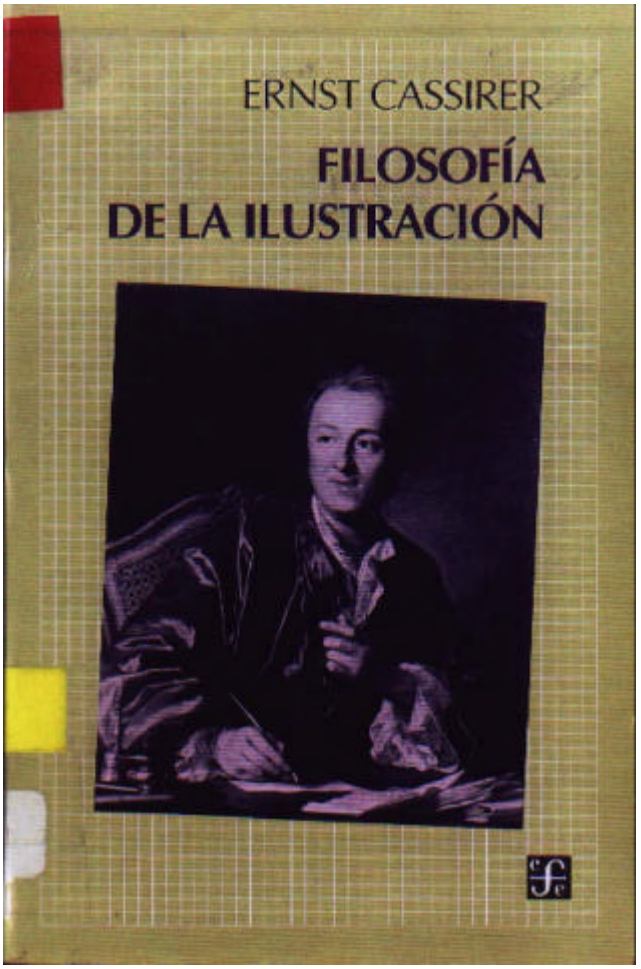
FILOSOFÍA DE LA ILUSTRACIÓN

ERNEST CASSIRER



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Este material se utiliza con fines exclusivamente didácticos

ÍNDICE

Prólogo 9

I. La forma de pensamiento de la época de la ilustración 17

II. La naturaleza y su conocimiento en la filosofía de la ilustración 54

III. Psicología y teoría del conocimiento 113

IV. La idea de la religión 156

V. La conquista del mundo histórico 222

VI. Derecho, Estado y sociedad 261
1. La idea del derecho y el principio de los derechos inalienables, 261; 2. La idea de contrato y el método de las ciencias sociales, 281

VII. Los problemas fundamentales de la estética… 304
1. La época de la crítica, 304; 2. La estética clásica y el problema de la objetividad de lo bello, 308; 3. El problema del gusto y la orientación hacia el subjetivismo, 327; 4. La estética de la intuición y el problema del genio, 342; 5. Entendimiento e imaginación. Gottsched y los suizos, 362; 6. Cimentación de la estética sistemática. Baumgarten, 369

Índice de nombres y obras 393

VII. LOS PROBLEMAS FUNDAMENTALES DE LA ESTÉTICA

1

La época de la crítica

Gusta al XVIII designarse como el "siglo de la filosofía", pero con no menor gusto y frecuencia se titula "siglo de la crítica". Ambos títulos no son sino expresiones diferentes de un mismo hecho; desde ángulos distintos tratan de marcar la arrebatadora fuerza del espíritu que la época siente vivir en ella y a la que debe su auténtico impulso intelectual. En todas las figuras del siglo se manifiesta esta unión entre la filosofía y la crítica estético-literaria y en ninguna de ellas por casualidad, pues siempre encontramos en la base una unión profunda e íntimamente necesaria de los problemas. Siempre existió una estrecha relación entre las cuestiones fundamentales de la filosofía y las de la crítica literaria y a partir de la renovación del espíritu filosófico, es decir, desde el Renacimiento, que pretende ser un renacimiento de las artes y de las ciencias, esta relación se convierte en una viva y directa reciprocidad de influencias, en un toma y daca constante por ambas partes. Pero el siglo de las Luces va un paso más adelante, pues abarca la comunidad existente entre ambos campos con un sentido nuevo, esencialmente más riguroso. No concibe esta relación con una significación tan sólo casual, sino radical y sustancial; no cree únicamente que la filosofía y la crítica dependen y coinciden en sus *acciones* mediatas, sino que afirma y busca para ambas una unidad de *naturaleza.* De esta idea y de esta pretensión ha surgido la estética sistemática. En ella se compenetran las dos tendencias que actúan desde puntos de arranque completamente distintos. Por un lado, actúa el empeño radical del siglo, que se orienta hacia el conocimiento claro y seguro de lo singular, hacia la unificación formal y la concentración lógica rigurosa. Los hilos diferentes tendidos por la crítica literaria y la reflexión estética en el curso del siglo tenían que ser reunidos en un tejido único; el material riquísimo ofrecido por la poética, la retórica de las artes plásticas, debía ser ordenado, articulado y contemplado desde un punto de vista unitario. Pero esta necesidad de claridad y dominio lógicos no constituye más que el punto de arranque. El pensamiento avanza y se aleja cada vez más de la problemática de la pura *forma* lógica y, cada vez con mayor claridad, desemboca en una problemática más honda del *contenido* espiritual. Se busca ahora un parentesco entre el contenido del arte y el de la filosofía que, al principio, se presiente oscuramente, mejor que se expresa en conceptos perfilados y ciertos. Aparece como objeto propio y esencial de la crítica la superación de estas limitaciones. Trata de atravesar con sus rayos de luz el claro-oscuro de la sensibilidad y el gusto y, sin afectarlos en su naturaleza, llevarlos a la luz plena del conocimiento; porque el siglo XVIII exige cuando reconoce una frontera, del concepto, cuando acepta un irracional, el conocimiento claro y seguro de esta misma frontera. Su pensador más profundo fue quien a fines del siglo convirtió esta pretensión en la señal genuina y constitutiva de la filosofía en general, quien vio en la razón filosófica no otra cosa que una capacidad radical y primaria de determinación de límites. La necesidad de semejante determinación se reconoce sobre todo cuando se trata de la explanación de dos campos que no sólo se diferencian claramente por su estructura, sino que esta diferencia parece potenciarse hasta la popularidad de lo contrapuesto. De la conciencia de semejante polaridad surgió la síntesis mental que condujo a la fundación de la estética sistemática en el siglo XVIII. Pero antes de que se lograra esta síntesis y que cobrara en las obras de Kant su forma firme, el pensamiento filosófico tuvo que recorrer una serie de etapas previas en virtud de las cuales, desde ángulos distintos y desde puntos de vista diferentes, trataba de marcar la buscada unidad de lo contrapuesto. La lucha empeñada en la estética del siglo XVIII por la determinación y ordenación jerárquica de cada uno de los conceptos fundamentales, refleja en cada una de sus fases este esfuerzo universal. Ya se trate de la lucha entre razón e imaginación de la oposición entre genio y regla, de fundar lo bello sobre el sentimiento o sobre una determinada forma del conocer, en todas estas antítesis late el mismo problema fundamental. Parece como si la lógica y la estética, el conocimiento puro y la intuición artística, tuvieran que confrontarse uno con otro antes de que cualquiera de ellos pudiera encontrar su propio patrón interno y comprender su inherente sentido.

Es el proceso que comprobamos siempre en todos los esfuerzos, variados y divergentes, por fundamentar la estética en el siglo XVIII: constituye su centro latente y vivo. La meta a la que parecen orientarse los pensadores comprendidos en este movimiento no está bien determinada desde un principio, y no es posible destacar en seguida en la lucha de las diferentes direcciones una línea bien firme de la marcha del pensamiento, una orientación deliberada hacia un problema fundamental concebido con claridad. El mismo planteamiento del problema se halla en constante fluencia y, según el punto de partida, según que predomine el interés psicológico, el lógico o el ético, tiene también lugar un constante cambio de

significación de los conceptos y de las normas fundamentales a las que se trata de someter la ciencia de la estética en elaboración. Por último, de estos movimientos múltiples, en apariencia contradictorios, cristaliza de manera clara una nueva forma. La lógica y la filosofía moral, el conocimiento natural y el del alma humana se encuentran frente a un complejo de cuestiones que, en un principio, no se distinguen de aquellas disciplinas con nitidez y seguridad. Este complejo se articula por mil hilos a todas ellas; pero en cuanto el pensamiento filosófico comienza a corroer los hilos, pierden consistencia hasta lograr, si no destruirlos de hecho, por lo menos disolverlos conceptualmente. De este proceso espiritual de liberación surge la nueva forma autónoma de la estética. Aun todo lo que, considerado en sí mismo, pudiera parecernos como un mero despiste dentro de la estética del siglo XVIII, ha colaborado indirectamente en la producción, en su logro final. La consideración histórica no debe descuidar o menospreciar ninguno de estos elementos inacabables y esquivos, porque precisamente su carácter inmaduro nos pone de manifiesto de la manera más directa y clara la elaboración de la conciencia filosófica del arte y la ley que esta conciencia sigue en su génesis.

