de lo bello | 101 |
| | |
| <i>Capítulo segundo. Lo bello natural</i> | 107 |
| A. Lo bello natural como tal | 107 |
| 1. La idea como vida | 107 |
| 2. La belleza en los organismos naturales | 113 |
| 3. Formas de consideración de la vida natural | 118 |
| | |
| B. La belleza externa de la forma abstracta y de la unidad abstracta de la materia sensible | 121 |

| | | |
|------|---|-----|
| 1. | La belleza de la forma abstracta | 121 |
| a. | La regularidad | 122 |
| b. | La legalidad | 125 |
| c. | La armonía | 126 |
| 2. | La belleza como unidad abstracta de la materia sensible | 127 |
| C. | Deficiencia de lo bello natural | 129 |
| 1. | Lo interno en lo inmediato como solamente interior | 130 |
| 2. | La dependencia de la inmediata existencia singular | 132 |
| 3. | La limitación de la existencia inmediata del individuo | 135 |
| | <i>Capítulo tercero. Lo bello artístico o el ideal</i> | 139 |
| A. | El ideal como tal | 139 |
| 1. | La bella individualidad | 139 |
| 2. | La relación del ideal con la naturaleza | 145 |
| B. | La determinación del ideal | 156 |
| I. | La determinación ideal como tal | 157 |
| 1. | Lo divino como unidad y universalidad | 157 |
| 2. | Lo divino como círculo de los dioses | 157 |
| 3. | Quietud del ideal | 158 |
| II. | La acción | 159 |
| 1. | El estado general del mundo | 160 |
| a. | La autonomía individual; la época de los héroes | 161 |
| b. | Situaciones prosaicas en la actualidad | 171 |
| c. | Reconstrucción de la autonomía individual | 173 |
| 2. | La situación | 174 |
| a. | La carencia de situación | 177 |
| b. | La situación determinada en su ingenuidad | 178 |
| c. | La colisión | 180 |
| 3. | La acción | 191 |
| a. | Los poderes generales de la acción | 193 |
| b. | Los individuos que actúan | 197 |
| c. | El carácter | 207 |
| III. | La determinación externa del ideal | 213 |
| 1. | La exterioridad abstracta como tal | 215 |
| 2. | La concordancia del ideal concreto con su realidad exterior | 220 |
| 3. | La dimensión exterior de la obra de arte en relación con el público | 230 |
| C. | El artista | 243 |
| 1. | Fantasia, genio y entusiasmo | 244 |

| | |
|---|-----|
| a. La fantasía | 244 |
| b. El talento y el genio | 246 |
| c. El entusiasmo | 249 |
| 2. La objetividad de la representación | 251 |
| 3. Manera, estilo y originalidad | 252 |
| a. La manera subjetiva | 253 |
| b. El estilo | 255 |
| c. Originalidad | 255 |
| | |
| Segunda parte: DESARROLLO DEL IDEAL EN LAS FORMAS DEL ARTE BELLO | 261 |
| | |
| Sección primera: <i>La forma simbólica del arte</i> | 267 |
| | |
| <i>Introducción: Sobre el símbolo en general</i> | 269 |
| División | 278 |
| 1. El simbolismo inconsciente | 282 |
| 2. El simbolismo de lo sublime | 284 |
| 3. El simbolismo consciente de la forma comparativa del arte | 284 |
| | |
| <i>Capítulo primero: El simbolismo inconsciente</i> | 287 |
| | |
| A. Unidad inmediata de significación y forma | 287 |
| 1. La religión de Zoroastro | 288 |
| 2. Tipo no simbólico de la religión de Zoroastro | 291 |
| 3. Concepción y representación no artística de la reli- gión de Zoroastro | 293 |
| | |
| B. El simbolismo fantástico | 295 |
| 1. La concepción india de Brahman | 297 |
| 2. Sensibilidad, desmesura y actividad personificante de la fantasía india | 297 |
| 3. La idea de la purificación y penitencia | 306 |
| | |
| C. El simbolismo auténtico | 307 |
| 1. Idea y representación egipcia de los muertos; pi- rámides | 313 |
| 2. Culto a los animales y máscaras animales | 315 |
| 3. Simbolismo completo: Memnones, Isis y Osiris, es- finge | 315 |
| | |
| <i>Capítulo segundo: El simbolismo de lo sublime</i> | 319 |
| | |
| A. El panteísmo del arte | 321 |
| 1. La poesía india | 322 |
| 2. Poesía mahometana | 324 |
| 3. Mística cristiana | 327 |

| | |
|---|------------|
| B. El arte de lo sublime | 327 |
| 1. Dios como creador y señor del mundo | 329 |
| 2. El mundo finito desdivinizado | 329 |
| 3. El individuo humano | 330 |
| | |
| <i>Capítulo tercero: Simbolismo consciente de la forma comparativa del arte</i> | <i>333</i> |
| A. Comparaciones que comienzan por lo exterior | 336 |
| 1. La fábula | 337 |
| 2. Parábola, refrán, apólogo | 343 |
| a. La parábola | 343 |
| b. El refrán | 345 |
| c. El apólogo | 345 |
| 3. Las metamorfosis | 346 |
| B. Comparaciones que en la imagen comienzan con la significación | 347 |
| 1. El enigma | 349 |
| 2. La alegoría | 350 |
| 3. Metáfora, imagen, semejanza | 353 |
| a. La metáfora | 354 |
| b. La imagen | 358 |
| c. La semejanza | 360 |
| C. La desaparición de la forma del arte simbólico | 370 |
| 1. El poema didáctico | 371 |
| 2. La poesía descriptiva | 372 |
| 3. El antiguo epigrama | 372 |