

## LA ESTETICA CONTEMPORANEA



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

RUDOLF ODEBRECHT

LA ESTETICA  
CONTEMPORANEA

Traducción de  
JOSE GAOS



SUPLEMENTO AL NUMERO 8 DE  
ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTETICAS  
MEXICO, D. F. - 1942



## PREAMBULO

**E**L Instituto de Investigaciones Estéticas publica, como Suplemento al N<sup>o</sup> 8 de sus Anales, la Estética Contemporánea de Rudolf Odebrecht, como una contribución al creciente interés que por la Estética alienta en el mundo moderno, cumpliendo así con un deber esencial suyo al darla a conocer en México, en español, por primera vez.

Toda la vida cultural, pero sobre todo la vida artística, viene tomando en nuestro país una gran amplitud, intensidad y hondura. El interés cada vez más serio y consciente de sí por reflexionar sobre esta vida, es la manifestación más expresiva de esa amplitud, intensidad y, singularmente, hondura, de donde se deriva el interés en particular por la Estética.

De toda la Estética contemporánea, es la alemana sin disputa, la más importante; sus producciones tienen una profusa variedad, están en estrecha relación con la ciencia del arte y de la literatura y, en general, con la cultura artística y literaria, y son de un rigor técnico y de una profundidad filosófica como no se encuentran en las de otros países. Al mismo tiempo la Estética alemana es, indudablemente, la menos conocida en nuestro país.

El estudio de Odebrecht es el último del cual tenemos noticia que haya aparecido en Alemania antes de los acontecimientos mundiales recientes que, seguramente, no habrán estimulado la aparición de otro ni, menos todavía, habrán alentado en el campo del arte trabajos que soliciten la publicación de nuevas obras.

El panorama de Odebrecht alcanza hasta la aplicación a lo estético de la última gran filosofía surgida en Alemania, la filosofía existencial de Heidegger y Jaspers.

El título original es *Aesthetik der Gegenwart*, Estética del presente o de la actualidad, publicada en el cuaderno 15 de los *Philosophische For-*

schungsberichte, Panoramas de la investigación filosófica, editado por la casa Junker und Dünnhaupt de Berlín, en octubre de 1932; sin embargo, el panorama no se extiende más allá de la Estética alemana y de la que está en relación directa con ella; así Benedetto Croce es tomado en consideración expresamente sólo por obra de la relación apuntada.



## INDICE

I.—CUESTIONES DE PRINCIPIO.	
1.—EL PROBLEMA DE LA FUNDAMENTACIÓN SISTEMÁTICA. . . . .	13
2.—ORIENTACIONES Y MÉTODOS . . . . .	23
II.—ESTETICA DE LA IMPRESION.	
1.—EL HEDONISMO COMO PRINCIPIO SISTEMÁTICO . . . . .	41
2.—LA HIPÓTESIS DE LA “PROYECCIÓN SENTIMENTAL” . . . . .	50
3.—PROBLEMAS Y LÍMITES DE LA ESTÉTICA DE LA IMPRESIÓN. . . . .	57
III.—ESTETICA DEL VALOR.	
1.—EL FORMALISMO DEL VALOR ESTÉTICO Y SU TÉRMINO DIA- LÉCTICO.	
a) <i>El formalismo de los valores de la intuición.</i> . . . .	63
b) <i>El problema de la autonomía de lo estético y de su         sumisión a lo lógico</i> . . . . .	68
2.—ANÁLISIS DE LA VIDA PSÍQUICA E INICIOS DE UNA ESTÉTICA DEL VALOR EMOCIONALISTA. . . . .	84
IV.—METAFISICA ESTETICA. . . . .	99

## BIBLIOGRAFIA

- (Abkürzung: Z. f. A. = Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunst-  
wissenschaft, Stuttgart. Herausgeber: Max Dessoir.)
- Allesch, Gustav v.: Über das Verhältnis der Ästhetik zur Psychologie.  
Ztschr. f. Psychol., Leipzig 1910. 401—536.
- : Die ästhetische Erscheinungsweise der Farben, Berlin 1925.
- Baensch, Otto: Kunst und Gefühl. Logos XII, 1923. 1—28.
- Baer, Hans: Grundriß eines Systems der ästhetischen Entwicklung.  
Straßburg 1913.
- : Betrachtungen über Musik und Kunst. Straßburg 1914.

- Baeumler, Alfred: Kants Kritik der Urteilkraft, Bd. 1. Halle 1923.
- Barthel, Ernst: Ästhetik. Der „Welt als Spannung und Rhythmus“ zweites Buch. Leipzig 1928.
- Bathge, Walter: Das Mysteriöse und das Numinose als ästhetische Gefühlstypen. Z. f. A. XXIV. 15—36.
- Beck, Maximilian: Die neue Problemlage der Ästhetik. Z. f. A. XXIII. Heft 4.
- Becker, Oskar: Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers. Husserl-Festschrift. Halle 1930.
- Behagel, Otto: Bewußtes u. Unbewußtes im dichterisch. Schaffen. 1907.
- Bergmann, Ernst: Die Begründung d. deutsch. Ästhetik. Leipzig 1911.
- Böhm, Franz J.: Die Logik der Ästhetik. Tübingen 1930.
- Britsch, Gustaf: Theorie der bildenden Kunst. Hrsg. von Egon Kornmann, München 1926.
- Bühler, Charl.: Der Erlebnisbegriff i. d. modernen Kunstwissenschaft. Festschrift für O. Walzel. Potsdam 1924.
- , —: Die Aufgaben der Ästhetik. Kantstud. XXVI, H. 3, 4.
- Cassirer, Ernst: Das Symbolproblem u. seine Stellung im System der Philosophie. Vortrag auf d. III. Kongr. f. Ästh. Kongreßber. 295—312.
- Christiansen, Broder: Philosophie der Kunst. 1909.
- , —: Das ästhetische Urphänomen. Logos II, 1911.
- , —: Die Kunst. Buchenbach i. Br. 1930.
- Cohen, Hermann: Ästhetik des reinen Gefühls, 2 Bde. Berlin 1912.
- Cohn, Jöns: Allgemeine Ästhetik. Leipzig 1901.
- , —: Ans: Theorie der Dialektik, Leipzig 1923, S. 62—74 und 273 f.
- Conrad, Waldemar: Der ästhetische Gegenstand. Z. f. A. III u. IV.
- Cornelius, Hans: Elementargesetze der bildenden Kunst. Grundlagen einer praktischen Ästhetik. 3. Aufl., Leipzig-Berlin 1921.
- Croce, Benedetto: Grundriß der Ästhetik, übersetzt von Th. Poppe. Leipzig 1913.
- , —: Kleine Schriften zur Ästhetik. In 2 Bänden. Ausgewählt u. übertr. v. J. von Schlosser. Tübingen 1929.
- , —: Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck, übersetzt von H. Feist und R. Peters. Tübingen 1930.
- Dessoir, Max: Beiträge zur Ästhetik. Archiv f. syst. Philos., Bd. V, S. 78—96; Bd. V S. 69—89; S. 454—492.
- , —: Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft. Stuttgart 1929.
- , —: Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst. Deutsche Lit.-Ztg., Jahrg. 1929, 37 und 38.
- , —: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 2. Aufl. Stuttgart 1925.
- Dohrn, Wolf: Die künstlerische Darstellung als Problem der Ästhetik. Beiträge zur Ästh., hrsg. v. Lipps u. Werner. Hamburg-Leipzig 1907.
- Federn, Carl: Das ästhetische Problem. Hannover 1928.
- Fischer, Aloys: Zur Bestimmung des ästhetischen Gegenstandes. 1907
- , —: Ästhetik u. Kunstwissenschaft (Münchener philos. Abhandlungen, Lipps gewidmet), 1911.
- Frankl, Paul: Die Rolle der Ästhetik i. d. Methode der Geisteswissenschaften. Vortrag a. d. III. Kongr. f. Ästh. Kongreßbericht 145—159.
- Frost, Walter: Hegels Ästhetik. München 1928.
- Gassen, Kurt: Der absolute Wert in der Kunst. Greifswald 1921.
- Gatz, Felix M.: Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen. Stuttgart 1929.
- Geiger, Moritz: Über das Wesen u. d. Bedeutung d. Einfühlung. Bericht über den 4. Kongr. f. exp. Psychol. Innsbruck 1911.
- , —: Zum Problem der Stimmungseinfühlung bei Landschaften. Z. f. A. VI, 1911.
- , —: Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses. Husserl-Jahrb., Bd. I. Halle 1913.
- , —: Zugänge zur Ästhetik. Leipzig 1928.

- Glockner, Hermann:** Die ästhetische Sphäre. Logos IX, 83—132.  
 —,—: Philosophie und Ästhetik, ein Versuch. Z. f. A. XX, 1—20.  
 —,—: „Ästhetizismen“, Prolegomenon zu einer künftigen Ästhetik, die als Wissenschaft auftreten können. Logos XI, 191—223.  
 —,—: Über die Bedeutung von Fr. Th. Vischers Ästhetik für die ästhetischen Bestrebungen der Gegenwart. Logos XIII, H. 1.  
 —,—: Fr. Th. Vischer und das 19. Jahrhundert. Berlin 1931.  
**Groos, Karl:** Einleitung in die Ästhetik. Gießen 1892.  
 —,—: Ästhetisch und schön. Philos. Monatshefte XXIX.  
 —,—: Der ästhetische Genuß. Gießen 1902.  
 —,—: Ästhetik in „Die Philosophie i. Beginn d. 20. Jahrh.“, 2. Aufl. 1909.  
 —,—: Das ästhet. Miterleben und die Empfindungen a. d. Körperinnern. Z. f. A. IV, H. 2.  
 —,—: Beiträge zur Ästhetik. Tübingen 1924.  
**Häberlin, Paul:** Allgemeine Ästhetik. Basel 1929  
**Hamburger, M.:** Das Form-Problem i. d. neueren deutschen Ästhetik und Kunsttheorie, 1915.  
**Heimann, Betty:** Über den Geschmack. Berlin-Leipzig 1924  
**Hennig, Richard:** Das Wesen der Inspiration. 1912.  
**Ichheiser, Gustav:** Die ästhetische Geltung, eine kritische Untersuchung. Z. f. A. XVIII, 565—575.  
**Ingardén, Roman:** Das literarische Kunstwerk. Halle 1931  
**Jaensch, Erich:** Psychologie u. Ästhetik. 2. Kongr. Z. f. A. XIX, 11—28.  
**Jodl, Friedrich:** Ästhetik der bildenden Künste, 2. Aufl. Berlin 1920.  
**Kainz, Friedrich:** Das Steigerungsphänomen als künstlerisches Gestaltungsprinzip. Z. f. a. Psychol. u. Physiol. d. Sinnesorg. Beih. 33, 1924.  
 —,—: Strukturen und Typen der Kunsteinstellungen. Aus Reichls philos. Almanach. 4. Bd., 1927.  
**Kalischer, Edith:** Analyse der ästhet. Kontemplation. Z. f. Psychol. u. Physiol. d. Sinnesorg.. Bd. XXVIII, 199—252.  
**Kaufmann, Fritz:** Die Bedeutung der künstler. Stimmung. Husserl-Festschrift. Halle 1930.  
**Klees, Hubert:** Über das Wesen des Tragischen, Z. f. A. XXVI, 1—45.  
**König, René:** Die naturalistische Ästhetik in Frankreich und ihre Auflösung. Leipzig 1931.  
**Kollmann, Franz:** Schönheit der Technik. München 1928.  
**Konnerth, Herm.:** Die Kunsttheorie K. Fiedlers. München-Leipzig 1909.  
**Kreis, Friedrich:** Die Autonomie des Ästhetischen in der neueren Philosophie. Tübingen 1922.  
 —,—: Über die Möglichkeit einer Ästhetik vom Standpunkt der Wertphilosophie, 2. Kongreß, 1924, 42—51  
 —,—: Der kunstgeschichtliche Gegenstand. Stuttgart 1928.  
 —,—: Von der „Voll-Endlichkeit“ des ästhetischen Wertes. Japan. Ztschr. für Asth. (Bigaku-kenkijn), H. 5. Tokio 1931  
**Kroner, Richard:** Über logische und ästhetische Allgemeingültigkeit. Ztschr. f. Philos. u. philos. Kritik, Bd. 134 u. 135. 1909.  
**Kühn, Lenore:** Das Problem der ästhetischen Autonomie. Z. f. A. IV Vierteljahrsschr. f. wiss. Philos. XXIII, 145—185.  
 —,—: Grundlagen der Ästhetik. hrsg. von S. Behn. Leipzig 1921  
**Kuhn, Helmut:** Die ästhet. Autonomie als Problem der Philos. der Gegenwart. Logos XVII, 301—322.  
 —,—: Die aristotelische Katharsis als Problem der neueren Ästhetik. Z. f. A. XXIII, H. 3.  
 —,—: Die Geschichtlichkeit der Kunst. Z. f. A. XXV, 209—225.  
 —,—: Hegels Ästhetik als System des Klassizismus. Arch. f. Gesch. der Philos. XI, H. 1, 90—105.  
 —,—: Die Kulturfunktion der Kunst. Berlin 1931. Bd. 1: Die Vollendung d. Klass. deutsch. Ästhetik d. Hegel. Bd. 2: Erscheinung u. Schönheit.  
 —,—: Die Seinssymbolik des Schönen und die Kunst. Berlin 1932.

- Kuhr, Victor:** Ästhetisches Erleben u. künstler. Schaffen. Stuttgart 1929.
- Kuznitsky, Gertrud:** Die ästhetische Gefühlswahrheit. Z. f. A. 1931, 1—30, 97—116.
- , —: Die Seinsymbolik des Schönen und die Kunst. Berlin 1932.
- Lange, Konrad:** Das Wesen der Kunst. Berlin 1901.
- Laurila, K. S.:** Der ästhetische Eindruck in seinem Verhältnis zu Lust und Unlust. Z. f. A. XXII, H. 4.
- , —: Gegenstand und Aufgabe der Ästhetik. Helsingfors 1929.
- Lipps, Theodor:** Von der Form der ästhet. Apperzeption. Halle 1901.
- , —: Ästhetik, Bd. I 1903, Bd. II 1906.
- , —: Ästhetik, in „Die Kultur der Gegenwart“ I, 6.
- , —: Zur ästhetischen Mechanik, Z. f. A. I.
- , —: Aufsätze in Ztschr. f. Psychol. u. Physiol. d. Sinnesorgane, Bd. VIII, XII, XVIII, XXII, XXXVIII.
- , —: Aufsätze in Archiv f. d. ges. Psychol. I, IV.
- Lukács, Georg v.:** Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik, Logos VII, 1—39.
- Lucka, Emil:** Die Phantasie. Berlin 1908.
- , —: Das Grundproblem der Dichtkunst. Z. f. A. XXII, 129—146.
- Lützeier, Heinr. Maria:** Formen der Kunsterkenntnis. Bonn 1924.
- Major, Erich:** Die Quellen des künstlerischen Schaffens. 1913.
- Meckauer, Walter:** Wesenhafte Kunst. München 1920.
- Medicus, Fritz:** Grundfragen der Ästhetik. Jena 1917.
- Mersmann, Hans:** Angewandte Musikästhetik. Berlin 1926.
- Meumann, Ernst:** Einführung in die Ästhetik der Gegenwart, 4. Aufl. Leipzig 1930.
- , —: System der Ästhetik, 2. Aufl.
- Meyer, Theodor A.:** Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig 1901.
- , —: Form und Formlosigkeit. Vierteljschr. f. Literatur- und Geistesgeschichte, 3. Jahrg., H. 2.
- , —: Ästhetik. Stuttgart 1923.
- , —: Das Gegenständliche in der Malerei. Z. f. A. XXII, 61—87.
- Müller-Freienfels, Richard:** Psychologie der Kunst, 3. Aufl. 1924.
- Münsterberg, Hugo:** Philosophie der Werte. Leipzig 1908. (8. Abschn.: Die Schönheitswerte, S. 254—297.)
- Noack, Herm.:** Vom Wesen des Stils (Die Akademie). Erlangen 1925. H. II, 117—182. H. IV, 65—114.
- , —: Über das systematische Problem der Kunstwissenschaft. Philos. Hefte, hrsg. von M. Beck, Jahrg. 1, H. 3.
- Nohl, Herm.:** Die mehrseitige Funktion der Kunst. Deutsche Vierteljahrsschr. f. Lit.- u. Geistesgesch., 2. Jahrg., H. 2, 1924.
- , —: Zur Charakterologie des Kunstwerkes, ebenda VI, H. 3.
- Odebrecht, Rudolf:** Grundlegung einer ästhet. Werttheorie, Bd. I. Das ästhet. Werterlebnis. Berlin 1927.
- , —: Gefühl und schöpferische Gestaltung. Berlin 1929.
- , —: Form und Geist. Der Aufstieg des dialektischen Gedankens in Kants Ästhetik. Berlin 1930.
- , —: Fr. Schlegelmachers Ästhetik. Akademie-Ausg. Berlin-Leipzig 1931.
- , —: Schlegelmachers System der Ästhetik. Berlin 1932.
- Otte, H.:** Kennt Aristoteles die sogenannte tragische Katharsis. Berlin 1912.
- , —: Neue Beiträge zur aristotel. Begriffsbestimmung d. Tragödie. Berlin 1928.
- Passarge, Walter:** Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart. Berlin 1930.
- Petsch, Robert:** Besprechung von: Otte, Neue Beiträge... Berlin 1930. Z. f. A. XXIII, 79—84.
- Plaut, Paul:** Prinzipien und Methoden der Kunstpsychologie, in: Abderhaldens Handb. d. biol. Arbeitsmeth., Abt. VI, Tl. C, II, Heft 3. 1928.
- , —: Psychologie der produktiven Persönlichkeit. Stuttgart 1929.

- Prandtl**, Antonin: Die Einföhlung. 1910.
- Rhythmus**, der, als Gegenstand des 3. Kongresses für Ästhetik und allg. Kunstwissensch. Vorträge: Th. Ziehen, D. Katz, A. van Scheltema, G. Baesecke, R. Wittsack, W. v. Waltershausen, G. Prinzhorn. Stuttgart 1927.
- Riemann**, Albert: Die Ästhetik A. G. Baumgartens. Halle 1928.
- Sauer mann**, Heinz: Soziologie der Kunst, in Lehrbuch der Soziologie u. Sozialphilos., hrsg. v. Dunkmann. Berlin 1931, 303—333.
- Sch ing nit z**, Werner: Kontemplation als Wurzel von Philos. u. Kunst. Volkelt-Festschrift, Leipzig 1926.
- , —: Die Ästhetik im System der Philos. Z. f. A. XXII, 1928, 241—255.
- Schneider**, Albert: Der Gegenstand des Künstlers. Stuttgart 1930.
- Schulze-Jahde**, Karl: Erlebnis und Ausdruck. Berlin 1929.
- , —: Ausdruckswert und Stillbegriff. Berlin 1930.
- Schulze-Soelde**, Walther: Das Gesetz d. Schönheit. Darmstadt 1925.
- Siegel**, Karl: Grundlinien einer Ästhetik als analytisch-synthetischer Kunstphilosophie. Z. f. A. XXI, 1—15.
- Simmel**, Georg: Zur Philosophie der Kunst, hrsg. von Gertr. Simmel. Potsdam 1922.
- Spranger**, Ed.: Zur Theorie des Verstehens und zur geisteswissensch. Psychologie, in Volkelt-Festschrift. München 1918, 357—405.
- , —: Beethoven u. die Musik als Weltanschauungsausdruck. Leipzig 1909.
- Stern**, William: Person und Sache, Bd. III, Wertphilosophie. Leipzig 1924, S. 380—389.
- Symbol**, das, als Gegenstand des 5. Kongresses f. Ästh. u. allg. Kunstw. Vorträge: E. Cassirer, R. Thurnwald, Fr. Strich, W. Drost, Arn. Scheering. Bericht. Stuttgart 1927.
- Tumarkin**, Anna: Ästhetische Ideale und ethische Norm. Z. f. A. II.
- , —: Zur transzendentalen Methode der Kantischen Ästh. Kantst. 1906.
- Utitz**, Emil: Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre. 1909.
- , —: Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten. 1911.
- , —: Außerästhet. Faktoren im Kunstgenuß. Z. f. A. VII.
- , —: Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft. 2 Bde. Stuttgart 1914 und 1920.
- , —: Der Künstler. Vier Vorträge. Stuttgart 1925.
- , —: Über Grundbegriffe d. Kunstwissensch. Kantstud. XXXIV, H. 1 u. 2.
- , —: Geschichte der Ästhetik. Berlin 1932.
- Vischer**, Robert: Drei Schriften zum ästhet. Formproblem. Neuausg. Halle 1927.
- Vloten**, Willem van: Vom Geschmack. München 1928.
- Volkelt**, Johannes: Ästhetik des Tragischen, 4. Aufl. München 1923.
- , —: Grundlegung der Ästhetik, Bd. I 2. Aufl. 1927, Bd. II 2. Aufl. und Bd. III 2. Aufl. München 1925.
- , —: Das ästhetische Bewußtsein. München 1920.
- , —: Aufsätze in Ztschr. f. Philos. CXIII, CXV, CXVII.
- Wallaschek**, Richard: Psychologische Ästhetik. Wien 1930.
- Wirth**, Wilh.: Grundfragen der Ästhetik. Im Anschluß an die Theorien Joh. Volkelts erörtert. Leipzig 1925.
- Witasek**, Stephan: Grundzüge der allgemeinen Ästhetik. Leipzig 1904.
- Ziehen**, Theodor: Vorlesungen über Ästhetik. Halle 1925.



## I. CUESTIONES DE PRINCIPIO

### 1. EL PROBLEMA DE LA FUNDAMENTACIÓN SISTEMÁTICA.

EL fenómeno contemporáneo de la crisis a que está entregada la ciencia moderna, la crisis de sus fundamentos, ha perdido su sentido por lo que se refiere a la estética. De disolución sólo puede hablarse cuando existe un organismo que sucumbe a la muerte. La estética, que —dicho sea con mil perdones— es un intento de aprehender por medio del pensamiento lo que es inaprehensible por medio del pensamiento y está condenada por ello a trabajar en un dominio extraño que no se deja arrebatar la llave para entrar en él, sigue sin superar el estadio enciclopédico, que es el estadio infantil de una ciencia. No es sólo que vacilen los métodos y las orientaciones; es que es indefinido en gran medida el objeto de sus estudios. ¿Requiere una referencia al sujeto? ¿Hay que considerar el campo de objetos, poniendo entre paréntesis todo lo subjetivo? ¿Debe, incluso, la correlación sujeto-objeto quedar fuera de toda consideración? He aquí cuestiones fuertemente discutidas todavía. El fantasma del sistema construido por el dogmatismo idealista pasa de largo junto a la realidad viva a que el arte está vinculado con todas sus fibras. El “arte en sí” de Schelling es una *contradictio in adjecto*; la partida de defunción extendida al arte por Hegel, un exceso intelectualista sin igual. Comparada con la situación metafísica de una estética “desde arriba”, se presentó el humilde atenerse a los hechos y el análisis de la impresión estética, que en la *Vorschule der Aesthetik*, la *Introducción a la Estética*,

de Fechner, respondía al espíritu del siglo de la ciencia natural, como el primer y prometedor inicio de una estética científica. Pero tampoco esta esperanza se cumplió. *Dilthey* ha señalado el círculo en que incurre el análisis experimental de la impresión: necesitar presuponer el concepto de lo capaz de producir una acción estética, para distinguir la acción afectiva estética de la extraestética. Ha mostrado, además, que la obra de arte no es “un cúmulo de ingredientes capaces de producir una acción”, como aquellos en que creía poder descomponerla la psicología atomista de los elementos. Sus investigaciones psicológico-estructurales han mostrado a la ciencia estética nuevas posibilidades de desarrollo, mientras que la estética experimental tenía que aceptar de *Max Dessoir*, en el segundo Congreso de Estética, de 1942, la prueba de que apenas había dado un paso adelante, de que los ensayos hechos para penetrar en el modo de ver de la escultura y la pintura y en la vida de la poesía y explicarlos por un camino psicológico-experimental, presentan “tantos retrocesos como progresos”.

Para poner las bases de una ciencia, es menester ante todo aclarar la cuestión del alcance y de los límites de su campo de investigación, la cuestión de si la ciencia humana puede asentarse dentro de un determinado complejo de hechos con la perspectiva de gozar sin contratiempos de autonomía y autarquía. Al estadio infantil en que se halla la estética se debe el que se pase por alto en parte esta cuestión incluso en la actualidad. El destino de la metafísica de lo bello es desde el *Kalonk'agathón* platónico la tendencia a la transgresión del límite. Obligado al culto, ligado al mito, el arte no ha hecho misterio jamás de su proclividad hacia la religión, y así tampoco en la estética han faltado hasta hoy deducciones teosóficas y teologizantes. Como *cognitio inferior* se entregó lo bello al intelectualismo, como *medicina animae* se convirtió en el *Kathartikón* moral, y en la fusión con el cosmos en el objeto de un ingenuo panesteticismo.

Estas perspectivas heterónomas se explican por la multiplicidad de las relaciones del arte con la vida en general. Cuanto más vigorosamente considera una estética el “contenido” del arte, tanto mayor es el peligro de acentuar con exceso determinados valores extraños al arte. Mas a causa de la mencionada universal vinculación con la vida, no se puede hablar de una absoluta autarquía de lo estético, y la cuestión se reduce a saber si y cómo se dejan insertar en el dominio problemático los valores extraños a él, sin menoscabo del fundamental postulado epistemológico de la autonomía.

A este fin habría que responder primeramente la cuestión de si el dominio problemático posee o no una estructura propia homogénea, si no habrá en él varias regiones superpuestas cuyas estructuras sólo coincidirían en parte escasa, mientras que en el resto revelarían obedecer a leyes propias muy diferentes. De hecho se encuentran en nuestro campo de investigación dos regiones de objetos netamente diferenciables: lo bello y el arte. La metafísica estética del idealismo podría obsequiarnos incluso con una trinidad de capas (como lo enseña, por ejemplo, la estética de Fr. Th. Vischer), pues que distingue entre lo bello como idea pura, lo bello en la existencia parcial (objetiva y subjetiva) y lo bello como realidad objetivo-subjetiva o el arte. Con todo, no se sintió durante largo tiempo inquietud alguna por la pluralidad de semejantes regiones. El legislativo era el poder de lo bello, el ejecutivo estaba reservado al arte — una manera de pensar que aún hoy tiene sus representantes.

Cierto que la *Crítica del Juicio*, de Kant, había descubierto hacia ya mucho la peculiar dialéctica que mantiene en antagonismo ambos dominios parciales, pero sin que por lo pronto se buscara la razón de ser de este desacuerdo en otra cosa que en lo imperfecto de la fundamentación crítica y su desarrollo. *Konrad Fiedler* fué el primero que trazó una rigurosa línea de separación entre estética y ciencia general del arte, para poner término al abusivo dominio del concepto de belleza sobre el arte. Fiedler quería limpiar la ciencia general del arte de todas las adiciones extraartísticas y fundarla como teoría de la pura visualidad y necesidad intuitiva. Por el momento no es cosa de entrar en los aciertos y las limitaciones de esta concepción.

El proceso de la distanciación de ambos dominios se desarrolló en una doble dirección, en razón del carácter dialéctico del arte mismo: el acento se desplazó de los valores formales de la obra de arte en sí, a los valores del contenido vital y extraestético unidos con ella. Mientras que Fiedler entendía por arte la pura imposición de forma, con exclusión de todo valor ajeno a ella, ha abogado *Hugo Spitzer* por la separación para poder hacer mérito de los motivos morales, políticos y religiosos ligados con el arte, sin consideración a los intereses puramente estéticos, y para no dejarlos desvalorar por mirarlos desde el punto de vista del “vano goce” — *Emil Utitz* ha reprendido el insólito menosprecio de la estética implícito en esta expresión. La ciencia del arte se desprende de la estética desde dos puntos de vista enteramente distintos: en un lado predominan consideraciones puramente artísticas; en el otro, de historia o de sociología del arte. La disensión originaria se reintroduce con no ami-

norada fuerza en la nueva ciencia que se trata de fundar. Y no menos en disensión y en confusión queda el dominio del cual se ha querido desprenderse.

Con más rigor distingue en esta cuestión *Dessoir*, aun cuando en lo esencial coincide con *Spitzer*. La ciencia del arte debe ante todo, y como poética, teoría de la música, etc., examinar gnoseológicamente los supuestos, métodos y objetivos del arte, pero debe además tratar los problemas de la creación artística, del origen del arte, de la clasificación y la función de las artes, de su significación en la vida del espíritu y la vida social en general. “Adueñarse del arte, de su contenido perduradero, y descubrir sus fundamentos, dentro del marco de un sistema de las ciencias del espíritu, he aquí el problema aún no resuelto.” Un programa lleno de promesas es encomendado a la joven ciencia con estas palabras pronunciadas en el tercer Congreso de Estética, de 1927, en que al mismo tiempo se oye el acento de un resignado adiós a la hermana mayor. Es la expresión del hambre de dominación y del ímpetu de sistematización de la *ratio*, que busca en la masa de lo alógico puntos de ataque para hacerla accesible a la descripción teórica, sin dejar mas que un residuo ambiguo, a lo sumo. Frente a la estética, por el contrario, se guarda una actitud escéptica; se llega hasta despojarla de las últimas jurisdicciones de su competencia, cuando la ciencia general del arte se arroga la investigación de la estructura de los objetos desde el doble punto de vista “de su originación en una voluntad de arte y de su destinación a un goce artístico”. (Discurso de *Dessoir* en el primer Congreso, de 1913.)

Para el arte resulta de esta separación la ganancia de no seguir sometido a la hegemonía del estereotipado ideal erigido en canon de validez universal por una estética mal dirigida y que busca su orientación en el fenómeno del arte clásico; y para la estética, entendida en el sentido de la teoría del gusto y de las formas estéticas fundamentales, la ganancia de una mayor claridad acerca de las leyes inmanentes de su objeto, sin necesidad de mirar por el rabillo a determinados géneros de arte ni estilos artísticos. No podemos menos de conceder a *Dessoir* que “el gusto puede desarrollarse y manifestarse independientemente del arte”, así como que “hay objetos e impresiones estéticos que no tienen absolutamente nada que ver con el arte”.

Sin perjuicio de este riguroso acotamiento de la teoría del gusto y de la belleza, hay en verdad que plantear la cuestión de si la provincia independizada como ciencia general del arte no debe ser considerada como estética, e incluso en el sentido más hondo. Vamos a poner de mani-

fiesto que no se trata de una vana cuestión de palabras, sino de una afirmación fundamental, siguiendo el ulterior desarrollo del problema.