Todavía hay un prodigio mayor escondido en la prehistoria de la estética sistemática. No sólo se elabora y conquista una consecuencia metódica rigurosa, una nueva disciplina filosófica, sino que al término de este proceso nos hallamos con una nueva forma de la creación artística. Tanto la filosofía de Kant, como la poesía de Goethe representan su meta espiritual, vislumbrada proféticamente; la relación interna que une a ambos se comprende en virtud de esta conexión histórica. Se ha considerado siempre como uno de los rasgos más admirables de la historia espiritual alemana el que fuera posible semejante armonía prestablecida. Windelband ha dicho de la *Crítica del juicio* de Kant que en ella se ha construido en cierto modo, *a priori* el concepto de la poesía goethiana; que lo que en ésta se nos ofrece como realización, en aquél se funda y reclama por la pura necesidad del pensar filosófico. Esta unidad entre exigencia y hecho, entre forma artística y opinión reflexiva, no es cosa buscada, ni obtenida artificiosamente en la historia espiritual alemana del siglo XVIII, sino que resulta directamente del mero encuentro, del entreveramiento dinámico de sus fuerzas plasmadoras fundamentales. Fuerzas que, como resultado necesario o inmanente, producen una nueva forma fundamental de la filosofía lo mismo que una nueva manera y una nueva dimensión del proceso artístico creador. Esta síntesis, con la que se cierra la cultura del siglo XVIII y en la que llega a la cima, es obra por completo del trabajo continuo, paciente, que este siglo ha realizado paso a paso. Entre los títulos imperecederos del siglo de las Luces tenemos la realización de esta faena; ha logrado, con una perfección casi sin precedentes, reunir lo crítico y lo creador transfundiéndolos uno en otro.

2

La estética clásica y el problema de la objetividad de lo bello

El nuevo ideal de conocimiento establecido por Descartes pretende abarcar no sólo todas las partes del saber, sino todos los lados y momentos del poder. La nueva dirección no debe abarcar sólo a las ciencias, en el sentido restringido de la palabra, a la lógica, a la matemática, a la física y la psicología, sino también el *arte* queda sometido a la misma exigencia rigurosa; tendrá que adecuarse a la razón y ser probado con sus reglas y después de tal prueba veremos si su contenido es genuino, permanente y esencial. Un contenido de estas pretensiones no es el que corresponde a las fugitivas incitaciones del gusto que en nosotros despiertan las obras de arte. Si quiere mantenerse a su altura tendrá que apoyarse en fundamentos más sólidos, liberarse de la versatilidad sin límites del puro gustar, para ser comprendido como algo necesario y consistente. Descartes no incluye en su filosofía ninguna estética, pero la tendencia de su obra filosófica contiene ya su esbozo mental; porque la unidad absoluta a que reduce la esencia del saber y merced a la cual deberá superar todas sus separaciones arbitrarias y convencionales, la extiende al campo del arte. No vacila en dilatar a tal grado su idea de la *sapientia universalis* que pueda aplicarse, como un postulado espiritual universal, al arte en su totalidad y en sus diversificaciones. Cuando Descartes, en su *Regulae ad directionem ingenii*, perfila, por primera vez, con plena claridad y rigor, su ideal de *mathesis universalis*, le somete, siguiendo en esto la tradición medieval, no sólo la geometría y la aritmética, la óptica y la astronomía sino también la *música*. A medida que el espíritu cartesiano y se va afirmando con mayor conciencia y resolución, con tanto mayor energía se impone la nueva ley en el campo de la teoría estética. Porque si ésta pretende afirmarse y justificarse como tal teoría, si quiere ser algo más que un abigarrado conglomerado de observaciones empíricas y de reglas reunidas al azar, tendrá que verificar en sí el carácter puro y el imperativo fundamental de toda teoría *en cuanto tal*, y expresarlos con la mayor pureza. No se dejará llevar y confundir por la variedad de los objetos, sino que deberá abarcar en su unidad y en su totalidad peculiar la esencia del proceso artístico y del juicio artístico. Accedemos a una tal totalidad, lo mismo en el campo de las artes que de las ciencias, cuando logramos someter a un mismo principio todas las manifestaciones múltiples y

aparentemente heterogéneas, determinándolas y derivándolas con este principio. El camino emprendido por la estética de los siglos XVII y XVIII estaba, por lo tanto, prefijado. Descansa en la idea de que la naturaleza, en todas sus manifestaciones, se halla sometida a principios fijos, y así como la meta suprema de su contenido consiste en alcanzarla y en expresarlos con claridad y precisión, así también el arte, rival de la naturaleza, muestra idéntica condición interna. Del mismo modo que hay leyes universales e inviolables de la naturaleza, habrá leyes del mismo tipo y de la misma dignidad para la "imitación de la naturaleza". Y, finalmente, todas estas leyes parciales tendrán que subordinarse a un principio único y simple, a un axioma de la imitación. Batteux expresa esta convicción en el título de su obra principal: *Les beaux arts réduits à un même principe*, que parece anunciar los resultados perseguidos por todo el esfuerzo metódico de los siglos XVII y XVIII. El gran ejemplo de Newton se hace valer una vez más, y al orden del universo físico logrado por éste, debía seguir el orden del universo espiritual, del ético y del estético. Así como Kant ve en Rousseau al Newton del mundo moral, la estética del siglo XVIII anhela un Newton del arte. Este anhelo parecía nada fantástico cuando Boileau funge como legislador del Parnaso. Su obra parece elevar, por fin, a la estética al rango de una ciencia rigurosa cuando en lugar de establecer meros postulados abstractos presenta su realización concreta y particular. El paralelismo de las artes y de las ciencias, que constituye una de las tesis fundamentales del clasicismo francés, parecía haber pasado su prueba de hecho. Antes de Boileau se hace declaración de este paralelismo por virtud de la fuerza absolutamente unitaria y soberana de la razón, que no conoce compromiso ni tolera desviación. Quien no la reconoce por entero y no se confía a su dirección en absoluto, niega y destruye su propia naturaleza. *En tout ce qui dépend de la raison et du sens commun, comme sont les règles du théâtre* –declara d'Aubignac en su *Pratique du Thèâtre* del año 1669, cinco años antes de la aparición del *Art poétique* de Boileau– *la licence est un crime qui n'est jamais permis*. De esta suerte se condena la licencia poética lo mismo que la científica. *Les arts ont cela de commun avec les sciences* –así comienza Le Bossu su tratado sobre la épica– *qu'i1s sont comme elles fondés sur la raison, et que l'ont doit se laisser conduire par les lumières que la nature nous a données.*[1] Aparece así en su verdadera luz el concepto de "naturaleza" de la estética clásica, porque lo mismo que cuando se habla de la moral "natural" o de la religión "natural", en el campo de las teorías estéticas el concepto de la "naturaleza" no tiene tanto un sentido real, sustancial, cuanto funcional. La norma y el modelo que ese concepto establece no reside, de inmediato, en un determinado campo de objetos, sino en el ejercicio libre y seguro de fuerzas cognoscitivas. La naturaleza se puede convertir muy bien en sinónimo de razón;[2] a ella corresponde y de ella nace todo lo que no debe su origen a la inspiración fugitiva del momento, al capricho o la arbitrariedad, sino que se funda en eternas y grandes leyes de bronce. Este fundamento es el mismo para lo que denominamos belleza que para lo que denominamos verdad. Si llegamos hasta esta última capa de la conformación legal, desaparece toda apariencia de posición particular y excepcional de lo bello. La excepción, como negación de la ley, está tan lejos de ser bella como de ser verdad: *rien ne vaut que le vrai.* Verdad y belleza, razón y naturaleza son expresiones diferentes de la misma cosa, del mismo orden inviolable del ser, que se nos revela, desde diferentes ángulos, en el conocimiento de la naturaleza lo mismo que en la obra de arte. El artista no podrá competir con las criaturas de la naturaleza ni insuflar a sus creaciones verdadera vida si no se familiariza con las leyes de este orden y no se compenetra con ellas. Esta convicción fundamental que domina por doquier se expresa luminosamente en un poema didáctico de M. J.Chenier:

Cest le bon sens, la raison qui fait tout:
Vertu, génie, esprit, talent et goût.
Qu'est-ce vertu? raison mise en pratique;
Talent? raison produite avec éclat;
Esprit? raison qui finement s'exprime.
Le goût n'est rien qu'un bon sens délicat,
Et le génie est la raison sublime.

La reducción del genio y del gusto al *bon sens* será mal comprendida si se ve en ella nada más que un panegírico del *sentido común*. La teoría del clacicismo francés no tiene nada que ver con semejante filosofía del *common sense*; no apela a1 entendimiento trivial y cotidiano sino a las fuerzas más altas de la razón científica. Lo mismo que la matemática y la física del siglo XVIII marca el ideal riguroso de la exactitud, la que constituye el correlato necesario y el supuesto imprescindible de su pretensión de universalidad. Otra vez nos encontramos con una armonía total, con una plena coincidencia de los ideales científicos y artísticos de la época; porque la teoría estética pretende seguir el camino recorrido por la

[1] Le Bossu, *Traité du poème épique*, 1675; para más detalles sobre las teorías de D'Aubignac y de Le Bossu *vid*. Heinrich von Stein, *Die Entstehung der neueren Aesthetik*, Stuttgart, 1886, pp. 25ss. y 64ss.
[2] Cf. arriba pp. 268ss.

matemática y por la física hasta su último término. Descartes ha fundado todo el saber de la naturaleza sobre la ,pura geometría y pareció preparar así un nuevo triunfo al conocimiento puramente intuitivo. Todo ser, a tenor de su doctrina, para poder ser pensado de manera clara y distinta, para ser comprendido en puros conceptos, tiene que ser reducido con anterioridad a las leyes de la intuición espacial, y transformado en un ser "figura". Este modo de la conformación y representación figurativas lo señala en sus *Regulae* como método fundamental de todo conocimiento. Pero sólo en apariencia se afirmaba y fundaba el primado de la intuición sobre el puro pensar; porque Descartes añade en seguida que el puro carácter intuitivo pertenece a la esencia de las figuras geométricas; pero en modo alguno a la esencia del método geométrico. Por lo que se refiere a este método, hay que observar que su empeño principal se encamina a librarse de la estrechez de la *intuición* y a hacerse independiente de los límites de la *imaginación*. A estos esfuerzos filosóficos corresponde la *geometría analítica* y la aportación mayor que representa es que nos descubre un procedimiento en virtud del cual todas las relaciones intuitivas entre figuras se pueden expresar en relaciones numéricas exactas y determinar, con arreglo a ellas, exhaustivamente. Así reduce la materia a extensión, y los cuerpos físicos a puro espacio, pero éste no se subordina en el modo de su conocimiento a las condiciones de la sensibilidad y de la imaginación, sino del entendimiento puro, a las condiciones de la lógica y de la aritmética.[3] Malebranche continúa y amplía esta crítica de la sensibilidad y de la imaginación iniciada por Descartes; toda la primera parte de su obra principal, *Récherche de la vérité*, está dedicada a este objeto. La imaginación aparece, no como camino para la verdad, sino como manantial de todas las ilusiones a que está sometido el espíritu humano, en el conocimiento natural, y asimismo en el ético y en el metafísico. El fin principal, esencial de toda crítica filosófica, consiste en ponerle barreras, en disciplinarla y regularla conscientemente. Es verdad que no se puede renunciar sin más a su colaboración, porque la primera incitación para el conocimiento parte de ella; pero el error más grave y el despiste más peligroso del conocimiento, de los que nos tiene que preservar la crítica, consiste en la confusión de este comienzo del conocimiento con su término, con su sentido y *telos* genuinos. No podrá llegar a su meta si no pone en olvido el comienzo, y no lo supera y rebasa con clara conciencia lógica. La intuición pura no es capaz y necesita de semejante rebasamiento, de semejante trascendencia, porque también aquí el camino nos lleva de la *extensión* sensible, tal como se nos muestra en los objetos físicos, a aquella *extensión inteligible* única capaz de fundar una ciencia rigurosa de la matemática.[4] En medio de esta extensión inteligible habrá que considerar también el *mundo de los cuerpos* si lo queremos hacer accesible al conocimiento y traspasarlo con la luz de la razón. Este mundo se despoja ante esa luz de todas sus propiedades y caracteres meramente sensibles, que descienden del reino de la verdad al de la mera apariencia subjetiva. Lo que nos queda como naturaleza propia y verdadera del objeto, no es lo que nos ofrece a la intuición directa el aspecto inmediato; esa naturaleza expresa determinadas relaciones puras, que permiten subordinarla a reglas exactas universales. Estas reglas, que no tratan tanto de objetos particulares como de proporciones y relaciones universales, representan la estructura fundamental de todo ser, la norma de la que no puede desviarse sin perder, al mismo tiempo, su propio carácter de ser, su verdad objetiva.

La estética clásica copia rasgo por rasgo esta teoría de la naturaleza y esta teoría matemática. Es verdad que en la explanación de su idea fundamental se encontraba con una tarea nueva y difícil porque, habida cuenta de todas las limitaciones y disciplinas a que se sometió la imaginación en el campo del puro conocimiento, habría de parecer un comienzo cuestionable y paradójico el tratar de mantenerla más allá de los umbrales de la teoría del arte. ¿No habría de significar este destierro de la imaginación un verdadero aniquilamiento del arte, y un cambio semejante en el método de considerar el objeto no imposibilitaría la consideración misma, arrebatándole su sentido genuino? De hecho, la teoría del clasicismo, por mucho que rechace fundar el arte en la imaginación, no ha sido ciega en modo alguno para la peculiaridad de la fantasía ni insensible a sus encantos. Ya la tradición, la veneración de la Antigüedad, fijaba algunos límites, reclamando para la organización de la obra de arte la alianza de una rigurosa práctica artística con una disposición original, con un ingenio que no puede ser adquirido, sino que debe existir y actuar desde un principio como un don de la naturaleza. *Ego nec studium sine divite vena Nec rude quid possit, video ingenium: alterius sic Altera poscit opem res et conjurat amice*, Boileau comienza su *Arte poética* con una paráfrasis de estas palabras horacianas:

C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire auteur
Pense de l'art des vers atteindre la hauteur:

---

[3] Cf. Descartes a Mersenne, julio de 1641: *Toute cette science que l'on pourroit peut-estre croire la plus soûmise à nostre imagination, parce qu'elle ne considere que les grandeurs, les figures et les mouvements, n'est nulle ment fondée sur ses fantômes, mais seulement sur les notions claires et distinctes de nostre esprit; ce que sçavent assez ceux qui l'ont tant soit peu approfondie*. Oeuvr., ed. Adam-Tannery, III, p. 395.

[4] Cf. antes pp. 116ss.

S'il ne sent point du ciel l'influence secrète,
Si son astre en naissant ne l'a formé poëte,
Dans son génie étroit il est toujours captif,
Pour lui Phébus est sourd, et Pégase rétif.