En contra de *Richard Hamann*, que apela a la significación extraestética del arte de ilustrar los libros, para defender igualmente la separación de dominios, ha levantado *Erich Everth* la objeción de que depende del grado de educación estética considerar o no la obra de arte estéticamente, es decir, en relación a la idea creadora del artista. Para el que ve estéticamente, es decir, de un modo verdaderamente artístico, entran también en una relación estética las ilustraciones. *Utitz* ve la razón de la infecundidad de ésta y semejantes polémicas en que no se empieza por reflexionar sobre lo que “arte” sea propiamente, sobre “qué notas caractericen a una conducta adecuada frente al arte, y en qué situación se halle el artista ante los imperativos de la obra de arte”. Partiendo de una rigurosa determinación de la esencia del arte, en prolongación de las ideas básicas de *Dessoir*, trata *Utitz* de poner los fundamentos de una ciencia general del arte que afirma su independencia por respecto a la estética.

Según *Utitz*, puede el arte servir de vehículo a valores lo mismo éticos que religiosos, patrióticos que intelectuales. Son para él inmixtiones extraestéticas que deben sentirse como perturbadoras desde el punto de vista de lo puramente estético, “que se realiza en la forma de lo bello”. Hay sin duda un arte exquisitamente estético que se mantiene del todo, o poco menos, dentro del dominio de lo estético. Mas con la mayor frecuencia se encuentran valores representativos que radican más allá de tal región, pero que reciben una “forma” por medio de la obra de arte. *Utitz* cree deber consignar el vivir el arte, imposición de una forma a tales valores extraños a él, a una región que designa igualmente como ciencia general del arte. Los valores representativos son ciertamente extraestéticos en el sentido de una estética de la belleza, pero poseen carácter artístico en la medida en que brotan de lo representativo por manera perfectamente determinada y en la medida en que el sentido de lo representado se franquea en la zona de la vida afectiva.

Sin entrar en la estructura íntima de este dominio que se acaba de franquear y nos ocupará aún más tarde, es ya lo cierto que nos las habemos aquí con un dominio funcional puramente estético, como quiera que *Utitz* llama estética a la aprehensión afectiva de fenómenos de valor — *Dessoir* habla parecidamente de “necesidad intuitivo-afectiva”. Esta manera de considerar las cosas es estética porque no trata de comprender los valores extraños al arte desde los puntos de vista de los órdenes so-

ciales ni de las formas de vida a los que están tomados como materia prima, sino desde la unidad del acto de vivir contemplativamente lo representativo en cuanto tal; y ello es así incluso si se subraya que este vivir afectivamente no es, en absoluto, un “proceso psíquico real”, sino el “correlato psíquico ideal de la imposición de una forma”.

Una ciencia del arte en el sentido de *Dessoir* ve su misión en comprender los objetos de la creación artística en su esencia histórica, partiendo de las estructuras generales de la vida. Tiene el derecho, más aún, el deber, de desatar de sus ataduras estéticas los valores extraestéticos, nacionales, éticos, religiosos, imperantes en la obra de arte, para ponerlos en relación con las fuerzas históricas y sociales de la vida. Si, por el contrario, consideramos con *Utitz* el arte como una imposición de forma que se dirige a la vida afectiva, llegamos al estadio del aislamiento y alejamiento de la vida y pasamos al verdadero dominio de la estética. La estética debe arrogarse el derecho de preguntar por las leyes y las relaciones funcionales imperantes entre la actividad artística y el valor representativo, o entre la imposición objetiva de una forma y el correspondiente “con-formarse” subjetivamente.

Con esto no se aminoran los méritos de *Utitz*, antes son expuestos a la luz. Pues el resultado de estos esfuerzos es la muy importante organización de la estética en dos distintos campos de investigación. A la idea de una ciencia general del arte como campo de investigación del contenido significativo y vital del arte hay que asignarle, por el contrario, una tercera plaza aparte.

En un penetrante trabajo de análisis de conceptos ha luchado *Kurt Gassen* con el mismo dilema. El “método científico-fundamental” de *Rehmkne*, desdeñado con frecuencia como demasiado simple, pero empleado con éxito por *E. Heyde* para estudiar el concepto del valor, ha sido aplicado también por *Gassen* para aclarar el “valor absoluto” de lo dado en el arte. Absoluto es un valor cuando se le encuentra en algo “dado teleológicamente” (es decir, algo dado, en oposición al dato de la naturaleza, con vistas a una finalidad determinada que hay que llevar a cabo) como el “valor especial” que da su plenitud a la finalidad. Cualquier otro valor ligado con lo dado así, es un valor accidental. En este sentido posee todo lo dado en el arte un valor “absoluto” o de finalidad, en tanto que en cuanto dado aporta la plena solución de un problema planteado en la obra de arte misma. “Finalidad” no tiene aquí la significación de las finalidades prácticas, extraestéticas, y no está, pues, en contradicción con el postulado de la “falta de finalidad” de la obra de arte. Más bien es el logro de la fina-

lidad una función estética inmanente, puesto que el destino de la obra de arte implica un retrotraerse al designio del artista, es decir, “a la conciencia para la cual lo dado como ‘obra de arte’ es algo querido con una finalidad”. Hay que distinguir, por ende, entre la “cosa artística” (el lienzo con manchas de color) y el “objeto estético”. Ambas funciones juntas, es decir, en el sentido de un imperativo teleológico, dan por resultado la obra de arte; y la misión de la estimativa artística consiste en juzgar sobre el grado de concordancia de ambos aspectos con el valor absoluto. Este modo de discurrir (inconcebible para el estético idealista) es de la mayor importancia para aclarar la cuestión. Pues por primera vez se alza por medio de una ideación convincente la función del material al rango de un elemento constitutivo del acto de la estimativa artística. Sólo reivindicando la “cosa artística” (despojada de sus derechos por una estética de la “bella apariencia”) es posible aproximarse de veras a la cuestión del valor estético y llevar a cabo satisfactoriamente la separación de los dos dominios en cuestión.

Gassen deriva de la división del valor en valor esencial y valor accidental tres modos de estimativa artística. La primera, la ya mencionada valoración absoluta, es la única que puede adjudicar el predicado “artísticamente valioso”. Como valoración accidental, la cual nunca posee sino un carácter relativo, debe considerarse la valoración hedónica, que con el predicado “bello” se refiere al goce del arte. El valor productor de placer no se fija en la “cosa artística”, ni por ello puede llegar a valorar la estructura total de la obra, sino que en su tendencia a dirigirse al efecto placentero, atiende sólo al “objeto estético”. A éstas se suma como tercera clase de valoración la valoración extraestética, que refiere el objeto estético a fines situados fuera de lo dado en el arte.

Por muchas cosas que quepa objetar al intelectualismo de la definición de la valoración absoluta como “puro conocimiento artístico”, el mérito de este trabajo, que por lo demás se diferencia de la teoría afectiva de Uitz tanto en los principios como en los resultados, está en la pulcra distinción entre la valoración hedónica y la artística, que aporta una razón más a favor de la urgente reforma de los fundamentos.

Con lo anterior ha llegado el desarrollo del problema a una conclusión provisional muy importante. Todos los ensayos hechos para explicar y justificar los valores representativos del arte, que se sustraen a la norma de lo bello y exquisito, una vez más en el sentido de una estética de la belleza —podría escribirse una historia especial de estas construcciones en parte grotescas—, están condenados de antemano al fracaso

Todo lo que sea hablar de sentimientos mixtos, todos los esfuerzos que se hagan para transformar un sentimiento de disgusto en un “dulce dolor”, por medio de un “embellecimiento” de la forma representativa, para motivar por este camino una manera artística de vivir el valor, son un echar agua al vino que ha acarreado a la presunta ciencia estética la peor de las famas. Con otras palabras: la región del goce de la belleza es absolutamente aproblemática y adialéctica. El complejo que es objeto de ella, “lo bello”, tiene simplemente una significación hedónica y hace frente a la región en que se vive el arte en general (quizá con excepción del arte que se subordina al ideal clásico de la belleza) casi con el mismo carácter de extrañeza de su valor que otros valores de la vida, una manera de pensar que es también la de Utitz, cuando se niega a conceder a lo bello una relación con el arte más privilegiada que la que con éste tienen lo ético, lo religioso y lo nacional.

La estética, por el contrario, en la medida en que tiene por objeto el vivir la obra de arte y en la medida en que quiere describir la estructura de este vivirla con efectiva validez universal, acepta la herencia dialéctica del problema de la autonomía con toda su fatal aporética. No se hace sino soslayar la dificultad cuando —como objeto *Volkelt* contra la distinción de *Dessoir*— se reivindica para la estética el derecho de fijar la vista “preferentemente tan sólo en lo puramente artístico del arte”, pero de “discutir también en amplio grado la significación moral, religiosa y social del arte”. En este caso se convierte precisamente en ciencia del arte en el sentido de *Dessoir*. La cuestión es cómo los valores extraños se ingieren en el acto originalmente estético sin destruir la homogeneidad de la estructura de éste. En esta cuestión se contiene la aporía fundamental de la estética del valor, que no puede despacharse con la superficial afirmación de *Ziehen*, de que todos los sentimientos no estéticos en sí, “al ser recibidos en el complejo afectivo-estético, son despojados de sus específicos elementos no-estéticos”.

Así, pues, tendrá la estética en su primera parte la tarea de estudiar los puros valores formales, la acción estético-hedónica de los objetos estéticos elementales y las diversas modalidades de lo bello, desde donde debiera desarrollarse ulteriormente, según propone *Charlotte Bühler*, una tipología estética que tendría por objeto las distintas posibilidades de la vida psíquica estética, su sistematización y la estructura típica de los modos de esta vida, sin entrar en el terreno de los valores y de las diferencias entre ellos.

Las relaciones en que están estos fenómenos básicos del simple gozar con los actos de la aprehensión estimativa del arte, resultan extremadamente complejas, son vistas de través las más de las veces y en todo caso esperan aún que se las estudie con rigor. *M. Geiger* considera la ordenación eurítmica como una condición estéticamente indispensable del acto de la valoración artística. El objeto necesita ser conformado, transparente, para que pueda ser recibido. *Th. Lipps* ha dicho cosas importantes sobre el juego formal de las fuerzas en sus investigaciones sobre la columna dórica. *Stephan Witasek* ha tratado de hacer utilizables por la estética las ideas de *Ehrenfels* sobre las cualidades “figurales”, juntamente con la teoría del objeto de *Meinong*, y trata las “figuras” como objetos estéticos elementales. La moderna “psicología de la figura” de todos los matices, las investigaciones de la psicología experimental sobre los colores y los sonidos son todavía en gran parte material no utilizado por la ciencia estética. El tercer Congreso de Estética (1927) mostró convincentemente, en el caso del problema del ritmo, la posibilidad de aprovechar los conocimientos psicológicos para penetrar en el vivir estéticamente el valor.

Sin embargo, no deben ponerse demasiadas esperanzas en la trascendencia de estas investigaciones para el análisis del vivir el arte. Si todo se reduce a atribuir a la euritmia una cierta función de ordenación y sustracción a la realidad, no hay nada que objetar, aun cuando la misión de sustraer a la realidad puede ser cumplida tanto y tan bien por elementos expresamente arrítmicos. Lo mismo que las “figuras” en general tienen su valor propio y jamás integrable con los elementos parciales, así también posee toda obra de arte su propia ley individual, que sólo cabe vivir dinámicamente en ella.

El destino de la estética está, por ende, encadenado a la inteligencia para el arte y a la receptividad estética del investigador. *Geiger* ha llamado la atención sobre el hecho de que el diletantismo en el vivir el arte es más fatal para la definición de la esencia de la estética y para la clara percepción de sus objetivos que el diletantismo en la creación artística para el arte mismo. “Sólo es estético aquel modo de vivir el arte que debe su origen a los valores de la obra de arte o del objeto estético.” La ingenua inmersión afectiva en el tema, el ensanchamiento del objeto estético por medio de imágenes danzantes en torno suyo, son cosas perturbadoras que se extienden por todos los dominios del arte, especialmente en la música, y encima son cultivadas muchas veces por una hermenéutica mal dirigida. El sentimentalismo, el mal uso de la obra de arte como un ex-

citante o un alcohol productor de una fruición llena de beatitud, está tan hondamente arraigado en nuestro modo de vivir el arte, que obnubila las ideas estéticas incluso de los más serios investigadores. Estamos de acuerdo con *Geiger*, que pide para la recepción de una obra de arte un intenso esfuerzo psíquico, una insólita dinámica y actividad espiritual. Todas las concepciones que ven el sentido de la vida estética en una particular facilidad de la recepción, en un mínimo de actividad psíquica o que tratan de dar base a la actitud de la indolencia sentimental con teorías como las del juego, de la distensión de las fuerzas, del recreo y demás análogas, deben considerarse como emanación de tal sentimentalismo de diletantes. *Geiger* distingue tajantemente entre *estética de la impresión* y *estética del valor*. La primera considera la obra de arte sólo como medio de producir goce. La estética del valor, por el contrario, parte del primado del valor a que da forma la obra de arte, y partiendo de aquí pregunta por la adecuación de la actitud psíquica. Esta concepción se halla también en la base de la división propuesta por *Wolf Dohrn*, en *estética general e individualizante*. Mientras que la primera se afana principalmente en torno al goce estético y considera igualmente las obras de arte sólo como objetos de impresión y goce, se ocupa la segunda con el estudio de los factores de la impresión fundados individualmente en cada obra de arte. La estética general pregunta: ¿*Qué* se goza estéticamente? La estética individualizante, en cambio: ¿*Por qué* tal cosa se goza justamente así y no de otra manera?

Surge ahora la cuestión de si la moderna estética del valor es capaz de superar la dificultad, residente en la ingerencia de complejos de valor extraños en el acto estético, mejor que la estética dogmática de la belleza con su orientación estática hacia la apariencia que descansa sobre sí misma. En la analítica de lo bello de Kant depara este dilema alguna confusión por el hecho de que primero se confiere al acto contemplativo el poder de abstraer de todas las ideas de finalidades extraestéticas, de tal suerte que es factible considerar estéticamente todo objeto, pero luego se pone en el objeto estético la facultad formalista de excluir por su propia naturaleza todas las ideas de finalidad. En todo caso se ve que el pensamiento de Kant resulta agitado siquiera por el problema, mientras que la estética moderna en general pasa de largo e incomprensiva junto a él. La estética moderna se contenta con llamar a lo estético una “forma expresiva” y decretar la unidad de la forma y el contenido como norma estética fundamental (*Volkelt*), llegando incluso a negar que el dualismo teórico de la forma y el contenido tenga sentido alguno en el acto ori-

ginalmente estético, puesto que únicamente es aportado por el acto de valorar, que es un juicio (*Rickert, Lask, Häberlin*). Este dilema da a la estética del valor una doble faz y concierne al problema de la conquista teórica de lo alógico en general. La teoría formalista y lógico-trascendental del valor arriba en *Jonas Cohn* al descubrimiento de una radical dialéctica en la obra de arte; la estética emocionalista tiene que proponerse como meta resolver esta dialéctica “tanteando” con la mayor acuidad posible la dinámica de los actos originales.

Si, pues, el principio dialéctico penetra el método y el objeto de la estética del valor, también el objeto del goce estético en la espontaneidad de la vida o lo que se llama gusto, a saber, lo bello, entra en conflicto dialéctico-real con lo feo. La estética de la impresión no puede prescindir de la ayuda de consideraciones sobre las bases sociológicas del gusto, como las que debemos a *Simmel*. Pues lo bello es inseparable de sus raíces biológicas y sociológicas — hasta el espíritu “winckelmanniano” trata de leer su ideal de belleza en las formas sensibles concretas. Sin embargo, fuera absurdo hacer también de estos hechos naturales el motivo de una reforma de las bases de nuestra ciencia. Así, *Betty Heimann* quiere erigir al lado de la lógica y la ética, como ciencia con los mismos derechos, una ciencia nomológica de las condiciones formales de la intuición válida, que llama *callognómica*. En ella deben obtenerse los principios nomológicos en abstracción formal, mientras que una estética universal considera los mismos fenómenos “desde el punto de vista material, como lo que llena y realiza la vida, como sustancialidad, como individualidad”. Mas el intento de desenvolver los principios de esta callognómica en analogía con las leyes de la lógica, a base de una definición limitada y tradicionalista de lo bello, apenas puede mirarse como otra cosa que un ingenioso *aperçu*.

## 2. ORIENTACIONES Y MÉTODOS.

La falta de claridad acerca del alcance y los límites de la estética, depende del modo más estrecho de las pretenciones que se fundan en la obra de arte y de los efectos psíquicos que se esperan de ella. De estas “esperanzas” y de las relaciones del arte con los problemas filosóficos surgen las distintas orientaciones que dan su sello particular a toda investigación estética especial. Es, por ende, de una significación sintomática para juzgar del estado de desarrollo de la ciencia, que la circunspección

científica de *Max Dessoir* oponga la duda metódica a todos los ensayos de construcción precipitados. Esta duda no mana de la turbia fuente de un agnosticismo resignado, sino de la fundada desconfianza frente a todas las construcciones dogmáticas y los presuntos principios de unidad. Es una duda que abarca con la mirada la enmarañada multitud de los orígenes históricos del arte y de sus diversas vinculaciones sociales, cuyo estudio requiere en cada caso su método. La complacencia que se siente ante las formas debe estudiarse con el método de la psicología experimental, la creación artística con el de la psicología descriptiva, mientras que los orígenes del arte sólo se franquean a métodos comparativos. Dessoir dirige su actitud escéptica antes que nada contra todas las sistematizaciones esquemáticas, que suelen sofocar el “sentido para la finura y la riqueza de las creaciones más originales”. Consciente de esta multiplicidad de los problemas estéticos, ha dado a su estética una base deliberadamente enciclopédica. Lo mismo que rechaza toda “estética desde arriba”, rehusa también su adhesión a una estética “desde abajo”, que disuelve “la vida psíquica estética en un torbellino de puntos de placer”.

El principio de la pureza del método —en sentido ideal a buen seguro el postulado capital de la perfección arquitectónica de una ciencia— es aplicado muchas veces en una forma parcial y sale a la luz en dos direcciones opuestas entre sí como estética *objetiva* y *subjetiva*. El objetivismo exclusivo cree poder leer y describir las cualidades estéticas sin mirar al sujeto que las goza. Esta manera de ver, que presta seguramente buenos servicios a la Historia del Arte y resulta próxima al proceder teórico de la ciencia natural, puede emplearse en una dirección psicológica, de estética de la impresión, pero también en una dirección normativa. Así, para el *objetivismo psicológico* de *St. Witasek* son coincidentes hasta cierto punto el juicio de percepción y el estético. La “belleza” es leída en el objeto, es “una propiedad ideal de su portador”. *Edith Landmann-Kalischer* cree que la belleza mora “en la extrema superficie de las cosas”. El rasgo distintivo capital de la objetividad estética está para ella en la capacidad —ya mencionada por Hemsterhuis— de suscitar con un mínimo de datos sensibles un máximo de procesos espirituales. A estas concepciones objetivo-psicológicas se suman tendencias axiológicas (*Konrad Fiedler*, *Jonas Cohn*, *Lenore Kühn*, etc.), que podemos reunir, con Volkelt, bajo el nombre de “*objetivismo trascendental*”. Se trata aquí de la objetividad en el sentido de la validez universal, de un carácter imperioso del valer estético que reside en el objeto y se funda en las leyes de la conciencia. Lo mismo que la estética objetivo-normativa, también la

consideración *fenomenológica* rechaza toda ingerencia de elementos psicológicos empíricos, como en general toda referencia a la conducta subjetiva psíquica.

Con todo, es propio de las orientaciones acabadas de mencionar, ver en el fenómeno estético un problema y tratar de fijar el especial modo de ser y de obrar de lo estético por medio de una investigación analítico-estructural. Mas al lado de ellas se encuentra un *objetivismo dogmático* que toma el concepto de la belleza en su indistinta unidad tradicional y lo erige en el principio de la estética. Así, señala *Th. A. Meyer* a la estética la misión de “mostrar lo que hay de común en el fondo de todas las manifestaciones de lo bello y explicar por la esencia de lo bello cómo se divida en una tan varia multitud de manifestaciones, en tan heterogéneas formas y especies”. Meyer quiere ver excluidos de la consideración de lo bello todos los coeficientes emocionales. El arte tiene por misión dar expresión con superlativa plenitud a valores vitales que no se nos franquean a través de una “proyección sentimental”, sino de un misterioso “conocer intuitivo” o “proyectar vital” (la aportación capital de Meyer se encuentra en el dominio de la poética, donde ha llegado a resultados importantes ante todo acerca del carácter de la fantasía intuitiva en la poesía). El extremo en el dogmatismo estético lo representa sin duda *Maxim. Beck*, que llama a la belleza una “cosa corpórea” desligada de todo lo psíquico y emocional, una “cualidad sensible”. La belleza es para él algo que se encuentra más allá de toda doctrina, como pura y simplemente “exterior”, y que es sólo destruido por todo análisis de su esencia.

El reavivado interés por los grandes sistemas idealistas parece dar al objetivismo estético la posibilidad de buscar puntos de apoyo en las construcciones de filosofía del arte de aquel período. No es, sin embargo, de extrañar que todos los ensayos orientados en esta dirección posean una rigidez dogmática que los hace inapropiados para tratar los problemas estéticos actuales. La filosofía del arte de Hegel debe sus principios axiológicos a la viviente cercanía al período del arte clásico. Esta cercanía se ha convertido para nosotros en una lejanía sin límite. Así, bien podría ser que el intento de resucitar el *objetivismo idealista* apenas despertase más que un interés histórico.

Por el espíritu de Hegel están animadas las consideraciones sobre filosofía de la cultura de *Richard Kroner*, cuando asignan al arte, en la evolución dialéctica del espíritu que llega a la reconciliación consigo mismo (que se cultiva), el papel de una función que da expresión a la conciencia del mundo en una “visión de la belleza” individualizadora. Cercano

al hegelianismo de F. Th. Vischer y al formalismo axiológico de Rickert, trata *Herm. Glockner* de avanzar hasta una metafísica kallognómica. Aceptando la idea metodológica de Hegel, de que no hay “partes”, divisiones de la filosofía, sino que cada parte encierra en sí y saca de sí la totalidad de la idea filosófica, trata de equiparar el campo de los problemas estéticos con los de la filosofía en general. La estética es para él, en un sentido que recuerda en parte a Schelling, la ciencia del mundo en cuanto bello. Mientras que la ciencia del arte se queda en el hecho empírico, la estética reduce todos los problemas especiales a los problemas universales. La estética considera la belleza en general desde el punto de vista de su posibilidad, es decir, considera el mundo de un nuevo modo, busca en él una posible belleza y la describe “de un modo bello” (!). De una manera parecida a Glockner, quiere también *W. Schulze-Soelde* abrir al conocimiento humano la “ley de la belleza” imperante en el cosmos. Y pues que la “fuerza vital generatriz de la naturaleza” realiza la idea de lo bello como “finalidad sin conciencia del fin”, encontramos la ley de lo bello en la naturaleza afirmando amorosamente todo lo real.

Dudoso me parece que partiendo del concepto de la afirmación de la existencia cósmica o de una síntesis del “ver la belleza”, quepa fundar una esfera estética autónoma. Cuando lo bello es entendido por Glockner en un sentido tan amplio, que comprende en sí la oposición misma de lo bello y lo feo y que el artista es capaz de ver como bello hasta lo feo, la aporética estética entera queda presa de un concepto dogmático que por ello resulta él mismo sumamente problemático. La estética no encuentra precisamente en la vaguedad del concepto de la belleza una base axiomática para atacar la multitud de sus problemas.

En tanto la investigación se limita a puras cuestiones de la estética de la impresión, puede el *subjetivismo estético* tener bien fundadas pretensiones de prevalecer. El sujeto, en la medida en que ya no es un yo receptivo en la actividad del conocimiento ni desbordante en un impulso de la voluntad, en la medida en que se siente a sí mismo en su totalidad, sólo está en relación con el objeto hasta el punto en que la excitación externa le da ocasión de gozarse a sí mismo al ser afectado. También en la consideración del objeto está el centro de gravedad en el enriquecimiento y ensanchamiento del sujeto que goza. El gusto puede desarrollarse independientemente del arte, según *Dessoir*, y *Geiger* insiste en que goce estético y goce de lo bello no son conceptos idénticos. El subjetivismo estético pregunta por las necesidades psíquicas y fisiológicas que son raíz del estado estético, que frecuentemente resulta despojado de su alto

valor propio y considerado simplemente desde un punto de vista psicológico-causal, como un excitante. A esto se agrega en muchos casos el creer poder caracterizar el objeto estético por una especial facilidad de la aprehensión del mismo. Un *quietismo estético* es lo que defiende *Worringer* cuando trata de explicar el estilo del arte "abstracto" por la necesidad de sustraerse a la agobiadora inquietud del espacio tridimensional de la realidad. Aquí entran también las teorías del impulso de juego y de la ilusión, así como la teoría de la "proyección sentimental" en la forma que le ha dado *Th. Lipps*. En cambio, *Volkmelt* rechaza con energía el reproche que se le ha hecho de seguir una orientación subjetivo-psicológica parcial. El goce estético no es para él, como para Lipps, "goce de sí objetivado", sino un *vivir una correlación entre objeto y sujeto*. En el objeto estético se vive "implícitamente" una subjetividad. La objetividad sólo existe estéticamente como "objetividad animada de un modo inmanente". Por análogas razones llama *Dessoir* al valor estético un "valor de la vida psíquica objetivo-subjetivo". Y con la misma rotundidad declara también *Ed. Spranger* que la estética no puede ser ni pura ciencia del sujeto, ni pura ciencia del objeto.

No hay duda de que la estética tiene que ver tanto con "objetos" como con la vida psíquica; de aquí que tiene "objetividad" una significación totalmente distinta de la simple objetividad de la percepción; de que, en fin, la correlación sujeto-objeto posee una estructura inmanente al acto, y constituyente del acto cuyo estudio no puede menos de ser la labor principal de la ciencia estética del valor, de tal suerte que todo lo que sea desgarrar el acto de la valoración en una parte objetiva y otra subjetiva, todo lo que sea acentuar la una a expensas de la otra, difícilmente será provechoso al descubrimiento de las leyes estéticas.

Mientras, pues, en la pura esfera de lo teórico prevalece el objeto y en la ética el sujeto, instituye la estética un "equilibrio estático" entre ambos. Todavía más lejos va *Helmut Kuhn* cuando declara abolida la distinción teórica sujeto-objeto para la consideración estética. El fenómeno estético arraiga para él "en la relativa indistinción de estas esferas del ser" y tiene el carácter de una "*determinación inmanente del ser*". El ser fenómeno en cuanto tal (abarcando igualmente lo óptico y lo acústico) no es para él una percepción de algo real con un sentimiento aminorado de su realidad; es algo percibido "sin la idea ulterior de algo situado en lo percibido o tras lo percibido y en alguna forma sustitutivo de lo percibido". Tampoco debe interpretarse, pues, como ilusión o apariencia, como "desrealización" de algo real, sino como un carácter, indepen-

diente de la especie de realidad del caso, que está latente en lo real y que en determinadas condiciones puede ponerse de relieve, ser descubierto, y entonces es en cuanto fenómeno “realidad”. El fenómeno en cuanto tal sólo es, sin embargo, estéticamente operante cuando en él se realiza un peculiar principio formal prelógico que es base para que se constituya un todo con un sentido. Únicamente por esta vía llega la realidad del puro fenómeno a ser “imagen” sensible con virtualidad estética. Lo bello es, según Kuhn, la “imagen” sensible tomada en su índole de puro fenómeno y caracterizada por la nota de la “necesidad intuitivo-afectiva” (así también, Dessoir). Es unidad intuitivamente aprehensible, inmediatamente suasoria, de fenómeno y forma expresiva. Lo emocional expresado (dolor, alegría, etc.) no entra en el campo visual meramente como signo comunicativo de... , sino también como signo expresivo, como voz específica de la expresión, en su estructura de puro fenómeno. Lo bello es, en suma, “imagen” como función de la fusión de forma y expresión.

En las lucubraciones de Kuhn se tiene, hasta donde logro ver, el único ensayo hecho en serio para abarcar en toda su profundidad los problemas de la estética idealista y darles una forma que los haga viables en la actualidad. También para Hegel y Vischer se distinguía la esfera de lo estético porque en ella el espíritu, sea en cuanto cognoscente o en cuanto activo, “ya no aspira simplemente a superar la oposición entre sujeto y objeto, sino que la ha superado y representa su propia esencia indivisa bajo una forma pura y absoluta” (Vischer, *Estética*, I). Pero en ambos se encuentra el hecho estético construido partiendo de supuestos metafísicos, mientras que el método denominado por Kuhn “trascendental”, deja expresamente indecisa la cuestión metafísica.

A base de los supuestos metafísicos de su teoría del valor quiere también *Hugo Münsterberg* ver en cierto sentido excluida de la descripción estética la relación sujeto-objeto. Verdaderamente real es la voluntad que pone el valor. Así, está el “objeto” de la voluntad que porta el valor, el valor estético, lo mismo que el acto de vivir este valor, más allá de la región de lo físico y lo psíquico. Esta distinción no alcanza ya al objeto de la voluntad vivido, es ya una transformación operada por el pensamiento conceptual. “Las cuestiones fundamentales de la estética realmente empírica pueden por tanto responderse en absoluto antes de que llegemos a las construcciones de la psicología y la fisiología.”

Seguramente que las posibilidades de orientación no quedan agotadas con la división en objetivismo y subjetivismo estético. Así, se podría distinguir aún entre estética formal y estética del contenido, estética de la

ilusión y estética que insiste en lo material, estética estática y estética dinámica, estética de la actividad y estética de la receptibilidad. O cabría hacer un plan de trabajo estético que respondiese a la división del arte de la impresión, arte de la “proyección sentimental” y arte de la expresión. Siempre, empero, habrán de fundirse estas parejas de contrarios en unidades sintéticas, si quieren hacer justicia a la rica ramificación de los problemas modernos.

Cada orientación tantea en determinada forma la estructura del objeto estético, busca en la inabarcable multitud de hechos un punto especial de apoyo al que incorpora el resto, coordinándolo o subordinándolo, y saca de sí el *método* especial que ha de mostrar su eficacia en la prueba del movimiento y de la vida. *Dilthey*, en su artículo sobre las tres épocas de la estética moderna, ha expuesto los tres métodos más importantes, designándolos como método *racional*, método *analítico de la impresión* y método *histórico*. Mientras que el primero coincide con el método deductivo, puesto que trata de concebir lo bello como “la manifestación de lo lógico en lo sensible”, y el segundo, experimental y que se desarrolla desde Home hasta Fechner, procede exclusivamente de un modo inductivo; la tercera forma, la propiamente estético-axiológica, cuyo propósito es “analizar la facultad estética creadora”, no sólo se presenta como una síntesis de las dos primeras, sino que requiere en el investigador una capacidad de adivinación hermenéutica para revivir y comprender la creación artística.