Se mantiene, pues, el axioma de que el poeta verdadero nace, pero lo que vale de los *poetas* no ha de valer plenamente de la *poesía*; porque una cosa es el impulso que inicia el proceso de la creación y lo sostiene y lo lleva en andas y otra la obra que ese impulso informa. Si esta obra quiere merecer tal nombre, si pretende ser una formación autónoma con verdad y perfección objetivas, debe desprenderse, en su puro *ser*, en su consistencia, de las fuerzas puramente subjetivas que fueron imprescindibles para que *llegara a ser*. Aquí hay que romper todos los puentes que nos llevan al mundo de la mera fantasía, porque la ley a que está sometida la obra de arte, en cuanto tal, no procede de la fantasía, no es un producto de ella, sino una pura ley objetiva que el artista tiene no tanto que inventar como encontrar, tomarla de la naturaleza de las cosas. Para la denominación conjunta de tales leyes objetivas emplea Boileau la palabra *razón* y, en este sentido, ordena a los poetas que la amen. El poeta no debe buscar ninguna aparatosidad ni ningún falso adorno, sino contentarse con lo que el mismo objeto ofrece; acogerlo en su verdad sencilla y estar seguro que así da satisfacción al imperativo supremo de la belleza. Porque no es posible llegar a la belleza sino por el camino de la verdad, y este camino exige que no permanezcamos en las meras exterioridades de las cosas, en la impresión que despiertan en nuestros sentidos y en nuestros sentimientos, sino que separemos con el mayor rigor la esencia de la apariencia. Así como el objeto de la naturaleza no puede ser conocido en lo que es si no verificamos una rigurosa selección entre los fenómenos que nos acosan constantemente, si no distinguimos entre lo cambiante y lo constante, entre lo accidental y lo necesario, entre lo que para nosotros vale y lo que está fundado en la cosa misma, igual tenemos que hacer con el objeto artístico. No se nos da de pronto; tiene que ser determinado y conquistado previamente mediante un proceso semejante de selección. La estética clásica sólo en los epígonos sin inspiración y no en sus genuinos creadores se ha dejado llevar al falso terreno de establecer *reglas determinadas* para la producción de obras de arte; pero, por lo menos tiene la pretensión de dirigir este proceso selectivo, establecer normas para él y controlarlo mediante criterios fijos. No sostiene la pretensión de poder enseñar directamente la verdad artística, pero cree poder defendernos del error y establecer los criterios del mismo. En este punto se muestra emparentada a la teoría cartesiana del conocimiento, pues estaba dirigida por el principio metódico de que no podemos llegar a la certeza filosófica sino por un camino indirecto, mediante el conocimiento de las diversas fuentes de error y superándolas y eliminándolas. En este sentido la belleza de la expresión poética coincide para Boileau con su *justeza* y ésta se convierte en concepto central de toda su estética. Combate tanto el estilo burlesco como el preciosista porque ambos, aunque por direcciones diferentes, se desvían de este ideal.

El único y mayor elogio que desea para sus propios poemas consiste en que le señalen que se mantienen fieles a esta norma fundamental, para que actúen sobre el lector no por el mero encanto exterior, sino por la sencilla claridad del contenido intelectual y por la economía y selección cuidadosa de los medios de expresión:

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable;
Il doit régner par-tout, et même dans la fable;
De toute fiction l'adroite fausseté
Ne tend qu'à faire aux yeux briller la vérité.
Sais tu pourquoi mes vers son lus dans les provinces?
Sont récherchés du peuple, et reçus chez les princes?
Ce n'est pas que leurs sons, agréables, nombreux,
Soient toujours à l'oreille également heureux;
Qu'en plus d'un lieu le sens n'y gêne la mesure
Et qu'un mot quelquefois n'y brave la césure:
Mais c'est qu'en eux le vrai, du mensonge vainqueur,
Par-tout se montre aux yeux et va saisir le coeur;
Que le bien et le mal y sont prisés au juste;
Que jamais un faquin n'y tint un rang auguste;
Et que mon coeur, toujours conduisant man esprit,
Ne dit rien aux lecteurs, qu'à soi-même il n'ait dit.
Ma pensée au grand jour par-tout s'offre et s'expose

Et mon vers, bien ou mal, dit toujours quelque chose.[5]

También la cuestión sistemática medular de la estética clásica, la de la relación entre lo universal y lo particular, la regla y el caso, se presenta a plena luz desde este momento. Siempre se ha reprochado a la estética clásica que carece de todo sentido por lo individual que busca toda verdad y belleza en lo general y las disipa en lo puro abstracto. Taine, que sostiene esta opinión, la convierte en punto de arranque de una crítica no sólo contra la estética de los siglos XVII y XVIII, sino de todo el espíritu del clasicismo, crítica que lo quiere despojar de su prestada brillantez y presentarlo en su impotencia y vacuidad. Pero una consideración histórica libre de prejuicios deberá seguir el camino contrario. En lugar de utilizar la estética del clasicismo para demostrar con ella las deficiencias y debilidades internas del espíritu clásico, tratará de indagar este espíritu en sus posiciones más fuertes y se esforzará en comprenderlo e interpretarlo partiendo de sus realizaciones más altas y centrales. Otra vez se presenta el paralelismo entre la forma que cobra la estética y el desarrollo que han experimentado la lógica y la matemática en el transcurso de los siglos XVII y XVIII. Descartes considera como el avance esencial realizado por él sobre el método geométrico de los antiguos el haber contribuido, el primero, a que la geometría adquiriera su independencia y suficiencia lógicas efectivas. También la geometría antigua es escuela incomparable del espíritu, pero, como dice el *Discurso del método*, no puede aguzar el espíritu sin ocupar al mismo tiempo a la imaginación hasta cansarla con las figuras y problemas particulares más varios. Constantemente la investigación se pierde en tomar en cuenta los casos particulares y, para cada grupo determinado de estos casos, debe encontrar una demostración adecuada. El nuevo análisis de Descartes pretende salvar esta barrera y contiene reglas universales y desarrolla métodos de validez universal en los que se halla implicado y determinado *a priori* el tratamiento de cada caso particular. Otro avance decisivo en la misma ruta se consiguió cuando la matemática continuó la marcha iniciada por la geometría analítica de Descartes hasta llegar al cálculo infinitesimal de Leibniz y al cálculo de fluxiones de Newton. Porque, desde un ángulo distinto, se establece así el dominio de lo universal sobre lo particular, fundándolo firmemente. El cociente diferencial de una función determinada representa para nosotros la esencia de la misma, el desarrollo de la curva correspondiente con todo rigor y máximo relieve intelectual. Las particularidades que la intuición puede descubrir en esta curva, se hallan reunidas en una expresión conceptual y llevadas al punto de su culminación lógica. Con la fórmula que el análisis infinitesimal nos ofrece podemos descifrar inmediatamente las propiedades de la curva y derivar con una deducción rigurosa todas sus determinaciones. La intuición, como tal, no es capaz de llegar hasta este modo de formación de unidad. Cuando trata de hacernos presente algún especial concepto geométrico, como, por ejemplo, el de elipse, no le queda más remedio que recorrer toda la multiplicidad de sus formas posibles y compararlas entre sí. Así se destaca finalmente una determinada "figura" de la elipse, pero que está muy lejos de ser algo verdaderamente unitario y simple; pues, por el mero aspecto, para el hábito intuitivo, las diversas clases de elipses siguen netamente separadas. Hay elipses que se aproximan al círculo, otras alargadas y estrechas que se apartan mucho de él y que, desde el punto de vista de la figuración intuitiva, le son muy distintas. Pero el concepto geométrico tal como lo presenta y desarrolla el análisis, explica todas estas diferencias como insignificantes, como no pertenecientes a la esencia de la elipse; porque para él esta esencia o naturaleza no se ofrece en las múltiples e inabarcables particularizaciones intuitibles de la figura elipse, sino que se da en una ley universal de formación y que nos ofrece el análisis en forma exacta en la ecuación de la elipse. Aquí es cuando el pensamiento matemático abarca por primera vez la verdadera "unidad en la multiplicidad". No por eso quiere negar la multiplicidad como tal, sino más bien comprenderla y fundarla. La fórmula de la función en su forma general contiene tan sólo la regla universal por la que se determina la dependencia de las variables entre sí; pero es posible, en cada momento, caminar de ella a cualquier forma particular, señalada en su particularidad en virtud de magnitudes singulares determinadas, en virtud de sus constantes individuales. Cualquier determinación de estas magnitudes –por ejemplo, la longitud determinada del eje mayor y del eje menor de una elipse– conduce a un nuevo caso singular; pero todos estos casos son el mismo en cuanto que significan la misma cosa para el geómetra. En el cúmulo abigarrado de los casos particulares se esconde siempre el mismo sentido geométrico, el mismo ser y la misma verdad idénticos de la elipse, que con la fórmula analítica se determinan y se descubren en su esencia genuina.

Esta "unidad en la multiplicidad" matemática sirve de inspiración a la unidad en la multiplicidad exigida por la teoría clásica. Es un error creer que el principio de la unidad en la multiplicidad es contrario al

[5] Boileau, *Épître* IX, Oeuvr. avec un commentaire de Saint-Surin, París, 1821, t. II, pp. 111ss.

espíritu del clasicismo y que en él se expresa con la mayor eficacia lo antagónico del clasicismo.[6] Para el espíritu clásico tampoco en el campo del arte se trata de la mera negación de la multiplicidad, de su cancelación y término, sino de su conformación, de su dominio y sujeción positivos. Boileau en su *Art poétique* tiende a una teoría general de los géneros poéticos como el geómetra tiende a una teoría general de las curvas. De la plenitud de lo que se da en la realidad pretende preparar lo "posible", así como el matemático pretende conocer el círculo, la elipse, la parábola en su posibilidad, esto es, en la ley constructiva que está en su base. La tragedia y la comedia, la elegía y la épica, la sátira y el epigrama, todos tienen su ley formal propia y bien determinada, a la que no puede escapar ninguna creación aislada y de la que no puede desviarse sin chocar contra la naturaleza y perder toda pretensión de verdad artística. Boileau busca estas leyes implícitas, basadas en la naturaleza de cada uno de los géneros poéticos y que la práctica artística ha seguido siempre de manera inconsciente, y trata de elevarlas al grado de claridad y distinción, pretende expresarlas explícitamente y formularlas del mismo modo que el análisis matemático hace posible una formulación semejante, una expresión del contenido propio y de la estructura fundamental de las diversas clases de figuras. A este tenor, el género poético no es para él algo que el artista ha de crear ni tampoco un medio e instrumento de la creación del que él echa mano y que puede manejar libremente. Antes bien, se le da de antemano y se halla vinculado a él. Las especies y géneros artísticos no se comportan de manera distinta que las cosas naturales, como ellas poseen su invariabilidad, su consistencia, su forma y destino específico que ni se deja cambiar ni es posible agregarles. Por lo tanto, no es el estético legislador del arte como tampoco el matemático y el físico son legisladores de la naturaleza. Ninguno de los dos manda y norma, no hacen más que señalar lo que es. No significa ninguna limitación del genio esta vinculación al ser y su responsabilidad frente a él, porque sólo así se defiende de la arbitrariedad y se eleva la única forma posible de libertad artística. También al genio se le imponen ciertos límites infranqueables por parte de los objetos y de los géneros artísticos. En modo alguno cualquier objeto puede ser tratado en cualquier género sino que, la forma de éste, lleva a cabo por sí misma una determinada selección, demarca el ámbito de la materia tratada, porque su manera específica de tratamiento exige la materia adecuada. Por eso la libertad de movimientos tendrá que buscarse en otro rumbo: no se refiere al *contenido* como tal, que se halla preformado en amplio grado, sino a su *expresión* y representación. Esta expresión es aquello en lo que puede manifestarse eso que se llama originalidad.[7] Aquí es donde el artista puede y debe dar testimonio de su fuerza individual y, entre todas las diferentes expresiones de un mismo objeto, el artista genuino preferirá siempre aquella que supere a las demás en seguridad y fidelidad, en claridad y relieve. Tampoco buscará la novedad por sí misma y a cualquier precio, sino la que sirva a las exigencias de sencillez, sobriedad y brevedad incisiva de la expresión, en medida no alcanzada todavía. Un pensamiento nuevo, nos dice Boileau, no es, en modo alguno, el que nunca antes fue pensado: *c'est au contraire une pensée qui a dû venir è tout le monde et que quel-qu'un s'avise le premier d'exprimer*. Pero aquí se manifiesta, inmediatamente, una nueva limitación. Una vez que se ha conseguido esta adecuación perfecta entre el contenido y la forma, entre el objeto y la expresión, el arte se encuentra en una meta que no es necesario ni posible rebasar. El progreso en el arte no es un *progressus in indefinitum*, pues más bien se detiene en determinadas etapas de perfección. Toda perfección artística significa, al mismo tiempo, un *non plus ultra*, una frontera del arte. Todavía Voltaire, en su *Siglo de Luis XIV*, ha repetido esta equiparación clásica entre la culminación del contenido y el término temporal de determinados géneros artísticos. Actúa además en este caso la analogía aceptada por la teoría entre la problemática artística y la científica, que trata de verificar en detalle. Condillac ha visto esta conexión del arte y la ciencia en su común repercusión sobre el lenguaje. Para él, ambos representan etapas y direcciones diferentes de una misma función espiritual, que se expresa en la creación y empleo de *símbolos*. El arte, al igual que la ciencia, pone en lugar de los objetos mismos sus símbolos y se diferencian tan sólo en el uso que hacen de ellos.[8] La ventaja de los símbolos científicos, con respecto a los del lenguaje, las meras *palabras*, se halla en que aquellos sobrepasan con mucho en rigor a los últimos, pues buscan una expresión completa e inequívoca. Éste es su objeto propio; pero con él se le ofrece al mismo tiempo un límite inmanente. La teoría científica puede señalar el mismo objeto con diferentes símbolos; el geómetra, por

---

[6] Así juzga, p. ej., Alfred Baeumler, *Kants Kritik des Urteilskraft, ihre Geschichte und Systematik*, Halle, 1923, I, p. 43. Es también erróneo lo que dice Baeumler sobre Crousaz, que en su *Traité du beau* (1715) habría sido el primero en emplear la fórmula: *variété reduite à quelque unité*, en una conexión estética. El sentido filosófico de esta fórmula ha sido desarrollado ampliamente en Leibniz, y ha sido fundamentado sistemáticamente y con relación expresa a los problemas estéticos. Cf. el escrito de Leibniz *Von der Weisheit*, arriba, pp. 143s.

[7] Sobre esta limitación de la "originalidad" a la novedad de la "expresión" en la estética clásica, *vid.*, p. ej., la exposición de Gustave Lanson, *Boileau*, París, 1892, especialmente, pp. 131ss.: *l'artiste a toujours à créer une forme, la plus vraie, la plus expressive, la plus belle enfin qui se pourra*.

[8] Cf. Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, y su escrito, *La langue des calculs*.

ejemplo, puede expresar la ecuación de una curva, una vez con las coordenadas cartesianas, otra con coordenadas polares. Pero una de estas expresiones será en definitiva la relativamente más perfecta, porque reduce a una fórmula más sencilla el contenido objetivo que se trata de representar. La misma simplicidad o sencillez se convierte en ideal para la estética clásica: es un corolario de la verdadera belleza como es un corolario y criterio de la verdad.

Las insuficiencias de esta teoría se nos manifiestan claramente y, sin embargo, no ha sido en sus deficiencias de principio donde ha gravitado el desarrollo histórico posterior de la estética. Han pesado más las fallas de ejecución, que se evidenciaron en la aplicación de los principios clásicos al enjuiciamiento de cada género y obra artísticos. Por paradójico que parezca, se puede afirmar que, en este sentido, una de las debilidades fundamentales de la doctrina clásica no consistió en haber llevado demasiado lejos la abstracción, por el contrario, en no haberla mantenido con bastante consecuencia. Por todas partes se mezclan, al fundamentar y defender la teoría, motivos intelectuales que en modo alguno se derivan con rigor lógico de sus principios y presupuestos generales, sino que proceden de la estructura histórico-espiritual del siglo XVII, de su particular problemática. Sin quererlo, estos motivos interfieren en el trabajo de los grandes teóricos y los desvían de su meta puramente sistemática. El ejemplo más claro lo encontramos en la controversia que no pocas veces se considera como el núcleo genuino de toda la estética clásica. Con la *teoría de las tres unidades* parece encontrarse esta estética ante su prueba concreta y a ella estar vinculado su destino filosófico y teórico. Sin embargo, se ve, que esta teoría no ha sido creada por la estética del clasicismo, que la encontró ya hecha y la incorporó a su sistema.[9] Esta recepción en ningún caso condujo a un fundamento efectivamente convincente. Cuando Boileau anuncia la doctrina de las tres unidades sigue hablando como legislador de la razón y en su nombre:

Mais nous, que la raison à ses règles engage,
Nous voulons qu'avec art l'action se ménage;
Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.[10]