El procedimiento inductivo se ha enriquecido, desde Fechner y a lo largo del curso evolutivo de la psicología experimental, con una multitud casi inabarcable de métodos especiales. Los métodos de impresión con el fin de elegir objetos preferidos, los métodos de producción siguiendo indicaciones determinadas, se remontan a Fechner mismo y han sido desarrollados por Major, Martin, Segal, Baker, Külpe y otros. *Ziehen*, que describe con particular claridad estos procedimientos, distingue entre el método *experimental* y el *subexperimental*. El primero quiere elevarse “sintéticamente” desde la investigación de los objetos “estéticos” más simples a otros cada vez más complicados; el segundo parte, a la inversa, del todo, y trata de reducir “analíticamente” la impresión estética de un producto complicado del arte o de la naturaleza a sus distintos componentes. La base de ambas vías es la observación directa utilizando a los más varios sujetos de experiencia. Ambas quieren precisar “lo que los distintos seres humanos y clases de seres humanos tienen por bello”.

Sólo con muchas reservas podemos considerar a *E. Meumann* como un representante del método histórico descrito por Dilthey. El instrumental dispuesto por Meumann para conseguir el mismo fin consiste demasiado en una gran cantidad de métodos biológicos y de ciencia natural (estudio de declaraciones y testimonios de los sujetos sobre sí mismos, métodos del cuestionario, estadística, análisis de las obras, psicografía). Con todo, ocupa Meumann una posición aparte por el hecho de rechazar tanto la estética psicológica como la objetiva. En el centro de la investigación no debe estar, según él, el problema de los “sujetos estéticos receptivos”. La investigación de procesos representativos, fenómenos de contemplación, corrientes afectivas, no puede llegar a criterios específicamente estéticos, que dependen siempre de propiedades muy determinadas de la obra de arte. Pero también la estética puramente objetiva pierde de vista el problema central, al ocuparse de una manera puramente externa con las cuestiones del material, de la técnica, poética, rítmica y teoría de los colores. El principal problema es más bien la reflexión “sobre las leyes fundamentales de todo arte y sobre los motivos últimos de toda creación artística”, lo que sólo es posible tratar mediante una “síntesis apropiada de procedimientos objetivos y subjetivos y psicológicos”. Meumann no recomienda, pues, un método nuevo, sino una íntima colaboración de la Historia del arte, la Historia comparada de la cultura, las investigaciones biográficas y el estudio analítico del arte.

La aversión de Meumann al método subjetivo se explica por el hecho de encontrar el acto receptivo de la contemplación del arte en perfecta analogía con el estadio de la creación artística. Todo el que quiera comprender realmente una obra de arte necesita empezar por superar el estadio primario de la acción inmediata del objeto sobre nuestro sentimiento, por medio de un análisis consciente de la obra de arte. “Pero una vez terminado este proceso, retorna la complacencia estética a la espontaneidad.”

Hay un núcleo muy sano en esta manera de considerar las cosas, que rehusa a toda visión sentimental atraída por contenidos parciales extraestéticos el derecho a tener pretensiones estéticas, y que atribuye al acto de la recepción de la expresión artística una actividad pareja a la del proceso de creación original. Lo bello se da, según Dilthey, como complacencia estética y como producción artística. Por tanto, debe la estética edificarse desde este doble punto de vista. El fijar la atención en el proceso primario del crear es también para Dilthey condición previa del acto de la valoración estética. “La combinación de distintos procesos psíqui-

cos de que nace un poema, es análoga por sus elementos y estructura a la que se provoca luego en el oyente o el lector." Pero el significado de este imperativo resulta torcido en una dirección extraestética, cuando, como ha hecho por ejemplo *Erich Major*, se abandona el punto de vista immanente dirigido exclusivamente a la obra, para aducir la contingencia de las condiciones de vida, los estados psíquicos, etc., del artista. Este misero hozar en lo demasiado humano ha sido fustigado por *R. Hamann*, *G. Simmel* y otros. Utitz señala con razón que no se trata de la individualidad humana, sino de la personalidad artística. Pues "lo que se reproduce no es el proceso entero de la creación, en todos sus estadios y accidentes — sólo penetramos hasta su celda central, de la que brota la imposición de forma". El preguntarse por el artista sólo está estéticamente fundado hasta donde se refiere a aquella imposición de forma a una manifestación de la vida afectiva que tiene su expresión en la obra de arte. Igualmente ha rechazado *G. v. Allesch*, en un extenso estudio crítico, las exageraciones de la posición de Meumann, y propugnado el análisis psicológico de la impresión espontáneamente vivida como la más importante de las tareas. No se trata de conocer sin límites todas las condiciones originarias, "no se registra todo lo que de la obra de arte cabe experimentar objetivamente, sin distinción, sino lo que es de significación para su esencia como ente estéticamente operante"; la impresión subjetiva inmediata determina la dirección de la elección.

Hoy se cree llegar a fijar leyes psíquicas estructurales de la "inspiración" recogiendo, depurando y comparando confesiones de grandes poetas, compositores y creadores en las artes plásticas — materiales de esta índole se encuentran en *O. Behagel*, *R. Henning*, *Max Graf*, *Paul Plaut*, *Paul Westheim* y otros. Son objetos de investigación la intensa emocionalidad del creador, la variada gradación de esta excitabilidad en los distintos grupos de artistas, el "descenso" de la reacción en la creación, etc. Siguiendo a *Freud* se trata de explicar las fuentes impulsivas de la producción artística por la actualización de "tendencias sexuales infantiles" y el goce receptivo del arte por la suscitación y purificación de semejantes mociones. Con ninguna de estas investigaciones, que apenas muestran una orientación metódica, tiene nada que ver nuestra ciencia. La patografía de personalidades artísticas (*Karl Jaspers*, *Strindberg und Van Gogh*, 2ª ed., 1926. *G. Gesomann*, *Die Grundlagen einer Charakterologie Gogols*, *Jhrb. d. Charakterologie*, 1, y otros), la investigación de los estados límites anormales del genio, son cosas muy loables; pero desde el punto de vista estético carece en absoluto de importancia saber mediante qué estimu-

lantes haya sido inducido el artista a crear, o la criminalidad mayor o menor de sus antepasados, o qué complejos de inferioridad le hayan impulsado a compensar sus defectos orgánicos.

La cuestión de la significación del psicoanálisis para el esclarecimiento de la creación artística fué puesta en marcha por el libro de Freud, *Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci* (1910). Freud mismo ha rechazado la competencia del método para resolver los problemas estéticos. P. Plaut cree poder concederle, en comparación con la psicología tradicional, cuyos esfuerzos para explicar el proceso de la producción artística y de la reproducción tiene por vanos, algunas ventajas muy enturbiadas empero por su orientación tipológico-biológica. A. Herzberg ve en las ideas psicoanalíticas un cierto valor de incitación para la psicología del arte (cf. la reseña de su conferencia en la *Zeitschrift für Aesthetik*, xxv, p. 398). Utitz tiene por fracasado el intento de comprender la creación artística por la patología.

De los intentos de Meumann y muchos otros análogamente extravíados, cabe sacar en todo caso como tendencia común la tendencia a mostrar la imposibilidad de que una estética del valor siga concibiendo el objeto estético como un medio para lograr excitaciones subjetivas de complacencia, ni en el sentido de una relación teorética; antes bien, que se trata de un fenómeno de expresión y comunicación en el estudio del cual siempre habrá que tomar metódicamente en cuenta la trinidad: yo receptor—objeto—yo creador. En la actualidad va prevaleciendo más y más la idea de que la esencia de la vida psíquica estética no está realmente en un acto de conocimiento o de complacencia dirigido al contenido ideativo-ilusionista del objeto —donde este objeto representado ficticiamente trasluce la idea platónica de la “presencia”— mientras que el artista quedaría a un lado como *artifex* que ha cumplido el encargo, sino que la “comprensión” de la obra de arte tiene que dirigirse al centro mismo del alma del artista. La “cosa artística” ya no es un símbolo *en el que* se expresa otra “cosa” arquetípica, sino un símbolo *a través del cual* se expresa una individualidad creadora. Así se toma el acto de la valoración estética un acto de hermenéutica emocional que tiene por fin “apresar justo aquel estado de alma que ha conducido al artista a crear y ha encontrado su expresión externa en la obra de arte” (*Victor Kuhr*). Una multitud de dificultades y peligros se abre ante la exploración de esta manera de pensar, puesta ya por Schleiermacher como base de su estética. Ni por todas partes se ve claro qué se deba entender en rigor por el “estado de alma”, el emocional *fundus animae*, en que se encuentra el artista “durante la

creación”, ni siempre se logra separar el acto originario de su descripción secundaria. Esta ambigüedad no se encuentra sólo en Meumann, sino también en Kuhr, quien por un lado insiste enérgicamente en el carácter emocional, instintivo, de la conducta estética, mientras que por otro se esfuerza reiteradamente por torcer en un sentido intelectualista el “contagio afectivo”, mediante un proceso de “razonamientos por analogía”. Las analogías deben quedar reservadas al proceso descriptivo, que en la comunicación de lo vivido no podrá nunca salir de una cierta ambigüedad metafórica. Pero si se ve el problema estético fundamental en la comunicación afectiva entre el artista y el público, entra la investigación metódica en una nueva zona peligrosa de ambigüedad y reiterada intelectualización. Ya se conciba la “transmisión” del sentimiento como en la teoría de la simpatía de Hume, teniendo lugar por el rodeo de procesos representativos, y se resuelva aceptar la ingerencia de un proceso intelectual, ya se prefiera hablar de un contagio instintivo de los sentimientos, conjurando con ello todo el conjunto infinitamente complicado de los problemas de la pristinidad de la certeza del “tú”, las aporías con que se tropieza en cada caso revelan las dificultades de una adecuada comunicación emocional. El propio Kuhr alude a la arbitrariedad con que proceden las descripciones hermenéuticas musicales y a lo poco capaces que son de reproducir las calidades íntimas del sentimiento. Mas es sumamente dudoso si existe una diferencia esencial entre la interpretación “objetiva” y el acto original de concluir, por analogía, de la expresión artística a los sentimientos “contenidos” en ésta.

Es peculiar al proceder inductivo la sumisión al punto de vista de un resignado relativismo, ya se exprese, como en *Witasek*, en el modesto propósito de limitarse a dar un repertorio enciclopédico de los objetos que placen, ya persiga, con *G. v. Allesch*, el fin de “presentar la reacción estética como una función, sujeta a leyes, de convergencia de almas de cierta constitución con ciertos complejos o procesos de representaciones”. Lo insatisfactorio de tales perspectivas induce siempre de nuevo al estético del valor a poner sus esperanzas en el proceder *deductivo*. Así, es significativo que *Jon. Cohn*, uno de los defensores más resueltos del método deductivo, diese una vuelta asombrosamente rápida desde la orientación sensualista y experimental hasta la filosófica y sistemática, proponiéndose fundar la estética como ciencia normativa e imponiéndose por obra el acotamiento formal del dominio del valor estético. Aquí entran también todas las investigaciones de la escuela de Rickert, que ven en la indagación teórica del sentido de la conducta ante el valor estético un pro-

blema sustraído de antemano a toda consideración de la realidad psíquica. Deductiva es tanto la teoría formalista del arte de *Fiedler* como la estética del sentimiento puro de *Herm. Cohen*. Y es digno de nota, como ha señalado Volkelt, que en el filósofo de Marburgo se encuentran juntos dos diversos modos de tratar las cosas: uno, deductivo-progresivo, que tiene por misión la “generación” del sentimiento estético partiendo de la actividad radical de la conciencia, y para el que el arte sólo existe como enigma que reclama su solución; y otro, deductivo-regresivo, que acepta el arte como un hecho de la cultura, para fundar, partiendo de él, la posibilidad y unidad del arte en la unidad de la conciencia cultural.

A los dos conocidos procederes se suma hoy el método *fenomenológico* fundado por Husserl, que de antemano se halla en una relación con el conjunto sistemático de lo estético distinta de la de sus precursores. Pues mientras que inducción y deducción manifiestan muchas veces la pretensión de fundar el sistema de la estética en su totalidad, a la fenomenología le falta esta inspiración; y así es incluso cuando se presenta como fenomenología constitutiva en el sentido de las *Ideas* de Husserl. Por lo demás, no interesa aquí cómo pudiera fundarse fenomenológicamente la estética en cuanto sistema, sino cómo haya sido aplicado hasta ahora el método fenomenológico por estéticos que hayan trabajado con él. En todo caso, *Geiger* ha insistido con toda la claridad deseable en que la estética, en cuanto disciplina filosófica, no puede fundarse fenomenológicamente, y está con los trabajos fenomenológicos especiales en la misma relación que la filosofía de la naturaleza con la ciencia natural. Pues en este punto se trata de problemas de constitución en que se fundan los actos que dan a las cosas su significación, fundando a su vez el valor y la relación entre el fenómeno y el yo. En rigor, no tiene, pues, sentido hablar de una estética fenomenológica; toda teoría del valor estético, también la que utiliza descubrimientos fenomenológicos, está forzada a aplicar principios deductivo-constitutivos de construcción, y fuera injusto tachar de inconsecuencia esta doble dirección de la mirada.

Después que ya en 1908-9 *Waldemar Conrad* había intentado, de un modo penetrante pero exclusivamente objetivo, franquearse por medio de una “intuición adecuada” el “objeto ideal” de la obra de arte, con exclusión de todos los “fenómenos psíquicos”, fueron expuestas por *Geiger* en el segundo Congreso, de 1924, la esencia y las funciones del método fenomenológico-estético. Este método es también para *Geiger* ante todo el más severo objetivismo e indaga las estructuras y leyes generales de los valores estéticos. Se distingue del método inductivo de la estética empí-

rica en que no extrae estas estructuras de un gran número de obras de arte, sino que, siguiendo a Husserl, se sirve de una sola obra, que analiza en detalle, para ofrecer las estructuras a la intuición esencial. Ciertamente que Geiger cree deber transformar el concepto estático de esencia en un concepto dinámico, “mediante una adición de espíritu hegeliano”, para mantener abierto el concepto esencial supratemporal de un carácter estético fundamental (v. g., el de lo trágico en sí) a la variación y evolución histórica en las distintas obras de arte. Pero con esta concesión se ha quebrantado ya el principio aristocrático de la intuición esencial a base del fenómeno único, y llegamos a un método intuitivo que fué propuesto por primera vez por Schleiermacher y Sigwart como método de los “esquemas móviles” y que ha sido desarrollado por Heinrich Maier como abstracción intuitivo-comparativa. No cabe duda alguna de que dondequiera que se ha aplicado el método fenomenológico en investigaciones especiales, aparece en lugar de la intuición única un método intuitivo-comparativo de formación de tipos que no se contenta nunca con un caso concreto — el importante estudio de Geiger sobre el goce estético lo muestra como nada. Tan sólo no se debe decir que la esencia pura se intuya en su inmovilidad en el caso primero y vaya haciéndose flúida a través de los demás, sino que la intuición de tipos se forma aproximadamente en la dirección de un *focus imaginarius*. Si fuera de otro modo, habrían llevado a cabo Lessing, Schiller, Fiedler y Hildebrandt, en los cuales encuentra Geiger descubrimientos fenomenológicos, definitivos análisis esenciales, lo que tengo que negar en todo caso con respecto a los nombres mencionados.

No hay aristocrático de la inteligencia que guarde al fenomenólogo del sino de la intelectualización del acto estético, si no se comprende que “objetividad” significa dentro de una relación emocional algo totalmente distinto del objeto de la esfera teórica inmanente a ésta y simplemente representable. Esta notable situación la ha definido Husserl registrando en los actos del valorar el carácter de una doble intencionalidad. Objeto intencional de la conciencia no necesita ser en modo alguno un objeto “aprehendido”. Podemos estar vueltos hacia la “cosa”, valorándola, sin “tener por objeto” el valor mismo. Para esto último es menester un giro “objetivante” especial. Es lo que no echan de ver todos los fenomenólogos que por un exagerado temor al psicologismo eliminan los actos, en que se vive el valor estético y se ocupan sólo con el “portador” neutral del valor; como si el valor estuviera simplemente “adherido” al portador (según admite la escuela de Rickert) y pudiera ser alejado de éste último a capricho. De este error fundamental no está libre ni siquiera el trabajo de Roman

*Ingarden* sobre la obra literaria. Las sagaces pesquisas acerca de la edificación en varias capas de la obra literaria, la descripción de cuatro distintas capas (fonemas, significaciones, objetos significados, visiones esquematizadas) flotan, estéticamente consideradas, en el aire. No se puede considerar la obra primero como simplemente representable y luego como valiosa; pues entonces se trata de dos diversos "objetos". Frente a un objeto que se concibe como obra de arte, hay que tener a la vista desde el primer momento la doble *intentio*.

Con estos reparos queda suspendida sobre el método fenomenológico la cuestión de su destino en materia de intuiciones esenciales de "objetos" y actos emocionales. Pues existen fundadas *dudas* de que pueda "aprehender" el modo de ser de la objetividad estética, como pudo describirlo trascendentalmente *Kuhn*. De hecho, el problema del adueñarse de lo emocional, que ya ahora necesito rozar brevemente, no puede ser más resuelto por el puro método fenomenológico que por el formalismo axiológico de Rickert. Pues lo que "queda" tras poner entre paréntesis la realidad, y como "residuo fenomenológico" absoluto ya no es alcanzado por la *epoché*, es el *cogito* absolutamente idéntico, aquel punto de referencia formal al que Kant refiere como apercepción trascendental todas las representaciones. Y si bien es verdad que Husserl quiere extender este *cogito* también a los actos de imaginar, de sentir, etc., en el sentido de Descartes, o que quiere abarcar los fenómenos de conciencia "en toda la plenitud de la concreción" de la corriente de la conciencia, para lograrlo fuera menester primero una revisión de las bases que, hasta donde sé, no ha sido llevada a cabo todavía. El dominio de los valores abstractos del saber se retrotrae a la totalidad de la "conciencia en general", neutral y fundadora de todo orden. El dominio de los valores afectivos pide, por el contrario, un cosmos de zonas estratificadas de individualidad, sobre las cuales no puede practicarse ya ninguna *epoché*, como exige Husserl, eliminando también el yo individual. También me comporto fenomenológicamente cuando, viviendo en el acto estético, engendro en el objeto, simplemente representado primero, una objetividad de valor y emocional, y en este engendrar me refiero a la vez a la forma representativa y a la capa de la individuación representada; con lo que la intuición esencial de una individuación creadora, que llamo yo acto de vivir con un tono afectivo una totalidad pasa ciertamente a poseer un carácter intencional de todo punto nuevo. Este método fenomenológico-constructivo-creador, seguido por mí en mi *Grundlegung*, en mi *Fundamentación*, no es ninguna inadmisibles mezcla de fenomenología y neokantismo. Concuerta,

sin duda, con la dirección marburguesa en reconocer que no son cosas heterogéneas “objetividad” y “legalidad” en la totalidad de la conciencia, y vive de la fe en que sólo en semejante disolución y fluidificación del concepto de objeto puede hacerse transparente el sentido de la “objetividad” estético-emocional como “legalidad” de la conciencia estética. Está, además, cercano a la filosofía de las formas simbólicas de *E. Cassirer*, a saber, en la idea de que así como el lenguaje y la ciencia no son simples remedos de una realidad dada, sino “impresión de formas que *dan* el ser”, así tampoco es la obra de arte reflejo de una realidad, sino como imposición de forma en sí, constitutivo símbolo de la actividad creadora de una conciencia individual.

El problema capital de una estética fenomenológica o intuitivo-comparativa está, pues, en el análisis de las estructuras esenciales de la vida psíquica con sus leyes. Es la idea que sirve también de base al método individualizante de *Wolf Dohrn*, que para dar un fundamento a las condiciones objetivas del goce estético, supone un sujeto estético universal, por el que entiende una “complexión suprapersonal copiada de la conciencia individual”, la complexión de los actos de valoración estética como conjunto de posibilidades de actos psíquicos estéticos”, y que señala a la estética por misión el análisis de la estructura de esta conciencia a la vez individual y suprapersonal. Mis ensayos para fundar una “morfología de las zonas del valor estético” persiguen fines análogos.

El imponer forma, el dar expresión y el comunicarse la individualidad creadora, son las fuerzas a que ha de servir la obra de arte y en que ha de buscar su orientación todo método estético. Un método sólo puede tener crédito dentro de una estética del valor cuando hace depender la objetividad, no de la síntesis de la conciencia teórica, sino de las leyes del sentimiento, vivido dentro del todo regional de la individuación y expresado simbólicamente en la forma impuesta. La obra de arte es algo en que, como dice *Schleiermacher*, el espíritu individual se apropia la naturaleza, convirtiéndola en órgano de su individual totalidad, mas al par en símbolo de esta totalidad. En esta manera de pensar estoy de acuerdo con *Hermann Noack*, que interpreta las leyes del sentimiento como la “heautonomía<sup>1</sup> de la individual imposición de una forma de estilo” y estudia la función simbólica de la imposición de la forma estética en su re-

---

<sup>1</sup> Como de *autós*, el mismo, y *nomos*, ley, *autonomía*, de *heutoy*, de sí mismo, y *nomos*, *heautonomía*, con un sentido más preciso que *autonomía*: ser legislador de sí mismo. (Nota del traductor.)

lación con la “idea idiomática 1 de la individualidad”. El *método idiomático* de Noack rebasa ciertamente el dominio del estricto vivir el arte. No se contenta con extraer la “ley individual” de la personal imposición de una forma de estilo en la obra de arte; quiere estudiar la idiomática voluntad de estilo que se difunde por la vida entera, que encuentra su expresión en el adorno, el vestido, etc. El concepto sociológico de “propiedad” —en el profundo sentido en que lo fundó en su *Sittenlehre*, en su *Ética*, el Schleiermacher de la madurez— es ahondado con ayuda de ideas de filosofía de la cultura procedentes de Cohen, Cassirer, Görland, hasta hacer de él el concepto básico de una teoría de la idiomática imposición de una forma a la vida que parte de la individualidad aislada, pero con el propósito de abarcar las unidades históricas del pueblo, el círculo de cultura, la época, en la idiomática manifestación de su estilo.

Mientras que el método de Noack toma su punto de partida en la total vida psíquica creadora en la obra de arte, y amplía paulatinamente el concepto de estilo para incorporar al sistema las restantes formas impuestas por la cultura a la vida, se ha hecho muchas veces el ensayo de dar al problema estético una base de solución sociológica, partiendo de lo colectivo. Gérmenes de una estética sociológica se encuentran en Dubos, Muratori, Giambattista Vico, Herder; el desenvolvimiento metódico empieza con Comte, y pasando por P. J. Proudhon y H. Taine, llega a J. M. Guyau, Ch. Lalo, Yrjö Hirn, Ernst Grosse, R. Wallaschek. Es natural ver en la creación artística un movimiento social hacia un tú, el deseo de resonancia externa, de exhibir el alma, de satisfacer instintos sociales (*Yrjö Hirn*, *Victor Kuhr*), el fin del arte en la generación de “excitaciones de carácter social” (Guyau) y definir el “umbral” de la conciencia del valor estético como un fenómeno social (Lalo). *Karl Groos* ha señalado las raíces sociales del impulso de juego. Las investigaciones de la “psicología de los pueblos” sobre los orígenes del arte, parecen favorecer vivamente las ideas acerca de los supuestos sociológicos de lo estético.

Contra todos los ensayos de esta índole hay que hacer valer reparos de peso, tanto por el lado sociológico cuanto por el estético. Por lo pronto, en casi ningún caso dan en la cuestión sociológicamente fundamental: ¿cómo es posible la conciencia estética como conciencia social? —*Heinz Saueremann* lo ha mostrado con gran claridad en Guyau y Lalo—, confundiendo la cuestión de la esencia del arte con la cuestión de su fin y

---

1 *Idiomático* deriva de *idios*, propio, peculiar, privativo de algo o alguien en cuanto tal y distinto de las demás cosas o seres. (Nota del traductor.)

de su efecto. Pero además pasan de largo junto al acto de la valoración estética, sin fijarse en su carácter fundamental. Desde que Kant fijó en forma decisiva este carácter, la moderna investigación ha venido reconociendo, en su desinterés, su naturaleza contemplativa, su alejamiento del yo y del objeto, su poner entre paréntesis la realidad, crecientemente su complejidad asocial, que significa "*une rupture avec la société*", como dice Bergson en su libro sobre la risa.

No se trata, en esta cuestión, del rigorismo artístico de una teoría exclusivista de *l'art pour l'art*, sino del radical dilema de que la conciencia estética puede hacer presa en la vida social y devorarla, mas no para transformarla de nuevo en algo social, sino para sustraerla para siempre a toda socialidad. Se trata de una infracción de la ley de la conservación de la continuidad social. *Simmel* cree, ciertamente, resolver la dificultad con la tesis de que un todo puede ser a la vez elemento de un todo más amplio, de que el vivir la obra de arte tiene su lugar en nuestra vida total y el artista es siempre más que un artista. Pero éste es el punto de vista objetivante y extraestético que ni siquiera roza la cuestión de cómo sea posible socialmente la conciencia estética en cuanto estética, el artista en cuanto artista.

Con esto no se quiere decir que no interesen en ancha medida a la estética una serie de cuestiones sociológicas. A buen seguro que el problema que plantea a la estética de la impresión el gusto habrá de recibir una fuerte cimentación sociológica. Las cuestiones del origen de la "proyección sentimental", de la manera de vivir la emoción en los gestos ajenos, conducen a Th. Lipps y a Volkelt a entrar profundamente en los problemas sociológicos. Pero los fundamentos mismos de una estética del valor no son afectados por nada de esto. Hasta un estético sensualista como Th. Ziehen concede que sin duda no cabe prescindir de un "eco social" del arte, no obstante lo cual afirma que el fin de la creación artística en cuanto tal es "totalmente distinto de toda intención social". Para el sociólogo será algo tan enojoso como fatal, que tratará de evitar a su modo. La estética del valor se limitará a vigilar, para que su principio capital del aislamiento de la conciencia estética no padezca por obra de la intervención del método sociológico.



## II. ESTETICA DE LA IMPRESION

### 1. EL HEDONISMO COMO PRINCIPIO SISTEMÁTICO

La estética psicológica del siglo XIX perdió completamente el sentido para el desarrollo que había tenido el problema del sentimiento desde Hutcheson, pasando por Tetens, hasta Kant y Schleiermacher. La continencia que se impuso tras los altos vuelos de la estética idealista, hizo perder a la mirada la agudeza para la tradición saturada de problemas, y al método inspirado en la ciencia natural rebajarse al nivel de una doctrinaria contracción del problema estético a la conducta receptiva con su tono de placer. Fechner subsume la estética bajo la hedónica; el carácter hedónico de la impresión estética es para él un hecho libre de dudas. Aun cuando intentó elevar el placer estético por encima del meramente sensible, lo cierto es que sus dos principios capitales, el del umbral estético y el de la ayuda estética, son principios de una determinación puramente cuantitativa de la aparición y la confluencia de las condiciones del placer y el displacer. Reducido lo estético a un común denominador racional sumamente simple, puede la psicología experimental, con su aparato de métodos cada vez más cuidadosamente desarrollados, ver en el complejo de los actos que viven el placer "estético" un prometedor campo de investigación. La estética se convierte en un dominio parcial de la psicología. Frente a los esfuerzos deductivos de Jon. Cohn declara *G. v. Allesch* que "sólo por el camino de la psicología puede esperarse la solución de las cuestiones que se suscitan". Apenas es necesario decir que desde este ra-

dicalismo no hay más que un paso hasta una “estética fisiológica”, como ha sido intentada efectivamente en las *Aufgaben der Kunstphysiologie*, *Problemas de la fisiología del arte*, de Georg Hirt, *Sinnesgenüsse und Kunstgenuss*, *Los goces sensibles y el goce del arte*, de Karl Lange, *Geschlecht und Kunst*, *El sexo y el arte*, de Gustav Naumann. Las cosas no andan mejor en *Richard Wallaschek*, el fino psicólogo de la música, a cuya memoria no se ha prestado verdaderamente ningún buen servicio con la publicación de su voluminosa *Aestetik* póstuma. Quien olvidando por completo los progresos de una estética científica, pone en relación el goce del arte con cuestiones culinarias y define la obra de arte como una droga que acrecienta nuestro bienestar orgánico, se coloca fuera de la seria investigación científica en el dominio de la estética. La teoría del sentimiento de Wallaschek, que apoyándose en la teoría de Alberto Lange, considera el sentimiento como una función del sistema vasomotor, nos adoctrina acerca del influjo de la actividad glandular sobre el estado de ánimo y acerca de las alteraciones orgánicas patológicas en los artistas. No muy lejos de esto se hallan los primeros trabajos, dirigidos por tendencias pragmatistas, de *Müller-Freienfels*, en los cuales se reduce la impresión causante de placer estético a procesos de inervación y sensaciones orgánicas. Ciertamente que en sus escritos posteriores trata él mismo de alejarse más y más de la pura concepción sensualista, rechazando las pretensiones de la psicología experimental y batallando enérgicamente, bajo la notoria influencia de Félix Krueger, contra el dogma algeudónico que quisiera reconstruir toda vida emocional con los elementos del placer y el displacer. Con particular ahinco se ha esforzado por estudiar los varios modos de conducirse en relación al arte, que empezó por caracterizar por las dos orientaciones cardinales, la “proyección sentimental” que “toma parte” y la “contemplación” que “toma distancia”, como posición del “compañero” y del “espectador”, para pasar luego a tomar en consideración más factores y desarrollar un sistema de cinco tipos principales de modos de gozar el arte. El problema de la valoración estética no logra abarcarlo en toda su hondura, a consecuencia de su concepción psicológica fundamental. El acto de vivir el valor es para él un acto biológico que sirve a la “satisfacción de las necesidades vitales”.