Si empleamos un patrón estrictamente lógico, veremos que esta aplicación implica una manifiesta subrepción, porque el ideal de la razón, que Boileau trata de mantener siempre, es sometido en este caso a un criterio puramente *empírico*. En este punto la estética clásica resbala de su concepto científico de la *raison universelle* al campo de una filosofía de *common sense*. En lugar de apoyarse en la verdad a la verosimilitud y es concebida en un sentido estrecho, puramente fáctico; pero semejante valoración de lo meramente fáctico, en el fondo se contrapone a los principios auténticos y profundos de la teoría clásica. No resulta, a las claras, argumento suficiente de la absoluta necesidad de mantener la unidad de lugar y de tiempo el referirse al espectador, para quien sería contradictorio que en el curso de pocas horas transcurriera ante sus ojos un suceso que abarca años o décadas; porque, precisamente, la estética clásica, fiel a su tendencia fundamental, nos ha advertido constantemente de la conveniencia de no confundir lo que es realmente verdadero y. válido y lo que parece tal al individuo desde su punto de vista particular. Exigía siempre del individuo, como sujeto estético, que olvidara su idiosincrasia, sus peculiaridades, para dejar hablar a la ley objetiva, a la pura necesidad del objeto. ¿Es que no se viola esta regla, no se destruye el carácter rigurosamente impersonal de la razón, tal como lo sostienen los teóricos del clasicismo, si las condiciones accidentales en las que se encuentra el espectador se convierten en criterio para el drama y se elevan a normas de su configuración? No se trata de un rasgo único, es tan sólo el síntoma más aparente de ese desplazamiento peculiar de los motivos intelectuales con que tropezamos por doquier en los representantes del clasicismo riguroso. Todos ellos buscan la sencillez, la justeza, la limpia naturalidad de la expresión, pero extraen su patrón de lo natural, sin escrúpulo ni duda alguna, del propio mundo en que viven; lo fundan en lo que inmediatamente ofrece su ambiente, la tradición y la costumbre. Empieza a ceder de pronto la fuerza de abstracción que caracterizó a los fundadores de la teoría clásica y, en lugar de la reflexión crítica, tenemos una ingenua credulidad. Una veneración por todo lo que ofrece la cultura intelectual y artística del siglo XVII en su pura presencia empírica. Este ligamen actúa tanto más poderosamente en cada pensador cuanto menos cuenta se da de él. Boileau no sólo equipara "naturaleza" y "razón", sino que también identifica la auténtica naturaleza con un determinado estado de la *civilización*. Este estado se consigue, según él, por el cultivo de todas las formas creadas por la vida social y elaboradas por ella refinadamente. Así como antes la

[9] Sobre el desarrollo histórico de la doctrina de las tres unidades, *vid*., p. ej., la exposición de Lanson, en *Histoire de la littérature française*, 22ème ed., París, 1930, pp. 420ss.
[10] Boileau, *Art. poétique*, Chant III.

razón y la naturaleza, ahora son la corte y la capital las que se elevan al rango de modelos estéticos. *Etudiez la cour et connaissezsez la ville; L'une et l'autre est toujours en modèles fertile*. De manera insensible, el "decoro" se ha deslizado por debajo de la naturaleza, la "corrección" por debajo de la verdad. El teatro, sobre todo, en el que no se ve más que una forma espléndida de la más noble sociedad, no podrá rebasar estos marcos. En ningún otro dominio el imperativo de la razón se hace valer con más fuerza; pero tampoco en ninguno se impide con tanto temor y estrechez que el poeta sea más que un eco de la finalidad esencial del teatro. Por eso Boileau identifica la exactitud de la regla a que ha de someterse la poesía dramática con su estrechez; y ambos términos casi se pueden considerar como sinónimos:

Dans un roman frivole aisément tout s'excuse;
C'est assez qu'en courant la fiction amuse;
Trop de rigueur alors seroit hors de saison:
Mais la scène demande une exacte raison
L'étroite bienséance y veut être gardée.[11]

Con esta identificación la teoría clásica ha transformado, por lo menos, sus ideales estéticos en determinados ideales sociales y los ha vinculado a ellos: "Se trataban –dice Goethe en las notas a su traducción del *Neveu de Ramea*– los diferentes géneros poéticos como sociedades diferentes en las que es conveniente un comportamiento particular… El francés no se arredra de hablar de decoro cuando se trata de enjuiciar creaciones del espíritu; una palabra que sólo puede valer para las conveniencias sociales".[12]

En este punto se inicia un desarrollo intelectual que habría de conducir finalmente a la liquidación y a la superación definitiva de las teorías del clasicismo. En la primera mitad del siglo XVIII estas teorías ejercen un dominio indiscutido, Voltaire es demasiado agudo y crítico para no ver en ellas algunas insuficiencias; pero por otra parte, siente demasiada admiración por el siglo de Luis XIV, cuyo primer historiador fue, para poder sustraerse a sus rigurosas exigencias dentro de los dominios del gusto. Ejerce, en sus veleidades escépticas y pesimistas, una crítica de la cultura de su tiempo y en su cuento *L'Ingénu* trata de oponer a esta cultura corrompida el espejo de la naturaleza, el de la sencillez y desembarazo del pensamiento y el de la simplicidad de las costumbres. Pero precisamente el modo como trata a sus personajes nos muestra de la manera más clara cómo, aun en este su ideal natural, queda vinculado a su siglo, porque el hijo de la naturaleza que quiere describirnos se halla muy lejos de toda áspera rudeza. No sólo nos muestra la ternura y circunspección de su sentir, sino que sabe hablar el lenguaje de la galantería. Para el estético Voltaire el gusto auténtico, refinado, se funda en la vida de sociedad de los hombres y no es posible su formación, como nos lo dice en su *Essai sur le goût*, más que dentro de sus marcos. Antes de la aparición de Rousseau no se han marcado todavía con claridad los diferentes círculos en la cultura francesa del siglo XVIII. Se adora a la naturaleza y se le dedica un amor entusiasta, pero en la imagen de la *belle nature* que se ha creado, se incluyen todos los rasgos de la convención. Diderot es el primero en Francia que osa atacar esta convención y en sus obras irrumpe un nuevo *pathos* revolucionario; pero en su acción directa de crítico y escritor, especialmente como dramaturgo, no se atreve a romper las ligaduras. Lessing ha sido el primero, en su *Dramaturgia de Hamburgo*, en dar el paso decisivo y sacar las últimas consecuencias. Pone en evidencia la confusión insostenible y fatal que ha tenido lugar en el drama francés y en la teoría del mismo entre las exigencias de la pura razón estética y aquellas otras puramente convencionales, limitadas temporalmente. Lleva a cabo la separación de modo implacable, distinguiendo dentro de los imperativos estéticos del clasicismo, todo lo que por su origen no procede de la verdad ni de la naturaleza, sino que debe su nacimiento a las apariencias con que una época, por muy brillante que sea, se pavonea. Estas apariencias en modo alguno podrán producir verdaderas creaciones artísticas ni ningún auténtico carácter dramático. La varita mágica del genio poético, y no las reglas de decoro de una escuela estética, es capaz de semejante creación: "cuando la pompa y la etiqueta convierten a los hombres en máquinas, obra será del poeta hacer de estas máquinas, otra vez, hombres".

También en este caso el trabajo de Lessing ha sido preparado hasta en sus detalles por la estética siglo XVIII. Precisamente esta confusión de los criterios sociales y los estéticos, cometida por la teoría clásica, tenía que llevar naturalmente a una especie de unidad histórica del destino de ambos. En el momento en que los criterios sociales cedían ante una crítica cada vez más fuerte y se hacían patentes sus insuficiencias y su falta de justificación, los criterios estéticos estética tenían que aflojarse hasta acabar por disolverse. De este aflojamiento y disolución la estética del siglo XVIII saca una experiencia mucho más

[11] *Art poétique*, Chant III.
[12] Goethe, ed. De Weimar, t. 45, p. 174.

importante. Pues en ella, en un acaecer histórico concreto que le afectaba en forma directa, se le manifestó la conexión entre el arte y el "espíritu de los tiempos". La poética de Boileau, como hemos visto, estaba fuertemente condicionada por el espíritu de su época y saturada de él, pero el hecho que esto suponía no podía ser reconocido por la teoría. Las reglas establecidas por Boileau, por su propósito, por su tendencia sistemática, están pensadas como reglas universales e intemporales. La sinrazón, y no la razón seguirá siendo lo que fue desde el principio hasta la consumación de los tiempos. Pero ahora, junto a las consecuencias que la estética clásica había extraído, estas premisas comienzan a vacilar. Al surgir nuevas ideas científicas y filosóficas y nuevas exigencias políticas y sociales, se vive el cambio de los patrones estéticos. La nueva época exige, con mayor energía y conciencia cada vez, un nuevo arte. Al *pathos* y al culto heroico del drama clásico francés, opone Diderot un sentir social nuevo y, con él otro sentido estético, y por eso pide un nuevo género poético y propugna la *tragédie domestique*. La crítica estética del XVIII estaba dispuesta a acoger semejantes experiencias y a reconocerlas e interpretarlas teóricamente. Ya Dubos en sus *Réf1exions critiques sur la poésie et la peinture* entró por este camino. Es uno de los primeros en tener vista e interés para el desarrollo de cada arte en particular, y darse cuenta de las causas del mismo. Entre estas causas no sólo le atraen las espirituales, sino también las puramente naturales, climáticas y geográficas, concediendo ancho campo, junto a las *causes morales*, a la acción de las *causes physiques*. Así ha anticipado, dentro de los dominios de la pura estética, la concepción que se hará valer luego en la sociología y en la teoría de la política por Montesquieu. Ni todo suelo ni toda época pueden producir el mismo arte: *non omnis fert omnia tellu* [13] Con esta visión se renuncia a la rigidez del esquema clásico. Se reclama una teoría que se adapte a la variedad y variabilidad de los fenómenos estéticos, que esté a su altura, y se tiende a pasar del puro *formalismo* al conocimiento de la *forma* genuina de lo artístico que, como se pone de manifiesto cada vez más, no es posible extraer del puro ser de las obras de arte, sino que pide a la teoría que se plante en medio del proceso de la formación artística para tratar de reproducirlo mentalmente.

3

El problema del gusto y la orientación hacia el subjetivismo

La transformación interna por la cual se supera la hegemonía de la teoría clásica dentro de la estética, corresponde exactamente en el aspecto metódico al nuevo giro que en el pensamiento de la ciencia natural representa el tránsito de Descartes a Newton. En un caso como en otro, por caminos diversos y con recursos intelectuales muy distintos, se persigue la misma finalidad. Se trata, en ambos casos, de emanciparse de la prepotencia absoluta de la *deducción*; hay que hacer sitio, no contra ella sino junto a ella, a los puros hechos, a los fenómenos, a la observación directa. Tampoco se trata aquí de renunciar a la fundación por principios, pero se trata de adecuar principios válidos *a priori* y determinados de antemano. El método de explicación y derivación tiende, cada vez, hacia la pura *descripción*.[14] Esta descripción no comienza inmediatamente en las *obras de arte*, sino que, antes, trata de señalar y fijar el modo de la *captación* estética. La cuestión no se plantea preferentemente a los géneros artísticos sino a la conducta artística: la impresión que la obra de arte produce en el espectador y el juicio con que trata de fijarla para él y para los demás. Esta dirección de la estética se interesa por la naturaleza, a la que considera como el modelo que debe seguir el artista. Pero en el mismo concepto de naturaleza se ha verificado un cambio de significado característico, porque no es cualquier *natura rerum* por la que suele orientarse el objetivismo estético, la que funciona de estrella polar, pues su lugar lo ocupa la "naturaleza del hombre", esa naturaleza por la que se interesan también la psicología y la teoría del conocimiento, y en la que buscan la clave para los problemas cuya solución prometió la metafísica pero nunca pudo ofrecer. En el dominio de la estética, más que en ningún otro, tiene que acreditarse este modo de planteamiento del problema, porque lo estético, por esencia, es un fenómeno puramente humano. A lo que parece, todo tipo de trascendencia está condenado al fracaso de antemano, y no puede haber ninguna solución lógica o metafísica, sino tan sólo la rigurosamente antropológica. La psicología y la estética se alían de tal modo que, durante un tiempo, parece que van a confundirse. El paso del planteamiento psicológico al trascendental, con el que Kant dio término a esta alianza, en ningún otro campo como en el de los problemas fundamentales de la estética era tan difícil de realizar ni estaba tan cargado de grandes dificultades sistemáticas.

La consideración psicológica, al hacer surgir lo bello de la naturaleza humana y fundarlo exclusivamente en ella, no por eso pretende hacer triunfar un relativismo absoluto, pues no convierte al

[13] Dubos, *ob. cit.*, t. II, sec. XIX; sobre el conjunto cf. t. II, sec. XIIss.
[14] Cf. antes pp. 67ss.

sujeto individual en juez absoluto de las obras de arte. Ve también en el gusto una especie de "sentido común" y el género y la posibilidad de este *sensus communis* constituyen el punto propio en el que incide el planteamiento del problema. Si rechaza la forma habitual de la normación estética, no quiere decir que se renuncie a toda clase de *reglas*, y que lo estético quede entregado a la casualidad y a la arbitrariedad. Por el contrario, evitar esta arbitrariedad, descubrir una *legalidad específica* de la conciencia estética constituye también el objetivo de la estética como ciencia. Diderot ha formulado en palabras agudas esta tendencia fundamental, palabras que coloca a la cabeza de su *Ensayo sobre la pintura*. Si el gusto fuera cosa de capricho ¿cómo se podrían producir esas preciosas emociones que estallan en el fondo de nuestra alma de manera tan repentina, indeliberada y pujante; esos movimientos que conmueven en a nuestro yo totalmente, que ensanchan o encogen nuestro ser y provocan en nuestros ojos lágrimas de alegría o de dolor? No es posible eliminar estos fenómenos, que cada uno puede experimentar, mediante teorías conceptuales ni hacerlos vacilar mediante argumentos escépticos. *Apage Sophista* –exclama Diderot– *tu ne persuaderas jamais à mon coeur qu'il a tort de frémir, à mes entrailles qu'elles ont tort de s'émouvoir*.[15]

Así, en esta nueva dirección, el empeño de fundamentar racionalmente el juicio estético se encoge mucho o se acalla por completo; pero en modo alguno se renuncia a la pretensión de *universalidad.* Lo que se discute es la circunscripción más precisa de esta universalidad y del mundo en que puede hacerse valer. La pura deducción y el mero razonamiento resultan impotentes, pues no es posible demostrar la justeza del gusto en la misma forma en que puede serla una conclusión lógica o matemática. Entran en juego otras fuerzas y hay que aventurarse en psicología con una nueva "postura". Ya dentro del marco de la teoría clásica se va abriendo paso esta convicción. El trabajo de Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit* (1687), que apenas está separado del *Arte poética* de Boileau por diez años, pretende completar la obra de éste, pero sin tocar sus supuestos fundamentales. Como el mismo título indica, se trata de ofrecer una teoría estética intelectual que se presentaría como el *pendant del Art de penser* de Port-Royal. La forma del pensamiento y del juicio estéticos se diferencian, con más claridad y rigor que antes, de cualquier forma de consecuencia discursiva. En este caso la meta suprema que el pensamiento se fija consiste en la exactitud y en la univocidad. Todo concepto del que se haga uso habrá de ser definido con rigor, tiene que estar determinado por completo en sus características y debe conservar el sentido fijado por la definición a través de los pasos deductivos. Todo lo brillante, oscuro y equívoco significa la muerte del concepto lógico-matemático que recibe su sentido y valor genuinos gracias a su exactitud, y será tanto más perfecto cuanto más se aproxime a este ideal. La norma es otra en lo estético. En este terreno podemos señalar sin dificultad una serie de fenómenos singulares, patentes y al alcance de cualquier observación despreocupada, que, sin embargo, se hallan tan distantes de la exactitud que, con ella, no se lograría otra cosa que destruirlos. Un pensamiento estético cobra valor y encanto no por su exactitud y nitidez, sino por la plenitud de relaciones que abarca, y este encanto no se pierde cuando no consigue abarcarla por completo, cuando no logra desarticularla analíticamente por sus elementos. Las múltiples y hasta contradictorias incitaciones que un pensamiento tal encierra, sus brillos de diferentes colores, lo huidizo que de él se escapa no aminoran su significación estética, sino que en muchos casos estos caracteres son los que la constituyen. Así como Pascal distingue el *esprit fin* del *esprit géométrique*, oponiéndolos en una antítesis aguda, así Bouhours opone al espíritu de justeza que Boileau proclamó principio del arte, el de fineza y sensibilidad, el espíritu de *délicatesse*. Lo que se denomina *délicatesse* viene a ser como un nuevo órgano que no se orienta, como el pensamiento matemático, hacia la estabilización y fijación de los conceptos, sino que se manifiesta, por el contrario, en la agilidad y versatilidad del pensamiento, en la captación de los más finos matices y de los rápidos tránsitos, que son los que prestan al pensamiento su color estético específico. Por extraño que parece a primera vista, podemos afirmar que frente al ideal estético de la justeza y exactitud, existe otro contrapuesto, el ideal de la *inexactitud.* El clasicismo riguroso había calificado lo inexacto como no verdadero, condenándolo en consecuencia; pero la razón estética, como subraya Bouhours, no está vinculada a las fronteras de lo claro y distinto. No sólo tolera cierto grado de indeterminación, sino que la reclama y cultiva, porque la fantasía estética prende y se desarrolla en lo no determinado por completo, en lo no pensado hasta el fin. No se trata del mero contenido del pensamiento y de su verdad objetiva, sino del proceso del pensar y de la finura, agilidad y rapidez con que se verifica. Lo decisivo no es el resultado, sino el modo como se llega a él. Un pensamiento será tanto más valioso estéticamente cuanto más patentice el proceso, es decir, este inesperado formarse, manifestarse. Si la lógica exige continuidad, la estética repentinismo; si la lógica debe encaminarse a poner en claro todos los presupuestos de una idea, a recorrer todos los miembros intermedios que llevan a ella, el arte convierte lo "no mediado" en el manantial al que constantemente vuelve. La vía recta del pensar que la estética clásica establece como norma, no nos sirve