Como representante más consecuente del hedonismo estético puede considerarse a *Th. Ziehen*. Para él, entre el goce sexual y el más profundo vivir el arte sólo hay una diferencia de grado, que se puede explicar biológica y causalmente por medio de una diferenciación progresiva. La entera evolución del arte se presenta como “el progresivo desarrollo de

excitaciones afectivas cada vez más complicadas y por ende más matizadas, a partir de una serie relativamente pequeña de sentimientos nucleares y primordiales”, un supuesto dogmático que descansa en la errónea idea, defendida también por *Ernst Grosse*, de que las condiciones del arte “primitivo” son “más simples”, “más transparentes” que las del arte de los pueblos cultos. Para elevar su “teoría del conocimiento” por encima del nivel de una filosofía de secreciones glandulares, y desprender el sentimiento del placer estético de toda finalidad biológica, construye Ziehen un “paralelismo” cerebral, de tal suerte, que si los sentimientos estéticos no están íntegramente insertos en la línea de la causalidad biológica, al menos “están coordinados a procesos causales del cerebro”. Además de los dos factores vistos por Fechner en el objeto estético, el factor directo o sensorial y el indirecto, asociativo o representativo, cree deber admitir un tercer coeficiente fundamental, el factor formal o aperceptivo. A esta función, que une los elementos sensoriales y los contenidos de la representación en una síntesis formal creadora, le atribuye una significación estética eminente, mientras que no tiene por absolutamente necesario el factor asociativo. De estos tres factores fundamentales se forma el sentimiento propiamente estético, por medio de una especie de fusión que llama sentimiento total, halo o nimbo. Consecuencias estéticas fructíferas en cualquier sentido, no logra sacarlas de estas ideas. Singularmente contradictoria es su posición ante el problema de la cualidad de los sentimientos. Aunque se opone con toda formalidad al propósito de explicar la impresión estética exclusivamente por medio de grados de la intensidad del sentimiento, o de una suma algebraica de términos de placer y displacer, y señala la diversidad cualitativa de los sentimientos estéticos, se queda en definitiva en la idea de que toda la vida psíquica estética es vida psíquica hedónica, cuyos matices específicos trata de obtener simplemente por medio de procesos asociativos. Su estética de las sensaciones sistematiza el voluminoso material de la investigación experimental, sin lograr superar en un solo punto el estadio de los relativos juicios de gusto. En la estética de las representaciones trata de poner dogmáticamente el sentimiento del placer estético en relación con reglas tradicionales (formas típicas, unidad en la variedad, unidad de lugar y de tiempo). Salen a luz las normas y los juicios más ingenuos e inciertos, así, por ejemplo, cuando dice que no le gusta H. v. Marées porque una de sus Hespérides tiene una “pierna de panadera” y por tanto se desvía demasiado del tipo normal, o cuando dice que las figuras del Greco, al que llama un impresionista, tienen cabezas demasiado pequeñas, o cuando le señala a Giovanni Pisano algunas

“faltas” en la composición (!). Tales juicios son más que suficientes para mostrar a qué pobreza no puede menos de ser reducido todo vivir el arte por obra del hedonismo sensualista que osa acercarse a los problemas del valor estético.

Lo deleznable de semejantes consideraciones psicológico-experimentales resulta penosamente disimulado por medio de inconsecuencias metodológicas; y sólo un continuo salirse de la manera de pensar biológica y causal hace posible en el crédulo oyente de estas lecciones —*Herm. Noack* se ha referido ya a esta situación— la apariencia de una bien fundada evolución desde la base naturalista hasta los dominios de las ciencias del espíritu. Al sistema de Ziehen le falta, encima, aquella rotundidad que distinguía a las teorías psicológicas y causales anteriores, con todo lo que tenían de parcial y extravagante. Este es el lugar de acordarse de *Konrad Lange*, que hace surgir el goce estético suponiendo que el objeto estético suscita en la conciencia del sujeto del goce dos series de representaciones entre las cuales tiene lugar una oscilación placentera. En el primer estadio sucumbe el contemplador a una perfecta ilusión de realidad, de tal suerte que un retrato ecuestre de Velázquez no se distingue del proceso de percepción real de un artista ecuestre. Esta ilusión, al pronto inconsciente, se transforma en una ilusión consciente al fijarse la mirada en aquellos elementos del cuadro que destruyen la ilusión, haciendo resaltar la realidad de su base material. El acto estético descansa, pues, en un duradero movimiento pendular entre los elementos que provocan la ilusión y los que la destruyen, en un cambio de dirección de juicios existenciales ligado a sentimientos de placer. La idea, expuesta con gran suficiencia, es erigida luego en principio explicativo de todas las distintas artes. Hasta la esencia de la belleza natural intenta explicar Lange por medio de una “ilusión invertida”, siendo un paisaje tanto más bello, cuanto más netamente evoca el recuerdo de un cuadro.

La teoría pendular de Lange, con sus bases biológico-darwinistas, es sintomática de la desorientación de la estética por el filo del siglo. Sin duda no faltaron quienes la rechazaron resueltamente (Jon. Cohn, Th. Lipps, E. Meumann, Volkelt, Wundt), pero también fué acogida con simpatía en muchos casos. No es para admirar que el primero *Vaihinger* viese en ella una brillante aplicación y confirmación de su teoría del “como si”, osando hacer una afirmación que desfigura por completo el sentido de la *Crítica del Juicio*, a saber, que Kant había tenido la “ilusión consciente” en la punta de la lengua. En polémica con Lange, pero polémica simpatizante con él, desarrolló también *Karl Groos* sus teorías sensualis-

tas y biológicas, que por su origen son todavía más retrógradas, pero que sin embargo se salvan por una competencia técnica y penetración filosófica incomparablemente más profundas. Groos busca la esencia del goce estético en el principio de la "imitación interna", en un abstraer la apariencia de la realidad. Su concepción se distingue de la doctrina de Schiller, primero por la falta del fondo metafísico-ético, pero sobre todo por ensanchar el concepto de "bella apariencia" hasta el de la apariencia estética o independiente de toda norma ideal restrictiva y simplemente al servicio de una innata necesidad de juego. La apariencia estética es un acto de la conciencia consistente en abstraer e imaginar interiormente un objeto exterior, lo que pone en movimiento o hace flúida la forma estática de éste. La contemplación estética acaba con la inmovilidad que es propia de la percepción simultánea e impregna la percepción de una interna dinamicidad. Enlazando la apariencia con nuestros propios sentimientos en algo animado, se une al mismo tiempo con el juego de la imitación interna otro, vivaz, juego de asociaciones, que "entran al servicio" de la imitación interna, sólo que más débilmente, como ecos que se apagan. Las accidentales asociaciones reciben del hábito una cierta estabilidad y se convierten en un contenido simbólico que queda fijado de tal suerte que se puede esperar siempre su aparición, dados determinados términos. Una condensación todavía más fuerte tiene lugar en el contenido típico (responde aproximadamente a la "idea normal" de Kant), que sin embargo necesita recibir siempre su vivacidad estética de una adición de contenido individual. Finalidad y objetivo de este proceso de la imitación interna es generar sensaciones orgánicas con tono de placer, ocasionadas por inervación motriz, o determinados sentimientos corporales que encuentran su expresión en movimientos, estados de tensión, actitudes y situaciones de equilibrio. Groos ha tratado de cimentar su teoría con investigaciones sobre los juegos de los animales y del hombre que rebasan con mucho el dominio de lo estético. Pero como ha llegado a ver más y más que sus principios no pueden presentarse con la pretensión de tener una validez estética universal, antes bien sólo pueden pasar por una descripción de la estructura de un determinado modo de conducirse, el del tipo motor; como, además, distingue claramente entre estética de la impresión y estética del valor y a la psicología le adjudica exclusivamente la primera por campo de investigación; si se prescindiera de incursiones ocasionales en el dominio del valor, se puede decir que ha asegurado a su teoría una significación duradera y le ha evitado el sino a que no podía dejar de sucumbir la construcción de Lange. Ciertamente, sus conclusiones resultan muy me-

noscabadas por obra del dogma hedonista. Las sensaciones orgánicas, sobre cuyas relaciones con la emotividad existen fuertes dudas desde W. James, no deben considerarse como sentimientos, según los hechos comprobados por F. Krueger. Pueden “vivirse con completa indiferencia” y forman un “mero componente del contenido total de la conciencia”.

Una posición *sui generis*, en el límite entre el método inductivo y sensualista y el método fenomenológico, es la que muestra ocupar la estética del discípulo de Meinong, *Stephan Witasek*. En su opinión, hay sentimientos “estéticos” especiales, cuya estructura debe poner de manifiesto la estética por medio de análisis psicológicos. Pero no se piense que esta estructura deba buscarse en una diferenciación cualitativa de lo emocional. Sobre la unidimensionalidad algedónica de los sentimientos no hay, tampoco para Witasek, duda. Las visibles variedades deben cargarse, todas, a la cuenta, no del puro factor emocional, sino de los “elementos intelectuales” enlazados con el sentimiento de placer y displacer. El carácter diferencial está condicionado, primero, por representaciones y juicios que se ligan al objeto causante del placer (el supuesto afectivo); segundo, por sensaciones corporales concomitantes (resonancia psíquica); tercero, por el curso temporal del complejo objetivo total, integrado por momentos alternativos de tensión y distensión. Con esta descomposición primitiva del sentimiento en una componente objetiva variable y una componente hedónica de estructura constante, logra Witasek, en apariencia fácilmente, llevar a cabo el análisis de los sentimientos “estéticos”. El estado “estético” es el resultante vivir un placer o un displacer, con referencia a una representación intuitiva, de tal suerte que “la representación constituye el supuesto psíquico del sentir”. Los sentimientos estéticos son, pues, sentimientos de la representación y en particular de la fantasía. A qué atrevidas construcciones se lanza este psicologismo racionalista, se ve en la combinación de cinco o nueve “objetos estéticos elementales” con los dos factores emocionales (placer [P], displacer [D]). De ella salen 46 que “representan simbólicamente la totalidad de las formas generales y características de los objetos estéticos y de la conducta estética, según se ofrecen en la vida real y concreta”.

La cuestión del carácter de sentimiento que tengan los sentimientos de la fantasía, ha promovido un debate que ha durado más de un decenio. En contra del concepto de la “representación de un sentimiento” se han pronunciado entre otros *Müller-Freienfels*, *Antonin Prandtl*, *Th. Lipps*; en pro, *Moritz Geiger*, *Th. Elsenhans* y *E. Uitz*.

Tanto en la rígida defensa del dogma de la uniformidad hedónica como en la adopción de la idea de los sentimientos de la representación, concuerda con Witasek *Oswald Külpe*. Mientras que en un principio, partiendo de Fechner, se preocupa mucho por la relación entre el factor directo y el asociativo, y cree ver en una combinación de ambos factores, sujeta a determinada ley, el motivo principal de la impresión estética, más tarde le entran dudas acerca de la distinción de ambos factores. Descubre la esencia de la situación estética en una especial conducta del sujeto, cuya primera fase denomina "disposición estética". Por ésta entiende una "contracción de la conciencia y de la atención, en parte consciente, en parte involuntaria, sobre el objeto estético". Sobre ella se erige como segunda fase la "contemplación" en una "natural marcha gradual desde el objeto de la percepción a su expresión". La contemplación trata de salir al encuentro del objeto representado con un interés universal, para descubrir la intención artística y valorar lo expresado por las posibilidades expresivas del material. Por encima de la fase de la contemplación elevan los actos de la "proyección sentimental", a los que se agregan los sentimientos reactivos y valorativos del agrado o desagrado. Estos no son precisamente de una cualidad específica, sino que se distinguen de un placer o displacer cualquiera simplemente porque "como reacción total, llenan al hombre entero, es decir, no son un simple contenido parcial de la conciencia"; además, por su procedencia, pues no son dependientes del estímulo sensorial, sino de la impresión estética, y se refieren a los contenidos de la representación atendiendo meramente a su índole. Con esta construcción, en modo alguno muy original, cree Külpe haber resuelto el problema de los valores extraños a lo estético mismo. Por virtud de la contemplación, se insertan en la conducta estética los sentimientos intelectuales y morales, tomando el carácter de "sentimientos de un estado de interés" y procediendo a "colorear la percepción estética".

La relatividad de semejantes teorías, fundadas en el valor del placer, es clara; el valor del placer está sujeto a las mayores modificaciones subjetivas, a las que se suman en particular factores de fatiga y embotamiento. Extrañas contradicciones son aquellas en que se enreda el hedonismo estético, visto el hecho de que el arte utiliza también sentimientos que provocan todo menos placer. Lo feo, lo repulsivo, lo cruel, etc., han sido objeto de la representación artística en casos innúmeros. No basta acudir con *K. Groos* a la organización monárquica de la conciencia, a consecuencia de la cual la entrega contemplativa a un complejo de representaciones va unida siempre a la represión de todas las restantes. Cuando se

fijan a la actividad asociativa ciertas condiciones para que deje el dominio sobre la conciencia a la imitación interna, quizá se haya resuelto la cuestión del verdadero y del falso goce del arte, que interesa a la pedagogía de este último, pero no el problema de principio, el problema de la legitimación de los valores extraños al campo estético desde el punto de vista de este campo. La explicación del placer que se experimenta en la imitación interna por la satisfacción del impulso de juego, sin duda extiende la jurisdicción del arte a todos los contenidos de la vida, pero al mismo tiempo rompe todas las relaciones funcionales de valor entre la vida psíquica y el contenido, y queda presa dentro de los límites de una explicación puramente psicológico-causal del objeto estético.

La manera habitual de figurarse las cosas viene a parar en concebir la pugna de los sentimientos como una especie de juego de guerra en el que el placer obtiene el triunfo por una u otra vía subrepticia, como estaba convenido de antemano. *Dilthey* trató de resolver el problema con ayuda del principio de la conciliación, de *Fechner*, sosteniendo la opinión de que toda obra de arte tiende a una armónica situación de equilibrio, gracias a lo cual hasta las sensaciones de *displacer* impuestas por fuerza son finalmente “traídas a los pies” de esta situación media y placentera. De la adición de tales sentimientos con su tono de placer o de *displacer*, surge una situación afectiva media, procedentes de la cual se forman imágenes que “producen un placer estético de una manera todavía más pura”. *Ziehen* afirma que todos los sentimientos de *displacer* que puedan experimentarse ante una obra de arte contienen ya un “ingrediente estético” formal o material. Habla de la “disonancia con los sentimientos de placer integrantes de ellos”, expresión tras de la cual se imagina representaciones espectativas de un acorde final, que naturalmente ha de ser siempre un sentimiento de placer. También se suele concebir frecuentemente lo estético como resultado de un cierto ennoblecimiento de las emociones, pidiéndose a una cultura artística que no se presente lo trágico demasiado trágicamente, lo vil demasiado vilmente. Un personaje de comedia puede sin duda, según *Ziehen*, dar “ocasionalmente” asco, “pero la homopatía con este asco no debe ir tan lejos que se ponga en peligro el sentimiento de placer estético resultante de la pieza entera”. Al lado de estas maneras de concebir lo estético, hay otras que esperan la salvación de una teoría de los “sentimientos mixtos”. Un rápido alternar estímulos con tono de placer y con tono de *displacer* causa, según *Müller - Freienfels*, una “coagulación general” de los sentimientos por la que se llega a una unidad de placer y *displacer* de un “sabor picante” particular. Cuanto más refinado

el arte, tanto más artísticamente están tomadas estas unidades, “tanto más estrechamente llegan a juntarse aquellos contrarios”. Los sentimientos con tono de placer y con tono de displacer deben vivirse en la obra de arte como acordes. Semejantes teorías compensatorias no se alzan por encima del nivel de la psicología asociacionista del siglo XVIII y recuerdan el “dulce disgusto” de Georg Friedrich Meier. Otros tratan de dar base al placer estético mediante la compensación de un contenido ingrato por una forma grata. El placer ante la belleza de la forma concilia con la indignación por la fealdad del contenido, a lo que habría que preguntar para qué, pues, primero enturbiar el placentero vivir la forma con aquel ingrato aditamento. *Witasek cree poder neutralizar el displacer que hace vivir lo feo por medio de un aditamento moral: el “estéticamente capaz” sabe ver a través de la fealdad de los rasgos de un rostro en el alma del retratado. Pero cómo en este caso se explique la fealdad moral de un Ricardo III, resulta un enigma.*

Los adversarios de la orientación ingenuamente hedónica remiten a la enorme complejidad de la vida psíquica estética, que difícilmente puede explicarse por medio de una compensación tan simple. Placer y displacer no son últimos fines estéticos, sino sólo medios para hurgar hasta el extremo de lo íntimo, para “en cierto sentido labrar el campo estético a fondo” (*Dessoir*). Sentimientos sensibles, sentimientos de la forma y sentimientos del contenido constituyen con toda su variedad, según *Dessoir*, las fuentes del goce estético. Por eso propone reservar la palabra placer “a las impresiones menores y más débiles”, y relativamente a la totalidad de las impresiones, hablar más bien de la “experiencia de un valor de la vida psíquica”. Sin embargo, el concepto de placer se presta a ensancharse también de modo que cabe llamar placentero en un sentido más alto, incluso, el interno enriquecimiento y la realizada conciencia del propio ser que deben su origen al vivir lo estético.

Más resueltamente aún se vuelve *Volkelt* contra el prejuicio que hay en el principio estético del placer. Vivir el valor no es la resultante de placer. Esta es más bien un muy comprensible fenómeno concomitante de la satisfacción con que vivo el valor estético como un valor lleno de humana significación. En todo caso, el placer no es lo decisivo, lo que da la norma, sino tan sólo un fenómeno derivado, estéticamente irrelevante. A pesar de todo esto, reaparece el placer “estético” como elemento constitutivo en los lugares más diversos de la obra de *Volkelt*. A un prejuicio hedónico se reduce el que erija en principio estético la facilidad que caracterizaría la conducta estética — aun cuando sólo dentro de ciertos

límites. De hecho es en el análisis de las mallas infinitamente finas de la vida psíquica estética en lo que concentra toda su atención. No cabe duda de que las formas normativas de placer puestas de relieve por él (el placer de la “proyección sentimental”, el placer ante lo lleno de humana significación, el placer de la descarga, el placer ante lo organizado y la unidad) han influido decisivamente sobre las normas que asienta.

También *Karle Laurila* se opone a las inconsecuencias de Volkelt, como en general al dogma del placer. La conducta estética es para él “un asunto amargamente serio y altamente significativo de la vida humana”, es una conducta afectiva en la que las impresiones dolorosas deben figurar junto a otras placenteras, con el mismo derecho que éstas. Más con esto no ha cambiado gran cosa la orientación psicológica general y fundamental. Si se acentúa en lugar del placer el displacer, si se declara simplemente que no hay un problema estético de la lucha algedónica, se entra en contradicción con la simple realidad estética, y la concepción sigue tanto después como antes dentro de la polaridad del dogma algedónico. Fuera de esto, y siguiendo viejos modelos, se pone el arte, “tónico amargo pero saludable”, en relación con fines catártico-éticos que llevan totalmente fuera del problema estético.

Ahora bien, junto con los conceptos del juego, de la orientación y contemplación, la actitud hedonista se ha creado en la “proyección sentimental” un instrumento cuyas pretensiones en el dominio de la estética del valor parecen en alta medida fundadas. Respondiendo a la gran importancia que este principio posee en la literatura estética, necesitamos volvernos hacia él en especial.

## 2. LA HIPÓTESIS DE LA “PROYECCIÓN SENTIMENTAL”

La básica actitud animista de la conciencia mítica, temprana fase de la evolución del espíritu humano, es sustituida por la forma de la conciencia refleja propia del pensamiento empírico. Sólo el lenguaje conserva en su vocabulario atributivo los rudimentos de un superado antropomorfismo y animación de las formas naturales muertas, facilitando a la contemplación ingenua y precientífica de la naturaleza la objetivación de los propios estados afectivos. El expansivo sentimiento vital del poeta echa mano de este medio para hacer resonar por todos lados las vibraciones de su vida psíquica. También la estética se apodera del problema y ve en la “proyección sentimental” una importante ley básica del goce estético.

La idea de la “proyección sentimental”, que brota de los cósmicos anhelos del Romanticismo, se encuentra ya en Herder y es mentada ocasionalmente por Lotze y Fr. Th Vischer. Robert Vischer, hijo del anterior, dedica al problema su “disertación inaugural”, publicada en 1872 y reeditada recientemente. La actividad propia del espectador desempeña para R. Vischer un considerable papel en la labra de la forma. Lleva en toda representación de un objeto a una concomitante “representación del sujeto” en la que me “represento interiormente mi propio cuerpo”. Vischer invoca ciertos procesos que tienen lugar mientras se sueña y en los cuales pueden suscitarse estimulando los músculos, representaciones de los estímulos del movimiento, y generaliza estos hechos al proceso de la visión estética. Estímulos imaginativos suscitados en nosotros representaciones motrices, y conducen a una descentralización de nuestro yo, a una exteriorización y fusión con el objeto, a una extensión de la representación del propio yo a la totalidad del fenómeno. “Seguimos con amorosas manos a todas las cosas que se mueven en el espacio, Trepamos por este abeto, nos encaramamos en él, caemos en este abismo, etc.” “Subrogamos” nuestra personalidad a la forma muerta en sí y por sí, “conjuramos” a nuestro yo en el no-yo. De estas consideraciones sale el despliegue de cuatro componentes del goce estético de la forma que “se entrelazan en un conjunto inextricable” y no pueden dejar de encontrarse en todo tiempo en él, como condiciones necesarias: la “proyección sentimental” en el interior del fenómeno; animadora pero exenta de emoción; la “tactación sentimental”, que recorre la superficie; la “proyección sentimental” de colores determinada por sensaciones simbólicas (“coloración sentimental”); y finalmente; la importante “ambulación sentimental”, que sigue el curso de la forma; sumándose aún complejos semánticos asociativos.

Este conciso programa encierra ya las principales ideas de la hipótesis de la “proyección sentimental”, sin echar ciertamente de ver la multitud de dificultades psicológicas que se ocultan amenazadoras tras el problema entero. Este pasa a ocupar durante el primer decenio de nuestro siglo el foco de la ciencia estético-psicológica y va experimentando en el curso de la polémica una continua transformación dialéctica, hasta que finalmente se disuelve en la nada, a fuerza de reservas y restricciones conceptuales.

*Theodor Lipps* distingue dos especies de “proyección sentimental”. El punto de partida lo forma siempre “la proyección sentimental universal o vacía de la actividad aperceptiva en general” en la que aprehendemos la forma del objeto. A partir de este punto se desarrolla la “proyección

sentimental” de la actividad aperceptiva en una determinada dirección exigida por el pensamiento causal frente al objeto natural. Al aprehender una roca en un acto de apercepción sucesiva, llevo a cabo una actividad de yuxtaposición, de superposición, que avanza punto por punto y a la que me “fuerza” la roca, imponiéndome la dirección con arreglo a las relaciones causales de la experiencia. De este modo veo erigirse ante mí la roca; vivo este erigirse a través de mi propio esfuerzo, como un erguirme yo mismo; y a ello se une un estado afectivo que proyecto en la roca, sintiéndome yo mismo en ella. Entre el yo y la roca tiene lugar, pues, un proceso de robustecimiento y enriquecimiento recíproco. “Mi actividad se transforma por obra del objeto y el objeto por obra de mi actividad”. Únicamente gracias a este acto de vivificación se convierte el objeto sensible en “símbolo” de un contenido psíquico, en objeto estético y en portador de un valor estético. Lipps ha tratado de desenvolver estas ideas con innumerables ejemplos y giros siempre nuevos, no sin que la concepción pase por considerables oscilaciones, hasta acabar hundiéndose el concepto mismo de “proyección sentimental” en una niebla de descripciones metafóricas. Goce estético es en todo caso para Lipps “goce en algo sensible, pero en tanto el yo que goza está objetivado. Es goce objetivo del yo en este específico sentido”. Es un “intuitivo” estar el sujeto que se goza a sí mismo dentro de la forma artística como peculiar “modo de existir del contenido”.

Esta actividad de transposición emocional acompañada de conciencia, en que insiste mucho Lipps, y que es sostenida también por *Karl Groos*, tropieza empero con especiales dificultades en la “proyección simpática” en los gestos ajenos. Si es ya escabroso reducir de igual modo a una “proyección sentimental” el convivir afectivamente las manifestaciones de la vida de otro ser humano fundándose en un “instinto”, en una originaria disposición de nuestro organismo psico-físico, reducción impugnada por *Geyser* y más recientemente por *Victor Kühr*, la tesis de que los gestos percibidos me fuerzan a la reproducción de un sentimiento real causante de estos gestos conduce, a consecuencias insostenibles, aun cuando el sentimiento reproducido recibe en la convivencia estética un cierto carácter de flotante sublimidad.

Puede observarse en Lipps cómo la subjetividad de la “proyección afectiva”, tan subrayada en un principio, se disipa poco a poco, hasta resultar abandonadas las posiciones tomadas al comienzo. En efecto, acabamos por ver que en la “proyección sentimental” estética ya no se trata en absoluto de mi yo real, gozándose a sí mismo en la objetivación de sus

sentimientos, aunque en verdad tampoco de un proceso intelectualizado consistente en infundir mentalmente en el objeto representaciones de sentimientos, sino de un proceso sumamente enigmático en el que olvido por completo mi yo real y me convierto en un yo de la contemplación. La "proyección sentimental" en la belleza es ahora "un ser arrancado a mí mismo; un mental liberarme de mí mismo, salvo en cuanto estoy *contemplando* y me *siento* a mí mismo en el objeto bello". El problema ha vuelto al punto de partida. El sentimiento "proyectado" está enfrente de mí, yo "lo veo en los objetos".

De esta paradójica situación toma su punto de partida la teoría de lo "implícitamente consciente" de *J. Volkelt*. Este conoce en esencia dos clases de "proyección sentimental". El acto de la "proyección sentimental" consciente y de tono subjetivo corresponde al descrito por Lipps. Este acto no es, sin embargo, "esencialmente característico" de la contemplación estética; más bien provoca un "enturbiamiento y debilitamiento del carácter objetivo de los fenómenos expresivos". Frente a esto debe interpretarse la "proyección afectiva" estética, no en general como un acto creador, sino como un "resultado objetivo". Con tal contenido consciente de la percepción se "fundan" disposiciones afectivas inconscientes. "Una actividad psíquica inconsciente hace *immanente* al contenido de la percepción el contenido de la disposición afectiva"; este contenido brilla entre el de la percepción. Una concepción con la que Volkelt vuelve a las proximidades de la estética idealista. Más la cuestión es el carácter de tales "sentimientos" inconscientemente objetivados. Estos no son para Volkelt ni sentimientos reales, como los requiere el "realismo" de la teoría de Lipps y Groos ni representaciones de sentimientos, como aquellas con las que intelectualizan el fenómeno *Witasek y Prandl*. Frente a la crítica de *Th. Meyer* insiste Volkelt enérgicamente en la necesidad de distinguir entre placer y displacer como "tono afectivo" y sentimientos propiamente tales o las "excitaciones dotadas y repletas de un contenido que suelen designarse con los nombres de movimientos de ánimo, emoción, pasión, sentimiento". "Proyectados sentimentalmente" no son ni el placer y el displacer, ni sentimientos reales. Lo que tiene lugar es más bien una "asimilación de los sentimientos a las representaciones significativas estéticas". El sentimiento inconscientemente fundido con el contenido de la percepción viene a ser una parte integrante de este contenido; tiende a tomar un carácter de representación; es, por decirlo así, un sentimiento potencial, una representación significativa rodeada por un "halo de sentimiento".

Del fenómeno de la “proyección afectiva” resultan problemáticos, pues, tanto el proceso, la “proyección”, como lo proyectado. El único criterio seguro del carácter emocional de este cuasi-sentimiento es la “certidumbre con que es posible vivirlo”; algo así como si pudiésemos, por medio de un acto de reflexión *a posteriori*, “sacar a la luz del día la certidumbre encapullada, por decirlo así”.

El error que hay aquí es evidente. La reflexión que descapulla el sentimiento no explica el acto inconsciente de la “proyección sentimental”. Como *Wilh. Wirth* y *V. Kurt* han demostrado, es simplemente el recuerdo de sentimientos propios anteriores, con lo que la “proyección sentimental” vuelve a desaparecer y el proceso a reducirse a un proceso intelectual de asociación. Tampoco logra Volkelt explicar el “origen” de esta “proyección sentimental” inconsciente. Sus consideraciones de psicología evolutiva sobre el origen de la certeza del tú y sobre los comienzos de la comprensión de los gestos ajenos en el niño se limitan a hacer recular el problema, sin resolverlo. El tipo de sentimiento construido por Volkelt bajo la presión de las siempre nuevas aporías es un producto híbrido de sentimiento y representación y hace a la tesis de la “proyección sentimental” volver a una posición ya abandonada por ella.

Mientras que Volkelt sólo en muy limitada medida concede una intervención a los procesos asociativos en la génesis de la “proyección sentimental”, y en todo caso rechaza resueltamente la interpretación que hace de ellos una mera yuxtaposición de contenidos de conciencia, como es la de *Fechner* y *Siebeck*, desempeña la explicación asociativa un importante papel en *Th. Lipps*, *Paul Stern*, *Oswald Külpe*, *Konrad Lange*. También *Th. Ziehen* entiende el problema de la “proyección sentimental” en el sentido de la psicología asociacionista y distingue entre “proyección sentimental” egotista y animista, en las que se “proyecta sentimentalmente” en el objeto “estético” el yo del que goza el arte y un tú; algo psíquico en general, respectivamente. Sus consideraciones fisiológicas, fundadas en inervaciones musculares, son perfectamente estériles para el desarrollo de los problemas estéticos.

Los esfuerzos de los estéticos de la “proyección sentimental” parten del supuesto de que las percepciones son fenómenos psíquicos puramente transubjetivos, los sentimientos fenómenos psíquicos puramente subjetivos. Pero ya *E. R. Jaensch*, en su crítica del concepto de la “proyección sentimental” de Volkelt, se había alzado contra este supuesto, habiendo podido mostrar, a base de un análisis experimental, casos en los cuales los contenidos de la “proyección sentimental” “son vividos a una, objetiva-

mente y con la más intensa participación del yo”, lo que revela la unión indivisa del mundo exterior y el interior en la conciencia primitiva. Últimamente, ha hecho valer *Helmut Kuhn* una idea parecida, en rigurosa forma gnoseológica, contra la posición básica de todos los teóricos de la “proyección sentimental”. El dogmático y falso punto de partida está, según él, en que lo dado originariamente como un fenómeno indiviso es repartido sin razón entre una forma objetiva ajena a todo sentimiento y un aditamento emocional procedente del sujeto. Con este reparto perfectamente superfluo no cabe eliminar la innegable necesidad de la “proyección sentimental”. La tesis resulta más infecunda todavía frente a la obra de arte. La escisión en una apariencia esquemática y estéticamente neutral y un contenido expresivo secundario destruye toda idea de unidad artística.

Llevaría demasiado lejos entrar en el problema de la “proyección sentimental” simbólica de un estado de ánimo (Lipps, Volkelt, Prandtl) en las cosas infrahumanas y en la cuestión de si en ella desempeñan un papel determinado las sensaciones orgánicas. Un resumen de la situación lo presentó *M. Geiger* en el cuarto Congreso de Psicología experimental. La discusión que siguió puso de manifiesto la absoluta imprecisión del problema, al mismo tiempo que la falta de una capacidad elemental para comprender las cuestiones estéticas de principio que padecen muchos cultivadores de la psicología experimental.

De hecho se entienden hoy por “proyección sentimental” los más variados procesos. Las dificultades y la maraña de problemas crecen hasta no encontrar límites, cuando se aplica el concepto al análisis de la contemplación del arte. En mi *Fundamentación* he mostrado a qué grotesca pugna se llega entre la “proyección sentimental” objetiva y los concomitantes sentimientos de “participación”, y a qué afirmaciones sin sentido, cuando se intenta considerar la unidad del estado de ánimo estético como la resultante de las distintas componentes de la “proyección sentimental”, en una especie de acto de fusión psíquica. En todo caso, apenas se sigue intentando hoy presentar la “proyección sentimental” como el principio decisivo de la estética del valor. Ni siquiera Volkelt le concede una validez ilimitada en la fundamentación normativa de su estética, mientras que *Külpe* (a base de experimentos de excepción taquistoscópica) y *Witasek* han señalado diversos casos de goce estético sin “proyección sentimental”. *Worringer* querría que la influencia de ésta se limitase a determinados períodos, de un estilo de expreso carácter imitativo. En el mismo sentido distingue *Br. Christiansen* entre arte arcaico y hierático de la impresión,

arte clásico de la “proyección sentimental” y arte gótico de la expresión. Pero es ante todo *Meumann* quien ha señalado que la “proyección sentimental” sirve sin duda para explicar “la complacencia que causan las relaciones estéticas elementales y las partes de una obra de arte pero no puede servir de fundamento a una estética del valor, en la que lo decisivo es la impresión total causada por la obra de arte. El mismo ha recordado la habilidad de los procesos de “proyección sentimental” dentro de un todo complicado y el hecho de que “son un ingrediente general, nunca ausente, de todas nuestras percepciones sensibles”, que se limita a influir en el goce estético de un objeto en el mismo sentido en que lo hacen también otros ingredientes de la percepción.

Ahora bien, no han dejado de hacerse esfuerzos para entresacar de todo el complejo de la cuestión el problema de la existencia de una “proyección sentimental” específicamente estética. Junto con *Witasek* y *Siebeck* la ha afirmado, especialmente, *Th. Lipps*, distinguiendo entre “proyección sentimental” “práctica” y estética. Mientras que a la “proyección sentimental” práctica va siempre unido un saber de la realidad objetiva de lo “proyectado sentimentalmente”, lo propio de la contemplación estética es no preguntar en absoluto por la realidad o irrealidad de lo contemplado. La contemplación estética es una “pura apercepción cualitativa” que está absolutamente más allá de toda cuestión de realidad.

No puede haber duda de que esta distinción sólo es aplicable a la “proyección sentimental” aperceptiva, mediante la cual gozamos objetos estéticos elementales; y en efecto, *Lipps* ha reducido en ancha medida a esta función el carácter estético de las formas arquitectónicas. La “proyección sentimental” en los procesos psíquicos ajenos, por el contrario, resulta elevada en la actitud contemplativa a un alto grado de pura presentación y eliminación de contenido, sin que por ello se borre el carácter trascendente, de valor extraestético, de lo proyectado. Una y otra vez se imagina que al ser arrancado a la realidad va unido un ser arrancado a todo interés por un valor extraestético, o que los valores extraestéticos, una vez desprendidos de sus motivaciones extraestéticas, puedan ser gozados como una bella flor cortada. También la “proyección sentimental” contemplativa y sublimada deja sin respuesta la cuestión de la “incorporación” estética de los valores extraestéticos.

El desarrollo de los problemas de la “proyección sentimental” ha entrado ciertamente, gracias a las investigaciones de *Wilh. Wirth*, en un nuevo estadio de gran importancia para la estética del valor: Para conciliar la “proyección sentimental” objetiva de *Volkelt* y la de tono subjetivo de

Lipps y Gross, amplía Wirth el concepto de “proyección sentimental” de tal suerte que hace entrar en la vida psíquica estética” toda modificación efectiva del sentimiento de la propia vida en el contemplador”. Para que podamos tomar posición frente a lo representado, cualquiera que sea el modo de tomarla; sea por medio de “sentimientos paralelos”, sea con un sentimiento de reacción, es menester primero un acto “de entrega de nuestro yo, en cuanto es un yo que siente de un modo inmediato, al mundo representado”. Necesitamos, pues, sumirnos primero en la esfera del ser expresada por la representación, para entrar en contacto con las personas y los objetos pertenecientes a esta esfera. Indudablemente se ha descubierto aquí una importante función parcial del acto estético de valoración. Es dudoso, sin embargo, si se puede seguir hablando aquí de una “proyección afectiva interna”.

A la consecución del mismo fin pudiera servir el “fenómeno de incremento” descrito por *Fr. Kainz*. Mediante el incremento, la acumulación, el comprimir en el espacio y en el tiempo y la fuerte motivación de las impresiones, sin duda se alcanza una fuerte intensificación de la vida emocional. Sin embargo, tampoco logro ver aquí sino una necesaria condición previa, pero no el fin último de lo estético.

### 3. PROBLEMAS Y LÍMITES DE LA ESTÉTICA DE LA IMPRESIÓN

La extraordinaria diseminación de la estética hedonista debe atribuirse a un análisis deficiente de los más importantes conceptos básicos. Las expresiones “valor estético”, “sentimiento estético” “placer estético” permanecen absolutamente vagas y son usadas como equivalentes a capricho o para evitar la repetición de una misma. Más en todo caso se presenta como el resultado negativo de todos los esfuerzos la imposibilidad de llegar partiendo del planteamiento hedonista de la cuestión a sentar las bases de una estética del valor.

A pesar de esta renuncia, le queda la estética de la impresión un considerable campo de problemas. Entre ellos figura ante todo el capítulo de los elementos formales, simples y complejos, simétricos y rítmicos, llamado por *Th. Lipps* mecánica estética. Investigaciones hechas por *M. Dessoir* y por *H. Wirtz* sobre la duración y el carácter total de la impresión estética han dado un resultado muy importante: el producirse, antes de todo saber de nada objetivo, una reacción afectiva inmediata que toma posición

frente a la impresión con “instintiva seguridad” (Dessoir). Del dominio de la estética de la impresión son también los sentimientos funcionales unidos a fenómenos de placer y displacer que ha estudiado detalladamente *Utz* (*Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten*, Halle 1911). Ricas en enseñanzas son además las investigaciones de *Kurt Huber* sobre la expresión de los motivos musicales elementales (1923) y de *G. von Allesch* sobre las maneras estéticas de presentarse los colores (1925). El análisis experimental revela que los objetivos dependen en medida máxima de la individual constitución psíquico-espiritual del sujeto, o sea, que en materia de preferencia por sonidos y colores no cabe establecer ninguna serie gradual objetiva. Tampoco se ha logrado hasta aquí descubrir ninguna ley de correlación entre la estimulación y la intención individual. *E. Walker*, *R. Heckel*, *H. Fromm* han publicado en las *Untersuchungen zur Psychologie, Typologie und Pädagogik des ästhetischen Erlebens*, editadas por *O. Krok* (1927), trabajos sobre formas ópticas, verbales y musicales muy ricos en resultados. La literatura sobre las “figuras” estéticas fundamentales es en la actualidad poco menos que inabarcable. *Volkelt* ha sometido al análisis más cuidadoso la esencia de lo trágico, a base de un inmenso acopio de material, y la ha expuesto a la luz con todas sus variedades. *Walter Bathge* ha estudiado lo misterioso y lo luminoso desde el punto de vista estético, apoyándose en los bien conocidos trabajos de *R. Otto*. También las investigaciones sobre la actividad de la fantasía pueden abonar el campo de los problemas de la estética de la impresión. Tras *Ribot* (*Essai sur l'imagination créatrice*, París, 1900), compuso *E. Lucka* la primera fina monografía sobre la fantasía (*Die Phantasie*, Viena y Leipzig, 1908). Al mismo tema se refieren también los trabajos, más recientes, de *Charl. Bühler*, *Erfindung und Entdeckung. Zwei Grundbegriffe der Literaturphilosophie. Zeitschrift für Asthetik*, 16; *Henseling*, *Begriff und Entwicklung der Phantasie, Zeitschrift für pädagog. Psychologie*, 13; *I. Segal*, *Über das Vorstellen von Objekten und Situationen, Münchener Stud. Z. Psychol. U. Phil.* 1, 1916; y *I. Lindworsky*, *Methoden der Phantasieforschung en el Handbuch de Abderhalden, Sec. 6, t. 1.*

Hasta qué punto pueda constituirse en ciencia una estética de la impresión que busque su orientación en el goce estético, depende de la posibilidad de tratar los problemas referentes al campo en cuestión sin meterse en los dominios de la estética del valor. Un trabajo que dé resultados debe ir precedido, pues, de un trabajo de análisis de los conceptos, que ha sido iniciado por *M. Geiger*. Este no se vuelve sólo contra la confusión de valor y goce, sino también contra la acrítica identificación de sentimiento de

placer y goce. Sin duda que todo goce implica un placer, pero no todo placer tiene carácter de goce. La alegría implica placer, sin ser goce. Goce y alegría concuerdan en tener un objeto al que se dirigen; pero se diferencian en que la alegría tiene un motivo, que falta en el goce. Toda alegría es motivada; en el goce, por el contrario, es injustificado empeñarse en buscar motivos. "El goce no remite, por encima de su objeto, a otra cosa que lo motive". Fuera de este carácter capital de la falta de motivo, siente Geiger, en un análisis fenomenológico insólitamente agudo, una serie de peculiaridades del goce en que aquí no se puede entrar. Se trata de importantes investigaciones estéticas previas que se esfuerzan por definir la esencia del goce en general, para acabar destacando su modalidad específicamente estética. Geiger se vuelve contra el prejuicio que sólo conoce el goce estético en unión con un objeto estético (en el sentido de bello). El goce estético puede referirse muy bien a objetos que no cabe llamar ni bellos, ni estéticamente valiosos. Lo decisivo es sólo la posición del sujeto del goce relativamente al objeto de éste, posición caracterizada por la nota de la contemplación. Goce estético es goce de contemplación, goce en concentración hacia afuera: el objeto de la contemplación, que puede ser igualmente bien un estado de ánimo o una actividad psíquica, está enfrente del sujeto, mientras que el goce del objeto en el sentido pseudoestético se halla unido a un atraer a sí e introducir en sí el objeto. El objeto o el hecho sólo sirve de estimulante para producir estados afectivos; no experimentamos un goce por el objeto, sino un goce por el estado de ánimo, una actitud que Geiger llama concentración hacia dentro. Naturalmente, también el estado de ánimo mismo puede ser gozado estéticamente, si en vez de sumergirnos sentimentalmente en él, nos ponemos frente a él contemplativamente.

No cabe duda de que los *Beiträge* de Geiger señalarán durante largo tiempo la dirección a toda estética del goce que trabaje en serio. Se trata en primer término de estudiar la estructura psíquica del goce en el caso de los objetos estéticos elementales, estudio en el que podrían prestar muchos servicios los métodos experimentales y subexperimentales. Naturalmente, hay que superar el dogma alguedónico de la unidimensionalidad de los sentimientos. Enseñanzas importantes en esta dirección, las proporcionarán la teoría de las cualidades complejas fundada por *Félix Krueger*, que aplica el concepto de totalidad a los sentimientos, así como las investigaciones del mismo sobre la dimensión de profundidad de éstos. Las investigaciones experimentales del Instituto de Psicología de Leipzig han estudiado con éxito las relaciones existentes entre "figuras" ópticas y acústicas y cualidades totales específicamente emocionales. Los experi-

mentos de análisis de los sonidos de *Gunther Ipsen* y *Fritz Karg* han conducido a valiosos resultados sobre la totalidad “figural” en el lenguaje. (*Schallanalytische Versuche, Einführung in die Schallanalyse, Heidelberg*, 1928). *Friedrich Sander* (*Gestalt und Sinn. Neue psychol. Studien*, Munich, 1918, t. IV, fascículo 1) ha mostrado cómo el vivir el ritmo especial sólo alcanza el peculiar calor con que llena la conciencia al enraizarse afectivamente en la totalidad cualitativa del momento psíquico y en la totalidad de las disposiciones emotivas del sujeto del goce. Semejantes investigaciones, de una estética de la impresión en el sentido más propio, pueden y deben extenderse a todas las “figuras” estéticas fundamentales, y en sentido más amplio a toda “figura” e imposición de forma a la que nos dirijamos tomando una actitud que pueda considerarse del dominio de lo que se llama el gusto. Nada se opone a rotular todo este sector de la vida emocional con el término de goce, sólo con que unamos a él el sentido riguroso puntualizado por *Geiger*. Pues éste ha estudiado también la “profundidad del goce” en el sentido de una mayor concentración, entrega y absorción del yo, y ha señalado la riqueza de cualidades del goce, y con ello alejado todo reparo que pudiera enderezarse contra el sentido popular de la palabra.

Sólo en un punto, aunque ciertamente esencial, necesitan las ideas de *Geiger* de una corrección indispensable: en el punto de la relación entre el goce estético y el valor del goce. *Geiger* tiene razón en haber hecho del goce el objeto de su estudio fenomenológico independiente de todos los valores y por ende aparte asimismo de todos los problemas del gusto y de la complacencia estética. Es exacto, además, que goce y valor del goce del objeto o hecho son por lo pronto dos diversos fenómenos, de los que el uno conviene al objeto en razón del otro. El objeto tiene valor en tanto depara goce estético; y este valor es lo único que interesa aquí. Pero el goce es al par un valor en sí, aunque condicionado por la estructura del objeto. Si se han de indagar, pues, las distintas variedades y capas de profundidad del goce estético, es ineludible traer a cuento el dominio entero de los juicios de gusto, lo que sin duda concedería el propio *Geiger*, puesto que dice que las obras de *Debussy* se gozan en una concentración hacia fuera de una índole distinta de la de aquella con que se gozan, por ejemplo, las fugas de *Bach*. El goce estético está, en todo caso, unido siempre a una valoración. Ahora bien, *Geiger* cree, concordando en esto con las ideas tradicionales, que el vivir estéticamente una obra de arte se agota en este vivirla en concentración hacia fuera, así como también la estética coincide para él con el dominio de lo bello en el sentido del goce de la contem-

plación. Frente a esto hay que insistir en que en este goce no se franquea todavía el pleno valor estético de una obra de arte. Cabe estar enfrente de una obra de arte, gozando contemplativamente, del mismo modo que enfrente de un ornamento, de un bello fruto, de un paisaje de ensueño; pero entretanto no se revela aún el sentido estético-axiológico de una obra de arte. Yo veo la importancia del trabajo de Geiger justamente en que su principio del goce nos ofrece la posibilidad de practicar una pulcra distinción entre la estética de la impresión a que vengo refiriéndome y la estética del valor. También la estética de la impresión tiene sus problemas axiológicos, a saber, los relativos al valor del goce. Y esta estética se halla próxima a la estética del valor, aunque sólo sea de un modo ancilar, porque los valores del goce que debe estudiar, por ejemplo, toda la mecánica estética de las formas, son en muchas regiones del arte condiciones de la producción del acto de la valoración estética propiamente tal. No me adhiero a la acrítica manera de ver rechazada recientemente por *Dessoir* de *B. Croce*, quien repudia como algo sin sentido todo el trabajo de la estética experimental, toda consideración básica de las formas estéticas fundamentales. Pero veo en las tendencias cada vez más fuertes a someter la estética a la dicotomía la necesidad de dar a esta división cimientos oriundos de la esencia de lo estético. El fenómeno del goce es el problema central de la estética de la impresión; la imposición de forma emocionalmente vivida, el de la estética del valor. La carencia de motivo que caracteriza el goce estético permite la coexistencia del objetivismo y del subjetivismo estéticos como métodos de investigación de igual valor. En el vivir estéticamente el valor, por el contrario, no existe en absoluto esta relación psicológico-causal sujeto-objeto; aquí es la correlación inmanente al acto estético, constitutiva de él. El acto de la valoración está motivado por el objeto. No es que el objeto tenga valor, sino que el valor es engendrado en el acto de imposición de forma. Por eso no estaría bien caracterizada la situación consistente en vivir estéticamente algo, definiéndola como un “aprehender afectivamente valores artísticos”.



### III. ESTETICA DEL VALOR

#### 1. EL FORMALISMO DEL VALOR ESTÉTICO Y SU TÉRMINO DIALÉCTICO

##### a). *El formalismo de los valores de la intuición*

La primacía estética de lo formal es frecuentemente reivindicada con gran resolución en el campo de los "entendidos", con no pequeño asombro del lego. Esta actitud tiene su razón de ser en la justificada aversión al sentimentalismo del diletante, que se ha atenido en todo tiempo a los valores extraestéticos del contenido; en una reacción contra toda pintura de ideas o de anécdotas; así como en una inteligente atención para la voluntad artística de imposición de forma. No de otra manera debe interpretarse el "formalismo" de *Eduard Hanslick*, cuya estética musical no quiere saber nada de la expresión de sentimientos precisos o vagos, antes bien pide "penetrar en el interior de las obras y explicar la fuerza específica de la impresión que causan por medio de las leyes de su propio organismo". Es un prejuicio calificar la posición de Hanslick de formalista en sentido riguroso. También él conoce la "relación de simpatía", de los sonidos con ciertos estados de ánimo; tampoco él ve la belleza musical exclusivamente en unos ritmos sin espíritu, sino que reclama la autonomía de la música en el sentido de una forma transida de espíritu, de un espíritu que impone una forma "desde dentro".

En la repulsión experimentada contra todo superficial sentimentalismo y naturalismo tiene también sus raíces la teoría de la pura visualidad y

necesidad intuitiva de *Konrad Fiedler*, quien, borrando sin vacilar todo lo emocional, declarando sin importancia todos los valores susceptibles de ser sentidos y pensados, pero no vistos, destila de ideas kantianas mal comprendidas un intelectualismo estético que trata de interpretar el arte como prolongación del proceso de la visión espacial y el vivir el arte como un placer causado por el progreso del conocimiento de la realidad hacia una forma superior, no discursiva. La identificación de las leyes del arte con las leyes naturales es el engendro de una época intelectualista superada. Llega a ser grotesca cuando cree encontrar confirmados los principios dogmáticos de su teoría de la plena ocupación del espacio en las obras de uno de los más grandes creadores modernos de formas expresivas, Hans v. Marées. Cerca anda la teoría de *Adolf Hildebrand*, quien aplica las ideas de Fiedler a la escultura y llega a la conocida concepción del "relieve". Del lado de la filosofía, ha defendido la teoría de Hildebrand y la ha aplicado a la poesía *A. Riehl*, mientras que *E. Tross* ha intentado darle una base ficcionalista en el sentido de la "filosofía del como si". A mí me parece un esfuerzo vano el de empeñarse en encontrar rasgos de una filosofía trascendental en la teoría de Fiedler, como ha hecho *Hermann Konnerth*. Aun en el caso de que fuera posible justificar esta manera de ver desde el punto de vista de una "conciencia general", aun cuando Fiedler hubiese querido enseñar que las leyes del arte son "leyes de nuestra conciencia sintética", de suerte que estuviésemos en posesión de una clave universal para comprender las leyes de evolución de las obras, artistas y épocas, por las leyes de la conciencia, no haría sino resaltar más fuertemente el modo en que el intelectualismo desfigura los problemas de la estética del valor.

La teoría de Fiedler goza de un especial predicamento en los círculos de la filosofía del valor de Rickert. *Friedrich Kreis* la celebra por haber logrado ante todo deslindar la esfera estética del valor de la teórica; sin embargo, tiene que conceder que con la subsunción del valor del arte bajo el valor de la verdad se desconoce el punto de vista del valor específicamente estético. Llamando a la conducta estética un "conocer", se coloca en definitiva Fiedler en la posición que sostiene la necesidad de concebir el arte como *cognitio sensitiva*, en el sentido de Baumgarten, y la tesis de hallárselas aquí simplemente con otra forma de hacerse dueño de la realidad. Esta manera de expresarse no es sólo "muy poco feliz"; es literalmente decisiva para juzgar de la idea del mundo que tiene Fiedler. Por lo mismo me parece también arriesgado poner en relación el "conocimiento intuitivo" de Fiedler con la "imposición de una forma

al caos inabarcable de la realidad psíquica” en el sentido de la filosofía de Rickert. Según Fiedler había que incluir totalmente la creación artística, “que lo mismo que cualquier conocimiento, no consiste en otra cosa sino en imponer una forma al material de las sensaciones con arreglo a determinadas leyes de la razón”, en la esfera del valor que como “totalidad infinita” reserva Rickert a la ciencia. En cambio, un arte que no quiere ver considerados los objetos de su espacio plástico sino como figuras de una escena en relaciones funcionales en el espacio, pero extrañas a lo propio de los sentidos, no podrá jamás dar satisfacción al imperativo de sentirse como “particularidad acabada” “ligada a la totalidad de la parte del mundo a la que se impone una forma en ella”.

La teoría sensualista, e inspirada en la ciencia natural, de la visualidad se presenta a la ciencia y la pedagogía del arte como un método de trabajo seductor por su comprensibilidad y comodidad. A la teoría de Fiedler debe agradecer su popularidad el quintuple esquema doble de las categorías de la visión de *Wölfflin*. Sin entrar en el tema de la importancia de estos “conceptos fundamentales” para la historia del arte (cf. Walter Pasage, *La filosofía de la historia del arte en la actualidad*. Tr. de E. R. Sadia, Madrid, 1932), contentémonos con decir que desde el punto de vista de una estética del valor que tome la obra de arte como una unidad orgánica con una unidad de sentido, hay que rechazar por inadmisibles el considerar estas formas en que se aprehenden y representan las cosas, como esquemas en que deba empezar por verter “su tuétano una ósea sensación”; y la tesis de que el progreso del arte consista en que éste utilice la forma con que se encuentre de representar las cosas para resolver problemas cada vez más complicados. En esta tesis se denuncia una pretensión característica también de la manera de formar sus conceptos la ciencia natural: la pretensión de que ficciones racionalistas, que sirven para organizar en un cierto momento los hechos, tienen valor de realidad. Podrán ser diferentes los “lenguajes” con que nos hablen cuadros de distintas épocas; lo cierto es que, como toda lengua, también toda interpretación de la realidad surge directamente de la vida afectiva, no de formas accidentales de cristalización de la visualidad.

En qué alta medida es estéticamente infecundo este formalismo y a qué inaudita tutela conduce sobre la actividad emocional creadora del artista, se ve cuando se aplican a la pintura las normas de construcción del espacio de Hildebrand. Los *Elementargesetze der bildenden Kunsts*, *Las leyes elementales del arte plástico*, de Hans Cornelius, ven la misión más importante del arte en “imponer a la externa apariencia de su objeto

una forma que cause un efecto unitario". Mientras que en la percepción corriente los objetos sólo se presentan en formas accidentales y variables, el artista debe practicar en la maraña de las impresiones una selección de aquellas que presenten al contemplador el objeto en su forma característica. Contra el intelectualismo de estas formas "características" y su carencia de toda significación para una estética del valor se han pronunciado ante todo *Volckelt*, *Utz*, *Schmalenbach* y *Sauerbeck*.—Como un fruto tardío de este movimiento formalista ha puesto aún en conmoción los ánimos de los pedagogos del arte la póstuma *Theorie der bildenden Kunst*, *Teoría del arte plástico*, compuesta por *Gustaf Britsch*. Para éste la evolución del arte consiste en desarrollar y transformar por medio del pensamiento y de un modo progresivo nuestras "percepciones visuales" en un conocimiento intuitivo. Cree también haber descubierto las raíces de esta evolución en tres conceptos fundamentales que determinan la visión superficial y trata de mostrar la validez de sus principios con los dibujos de los niños y con ejemplos sacados de la historia del arte, sobre el supuesto de una perfecta congruencia entre la evolución filogenética y la ontogenética. *O. Wulff* ha señalado las considerables limitaciones de esta teoría y los peligros que amenazan a la educación artística "con su aplicación esquemática por repetidores serviles" (*Zeitschrift für Asthetik*, XXII, fascículo 1). Enérgica es también la repulsa por parte de *Hans Rose* (*Blätter für Deutsche Philosophie*, tomo 2, p. 92), que opina que en *British* no se encuentra literalmente para nada el arte, antes la consideración de la esencia del arte plástico se sitúa en una capa tan neutral de la conciencia "que una obra de arte y un calzador obedecen a las mismas condiciones de la imposición de una forma". Con el mismo espíritu de censura hace observar *Utz* (*Kantstudien*, XXXIV, p. 20-23), que una gnoseología del arte no es aún una ciencia del arte.

Es inherente al formalismo de la intuición en todos los casos una cierta vanidad doctrinaria del método halagadora para el "oficio" que no pierde ni siquiera cuando se trata de hacerlo más profundo por medio de un complemento emocional, como intenta *Albert Schneider*. Las categorías con que éste trabaja son: la ley de la difusión, que regula la yuxtaposición en el espacio o la sucesión en el tiempo; la ley de la tensión, que hace independiente la masa ordenada de la percepción, haciendo del mero orden una tendencia a un orden sujeta a una ley, por medio de la imposición de una forma; y la ley del valor afectivo, que aporta el motivo emocional de la estructura en tensión de los elementos de la construcción. *Schneider* pone los valores afectivos en relación con las propiedades sim-

bólicas de estados de ánimo que tienen los colores, sonidos y elementos del sonido, y trata de crear un orden de los colores y sonidos según los valores afectivos cuya escabrosidad desde el punto de vista de la física difícilmente logra disimular la labilidad de semejantes sensaciones simbólicas.

Hoy apenas subsisten dudas serias acerca de la limitación del formalismo de la intuición en general y de su impotencia para contribuir a la solución de los problemas metafísicos. *Volkeit* lo ha rechazado partiendo de su teoría de la “proyección sentimental”. Para él la intuición es al par siempre “proyección sentimental”, simbólica de estados de ánimo. *Uitz* muestra con varios ejemplos a qué imposibilidades se llega cuando se “mete a la fuerza en el lecho de Procusto de las normas de Fiedler” una obra de arte. *Hermann Cohen* apunta en contra de la teoría de Fiedler que la lógica y la ciencia pueden sin duda contribuir a formar el espíritu, pero jamás el alma de la obra de arte; y *Helmut Kuhn* llama a las bases gnoseológicas de esta teoría una “metafísica vacía” y “negativista”. *H. M. Lützel* hace la observación de que en el arte jamás se trata de un más o un menos de “realismo”, sino de un ser cualitativamente de otra manera. Yo mismo me he ocupado en mi *Fundamentación* con la teoría de Fiedler-Hildebrand, y en contra del intento de identificar las tendencias artísticas a imponer una forma con problemas de funcionalidad en el espacio y de perspectiva he indicado cómo la sensibilidad estética no tiene lo más mínimo que ver con la justeza de la intuición. Por fin, si el formalismo de la intuición ejerce ya como cómoda hipótesis de trabajo un influjo fatal sobre la ciencia del arte, carece además de valor filosófico al no advertir la radical diferencia existente entre “áisthesis” teórica y artística. Completamente se pasa por alto que en la relación entre el yo y el mundo la cosa situada en el espacio tiene distinto sentido según que pertenezca a la esfera teórica o a la artística. Se pasa por alto que, como ha mostrado *E. Cassirer*, las relaciones del espacio, del tiempo, de la causalidad, etc., no deben considerarse distintas simplemente por su naturaleza cualitativa, sino también por su situación dentro de un determinado orden con un sentido, la que les hace experimentar en cada caso un cambio en su estructura interna. Este “índice de modalidad”, que se agrega como un elemento constitutivo a las formas fundamentales de la conciencia, es lo esencial para la ciencia estética. Representa, pues, un empobrecimiento del problema estético —a la larga fatal también para la Historia del arte— el no reconocer en el objeto estético la función expresiva al lado de la función representativa. Sentido representativo y sentido expresivo están en un antagonismo peculiar y poner de manifiesto su dinamismo y las

relaciones de éste con la imposición de forma que nace del vivir el valor, no puede menos de ser la más alta misión de la estética.

b). *El problema de la autonomía de lo estético y de su sumisión a lo lógico.*

La cuestión de la autonomía de la esfera del valor estético, que tiene que plantearse toda estética del valor, no coincide con la cuestión de la autonomía del arte. El concepto de arte tiene distinto contenido según el lado por el que lo tomemos: los hechos históricos, el todo de la acción ejercida por los valores de la vida o la vida psíquica estética inmediata. En este sentido ha expuesto *H. Kuhn* los tres estratos del problema de la autonomía, adjudicando la cuestión de la autonomía del valor artístico a la estética, la cuestión de la autonomía del arte en el seno de la unidad teórica de la cultura a la Historia y la Historia del arte, y la cuestión de la autonomía del mismo dentro de su viviente relación con la unidad práctica de la cultura a la filosofía de la cultura. En el fondo no se trata de tres distintos conceptos de autonomía, sino de asegurar la autonomía de lo estético en medio de su cooperación con factores extra-estéticos. La filosofía de la cultura y la Historia del arte suelen hacerse muy fácil la resolución de esta cuestión, no fijándose en la peculiar estructura en capas del objeto estético, tomando la capa de la forma o la del contenido por el todo y arbitrándose a base de este exclusivismo cómodo para sus fines una estética formal o una estética material como la única valedera. Así surgen dentro de la filosofía de la cultura puntos de vida axiológicos a quienes sólo dejando a un lado resultados fundamentales de la ciencia estética es dado señalar al arte su lugar sin menoscabo de su autonomía. El arte es, en su significación estética, expresión de la vida psíquica, y expresión de la vida psíquica personal en toda su profundidad y toda su concreción. Esta concepción la debemos, inmediatamente después de Schleiermacher, al penetrante análisis de *Dilthey*. Y así como según Dilthey la comprensión de las manifestaciones de la vida en cuanto expresión de algo espiritual es de diferente índole según que tenga lugar en la esfera teórica, dirigiéndose de un modo puramente objetivo a los meros contenidos del pensamiento, sin “referirse al oscuro fondo y la plenitud de la vida del alma”, o tenga lugar en la esfera práctica, tomando la acción tan sólo como una parte de nuestro ser, o por último, tenga lugar en la esfera estética, descubriendo toda la plenitud de la individuación, así también la cuestión de la autonomía de estas tres esferas es

forzosamente en cada caso de una naturaleza distinta, dependiente del concepto de la vida psíquica. Ningún proceder que busque su orientación exclusivamente en la esfera de los valores teóricos de la vida —y éste es el carácter fundamental del formalismo estético del valor— puede por ende dar satisfacción a las aspiraciones esenciales que hay en el fondo del problema de la autonomía de lo estético.

Como es sabido, trata *Rickert* de fijar con toda precisión el lugar del arte dentro del sistema total de los bienes de la cultura, y fundamentar así la autonomía de lo estético, mediante un doble sistema de referencias. Esta fundamentación formal nos abriría el sentido del arte en su validez absoluta por partir de puntos de vista axiológicos supratemporales.

El primero de estos dos principios radica en la oposición entre conducta activa y actitud contemplativa. Mientras que bajo el signo de la actividad el valor se une con la persona del sujeto que valora, en la actitud contemplativa adhiere exclusivamente al objeto. A la polaridad activa-contemplativa están coordinadas las alternativas: persona-cosa, social-asocial. A este principio se agrega, como segundo sistema de referencia, la idea de la “per-finitud”. Todo acto de valoración y de realización de valores en bienes tiene por base, como sentido y finalidad del valorar, la tendencia a la “per-finición”. Si esta tendencia se dirige a la totalidad de los contenidos de la vida psíquica, obtenemos el dominio de los valores de una “totalidad in-finita” con el carácter de un *progressus in inf.*; si se dirige a un dominio parcial, pero cerrado, de lo real, el resultado son los valores de la “particularidad per-finita”. Si, finalmente, se postula la posibilidad de llevar a plenitud la totalidad de la realidad psíquica, cabría hablar de una “totalidad per-finita”.

De esta localización formal surge el valor estético como perteneciente a la esfera contemplativa con el carácter de la “particularidad per-finita”. La idea del arte que hay en el fondo de este esquema seductor por su pulcritud conceptual, es evidente sin más. Las obras de arte son según ella bienes reales que están completamente separados de la actitud personal del sujeto. El valor estético es, pues, impersonal, asocial, vinculado al todo de la parte del mundo que tiene su forma en él. Las diferencias “psicológicas” de la vida psíquica real deben, según *Rickert*, “no ser empleadas, radicalmente, para determinar las notas esenciales de nada que tenga un valor y un sentido”. Sólo como material en qué buscar orientación puede servir “la Historia, que despliega la vida de la cultura en toda su variedad e individualiza”. A la luz del día sale aquí la mezcla de las diversas significaciones de arte. La Historia del arte, considerada en sus

infinitas mutaciones, está en contradicción directa con la concepción de Rickert. Pues tiene por base forzosa el principio de la socialidad y actividad. La Historia de la estética y de sus problemas nos enseña, por su parte, que el principio de la contemplación es absolutamente insuficiente para dominar todas las dificultades; que, antes bien, hay que tomar en cuenta la actitud del sujeto en la fundamentación del valor.

Bajo la influencia del sistema de Rickert han surgido varios ensayos que pretenden resolver el problema de la autonomía de lo estético con arreglo al formalismo del valor. Por su rigor sistemático se destaca singularmente el método “teleológico-trascendental” de *Lenore Kühn*. El negativo deslinde de lo estético como un mundo de la “mera apariencia”, que se ha llevado a cabo partiendo de lo teorético, es rechazado por ella como algo que choca demasiado rudamente contra el principio de la autonomía. Para cada uno de los tres grandes dominios del valor, el teorético, el ético y el estético, hay que admitir un determinado tipo de valor, un específico *telos* axiológico, que no puede transferirse sencillamente a otro dominio. Mientras que Kant estableció un *telos* axiológico semejante, autónomo, para los dos primeros dominios, su estética revela una inaceptable confusión con las otras dos regiones. Kühn toma el *telos* axiológico constitutivo de lo estético como una “formación” continua del espacio y el tiempo, o sea, saca de la *Crítica* la *Estética trascendental* entera, fundándose en que espacio y tiempo sólo pertenecen a lo teorético como principios regulativos, no constitutivos. En la región del conocimiento, espacio y tiempo sólo sirven para dar plena objetividad a lo teorético. En cambio, las categorías teoréticas de la sustanciabilidad y la causalidad sólo desempeñan en lo estético un papel regulativo. Sin entrar en la escabrosa rectificación del sistema kantiano, que está unida a una omisión del *telos* axiológico estético-emocional en la *Crítica del Juicio*, nos contentaremos con señalar la estrecha afinidad con la concepción de Fiedler. También me parecería difícil que se hubiese acercado a una respuesta satisfactoria la cuestión de la “incorporación” de valores extraños, decisiva para la de la autonomía de lo estético, con la distinción entre principios constitutivos y “meramente” regulativos.

Sin el prolijo aparato teleológico-axiológico, cree *Friedrich Kreis* ver en la “por-finitud particular” de la obra de arte, de Rickert, un paliativo a todo conato de perturbación imputable a los valores extraestéticos. El contenido se une según él tan sólidamente con la forma estética “que su significación extraestética se convierte dentro de la esfera estética en una significación estética”.

El formalismo teórico-axiológico trata de dar base a la autonomía de lo estético sentando un *telos* axiológico regional, un deber-ser análogo al de la esfera teórica y la esfera ética. El valor estético no coincide con la realidad objetiva del arte; pertenece, como todos los valores, a una esfera de los conceptos sustraída a toda realidad, limitándose a adscribirse al objeto artístico y convertirlo en un “bien” al que da la norma. Normativamente en el mismo sentido procede también la *Allgemeine Aesthetik*, la *Estética general* de *Jonas Cohn*, una obra de fecha ya más antigua, que hace del problema de la autonomía del dominio estético el punto central de un estudio muy a fondo. Deslindándolo del valor de utilidad, valor “consecutivo”, define Cohn lo estético, sustraído a toda finalidad, como un valor “intensivo”. Sin embargo, mientras que en este carácter de valor concuerda todavía con la esfera teórica y la ética, se diferencia de ambas por descansar en sí mismo y tener que ser comprendido partiendo de la concreción estética, concreción individual. Una proposición geométrica sólo llega a tener un valor gnoseológico si apunta más allá de sí misma y puede ser referida a la totalidad del organismo de la ciencia. Únicamente con el llegar a tener conciencia de esta totalidad se halla vinculada en el dominio intelectual la certidumbre de un valor. A este valor teórico, intensivo —transcendente, se opone el valor estético, intensivo— inmanente, “insular”, que lleva en sí la norma que es fundamento del valor. Para poner, además, un término al relativismo del valor implícito en la relación psicológica sujeto-objeto, adjudica Cohn al valor estético un carácter de exigencia. El valor tiene fundadas pretensiones de poseer una validez interindividual y por ellas se distingue de lo agradable, que descansa en una validez privada. Carácter contemplativo y desinterés son instituidos, pues, en condiciones necesarias y suficientes para resolver el problema de la autonomía de lo estético. Así, habla también *Richard Hamann* de una lejanía entre el yo y el objeto, y distingue, análogamente a Cohn, entre el objeto de la percepción, simplemente aperceptivo y dotado de una significación extraña o que tiene su significación en algo “que está fuera de él”, y el objeto dotado de una significación propia o cuya significación “surge precisamente por obra de la objetividad estética”. A este complejo de cuestiones se refieren también las muchas lucubraciones sobre el problema del marco. *Simmel* ha dado al marco la doble función de una defensa hacia fuera y una unificación hermética hacia dentro; *Hermann Glockner* saca de la relación entre el concepto de marco y el concepto de adorno una singular dialéctica de lo decorativo, mientras que por otra

parte *T. Tsudzumi* ha señalado que la obra de arte japonesa tiene siempre la tendencia a confundirse con el medio ambiente, de suerte que cabe hablar de la “falta de marco” como de una característica del arte japonés.

Más por importante que sea para el acto estético la función de aislar, de sustraer a la realidad —*Husserl* es de opinión que en lo estético todas las “reducciones fenomenológicas” son llevadas a cabo “espontáneamente”— es sin duda un fatal error ver en ella una instancia que base y asegure la autonomía del arte. Si se suscita la fundamental cuestión de derecho, cómo a pesar de la invasión del valor extraño puede conservar lo estético su independencia, no se escapa al dilema con conceptos psicológicos como los de “represión de la realidad”, “puro carácter de apariencia de lo representado”, “posición ancilar de los valores extraños”. Todos los esfuerzos hechos en torno al problema del “desinterés”, desde el “interés sin interés” de Fr. Th. Vischer hasta la distinción de *M. Geiger* entre el extraestético “estar interesado en algo” y el estético “tener interés por algo”, no son capaces, con todos sus análisis de conceptos, por sutiles que sean, de refutar el hecho de que un valor extraestético traído por el artista a su obra provoca *qua* valor un interés. No hay ningún “silencio de la actividad ” (Geiger) en el acto estético. También el interés de la fantasía, no de una posición, es un interés; y la discriminación de la legitimidad (Kreis) y la ilegitimidad de un valor únicamente puede hacerse después de haber resuelto la cuestión de la legitimación estética de lo extraestético en general. Pero aquí fracasa toda estética formalista del valor, porque deja a un lado la estructura del acto correspondiente y concibe el acto estético con una ingenua indivisión.

Así, tampoco *J. Cohn* puede hacer comprensible cómo un valor extraño, cuyo carácter de valor está fundado exclusivamente en su trascendencia, haya de ser vivido, al pasar a su posición ancilar de lo estético, como un valor inmanente, sin desplomarse en un no-valor. La fuerza de este dilema, en que se refleja todo el agobio dialéctico del formalismo del valor, la ha sentido el propio Cohn. Al rehusársele la solución dentro del dominio de lo puramente estético, la busca allí “donde lo estético interviene como forma viva en el complejo de la vida de la cultura”. Ciertamente aquí, es decir, en el dominio donde el concepto de arte significa desde el primer momento una función enteramente distinta, sociológicamente condicionada, y lo estético pierde “tanto en seguridad espontánea cuanto gana en eficiencia y realidad” encuentra una solución, la de que la “necesaria particularidad de lo estético” y la “aspiración del hombre a la universalidad” se unen en un “ideal”. Pero mientras que el conocimiento

y la moralidad poseen su ideal como una inmanente tendencia directriz, la estética necesita tomar prestado al complejo de valores extraños de la vida entera su ideal, que Cohn designa como una “visión y organización estética del universo”. ¿Cómo podrá contribuir a la solución del dilema de la estética un ideal de prestado y con la dialéctica agobiándole en la médula? Y así, sólo resta el kantiano “símbolo del ideal” como un débil resplandor. Cohn ha trabajado sin cejar en la resolución de esta aporía estética fundamental. En el primer Congreso, de 1914, llama “pantonomía” al estado de la evolución del arte en que el elemento artístico está embebido aún en la vida total; de él se alza el arte hasta su autonomía, para preparar el nacimiento de una más alta “pantonomía organizada y consciente”. Si aquí sale ya de la perplejidad inicial un esbozo antitético del curso histórico del arte, de este esbozo suscita a su vez en la tercera fase del pensamiento de Cohn, según mostraremos más tarde, un principio inmanente, constitutivo-dialéctico, con el que quedan marcados a la vez los límites del método teórico-axiológico racionalista.

Fuera, empero, ciertamente un error pretender parangonar las consideraciones teóricas-axiológicas de Cohn con el formalismo de la intuición de Fiedler y Hildebrand, contra el que el propio Cohn exterioriza graves reparos. Lo estético no es sólo valor de intuición intensivo-inmanente; es al par “expresión”. Ninguna forma estética resulta comprensible sino cuando se sabe que aquello a que hay que imponerla tiene carácter expresivo, es “expresión de una vida interior”. Así como en Rickert es el deber-ser el principio formal de la coherencia del contenido con la forma, en Cohn resulta elevada al rango de principio imperativo la unidad, concordancia, adecuación de la forma y de la expresión. Pero si por un momento parece como si la referencia a una “vida interior” se acercase al planteamiento del problema como lo formula *Volkelt* con su “certeza intuitiva” y *Utz* con la imposición de una forma por una vida efectiva, lo cierto es que su método lógico-trascendental le hace a Cohn imposible tomar en consideración con sentido el lado psíquico del acto emocional. La polaridad forma-expresión coincide casi completamente con los contrarios lógicos de Rickert. No puedo menos, por tanto, de adherirme al juicio de *Volkelt* de que se trata simplemente de una “interiorización subjetiva” imitada de la comprensión teórica.

Así como el formalismo teórico-axiológico convierte el valor estético en lógico, así también el acto de la valoración estética que está atada por el verdadero acto psíquico, resulta tratado en la más estrecha analogía con el acto de conocimiento que se lleva a cabo en el juicio. Este mo-

do de discurrir se alimenta del Juicio estético de Kant, sin reparar por lo demás en las intenciones básicas de la *Crítica del Juicio*. Cómo hay que entender el equívoco título de un “Juicio” estético en Kant, lo he expuesto en mi libro *Form und Geist, Forma y Espíritu*. Si se quiere considerar el fenómeno de la formación de un “juicio” emocional en general, hay que entenderse las ante todo con la *Psychologie des emotionalen Denkens, la Psicología del pensamiento emocional*, de *Heinrich Maier*, que opone al dominio de la verdad, con sus juicios, un dominio propio y no menos estructurado de la validez emocional, con funciones emocionales de pensamiento independientes.

Lo deficiente de tal manera de ver se pone de manifiesto, en todas las investigaciones axiológicas exclusivamente logicistas, en un desconocimiento y desfiguración del acto de la evidencia estética. “La teoría de la abstracción”, dice *Betty Heimann*, “es la desesperación del espíritu estético”, y de acuerdo con *Maier* también ella opina que la verdadera vida estética no se traduce directamente en un juicio, sino que tiene que ablandarse y abrirse antes de que pueda producirse un juicio. La general falta de claridad acerca de la distinción entre acto originario y acto de reflexión teórica, que viene burlándose de los estéticos desde *Baumgarten*, no se hace sentir menos entre los psicólogos que entre los formalistas. Mientras que en su obra principal refiere *Witasek* expresamente los sentimientos estéticos tan sólo a las representaciones intuitivas, no a juicios ni “asunciones”, pasa más tarde a hacer del “juicio estético”, en el sentido de la teoría del objeto, la base de la investigación, y compara con toda seriedad, bajo la influencia de un concepto dogmático de la belleza, la proposición que versa sobre la belleza de un objeto con un juicio teórico de percepción, sin que la diferencia consista en otra cosa sino en que lo bello es un “objeto ideal”, puesto que puede serlo de un juicio de percepción evidente. Junto a *Anna Tumarkin*, se ha declarado en franca oposición a ello especialmente *Volkelt*, señalando que el acto estético originario no es el juicio, sino el acto de “vivir” lo estético.

Dentro del círculo del formalismo heidelbergense del valor ha conducido el dogma logicista del juicio estético a prolijas y estériles discusiones. En la convicción de que las cuestiones del valor estético sólo pueden tener una solución lógico-trascendental concuerdan *Richard Kroner* y *Emil Lask*. *Kroner* cree que en el juicio estético-lógico es la universal validez estética, “si no una variedad de la universal validez lógica, al menos un objeto de la afirmación”. Habría que distinguir entre la “aprobación” meramente estética y el “reconocimiento” estético-lógico. Uni-

camente con la subordinación del puro juicio estético al valor lógico, es decir, con una "transposición" a la esfera lógica, se articula el sentido de la complacencia. En esta superposición de dos clases de juicios ve Lask una inadmisibile extralimitación de la competencia del juicio lógico que sólo perturbadoramente puede actuar sobre el sentido originario. Lo estético alógico sería algo no sensible sustraído a toda forma categorial o ni siquiera rozado por la validez". Con esta afirmación parece haberse ganado una idea de la estructura del originario acto de evidencia que se remontaría por encima del formalismo del valor. De hecho yerran ambos pensadores debido a su común y básica manera lógico-trascendental de ver el problema: el uno por intelectualizar lo estético-emocional, el otro por "caotizarlo".

Para la historia del problema de la estética son estas discusiones en todo caso de la mayor significación. En cuanto ciencia, empuja la estética hacia la cuestión de la manera de adueñarse lógicamente de lo irracional, de lo extrateorético. El siglo XVIII se ocupa muy ahincadamente con lo irracional, pero no se plantea frente a él la cuestión del método. Toma lo irracional en toda la vaguedad de la manera en que se le vive y platica ingeniosamente sobre un *je ne sais quoi*; o lo racionaliza por medio de la psicología de las facultades asociacionista, hasta perder completamente de vista el problema. No cabe, pues, duda alguna de que el problema de la fundamentación de una estética científica está enlazada del modo más estrecho con la cuestión de la susceptibilidad de los contenidos ateoréticos para ser aprehendidos teoréticamente.

Ante todo hay que precisar en qué medida es necesario reconocer a lo ateorético una estructura independiente, inmanente, aunque extraña al pensamiento. Lask se opone rudamente, como vimos, a la idea de una estructura alógica. Para él es el proceso psíquico inmediato simplemente un "pacífico descansar ateorético en lo no sensible alógico". No cabe hablar ni de claridad, ni de verdad, ni de evidencia. La verdad estética emerge únicamente al ser lo alógico alcanzado por un "carácter de validez" categorial, visto desde la esfera del juicio teorético-lógico. Con esto recibe el acto de envolver en la validez teorética un carácter místico, y fácilmente parece como si la masa caótica de la vida psíquica inmediata fuese algo de menor valor comparada con dicho acto. Frecuentemente se encuentra expuesto un modo de ver las cosas como si lo inmediato ateorético resultase ennoblecido, digámoslo así, por el rayo de la claridad teorética. En el mismo sentido habla Lask también de un "elevar" lo alógico al plano del valor estético.

En suma, la teoría de la validez de Lask permanece bastante impotente ante lo estético. El núcleo amorfo y alógico no resulta penetrado por la forma categorial. De un carácter de exigencia de lo dado, no cabe hablar. El material lógicamente nudo, por lo demás desdivinizado, desvalorado, privado de su significación por el manoseo de la teoría, es “simplemente arrastrado, por decirlo así, como aquello que ha sido alcanzado por el acto de dar validez”; “no es transformado, transmutado mágicamente en aquello de que está simplemente rodeado, en cuya validez está simplemente envuelto”; “se cubre de un sello lógico”; es sólo “guarnecido” con ello; no, penetrado por ello. La contradicción radica especialmente en que a pesar de la inconmensurabilidad de materia y forma, esta última está sin embargo cortada, hecha a la medida de la primera, al mismo tiempo que preguntamos en vano por la parte que tome lo dado en este hacer a la medida.

Cabe decir, pues: Lask libra sin duda a lo estético de los lazos de la teoría del juicio propia del formalismo del valor, pero al mismo tiempo, y por desconocimiento de la posibilidad de un acto de valoración emocional metalógico, cae en el extremo opuesto y ve en lo estético originario algo absolutamente caótico, con lo que innegablemente resulta un absurdo todo intento de describir un acto de evidencia estética “sombreado” como quiera.

Lo mismo que en Lask, también en *Rickert* está contenido y forma sin relación frente a frente. Aun cuando insiste especialmente en que el cuerpo de lo lógico está transido de irracionalidad, no logra Rickert hacer lúcida esta urdimbre irracional. Su irracional está cargado de inevitables paradojas y su principio heterológico de la forma y el contenido se torna en este punto necesariamente dialéctico. El “contenido” irracional no es nada con que quepa encontrarse; como todavía no está dentro de la forma, no “está”, no existe. Digno de nota es, sin embargo, que Rickert subsume el valer, en el sentido lógico del “ser verdadero”, a un concepto de más general validez, al que pertenece el valer en el sentido estético del “ser bello”. Con el dominio del sentido teorético, de las proposiciones que predicán la verdad, coordina una esfera de validez estética, de proposiciones que predicán la belleza.

De los discípulos de Rickert es *Fr. Kreis* quien se ha preocupado más especialmente por lograr una definición rigurosa de lo estético. Característica de él, como de todo el círculo de Rickert, es la radical eliminación del sentimiento como algo psicológicamente impuro. El sentimiento (concebido constantemente como sentimiento de placer) está referido

siempre a la realidad. Los valores de que se trata también en la estética no son nunca, como valores que son, reales. La valoración hedónica siempre se refiere al yo individualizado por el espacio y el tiempo, debiendo ser eliminado también en este caso, en que se trata del "sentido comprensible" de lo estético. El carácter emocional de la vida psíquica estética espontánea es rechazado de antemano, fundándose en el dogma axiológico-teorético, si bien se concede que el carácter de lo estético es el pronto enteramente vago y su sentido y significación teoréticamente indemostrable.

Para Kreis, pues, el sentido de lo estético, del que se reconoce la imposibilidad de demostrarlo teoréticamente, es dado "intuitivamente"; se abre directamente a la conducta estética y surge esta cuestión: ¿cómo traer a un mismo plano lo intuitivo y lo reflexivo y conceptual? Una cosa es en todo caso clara: que una teoría del sentido ateorético no puede reflejar este sentido de un modo adecuado, siendo necesario respetar los derechos propios del sentido vivido intuitivamente, pero sin dejar de intentar una interpretación teorética y conceptual del mismo. Es menester "que al sentido aprehendido intuitivamente se agregue la forma teorética que lo legitime y haga posible traducir de un modo teoréticamente comprensible lo ateoréticamente comprendido". Con Rickert reconoce Kreis como justa una teoría de la estética cuando "se la encuentra con necesidad y en lugar inequívocamente determinado dentro del todo sistemáticamente ordenado de nuestro saber de un sentido ateorético". La legitimación es efecto de la necesidad" con que se sigue de la unidad sistemática de una comprensión universal del mundo". No es efecto, pues, de una exigencia propia del acto estético originario, al que no podemos prestar en absoluto nuestro reconocimiento teorético, sino de un principio axiológico superior, abstracto y constructivo, o "de consideraciones puramente sistemáticas". Con semejante interpretación teorética no se pretende, sin embargo —y esto es un rasgo bien significativo de la paradójica situación—, "quedar bien con la vida psíquica ateorética". "Actitud contemplativa", como "problema de la forma y el contenido", son expresiones teoréticas que no han sido arrancadas a nuestra vida psíquica estética misma, que no sabe nada de formas ni de contenidos. Semejante fundamentación teorética por sí y ante sí de las funciones estéticas sólo puede resultar justificada sobre la base del supuesto de que el acto estético originario no tiene pretensión alguna de poseer leyes propias o de que no se le abre en general ningún sentido.

De manera semejante cree *Fr. J. Böhm* poder admitir una panárquica extensión y aplicabilidad de las formas lógicas, de tal suerte que también los "objetos" y dominios ateóricos sean accesibles a la forma "envolvente" del conocimiento racional. De una intelectualización de lo ateórico cree guardarse distinguiendo (como Rickert) entre "validez" ateórica y "valor" teórico. La "validez" es la "pura estructura pristina" del acto artístico originario. Reside "exclusivamente en el dominio que constituye" mientras que el "valor" representa "la conquista de la validez por el cosmos teórico". Potentemente sirve aquí el concepto de la "validez" ateórica para ofrecer el abrazo teórico del "valor" algo ya afectado por una forma. La "validez" como tal tiene ya en sí un elemento teórico-formal. También en este caso parece como si la "validez" debiese únicamente a este elemento sus pretensiones, aun cuando el vivir una obra de arte transcurra sin obstáculos ni conflictos, en oposición a la conducta heterotética de la fundamentación lógica del "valor". Sin embargo, el vivir la "validez" es algo que tiene una estructura relacionada de alguna manera con el "valor", pues en otro caso no fuera posible que, "elevada a la objetividad teórica", diese por resultado el "valor" estético.

Más aquí empieza de nuevo la dificultad. El principio de la autonomía del dominio requiere que el originario vivir la "validez" esté más allá de toda relación con el "valor". El principio de la panarquía de la forma lógica no puede menos de admitir una penetración preteórica por una forma lógica y borra de nuevo la rigurosa separación. El "valor" estético presenta "huellas del cuño teórico", es decir, no se ha hecho sino retrotraer el momento de adueñarse de lo ateórico. La elevación hasta el plano del "valor" teórico ya no está al servicio del factor teórico, sino de la idea racional del cosmos teórico del "valor".

La "validez" ateórica ha de ser "comprendida" por medio del "valor" estético, el cual, perteneciente a la esfera teórica, como lo es, ha de ser susceptible de una fundamentación racional. Pero con qué derecho ponemos este descubrimiento en relación con la "validez" ateórica, resulta un enigma. La posición racionalista del teórico del valor queda caracterizada ya por el simple hecho de no dar apenas entre el valor y el portador del valor un paso provechoso para la resolución de los problemas estéticos. El valor estético está "adherido" al portador sensible. Pero ¿cómo vamos a llegar a comprender el valor ateórico de las creaciones artísticas, si empezamos por pasar por alto la íntima relación entre el objeto artístico y el vivir el valor, tan evidente para el observador no prevenido?

La estética del valor de Rickert se halla ante un dilema insoluble. En cuanto estética, es ciencia teórica y crea valores teóricos, que han de ser susceptibles de una fundamentación científica. Pero en tanto que con sus juicios de valor mienta un validez ateórica, se refiere a valores que no pueden ser objeto de semejante fundamentación. En el primer caso es el criterio del valor la verdad, en el segundo la belleza. Si la estética apela al criterio de la verdad, pasa totalmente por alto la conciencia artística del valor y deja en el acto de ser estética. Si apela al principio de la belleza, deja de ser teoría. En cuanto teoría, no puede menos de defender la validez objetiva del valor que construye, de tal suerte que se llega a un duradero antagonismo entre el dominio teórico y el ateórico. Sin duda se asegura insistentemente que la validez de los valores artísticos no experimenta menoscabo alguno por el hecho de tratarlos teóricamente. Más en realidad se produce semejante menoscabo en el momento en que el principio teórico restringe las posibilidades de validez de lo ateórico por medio de una definición demasiado estrecha del concepto (v. gr. eliminando el coeficiente emocional). A la conciencia teórica le interesa un ordenamiento arquitectónico de los dominios del valor y "la fundamentación" de la autonomía de sus dominios partiendo de un único concepto sistemático". La "absoluta necesidad de los dominios del valor" ha de poder deducirse mediante "los principios constitutivos de un completo sistema filosófico" (*Kreis*). Luego la estética no recibe su forma ni siquiera de un principio axiológico-teórico inmanente, sino por obra de un esquema de división lógica extraestético.

La oposición entre la esfera de constitución estética y la teórico-lógica es erigida en el principio sistemático por la estética de *Paul Häberlin*. En esta estética resulta ser la oposición entre la realidad problemática de la vida con un sentido "moral" y la vida psíquica estética extraña a todo sentido. Toda conducta con un fin, incluida la del conocimiento, es denominada moral en un sentido lato, es en cuanto tal problemática y tiene la tendencia a superar sus problemas. En esta pugna con sus problemas radica al mismo tiempo su sentido. En el extremo opuesto se alza la vida estética con su ignorancia de todo problema, su carecer de cuestiones, su estar más allá de todo sentido y valor. La belleza es "lo inquestionable de lo existente en cuanto tal"; no es ninguna cualidad adherente al objeto, sino tan sólo "ese lugar transparente de la existencia que no sabe de cuestiones". De donde sale la siguiente aporética. Sólo una conducta que tenga que ver con problemas puede imponer la forma de un sentido y un valor a base de lo problemático; y todo aquello a que ella

alcanza se torna problemático por este hecho mismo. Pero como la vida estética es en sí extraña al sentido y al valor, se origina esta cuestión: ¿cómo puede la vida estética, en sí aproblemática, hacerse problemática? Con esto no se quiere decir que se introduzcan en la vida estética problemas extraños a ella, sino que el problema es objeto de un desarrollo excéntrico a la esfera estética, por decirlo así, al dejar paso a la cuestión de cómo sea en general posible que a la vida moral y problemática se oponga semejante contrario. La vida estética se convierte en problema “porque no encierra problemas”.

Pero ¿qué pasa con el presunto “hecho primario de la existencia que no sabe de cuestiones?” ¿No está la existencia reclusa por esencia en su ignorancia de toda cuestión? Häberlin trata de soslayar esta contradicción distinguiendo entre realidad y existencia. “La realidad no sería problemática, si no ‘existe’, pero existencia quiere decir existencia que no sabe de cuestiones”. Realidad problemática es, pues, siempre existencia aproblemática; la cuestión es si y cómo puede descubrirse este ignorar toda cuestión. Es que se busca una existencia “imposible”, algo que no puede existir nunca, si bien existe siempre. Así se permanece siempre en una “añoranza de lo espontáneo”, en un anhelo de “hallarse en lugar conocido” al tener que tomar una de las resoluciones de la vida problemática, “de la espontaneidad, unidad, totalidad de la existencia”. Lo bello es, pues, lo ingenuo, mirado desde el punto de visto de lo sentimental, al par que lo ingenuo viene a ser lo bello por la oposición a lo problemático-sentimental. La existencia aproblemática no es bella por ella misma, sino que viene a serlo por la negación de lo problemático y únicamente por esto. Por esta negación se explica también que una vida se exteriorice en su máxima esteticidad como felicidad y pura alegría de vivir. Felicidad es plenitud y anhelo. El anhelo es el impulso fundamental de la conducta moral frente a una meta problemática.

Estas fórmulas apenas pueden considerarse un progreso comparadas con los serios intentos de la escuela de Rickert. Es dogmático afirmar que la vida estética descansa “de un modo notable en sí misma, sin ambigüedad, sin inseguridad, sin problemas y sin plantearse la cuestión de su sentido”. Pues “porque no hay en realidad una conducta puramente estética”, no se puede decir absolutamente nada sobre ello. Es dogmático llamar aproblemática la actitud estética originaria; pues de que estos problemas no sean de naturaleza teórica no se sigue sin más que a la vida estética no se le plantee ningún problema. Es dogmática esta suposición porque no tiene en cuenta, en absoluto, la compleja estructura del acto ori-

ginario, la separación del goce pseudo-estético y del propiamente estético, estudiada con éxito por Geiger y otros. Aun cuando considerado desde otro punto de vista pueda ser justo separar la vida estética de la mera percepción, es decir, del “sentar una realidad montada como objetiva y que se toma por verdadera” (lo que ya había enseñado Kant excluyendo el Juicio determinativo), y afirmar que en el acto estético está abolida toda correlación sujeto-objeto, resulta muy escabroso llamar al “objeto” estético “asunto de visión estética” y definir lo característico de él como un “inocente engolfarse en una región donde ni siquiera hay todavía yo y no-yo”. Se trata de la concentración interna, sentimental y pseudoestética definitivamente rechazada por Geiger. Es evidente que esta preconcebida apromaticidad no puede dar pábulo a ningún problema estético. Los problemas que se le imponen a lo estético sólo pueden ser en rigor cuestiones metafísicas previas y generales. Las cuestiones estéticas inmanentes se ofrecen por ello en parte a una luz insuficiente. Esto es especialmente aplicable al central problema del desinterés. Un momento de la vida psíquica es “tanto más expresamente estético, cuanto más intensa es en él (por medio de su objeto) *ceteris paribus* la satisfacción del interés que persigue un fin”. O sea, que porque un interés satisfecho ya no es un interés en actividad, es... ¡estético! Para sentir la belleza de una manzana, hay que satisfacer primero las ganas. La realización del acto extraestético de satisfacerse es, pues, la condición de la eficacia estética del objeto. Ha de ser evidente que con tan ingenua estética de la saturación, secuela de la actitud excéntrica del teórico, no cabe responder a las modernas exigencias de los problemas. La dialéctica de la cuestión estética fundamental pesa onerosa y opresivamente sobre el conjunto, sin que se llegue a asirla en serio.

Mientras que los representantes profesionales de la escuela alemana del Suroeste no llegan realmente a llevar a cabo un trabajo estético-positivo, a fuerza de cavilaciones y preparativos (es significativo que el más fecundo entre ellos, Fr. Kreis, tenga algo esencial que decir en el dominio de la ciencia del arte. Cf. W. Passarge, o. c., p. 61 y p. 69), ha intentado el “solitario de Wiesneck”, Broder Christiansen, próximo igualmente a este círculo, pero buscador sin embargo de caminos propios, fundar una “lógica” del arte, en dos obras en que no sólo se presta voz a la peculiar estructura dialéctica de lo estético frente a todos los postulados del formalismo del valor, sino que se llega también a ver que el sentido de una obra de arte no es idéntico al objeto representado, sino que apunta a algo transensible, no visible ni audible, que en cuanto impresión afectiva es decisivo

para la cuestión del valor estético. Como elemento idéntico de todas las especies del arte reconoce Christiansen ante todo la estructura tensión-relajación, que puede presentarse en varias modalidades. La dialéctica de esta estructura se nos presenta ante todo en un aspecto formal y es reducida a cuatro modos fundamentales, que responden a su vez a procesos afectivos, a estados de ánimo. Mientras que las artes del tiempo se insertan sin dificultad en esta dinámica, debido a su transcurrir en una dirección determinada, no puede menos de parecerme forzada muchas veces la aplicación de este principio a las artes del espacio, en las cuales el tomar una dirección está sujeto siempre al capricho. A la ley de la dinámica de la tensión-relajación añade Christiansen la ley de la unisonancia. El primer principio, operante en el ritmo de la obra de arte, da la vida palpitante; la unisonancia presta al conjunto la índole estática de la forma permanente, en que ve Christiansen la base del estilo. Lo transensible, a lo que suministra el esqueleto la dinámica de la tensión-relajación, reside en los llamados “tonos internos”, diferenciales del sentimiento, que son comparables a lo que Goethe llama “acción sensible-moral” del color. *Volkelt* los llama “representaciones materiales significativas” y los expone largamente bajo el rubro de la “proyección sentimental” simbólica.

Más importante que este intento racionalista de construir el estado de ánimo estético con tonos emocionales elementales me parecen las perspectivas que se descubren en el fenómeno dialéctico del objeto estético en general, comparándolo con dos conceptos fundamentales de la ciencia del arte en la Antigüedad. Es sabido que Aristoxeno de Tarento distingue en la música entre lo *gignómenon*, lo que está siendo en el tiempo, y lo *gegonós*, la forma permanente. *Hugo Riemann* ha tratado por primera vez de esta idea en en primer Congreso, de 1913, y *Oskar Walzel* ha intentado aprovecharla para la poesía. Christiansen pone de un modo digno de nota esta polaridad al servicio de la estética general. Lo *gegonós*, el “núcleo no sensible de la forma”, es lo que brota de la pulsación de las estructuras de tensión y relajación, como “integral de tonos internos no sensibles”. Lo *gegonós* está ahí ya desde que se inicia el acto estético y subsiste durante el curso del proceso correspondiente: “un cierto permanecer igual le es esencial”. Pero el proceso tiene, sin embargo, una estructura dialéctica; se constituye en una unisonancia cada vez más precisa y se mantiene en medio del fluir de lo *gignómenon* como una estructura fluctuante pero autártica. Esta visión de la dualidad del objeto estético remonta ya muy por encima del horizonte del formalismo del valor y hubiera podido

llevar a una fundamentación del acto de la valoración emocional, si para concluir no transformase Christiansen el arte, de un modo totalmente inmotivado, en un sedante de la voluntad, en el sentido de Schopenhauer, echando a perder con esta desviación heterotélica todos los logros de su teoría.

La tendencia a la tensión, la escisión y la compensación que revela el objeto estético sume el pensamiento teórico en la contradicción y la fuerza a hacerse dialéctico. Un día fué para *Jon. Cohn* la unidad de forma y expresión un criterio de valor comprensible de suyo y la concordancia de ambas un postulado que había de hallarse cumplido en toda auténtica obra de arte. Hoy se alza para él el mismo problema sobre el horizonte mucho más amplio de su *Theorie der Dialektik* y nos revela que semejante estado de equilibrio no existe. Como en Christiansen, se alza en el primer término la dinámica de la tensión entre la forma y el contenido; la correlación se torna fluyente, inestable, rebelde frente a todo canon formal. Se desarrolla un proceso de tensión, pero no desde dos polos equivalentes, sino desde el centro de la forma artística, que debe imponerse frente al contenido extraño. En la variabilidad de esta dialéctica unipolar radica la diversidad de las obras, radica el problema entero de la historia del arte. Y sólo por esta lucha dialéctica se explican los vacíos, las desigualdades y los complejos de valores extraños que desbordan y rompen las formas, y se encuentran por todas partes, y no donde menos en las más poderosas creaciones. “La forma pone límites a la vida que expresa y la ilimitada plenitud de la vida hace saltar la forma”. Ya no basta, pues, con admitir aquel sencillo postulado de la unidad; el concepto de la unidad debe experimentar una ampliación dialéctica, de tal suerte que hasta la ruptura de la forma pueda tener significación formal y en cuanto tal estética. Todas estas son excelentes ideas, que nos muestran cómo para para el pensamiento teórico tiene el problema de la autonomía que seguir siendo necesariamente dialéctico en tanto se siga observando en una “intuición” no emocional cómo se resuelve la lucha en el objetivo “portador del valor” y en los valores “adherentes” a él. En la dialéctica del objeto estético encuentra el formalismo del valor sus límites. De la “dialéctica de la conciencia estética” toma la teoría emocionalista del valor de *Volkelt* su punto de partida, para —después de las declaraciones en el prólogo de la obra sobre la conciencia estética— desarrollarla en lo posible por el camino de una descripción analítica de los modos y maneras “como el sujeto mantiene lejos de sí al objeto, y sin embargo, permanece ordenado a él”.

## 2. ANÁLISIS DE LA VIDA PSÍQUICA E INICIOS DE UNA ESTÉTICA DEL VALOR EMOCIONALISTA

Eliminar la vida psíquica significa renunciar a resolver el problema estético. Y aunque el sentimiento en su espontaneidad no se sustraiga menos al esfuerzo de la teoría por asirlo que cualquiera otro contenido, no por ello se ha de concluir que la vida estética sea una “conducta” biopsíquica sin ninguna estructura absolutamente. Por el contrario, hay que considerar como indudable que en esta vida se destaca la realización de actos intencionales que están en una relación constitutiva con el “objeto portador de un valor” y que están pidiendo que se fije la atención en ellos —lo mismo si se cree hacerse dueño de ellos por medio de una consideración que los objetivos, que por medio de un volver a sumirse gracias a la memoria en el acto originario (Heinrich Maier), o de una reflexión concomitante de la realización del acto (Husserl); lo mismo si se separan los actos de lo psíquico en general (Scheler, Heidegger). Por tanto, deben considerarse todos los ensayos hechos para describir el vivir el valor estético, sin preocuparse del prejuicio que estima este vivir amorfo, como importantes trabajos preparatorios para el análisis del acto estético receptor o creador.

Los problemas relativos al vivir la imposición de una forma artística apenas han sido atacados aún de frente, a pesar de la existencia de un material psicológico casi inabarcable: las tres modalidades, la motivación de la imposición, su finalidad y su valor, suelen andar confundidos. Distinciones y descripciones de estadios procuraron hacerlas, ya ante todo Fr. Th. Vischer y E. v. Hartmann; mencionemos además la división de Ribot en un factor intelectualista, otro afectivo y otro inconsciente. *Volkelt* ha descrito en un fino análisis las fases del curso del proceso creador, “cómo se va mano a mano creando interiormente y trabajando el material”. *Dessoir*, hace igualmente una excelente pintura de la actividad creadora del artista y muestra cómo las tres teorías, de la “iluminación” de la “intensificación” y de la “apreciación técnica”, no se excluyen, sino que representan tres distintas fases en el desarrollo temporal del proceso creador. También *Uitz* ha tratado de penetrar el misterio de este proceso aduciendo una multitud de ejemplos. A *Paul Plant* debemos una tipología de la creación artística que resulta muy por encima del modo corriente de

trabajar. Como común resultado positivo se destacan más y más estructuras regulares, cuya fijación mina las bases de toda teoría que pretenda fundarse en un “impulso de juego” y de toda concepción que sostenga la falta de finalidad y orientación de la voluntad estética (Külpe). Vistas importantes las hemos obtenido, además, con los análisis de *Dilthey*. Importantes aportaciones preparatorias son, en efecto, su distinción de la vida diaria y la vida creadora; sus observaciones sobre la totalidad estructural; sobre la “unidad dinámica” de lo psíquico; sobre su “presencia” *sui generis*, es decir, sobre las modificaciones temporales provocadas en el curso del proceso por la sedimentación del pasado en el presente; sobre lo profundo y a la vez lo desinteresado de la vida creadora. Las consideraciones de *Nohl* sobre el “acto primario” afanoso de forma “que puede brotar directamente de toda situación de la vida diaria”, continúan las ideas de *Dilthey* con leves ecos de K. Ph. Moritz y de *Schleiermacher*. La estética literaria trata hace ya largo tiempo de seguir la pista de la creación poética. *Simmel* y *Walzel* han insistido en la distinción entre el vivir en general y el vivir psíquicamente algo, pero ante todo señalado, según lo ha visto bien especialmente *Charlotte Bühler*, cómo el proceso de imposición de forma empieza ya con el vivir psíquicamente algo, y cómo no cabe hablar de una entrega pasiva a “la realidad, sino de una realidad que se vive preformada siempre en un proceso de selección. En la muy importante introducción de su libro sobre Goethe combate *Gundolf* también el distinguir esencialmente entre vivir algo y crear. El artista sólo existe en tanto se expresa en la obra de arte. No de menos peso es la distinción hecha por *Gundolf* entre dos tipos de imposición de forma. “El artista ‘atractivo’ siente el impulso de convertir el mundo entero en su yo.—El artista ‘expansivo’ nadece con la superabundancia de su yo y se descarga creando a esta superabundancia espacio, recipiente y forma en la materia sin límites del universo”. *Fermatinger* intenta en sus consideraciones sobre la obra del arte literaria llegar desde el antagonismo entre el yo y el mundo hasta una definición del vivir al arte, dando por compañía al mantenerse abierto y absorberse sediento en el sentimiento la fría, restrictiva función mefistofélica del intelecto, desde donde emprende luego su despliegue la fantasía poética. Este análisis y los semejantes se rozan en muchos puntos con la teoría del proceso creador de *Schleiermacher*, sin resistir tampoco una comparación con la magistral perfección formal del sistema clásico (cf. mi libro *Schleiermachers System der Asthethik*).

Con la cuestión del sentido de la imposición de forma como manifestación de la vida psíquica vuelve a cobrar una significación profunda el antiguo problema de la *catarsis*. La concepción aristotélica de la acción catártico-ética de la obra de arte por su contenido ni siquiera se discute ya en la moderna estética autonomista. Pero en cambio, se suscita el problema de la descarga psíquica, del librarse de algo psíquico por medio de la imposición de forma, como en efecto encontramos, dentro de las más variadas modalidades, en Goethe, Schopenhauer, Worringer, hasta llegar a su desarrollo psicoanalítico en Freud. *Karl Schulze-Jahde* distingue entre la enseñanza extraestética, lógica y ética, y la descarga contemplativa en el estado estético, y cree deber interpretar también el sentido de la norma aristotélica como la persistencia cada vez más tenue de un proceso psíquico con tono de displacer en medio de la disolución de las emociones en la contemplación. *Helmut Kuhn* ve en la definición aristotélica la expresión general de la concepción antigua del arte, que pide de nosotros frente a la obra de arte griega una actitud distinta de la que prescribe la estética moderna.

Debe dejarse indeciso y entregarse a la ciencia filológica el precisar si el concepto aristotélico pide una interpretación moral, si hay que entenderlo en el sentido dietético-homeopático de *Bernay*, o que explicarlo de un modo más ajustado a la sensibilidad estética moderna, según las consideraciones muy luminosas de *Otte*. Este ha tratado de mostrar, con una insólita sagacidad hermenéutica, que para Aristóteles no se trata, en el conocido pasaje, de una "catarsis trágica" en el sentido de "liberación" o "descarga", sino de una indicación acerca de la manera de imponer una forma y aportar una ordenación artística a la materia trágica. El poeta se encuentra con el *μῦθος*, la materia prima de la tragedia. Todos los *πράγματα* son en su forma bruta horribles, *μαρὰ*, y por ende atrágicos. El poeta trágico tiene que "introducir en los mitos tradicionales *ἔλεος* y *φόβος*",<sup>1</sup> para hacerlos estéticamente operantes por medio de semejante "purificación". *Robert Petsch* somete este exégesis a una crítica y aduce toda clase de objeciones filológicas contra ella. *Hubert Klees* ve en la interpretación de *Otte* una profunda visión estética de la esencia de lo trágico, que trata de cimentar con consideraciones propias.

No debemos olvidar, sin embargo, que con cuestiones de este género referentes a los motivos y efectos del acto estético, no se hace más

<sup>1</sup> *μῦθος* = mito, *πράγματα* = acciones, argumentos, *ἔλεος* = piedad, *φόβος* = terror. (Nota del traductor.)

que salirse del campo de los problemas immanentes. En último término sólo puede tratarse de poner de manifiesto cómo entra la peculiar actitud afectiva que llamamos estética en la fábrica toda del proceso de la valoración. Esta cuestión ha sido dilucidada por *M. Geiger* en la medida en que ha demostrado que no puede tratarse ni de un intelectualismo ajeno al sentimiento, ni de un sentimentalismo ajeno al intelecto, sino de un aprehender afectivamente y un “reproducir interiormente la arquitectura de la obra de arte” ligado a un decidido carácter de actividad, algo así como un “seguir la marcha de la estructura”. Una concepción análoga se encuentra en *Gertrud Kutznitzky*, que distingue por medio de un análisis comparativo la síntesis del acto de la percepción en general por respecto a la “verdad afectiva” que se constituye en la síntesis estética y que se define como un vivir un orden cerrado de imposición de forma, como un “saber del sentido estético de un todo fenoménico”.

Pero un análisis del sentimiento no puede agotar, ciertamente, su objeto, si se limita a fijarse en la aceptación pasiva de valores del sentimiento, si no pregunta cómo éste se constituye en el acto como un valor y se da expresión en la intuición. La representación estética de algo se diferencia de la simple percepción en que es expresión de un sentimiento. Y no en el sentido de que miente o “señale” la expresividad afectiva de una percepción, de que se “proyecte sentimentalmente” en una expresión extraña, sino en el de que es expresión ya en cuanto imposición de forma. Sólo es cosa de considerar aquí, pues, aquellos intentos que pueden estimarse antecedentes de la resolución del problema de la imposición de forma como valor estético-emocional.

Si en este orden de cosas menciono las ideas estéticas de *Benedetto Croce*, no lo hago así sólo porque en el pensamiento de este italiano experimente el espíritu alemán una refracción en parte muy rara, sino porque sus obras han encontrado en Alemania alguna difusión. Su actitud revolucionaria en contra del hedonismo estético está salpimentada con más de una idea excelente. Pero su manera de tratar los problemas no alcanza en todos los casos la profundidad que hay que exigir de acuerdo con el espíritu de la ciencia alemana. Su concepto de la “intuición” es sumamente vago y tan poco afectado en su estructura por la dialéctica alemana, que taladra hasta el fondo la cuestión, como para costarnos trabajo clasificarlo.

Por conocimiento intuitivo o expresivo entiende Croce una actividad de la conciencia distinta de todo conocimiento discursivo y lógico, y que no puede explicarse por una asociación de sensaciones y hasta surge indepen-

diente de toda determinación espacio-temporal. Intuición es, pues, transformación creadora, imposición de una forma expresiva a un contenido de la vida que nos es dado, primero como percepción, como expresión pasiva, y en cuanto manifestación creadora del individuo se transustancia en líneas, colores, sonidos o palabras. Esta facultad intuitivo-expresiva— que recuerda de lejos la plenitud del conocimiento (*cognitio extensive clarior*) en Baumgarten— es considerada como un *a priori* de la conciencia humana, de suerte que entre la expresión artística y la que no lo es no cabe señalar límite. La estética debe ser considerada por lo mismo, analogía a la lógica, como una teoría de la intuición expresiva que abarque todas las manifestaciones del alma. Ahora bien, aunque Croce asigna el conocimiento intuitivo, como el discursivo, al reino del espíritu teórico, no se le debe calificar en modo alguno, de formalista. Más netamente que en su obra principal ha acentuado en su *Breviario* el carácter emocional de la intuición. Esta es en el *Breviario* representación de un sentimiento e imposición de forma al mismo, y el arte es definido como “un estado de tensión afectiva encerrado dentro del círculo de una representación”, como “una verdadera síntesis estética *a priori*, de la que se puede decir parodiando que el sentimiento sin la imagen es ciego y la imagen sin el sentimiento vacía”. El mérito de Croce está en lanzar al terreno de la discusión hechos vistos hace mucho, pero olvidados de nuevo. Los *Elements of criticism* de Home fueron los primeros en reclamar una lógica expresiva semejante, una teoría del lenguaje de los gestos. Y desde este punto de vista es como se comprende que en Croce se identifiquen la estética y la lingüística general. También se comprende desde el mismo punto que rehace enérgicamente la estética inductiva, las teorías especiales de las distintas artes y la investigación de las formas estéticas fundamentales. La idea de un *a priori* estético, gracias únicamente al cual se torna la estética una ciencia, idea implícita en la de una lingüística expresiva general, sólo puede imponerse como una tendencia revolucionaria. Hoy sabemos que es Schleiermacher quien realizó del modo más brillante las ideas de Home. Las de Croce y Schleiermacher —a cuyas investigaciones estéticas se vuelve con especial dilección el italiano— coinciden en muchos respectos. Pero en la fundamentación especulativa y en el desarrollo sistemático llega la hermeneútica estética de Schleiermacher a una plenitud que echamos de menos en Croce.

No basta emparejar la expresión con el sentimiento, como correlato objetivo de éste, sino que es menester estudiar sus relaciones en busca de las leyes de estas relaciones tomadas por su lado funcional. Un criterio

que conduce a definir la “belleza” estética como “expresión lograda”, la fealdad como “falta de expresión” pasa de largo junto al punto central del problema de la imposición emocional de una forma con un valor y no nos saca de la situación de relativismo ilimitado. En esta incertidumbre no cambia nada el que *Karl Federn*, a quien debemos la primera traducción alemana de la *Estética* de Croce, para precisar lo “logrado” de la expresión, distinga, entre la expresión finalista de la vida práctica y la expresión estética, creada en razón de su forma. La separación de la expresión finalista es llevada a cabo ya muy resueltamente por el propio Croce. Todas las orientaciones utilitarias —entre las cuales cuenta Croce las direcciones hedonistas tan combatidas por él— quedan fuera de una estética de la expresión. En todo caso, con la corrección de Federn no estamos más cerca de la solución de la aporía de la teoría del valor.

Dos caminos se ofrecen al que quiere estudiar la fábrica del acto de la valoración emocional. Cabe usar de un método constructivo-creador, aplicándose primordialmente a la obra de arte, pero observando también la dinámica que tiene lugar correlativamente en el acto de la valoración, tomado tanto en su aspecto subjetivo como en el objetivo. Más cabe asimismo pensar en derivar del “origen” de la conciencia la esencia del sentimiento estético en su región propia, con exclusión de la obra de arte “dada”. *Hermann Cohen* entró por este último camino, sin salida casi, forzado por su método de la generación pura. Los supuestos y motivos que se encuentran en la base de su sistema revelan su viva cercanía a la cuestión estética fundamental. No la “proyección sentimental”, “lo sentimental mismo es el problema”; hay que generar el sentimiento estético como una forma originaria y autónoma de la conciencia. Placer y displacer son rechazados como factores básicos de la conciencia estética; ni siquiera entran en cuenta para explicar el estadio receptivo del goce, pues son “factores universales”, que se encuentran en todas las actividades de la conciencia y significan simplemente la “duración de la conciencia en su inmanencia y reflexibilidad”. Este comienzo hace esperar que se vea el sentimiento en la plenitud de su diferenciación cualitativa y que se le aisle como sentimiento estético. Pero la eliminación del placer y displacer no está al servicio de un ahondamiento del problema de lo emocional; está destinada tan sólo a dejar paso al proceder metodológico que descubre en el sentimiento un “sentimiento sistemático”. El método de la generación pura, inspirado en la ciencia matemática de la naturaleza, no logra hacer lugar al sentimiento más que subordinándolo al central concepto de movimiento. Así como el movimiento es el problema capital de la

ciencia natural, así también se presenta reducida al principio del movimiento la ciencia del arte por obra de sus conceptos fundamentales, simetría, proporción y ritmo. Si la idea lógica de la ciencia aparece representada por un Helmholtz, la reflexión sobre los fundamentos de la estética no puede apelar a una gran personalidad artística (que habría de poseer conocimientos matemáticos y físicos, como Leonardo), sino que ha de buscar su orientación en los descubrimientos del fundador de la fisiología moderna, de *Johannes Müller*. Y análogamente a como en la lógica del conocimiento puro se hace de un complicado concepto de una ciencia especial —el cociente diferencial— el “origen” del método, la estética del sentimiento puro cree deber reducir el problema de lo emocional a la “sensibilidad para la temperatura”, que corresponde a los “movimientos propios del sistema nervioso”, como “forma originaria de la conciencia”. El racionalismo del método newtoniano hace su último esfuerzo, al tiempo que se pone en ridículo; y sólo con honda tristeza somos capaces de seguir las convulsiones metodológicas que contraen a este espíritu de fina sensibilidad estética por haberse entregado al culto del ídolo de una época moribunda.

Si la fundamentación del sentimiento ha traído a una confusión con la esfera teórica, la cuestión de su pureza da ocasión a una inflexión por el lado ético. De nuevo se ase en un principio el núcleo de la cuestión estética con una profunda comprensión de ésta. En la conciencia estética está el problema del sentimiento relacionado de la manera más estrecha con el problema de la individualidad. Mientras que en la región teórica y en la ética no se hace justicia al yo en sus peculiaridades específicas, en la vida psíquica estética tiene lugar un “reflujo hacia el mero sujeto”, la “disolución de todo objeto en el sujeto”. Pero tampoco este fundamental motivo kantiano resulta fecundado ni ampliado hasta la cuestión de la imposición de forma de la individuación, sino neutralizado con el concepto ético del amor”. “Este yo en un sentimiento del yo, es amor, pero no amor propio, sino amor del yo del Hombre”. La vivida singularidad única se evapora de nuevo en el arquetipo humanista de la Humanidad, que se alza de la obra de arte; coeficiente estético capital resulta el conmoverse y la estética desemboca en un sentimentalismo de la simpatía.

Aun suponiendo que en la esfera teórica tenga sentido pensar que el método en cuanto tal se da el contenido, en la esfera de lo emocional no conduce este método genético a otra cosa que a conclusiones totalmente faltas de sentido. Volkelt ha hablado con crudeza de los “arabescos de conceptos” de la estética de Cohen, de las continuas violaciones de la

autonomía de la estética, del propósito mismo de generar de la unidad de la conciencia la lógica normativa del mundo del arte. En oposición a tal proceder, al “descubrimiento” del ser en la inmanencia del pensar, se vuelve Volkelt hacia la riqueza de lo dado empíricamente, y trata de reducir la conducta estética a cuatro normas fundamentales o factores axiológicos independientes entre sí, que en la obra de arte han de estar sobrepuestos de tal forma que den por resultado un “vivir el valor dotado de una unidad teleológica”. Por el lado subjetivo se caracterizan estos factores axiológicos como un intuir henchido de sentimiento, como un ensanchamiento de nuestro representarnos afectivamente las cosas, como un descenso del sentimiento de realidad y un incremento de la actividad de relacionar unas cosas con otras. Frente a ellos se alzan como correlatos objetivos: la unidad de la forma y el contenido, el contenido pleno de una significación humana, el carácter de “pura apariencia” y la unidad orgánica. En estas cuatro normas ve Volkelt la realización de cuatro valiosos aspectos peculiares de la naturaleza humana. Más con esta indicación no se ha dicho nada aún sobre la legitimidad estética de tales valores; y hasta puede sonar dudoso que se mezclen tradicionales categorías estéticas con factores axiológicos extraestéticos. El importante progreso me parece estar, sin embargo, en que se ve de otro modo que hasta aquí el proceso de constitución del valor. La independencia y la heterogeneidad de los cuatro factores destruiría la unidad del vivir estéticamente algo, si se concibiese lo estético como un conjunto obtenido por agregación de los factores, como una ‘unidad de origen’. Pero Volkelt insiste, por el contrario, en el carácter dinámico-teleológico del acto estético. No como unidad de origen, sino como “unidad de fin”, vivimos lo estético. Una cierta actividad, la dirección hacia un fin uno, hacia la unificación en una “síntesis teleológica”, que Volkelt llama el “producto”, es el principio distintivo del acto estético. De importancia es, además, el que se vea en esta unidad final, no la suma de los cuatro factores indicados, sino una cualidad total y “figural” completamente distinta de ellos, con la que surge una impresión afectiva de un género enteramente nuevo y una determinada, especial actitud de conjunto de la conciencia.

Estas ideas toman forma con claridad de programa especialmente en la última parte de su obra *Das ästhetische Bewusstsein, La conciencia estética*. Con todo rigor se distingue entre el vivir estéticamente el valor y el placer proporcionado por el goce estético y se elabora el concepto de un peculiar *a priori* estético que determina como disposición previa y dirección final a la realización del valor el sentimiento artístico originario.

Pero este *a priori* está, por decirlo así, enterrado en el “fondo inconsciente de la conciencia” y es vivido por el contemplador como algo comparable a la “irradiación de un valor lleno de significación humana”. Todo se vuelve a reducir, pues, al vivir los valores de lo representativo. El sentimiento estético es “proyección sentimental” en un valor, no afectiva imposición de una forma como valor; y la respuesta a la pregunta acerca del sentido de la síntesis teleológica dice a la manera de Schiller: máxima armonización posible de la vida del alma humana, es decir, equilibrada armonía de lo sensible y lo espiritual.

En el concebir la conducta estética como un aprehender afectivamente fenómenos, intuiciones, representaciones portadoras de valores, concuerda *Emil Utitz* con Volkelt. Sin embargo, Utitz toma el concepto de valor más ampliamente que Volkelt, cuya noción del valor henchido de significación humana subraya con demasiada parcialidad el factor “contenido”. Con la fórmula de la “intuición cargada de sentimiento” trata Utitz de reducir a un común denominador las cuatro normas fundamentales de Volkelt, que para él son en parte el resultado de la idea general de lo estético, en parte meras variantes de la definición de esta idea, sin sustantividad propia. En esto habría una vez más el peligro de extrañarse por dominios extraestéticos del valor, si Utitz no viese el problema propiamente estético en el modo especial de vivir estos valores. Pues no se trata tanto de que el arte sea vehículo de valores religiosos, patrióticos, eróticos, etc., cuanto de la manera especial de representar estos valores. El arte es para él imposición de forma dirigida a una vida afectiva de tal suerte que el sentido de la forma impuesta se hace patente en esta vida. El acento del valor estético no carga, pues, tanto sobre el valor extraestético denotado por la particular representación, por el hecho concreto, antes bien sobre el clima afectivo creado por lo que tenga de *sui generis* la forma impuesta. “No es la tendencia lo que aniquila el carácter artístico, sino simplemente la tendencia informe, la tendencia no transpuesta en representación”. Un motivo erótico puede figurar con gran nitidez en el primer término de la atención. La representación tendrá un valor estético, si con la especial forma que imponga al elemento emocional de lo erótico le da la unidad de un estado de ánimo. El estado de ánimo cuyas vibraciones se extienden por una región sensibilizada para la emoción por el objeto está en una “correlación ideal” con la imposición de forma.

Utitz ha penetrado más profundamente aún en la estructura de la afectiva imposición de forma, distinguiendo cinco principios elementales de organización, que han de poderse señalar en toda obra de arte, bien

que con distinta acentuación en cada caso. Estos supuestos ineludibles son: 1, el material; 2, la actitud artística; 3, el modo de representar las cosas; 4, la especie de esta representación; 5, la capa del ser.

No cabe duda de que en una obra de arte toda forma parcial pertenece a una unidad total fenoménica; de que esta unidad se manifiesta como una “realidad” (capa del ser) de una estructura especial, o apunta a una realidad semejante; y de que esta realidad se halla en una relación de sensible tensión con la “realidad vulgar” vivida en la percepción. Estas “capas del ser” son según Uitz de tal variedad que no es posible determinarlas ni por medio del “objeto” representado, ni por medio del estilo de la obra. Si se quieren principios divisorios, acaso lo más adecuado fuera echar mano, con ciertas reservas, de los conceptos fundamentales de *Wölfflin*.

Con el problema de las “capas del ser” pasan al primer plano nuevos y difíciles problemas, apenas vistos hasta aquí. ¿En qué relación está en cada caso la capa del ser con los restantes principios de la imposición de forma y con el estilo de la época? ¿Qué arraigo más o menos fuerte tiene en la esfera histórica de la vida? ¿En qué sentido cabe entender “capa del ser” como “realidad?” *Rene König* ha concedido un interés especial a estas cuestiones en su estudio sobre la estética naturalista en Francia. Toma la esfera artística de la realidad en sentido sociológico, como un “mundo” en que vive el artista, pero que a la vez “rebaso con mucho la esfera de la vida del artista y de su actividad creadora”. Esta realidad, objeto de la intención del artista, hace frente a la realidad vulgar. No ésta ha de reproducir el arte —ni siquiera el naturalista—, sino que es siempre la realidad querida por el artista la que es objeto de reproducción. Vemos, pues, que: el ser brota, en el arte, del espíritu de la época, se decanta en las estéticas de los artistas, canaliza desde el primer momento la actividad creadora como un programa que se impone. Indudablemente, tienen estas ideas algo de seductor y pueden ser exactas en cierto sentido por lo que se refiere al período naturalista de la literatura francesa, dominado por fuertes tendencias sociológicas. Sin embargo, ocurren reparos fundamentales contra esta solapada teoría de la imitación. Sucumbimos, en efecto, al dogma de esta teoría —en rigor, elevado a una potencia más alta—, concibiendo la creación artística como reproducción dentro de una esfera de realidad objeto de la intención del artista. Lo que es válido para la realidad vulgar es en esencia aplicable a la realidad objeto de la intención en cada caso. Tampoco ésta es creada únicamente por el individuo creador con su particular obra de arte,

como piensa König; es supraindividual, se encuentra dada en la estructura social del espíritu de la época, está dada de antemano como algo susceptible de reproducción. De otra suerte no sería posible ni comprender esta realidad, ni considerar sistemáticamente estas esferas. Pero si es así, pasa a ocupar, cabe decir, el lugar de la realidad vulgar y conduce a un *progressus in inf.* Fuera de esto, sería cosa de preguntar si a la realidad vulgar, que König parece tomar, en el sentido de lo cotidiano, como una base neutral, sin posibilidad de desarrollo y extraña al arte, le conveniría en general algo así como existencialidad, o lo que pasa no es más bien —la excelente exposición que hace König del naturalismo lo convierte casi en certidumbre— que la realidad vulgar coincide en cada caso con la realidad condicionada por una determinada atmósfera social de suerte que todo individuo histórico vive ya en esta realidad antes de que venga a ser reproducida por el artista.

La significación del material o del medio de representación para el acto de la valoración estética apenas puede ser ya hoy seriamente discutida. Y por cierto que no sólo hablan a favor de esta significación consideraciones estéticas, sino también la moderna sensibilidad en general. Hoy nos situamos ante lo material con más honradez y objetividad, ya no nos avergonzamos de la espontaneidad material, ni degradamos las cosas materiales hasta el bajo nivel de anónimos faquines de bellas Ideas que dan mucho qué pensar. La estética idealista no sabía nada de la orgiástica entrega del artista a su materia, nada de la identificación del espíritu creador con la *bruta materia*. Este pasar por alto una de las funciones más importantes de la actividad artística es el error básico de toda orientación fenomenalista que pretenda pasar además por una estimación del valor. Cuando Volkelt somete la visión estética al postulado de una “visión superficial” y habla de una “involuntaria suspensión” de todas las asociaciones “materiales”; cuando hace de la “inmaterialidad” una norma fundamental de la conducta estética, ha acabado toda posibilidad de ocuparse estéticamente con lo material. Hay que agradecer a *Dessoir* y a *Meumann* que se hayan opuesto a la concepción del arte como “pura apariencia”, insistiendo en la significación del material como factor estéticamente decisivo. También *Adolf Dohrn* ve en el material un ingrediente condicionante de los factores que operan estéticamente, y *Emil Lucka* define el estilo individual justamente como “la proyección de una fantasía creadora original sobre un material determinado”. *Th. Lipps* sabe exponer certeras ideas acerca del carácter del material medio de representación, acerca de las “reglas del juego” en que se conduce afirmativa

o negativamente frente al artista. Con honda comprensión del arte se “proyecta sentimentalmente” en la estructura finamente granulada y transparente del mármol, en la lechosa cristalinidad de la porcelana, en el frágil, nervioso, flexible “*habitus*” de la *terracotta*, y muestra cómo la “voluntad del material” es también decisiva para la impresión estética de conjunto, cómo la forma que se dé al material ha de responder al carácter de éste, presta voz a su esencia y se convierte en el sustentáculo de un “simbolismo ‘material’”.

La dialéctica del objeto estético puesta de relieve por *Jon. Cohn*, los análisis de Utitz, Christiansen, Gassen, empujan más y más al resultado común de que la objetividad artística es de una estructura esencialmente distinta de la estructura de la objetividad del simple percepto; de que aquí nos las tenemos con un complejo de capas *sui generis*, con una arquitectura dinámica que se despliega en el acto emocional de la valoración alterando la significación del objeto. Es, peculiar al objeto del conocimiento que el acto que lo hace entrar en relación con el sujeto no altere nada en su estructura objetiva, de tal suerte que la aprehensión por parte del sujeto y la interiorización de lo aprehendido dejan intacto el objeto como tal. En éste no se produce, pues, nada nuevo por obra de la relación con el sujeto; su estructura tiene carácter estático, reposa en sí misma. Contrariamente, veo lo singular de la objetividad estética en que en ella están superpuestas esencialmente dos clases de objetos (en las cuales puede descubrir a su vez capas parciales un análisis más ahincado), que se hallan en una relación funcional de antagonismo tanto entre sí como con el sujeto del goce. Creo por tanto deber subrayar que el objeto estético no posee una estructura estática, sino una estructura dinámica variable en el acto estético y por obra de él; que la “tangibilidad” del objeto por el sujeto se presenta justamente como fenómeno estético fundamental; que las “propiedades del objeto” sufren una alteración, una remoción, por obra de la referencia al sujeto. El acto de representarse el objeto en la fantasía está transido de actos aperceptivos de imposición de forma, que no sólo influyen esencialmente sobre el carácter del “ser” de lo representado en imagen por la obra de arte; que ante todo brotan del vivir esta imagen, para independizarse más y más del contenido, en una actividad dialéctica unipolar que se mueve en la dirección de la dominante de la forma impuesta, y causan así un cambio funcional en la relación entre objeto y sujeto, cuya significación para el acto emocional de la valoración se trata de aclarar. Con la alusión al fenómeno de la “tangibilidad” del objeto estético recojo de nuevo un problema fundamental de

la *Crítica del Juicio*. El logro más importante de la estética kantiana consiste en que objetivación teórica y reflexión estética son en sentido trascendental dos actos radicalmente diversos. Mientras que en la esfera teórica la síntesis de las facultades cognoscitivas funda la objetividad, en el acto estético tiene lugar un radical cambio de dirección, por cuanto los actos de objetivación vinculados con el objeto son abolidos, digámoslo así, y se anuda una nueva relación, que no se había encontrado hasta entonces, entre la objetividad y el sentimiento de un “estado de la representación mental” teleológico. El carácter de objeto se resuelve, por decirlo así, en una síntesis, sin conceptos, de la forma. La objetividad estática del objeto se transmuta en una dinámica subjetiva del “juego de las facultades del espíritu”. Este giro dado a la significación del objeto, que yo llamaría en especial una inversión de las relaciones de significación existentes entre el plano de la representación mental y el plano de la imposición de forma al material, me parece ser un logro tan esencial de la estética kantiana como el referir este fenómeno a la situación emocional del sujeto caracterizado por Kant como “tono afectivo de las facultades del espíritu”.

Si pues, se quiere hablar en general de una relación funcional entre sujeto y objeto estético, y si esta relación va más allá del carácter de la neutralidad teórica y por otra parte es más también que un mero causar placer, es forzoso que se deje señalar en la objetividad estética un carácter estructural de tensión, un *tonos* peculiar, al que se deje emparejar del lado del acto una alteración paralela de la estructura emocional. La objetividad estética ha de ostentar en su manera de darse una singularidad estructural que haga parecer fundado semejante “tocamiento” por el sujeto, el cambio de dirección de la intencionalidad. Hemos visto que la simple instancia de la contemplación dirigida al valor “superficial” de la imagen propia de la obra de arte, aunque esta instancia arranque a la realidad, no era potente para dominar el problema dialéctico de la invasión por el valor extraestético. Esta instancia sólo subsiste como una instancia previa dentro de cuyos marcos se despliega la actividad dialéctica de la conciencia que invierte las relaciones de significación.

Lo que sobre la base de la actividad emocional se constituye como una nueva objetividad es la dominante de la forma impuesta, que brota del estadio de la representación mental estructurado en varias capas y que es comparable a lo *gegnóns* caracterizado por *Christiansen*, siendo como un *melos* unísono que vibra bajo el imperio de la función del mate-

rial, un factor de una índole de todo punto distinta, tanto emocional cuanto objetivamente, y que no se deja explicar, en absoluto, con sedicentes categorías estéticas formales como ritmo, simetría u otras semejantes.

Si a las capas de la fantasía y la representación mental en general responde el complejo de los sentimientos objetivos con sus halos emocionales y los estados de ánimo dominados por ellos (el estadio al que dirige exclusivamente sus ojos la teoría de la “proyección sentimental”), la objetividad representativo-simbólica resulta coordinada a una actividad afectiva total de la conciencia, que no hay que confundir con el vivir los valores afectivos dados en el estadio de la fantasía, sino que debe caracterizarse como un vivir una región del valor, la individuación creadora. El vivir esta región del valor, la vida psíquica estética, no consiste precisamente en un acto, ni por tanto está dirigida en sentido estricto a la objetividad simbólica. Es un vivir un estado, un perseverar en una zona de afectividad caracterizada por un mismo tono y que ya no posee rasgo alguno de “versión hacia” un objeto. La dominante de la forma impuesta es en la descripción teórica expresión “del” vivir esta forma; en el proceso original son ambas idénticas, sosteniendo y asegurando en esta su identidad el tono regular de la afectividad.

Esta manera de pensar está en oposición a la teoría, también de capas, desarrollada y aplicada a la obra literaria por *Roman Ingarden*. Según éste, las cualidades de valor estético características de cada capa se constituyen, como elementos del valor, se puede decir, en las distintas capas, asociándose en la “armonía polifónica” de la obra de arte. Ingarden no cree poder admitir una capa especial de cualidades de valor estético que “corte” a las otras, es decir, que se constituya en objetividad independiente en el acto de la valoración; haría, en efecto, imposible su manera de considerar el objeto, haciendo abstracción del valor. Por eso no le es dable reconocer tampoco que únicamente en la ejecución del acto estético pueden tener un sentido legítimo “capas” del objeto.

La expresión “estado de ánimo” utilizada por mí para designar el vivir emocionalmente el valor, puede ser fácilmente mal entendida, a causa de su múltiple significación. “Estado de ánimo” como un vivir el valor un yo creador, donde “valor” no es algo que se encuentre adherido al “objeto” de la obra de arte como un valor representado por ésta, sino algo que se constituye como un vivir una imposición de forma por obra del acto de la dinámica estética, no tiene nada que ver con el halo y nimbo de Ziehen, ni nada con el simbolismo de los estados de ánimo en el sen-

tido de Volkelt; ni tampoco es sinónimo de imposición de forma a sentimientos objetivos (alegría, pesar, erótica, etc.), como requiere la tesis fundamental de Utitz, sino que es un vivir una región individual del valor que tiene una estructura y que presta a todos los sentimientos particulares ingeridos en ella un determinado coeficiente emocional de orden. No la imposición de una forma a determinados sentimientos, el ennoblecimiento de éstos, sino el distinguir con el oído el tono común. unísono, es función y meta del acto estético, siendo indiferente que este coeficiente aparezca “adherido” a valores de contenido “bellos” o feos”.

En un denso estudio ha comparado *Fritz Kauffmann* este concepto del estado de ánimo con el “encontrarse” de Heidegger y puesto el reparo de que mi concepción de la vida psíquica estética conduce necesariamente “a renunciar a la intencionalidad dirigida al mundo”, “a un autismo de índole individual”. Contra este último reproche me defienden las leyes esenciales de la individualidad puestas de relieve por mí en el sentido de una zona de valor trascendente de toda contingencia del individuo empírico concreto. Que, con todo, debe superarse toda “referencia del estado de ánimo al mundo”, es cosa fija para mí. El llegar a claridad acerca de la propia manera de “encontrarse” sólo puede lograrse por medio de una reflexión sobre sí mismo. La claridad es la conciencia de lo que haya de propio en el “encontrarse”; frente al mundo queda lo propio reducido siempre a mero “estar arrojado”. En el vivir la imposición de forma, donde está radicalmente “puesta entre paréntesis” la referencia al mundo, puede, por el contrario, revelarse primera y propiamente la existencia.

La “comprensión” de la imposición de forma con un valor es un capítulo de la estética del valor no menos importante y que hace penetrar profundamente en cuestiones metafísicas centrales. Si nos atenemos a la concepción de yos aislados, resulta frustrado todo esfuerzo hermeneútico. Lo único posible es hablar con *Ed. Spranger* de un sujeto que no siéndolo ni en sentido epistemológico, ni psicológico, “está absorbido en el yo individual” de una cierta manera. Este estar absorbido no está concebido con continuidad bastante para explicar la comprensión del valor estético, concibiéndolo como la existencia de un vínculo entre las funciones psíquicas reales del yo y los actos trascendentes de éste. Hay que entender también la trascendencia del yo aquí sólo en el sentido de la relación de una capa de acento egocéntrico con una capa periférica, excéntrica. Una morfología de las zonas del valor estético es al par ontología de las capas estructurales del yo céntrico y excéntrico.

## IV. METAFISICA ESTETICA

Buscar tras el caos de las relaciones entre los fenómenos algo inmutable, absoluto, es la propensión inextinguible de la humana especulación. Por eso tampoco dentro de la estética enmudecerán nunca aquellas tendencias que tratan de superar la ilimitada relatividad de los valores estéticos en un hipostatado valor absoluto. En la estética especulativa estaba resuelto el problema con “poner” una Belleza absoluta, y el arte no tenía más que ajustar las formas en que se manifiesta a semejante ideal. Simultáneamente eran eliminadas todas las dificultades dialécticas de los problemas planteados por los valores extraestéticos, acudiendo a la “prototriada” platónica. Las ideas de lo Verdadero, lo Bueno y lo Bello están misteriosamente unidas en la “Idea de la Idea”: luego no pueden menos de permanecer encadenadas también en sus irradiaciones fenoménico-empíricas. Para la ciencia moderna, que se ve frente a una enorme multitud de problemas, es sumamente difícil encontrar convergencias especulativas; la insistente revisión de sus bases y la diversidad de sus metas y principales conceptos hacen casi imposible una especulativa visión de conjunto final.

Con todo, ni siquiera la estética empirista ha dejado de sentir la “necesidad metafísica”, estrechamente ligada al deseo de una fundamentación sistemática. Esto es válido ante todo para el edificio doctrinal de Volkelt, que avanza como casi nadie en medio de la gran maraña de los fenómenos, para concluir osando echar una mirada a un principio trascendente omnicomprendivo y fundando por encima de todas las consideraciones axioló-

gicas de índole empírica y antropológica una metafísica de los valores sustantivos y absolutos. Pero este reino de los valores absolutos no es ningún reino del valor intemporal, como para Husserl y Rickert. Así como el concepto de valor sólo puede recibir su contenido de nuestro vivir los valores, así también el concepto del Valor sumo sólo puede ser considerado en relación a una Conciencia sustantiva y absoluta, que debe serlo a su vez como la unidad de los valores sustantivos de lo Verdadero, lo Bueno, lo Bello y lo Santo, y que se realiza dentro del reino de lo humano en las cuatro regiones autónomas del valor de que tenemos experiencia por el camino de una certeza intuitiva. Cada una de estas maneras de realizarse el valor es única e incomparable. En particular reside lo único de la manera estética en la armonización de la vida del alma humana. Frente al parcial resaltar ciertas direcciones de la vida del alma en otras regiones del valor, impera aquí la dicha de una “plenamente equilibrada armonía”, la “venturosa certeza de participar en las cosas con todo nuestro humano ser igualmente”, la conciencia de la alianza entre los cuatro dominios soberanos de valores. Son ideas simplemente periféricas, y ni siquiera muy originales las que Volkelt se limita a apuntar aquí, pero desarrolla en sus obras *Phänomenologie und Metaphysik der Zeit, Fenomenología y Metafísica del tiempo* (1925) y *Das Problem der Individualität, El problema de la individualidad* (1928). Pero tanto más significantes resultan por su calor de confesiones y por la religiosa unción con que el anciano dice adiós a su obra tan variada y tan íntegramente vuelta hacia la vida, alzando su mirada a las esferas supraindividuales del Espíritu principio de todas las cosas.

Un credo metafísico de esta índole resulta incomprensible desde el punto de vista del especialismo y menos aún desde el de la filosofía de la corteza cerebral de *Th. Zeihen*. El desdén con que éste despacha la metafísica axiológica de Volkelt engendra expectativas a las que difícilmente dará satisfacción su teoría de los *gignómena*, cuya sabiduría en último término culmina en esta revelación: “Si todos los cuerpos celestes siguiesen en estado fluido e ígneo, no se habría desarrollado ningún sentimiento estético”.

Si Volkelt trata de llevar a cabo la fundamentación metafísica de lo estético realizando hasta la trascendencia toda conciencia empírica del valor, el personalismo crítico de *William Stern* se limita a utilizar el arte como medio para hacer objeto de una intuición pura, en el inabarcable cosmos de los valores sustantivos, el valor de la persona. Stern hace radicar la esencia de la vida psíquica estética en una conducta designada como “introcepción”, en la que el yo hace de los valores del no-yo ínti-

ma propiedad suya, una parte integrante de su propio valor, con lo que “ensancha el punto que él es, hasta convertirse en un microcosmos”. Cuando el acto de la “introcepción” no está dirigido a personas reales, sino sólo “al valor personal de lo “*introciendum*” como tal, sin preocuparse de la existencia o inexistencia real de una persona de tal índole”, se trata de una introcepción estética. En el arte encuentra su continuación el prístino credo metafísico del hombre: creo en un mundo que a la vez existe y tiene valor; y busco por todas partes valores sustantes bajo la forma de una existencia personal. Pues mientras que en el mundo real ésta busca de centros de valor sustante resulta dificultada por los inextricables cruzamientos y conflictos entre la existencia real y el mundo del valor, el arte, que no se cuida del factor existencial, hace resaltar netamente el puro contenido de valor que hay en el ser persona. “En la conducta estética trata la fe en que todo lo que hay en el mundo está emparentado interiormente conmigo” de justificarse intuitivamente. El producto estético se convierte en el valor de expresión simbólica de la persona extraña en su ser a él. Así es como recibe la introcepción estética una fuerza de personificación simbólica que se ejercita también en los objetos infrahumanos, haciendo de ellos mediante la “proyección sentimental” “adecuadas representaciones de un contenido propio de la persona”. Integramente se torna la “figura” total de la obra de arte, en cuanto *unitas multiplex*, el símbolo de la inmanente tendencia de la vida personal hacia un fin. El arte nos salva de la rigidez de nuestra concentración en el valor propio, prestándonos la capacidad “de identificarnos siempre de nuevo con el contenido de valor de otros yos”. Como a toda estética alimentada por tendencias metafísicas, no afectada por la angustia de los problemas especiales, es propia también a la construcción de Stern una cierta espontaneidad ingenua. La ciencia especial no quedará demasiado bien servida, en todo caso, con el principio de la personificación mítica de lo representado por la obra de arte.

No en la subjetividad de un primitivo *credo*, sino en la determinación de un primitivo *volo*, puede encontrar sin reservas su expresión el carácter de incondicionada propio de la idea del valor. La fe va acompañada del escepticismo y brota del fondo emocional de la satisfacción de una necesidad. El absolutismo del valor es puesto en nosotros más bien por una acción originaria, por una libre decisión distinta de todo sentimiento de placer y displacer, “querida”, no “debida”. Tal es el acorde fundamental de la metafísica del valor de *Hugo Münsterberg*, que entre ecos de Fichte plantea esta alternativa: o la vida psíquica existe sólo para nosotros y se hunde en la nulidad de su carencia de valor, o aspirando al

ser sustante y a la autoafirmación no puede menos de ser un mundo de valor absoluto existente para sí. El "mundo" se forma en y con la identidad de nuestra vida psíquica; en la afirmación de esta identidad se constituye un mundo como mundo de un valor absoluto.

De este postulado deriva Münsterberg los valores lógicos de la "autoafirmación del mundo", los valores éticos de la "autorrealización del mundo", los valores estéticos de la "concordancia del mundo consigo mismo" y los valores divinos del "autoperfeccionamiento del mundo". La obra de arte nos fuerza a vivir por nosotros mismos la unidad y la plenitud de una voluntad representadas por ella. Rotos por la irrealidad del contenido todos los hilos que atan a la realidad y disipado así nuestro yo empírico volente, nos tornamos nosotros mismos la voluntad del paisaje, del héroe; podemos, sin voluntad propia, absorbernos en la afirmación del contenido de la voluntad extraña a nosotros que sin embargo de serlo vivimos, y nos adueñamos, en la volición armónica de la representación artística, de la armonía del mundo como valor suprapersonal.

Indudable que en la obra de arte tiene su expresión una estructura dinámica cuyas partes se apoyan mutuamente, se buscan y se dan plenitud unas a otras. Pero no se fomenta la resolución de los problemas estéticos invistiendo a esta estructura de una mítica voluntad propia y hablando de lo que "quieren" las líneas, colores y sonidos. Así como del principio de identidad no puede deducirse el sistema de la lógica, tampoco cabe fundar una estética con el principio de la concordancia del mundo consigo mismo. Si preguntamos a Münsterberg por el sentido de esta concordancia consigo mismo, nos responde conmovedoramente: que el mundo se quiere a sí mismo, que expresa su propia esencia, que se trata de su propio encanto, de sus propios sueños, etc. Nos hallamos, por tanto, dentro del mismo tono de plática ligera en que también expone *Fritz Medicus* sus ideas metafísicas sobre estética. En lugar de la voluntad aparece en este último la "vida" pura y simplemente, que en cuanto vida supraindividual se conoce a sí misma y revela su carencia de límites en la obra de arte.

Es menester ya una concentración especulativa casi sobrehumana para extraer de la inabarcable multitud de los problemas estéticos especiales una unidad metafísica. Pero no puede menos de ser algo destinado al fracaso el sumergirse en la desorganizada abundancia y riqueza de contrastes de la vida sensible, con la esperanza de encontrar en medio de la vorágine de valores y no-valores el dorso metafísico de aquello que

con ilimitada confusión de sentidos se llama “gusto”. Falta a *Betty Heimann*, que hace este intento, con toda su finura de nervios para sentir el flujo de la vida, la intuición sociológica de Simmel. No se necesita asentir al juicio de Rickert según el cual la vida, obligada a destruir constantemente su forma, destruye a la vez la razón del ser de la filosofía de la vida, pero tampoco se puede dejar de pedir que una dialéctica del gusto que se cree animada del espíritu de Hegel deje de vagar por las anchuras de una ingeniosa charla, para entrar por el camino de una investigación metódica. De lo que ni señales hay en Heimann. Por sugestivas que sean muchas ideas, pierden todo su valor con la falta de unidad en el desarrollo de los problemas.—Pristina función del gusto es el diferenciar, la comparación estimativa, que se desarrolla como una susceptibilidad de diferenciación cada vez más fina con el grado de desenvolvimiento de la cultura. El gusto es Espíritu, es la autoapreciación, autojustificación y autoconfirmación del Espíritu. Pero mientras que en Hegel avanza la vida hasta la negación y el dolor propio de ésta, a fin de “devenir”, por medio de la supresión de la contradicción, afirmativa para sí misma, el Espíritu de Heimann yerra aventureramente por los abismos del mundo, complaciéndose en perversiones y faltas de gusto, al mismo tiempo que este Espíritu ignorante piensa ora como Hegel, ora como Plotino, o habla con la lengua ora de Parménides, ora de la Escolástica o de Spinoza. El adecuado modo de hacerse sensible el Espíritu es la belleza, que es definida sin más por medio del tradicional concepto de la unidad en la variedad. La impregnación dialéctica de todos los conceptos resulta fatal para la belleza misma: se queda sin casa. Si en la naturaleza necesita mendigar su puesto a lo feo, para ser anulada siempre de nuevo por lo mismo, la obra de arte se alza por encima de la antítesis de belleza y fealdad. No necesita “ni siquiera referirse exteriormente a su ideal, porque tiene el ideal en sí”, sin que una vez más resulte claro de qué otra manera puede existir el ideal como adecuado modo de hacerse sensible el Espíritu.

Un sagaz conato de una ontología de lo estético pisando sobre el terreno de la filosofía existencial de Heidegger ha sido hecho por *Oskar Becker*. Cabría hablar también de una traducción y desarrollo analítico-existenciales de categorías estéticas del Romanticismo. La “caducidad de lo bello” de Solger, es decir, el motivo de la ironía artística testimoniada por el factor paradójico que hay en la idea que se hace sensible, decide a Becker a destacar la “fragilidad” de la obra de arte como fenómeno

estético fundamental. Esta “extrema sensibilidad”, “deleznableidad” del todo artístico, idéntica al dinámico antagonismo entre la forma y el contenido, fué vista ya por Aristóteles, Alberti, Dürero, y ante todo por K. Ph. Moritz y Schleiermacher. En conexión con ella está para Becker ese frágil estado de tensión al que apunta la “complacencia desinteresada” de Kant, el paradójico estado del interés a una excitado y “roto”, en el que en efecto debemos ver, como se ha mostrado reiteradamente el problema dialéctico fundamental de lo estético. Con audaz ímpetu, en parte gravado de ideas de Schelling, se desenvuelve el problema en referencia a lo existencial de Heidegger y se le hace dar fruto para el análisis del ser del artista. El carácter aventurero del artista, colocado entre el “estar arrojado” propio de la existencia histórica y el “estar soportado” propio de un presente intemporal, acaba con el favor del momento la obra, a la que se transfiere la paradójica situación eterno-temporal.

Hasta donde yo alcanzo a ver, puede este análisis fenomenológico conducir a una clara visión de la estructura de la existencia creadora; especialmente cuando se haya trabajado aún más exactamente la correlatividad entre “fragilidad” objetiva y subjetiva, en busca de su contenido significativo. En cuanto a la posibilidad de permanecer a la larga dentro del círculo de la analítica existencial de Heidegger, lo dudo mucho por mi parte. Pues si la ontología de la existencia representa ya la potencia inmediatamente superior a lo óntico o lo contingentemente existente-en-el-tiempo, el hiperontológico “paraexistencial” que es el intemporal “estar soportado” de Becker se sale indubitablemente del círculo de la filosofía existencial. El “sentimiento” del “estar soportado por un eterno presente” significa la vuelta a la manera de ver del idealismo clásico. Por mi parte dudo incluso de que partiendo de la ontología de Heidegger pueda justificarse ninguna estética. Pues si la misión del arte es conducir “desde las sombras de una vida ambigua y en cuestión hasta una inequívoca comprensión de la existencia”, quedan anulados los supuestos de la filosofía existencial. Lo cuestionable de la existencia es en Heidegger un existencial ontológico. Querer superarlo por medio del arte, afectaría a la existencialidad de la existencia.

Este resultado es sintomático de la situación metafísica actual, que es sumamente desfavorable a una interpretación ontológica de lo estético. Arrojadados de los cielos idealistas, libres de las nieblas de las hipostasis abstractivas, tomamos nuestro nuevo punto de partida en la vida

diaria, tratamos de comprender al hombre en su relación existencial con el mundo y encontramos la unidad de la estructura existencial de este ente en un temple emocional o un “encontrarse” relativamente al mundo. En ello hay ciertamente una riqueza tal de posibilidades metafísicas, que Heidegger acomete la empresa de delinear con su analítica existencial el fenómeno, “antes de toda psicología de los temples de ánimos que por lo demás está completamente en barbecho. Si añado que antes de toda psicología de los temples de ánimo, en la que confío muy poco para descubrir los problemas ontológicos y sus soluciones, sola la síntesis constructivo-creadora del vivir el valor estético es capaz de forjar el verdadero concepto ontológico de este “temple de ánimo”, podría pasar al centro de una metafísica existencial, la estética en un sentido totalmente distinto del idealista. Pues sólo en la pureza del estado de ánimo estético (en el sentido en que yo lo entiendo) puede aguzárenos la mirada para ver la diferencia entre las meras contingencias ópticas de la existencia individual y la estructura ontológica fundamental de ésta. Esta sensibilidad ontológica para las diferencias falta a la filosofía de Heidegger. Esta filosofía toma componentes ópticos por ontológicos, tiene la constante “falta de totalidad”, “que encuentra con la muerte su término”, por insuperable, y cree deber descubrir el “estar amenazado en la existencia” y la angustia como manera fundamental de “encontrarse” y “manera eminente de franquearse la existencia”. No puedo menos de oponerme resueltamente a esta concepción, que no es capaz de hacer lugar a la esencia y a la peculiar misión de la estética, antes se limita a tomar en cuenta un temple de ánimo “kierkegaardiano” nacido de una situación crítica temporal, contingente y meramente óptica. También la interpretación existencial-temporal de la “cotidianidad” y la “historicidad” puede y debe poder sacar de la relación entre el “encontrarse” y el “estar a mano” del mundo la “ley del individuo” y reducirla a elementos estructurales que se hallen por encima de la morbosidad de un temple de ánimo motivado por una crisis temporal.

Muy lejos de esta interpretación, grávida de pensamiento, de *Sein und Zeit*, *Ser y Tiempo*, están los estallidos de diletante de los modernos teólogos de la crisis, que proclaman bajo un insoportable diluvio de palabras vacías de sentido la “crisis de lo bello”. No me referiré al libro de este título de *Heinrich Vogel* (Berlín, 1932), si no fuese sintomático del “siniestro contraste” entre el hondo deber metafísico de la hora y la impotencia de la fraseología teologizante. Ciertamente, el problema metafísico

no puede encerrarse en una suma de “meras frases y razones”. *Karl Jaspers* compara el especular con un “mundo musical difícil de oír” y se acerca así a la concepción romántica de la identidad de la ciencia con el arte. Pero quien en su sistema filosófico atribuye al arte una tan alta misión, tendría que tomar parte en la indagación de su esencia incomparablemente más de lo que es el caso en *Jaspers*. ¡Dejemos de una buena vez de seguir poniendo en el primer término de los problemas del valor la acción hedónica y catártica, biológico-causal, de la obra de arte! En tanto la metafísica se limite a urgir reformas en la esfera teórica, mientras se reduzca a llevar en sí sin sospecharlo la herencia de sus estéticos primeros padres, en tanto no llegue a ver en la esencia de la creadora “imposición de forma” el verdadero punto de partida de su análisis del ser, no puedo creer en el sentido de una apófansis ontológica del mundo.