[15] Diderot, *Essai sur la peinture*, cap.VII, Oeuvr. (Assézat), X, p. 517s.

aquí porque sólo en sentido geométrico la línea recta es el camino más corto entre dos puntos; pero no en sentido estético. La estética de Bouhours, que se basa en el principio de la delicadeza, trata más bien de enseñar el arte del *rodeo* y de propugnar por su validez y fecundidad. Una idea estéticamente valiosa, *une pensée délicate, pensée ingénieuse*, se vale constantemente de este arte y llega a su meta por él, meta que no es otra que la de sorprender al espíritu, prestándole con esta sorpresa un nuevo impulso y un nuevo arranque. Algunos géneros poéticos, como por ejemplo el epigrama, se hallan totalmente vinculados a esta condición. Un epigrama no se justifica estéticamente por su verdad, porque con ella podía quedar en una mera máxima sin asomo de vida y movimiento artístico. La *falsedad*, más que la fuerza de la verdad, le presta esa vida y ese movimiento. *Les pensées à force d'être uraies sont quelquefois triviales*, y este riesgo de la trivialidad estética no se puede sortear más que con alguna forma de presentación y revestimiento de la idea, con algún giro sorprendente en su expresión. El peso, por lo tanto, recae sobre ella y no sobre el contenido de la idea. No es, pues, vistas las cosas en esta conexión, escandaloso ni paradójico que Bouhours reclame para lo artísticamente valioso, no sólo verdad sino expresamente cierta mezcla de falsedad, y que defienda así la justificación del *equívoco*, porque en él se mezclan lo falso y lo verdadero formando unidad.[16] Sólo mediante esta expresión de lo falso puede él, que habla el lenguaje del clasicismo, romper las ligaduras que suponen los conceptos clásicos de verdad y realidad para remontarse a la región de la "apariencia estética". Lo estético no surge ni prospera a la luz pura e incolora del pensamiento, pues requiere el contraste, un reparto adecuado de luz y sombra. Ambas son igualmente necesarias, porque el arte no pretende construir junto al mundo de la naturaleza, una segunda realidad igualmente objetiva, sino que trata de trasponerla en *imagen* y mantenerla en ella. El puro ideal lógico de la adecuación, *adaequatio rei et intellectus*, no es realizable para ella en el mismo sentido que para la ciencia. La estética clásica había mantenido este ideal y ello la llevó a cargar el acento sobre lo "natural" y "justo". La representación es tanto más perfecta cuanto más logra reproducir el objeto mismo y reflejarlo sin confusiones ni distorsiones procedentes de la naturaleza del sujeto. Pero ahora esta norma comienza a ceder. El acento no recae sobre el objeto sino que se desplaza lejos de él; no en lo que el arte iguala a la naturaleza sino en la forma específica de su medio de expresión y representación. Se confiesa expresamente el carácter *inadecuado*, en sentido lógico, de este medio, su carácter tan sólo instrumental y metafórico, pero sin que por eso pierda su valor. La imagen que el arte traza no se condena por falta de verdad, por no adecuarse al objeto ni coincidir con él, pues tiene una verdad propia, fundada en sí misma, que le es inmanente: *le figuré n'est pas faux et la métaphore a sa vérité aussi bien que la fiction*.[17]

El motivo que resuena por primera vez en Bouhours llega a su completo desarrollo con Dubos. Lo que en el primero quedó en mero bosquejo, en el libro de Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, se convierte en pensamiento sistemático, elaborado en todas direcciones. Los fenómenos que Bouhours había descubierto, en cierto modo, en la periferia de lo estético, se trasladan ahora al centro de su teoría. Ya no se trata de hacer sitio, junto a las fuerzas de la razón, a la imaginación y al sentimiento, sino de afirmarlos como las potencias auténticas y fundamentales. Si, por este motivo, la obra de Dubos ha sido calificada como "la primera estética del sentimentalismo"[18] habrá que admitirlo, sin embargo, con una reserva histórica, porque no se encuentran en él rasgos propiamente sentimentales, tales como se presentarán más tarde en la época del sentimentalismo. Lo que él denomina *sentiment* no significa una inmersión del yo en sí mismo y, por lo tanto, un giro, en este sentido, subjetivo. Es verdad que no parte simplemente de la consideración y del análisis de las obras de arte, sino que abarca, de primeras, la acción que ejercen y trata de determinar por ella la genuina naturaleza del arte. En este análisis de la impresión estética, el yo y el objeto se presentan como factores igualmente necesarios y legítimos. La determinación más precisa de esta relación causal y de la participación que en ella corresponde al "sujeto" y al "objeto", no puede fijarse de antemano por consideraciones puramente abstractas, pues sólo de la experiencia podremos obtener la inteligencia de esta conexión. Es Dubos quien, por primera vez, señala claramente a la *introspección* como principio peculiar de lo estético y la defiende como el verdadero origen de todo conocimiento seguro frente a los demás métodos puramente lógicos. No es posible conocer la naturaleza de lo estético por puros conceptos, y, en este dominio, el teórico no tiene otro medio para comunicar sus conocimientos y convencer a los demás que apelar a su propia experiencia interna. La impresión, a la que se enlaza toda formación conceptual estética, y a la que tiene que volver la mirada constantemente, no puede ser sustituida por ninguna deducción ni debe ser pospuesta por ella. *Je ne saurois espérer d'être approuvé* –dice Dubos al comienzo de su obra– *si je ne parviens point à faire reconnoître au lecteur dans mon livre ce qui se passe en lui-même, en un mot les*

[16] Para más detalles, véase H. von Stein, *Die Entstehung der neueren Aesthetik*, pp. 87ss.
[17] Bouhours, Maniére de bien penser dans les ouvrages de l'esprit, p. 12; cf. Baeumler, Kants Kritik der Urteilskraft, I, pp. 36s.
[18] Cf. Baeumler, *ob. cit.*, p. 53.

mouvements les plus intimes de son coeur. On n'hésite guères à rejetter comme un miroir infidèle le miroir où l'on ne se reconnoît pas.[19] Por eso, la estética no se presenta ahora con su código en la mano delante del artista, ni pretende establecer reglas universales para el espectador, no quiere

ser otra cosa que el espejo en que se miren los dos y donde se reconozcan a sí mismos, sus experiencias y vivencias fundamentales. Toda la educación y todo el refinamiento del juicio estético no puede consistir en otra cosa que en tratar de *ver* cada vez más claramente estas vivencias, estas impresiones originales y en aprender a despojarlas de añadidos arbitrarios y accidentales de la reflexión. Son rechazables toda doctrina y cavilación sobre conceptos estéticos que no sirvan a este fin; lo que no conserve el puro desembarazo de la impresión y aumente nuestra confianza en ella, falla el blanco esencial al que debe apuntar la estética. El gusto, en sentido propio, ni puede aprenderse ni puede educarse esencialmente con puras consideraciones teóricas; lo mismo que la impresión sensible, ni necesita ni es capaz de semejante educación "Las emociones del corazón nacen de él en un movimiento anterior a toda reflexión. Nuestro corazón ha sido creado y formado para ellas. Su actividad se anticipa a todos los razonamientos, lo mismo que en la percepción sensible la actividad de los ojos y los oídos se le anticipan. Es tan raro encontrar hombres que hayan nacido sin este sentimiento, como son raros los ciegos de nacimiento; pero a los que han nacido sin él es difícil suministrárselo como a esos ciegos la vista… Se llora con una tragedia antes de discutir si el objeto representado por el poeta tiene en sí fuerza para conmovernos o si ha sido imitado excelentemente. El sentimiento es quien nos enseña a decidir antes de haber pensado en ninguna investigación sobre el particular… Si el mérito esencial de un poema o de un cuadro consistiera en su adecuación a las reglas fijadas de antemano por escrito, el mejor camino para juzgar su excelencia sería el de la discusión y el análisis. Pero el mérito principal de una poesía o de un cuadro consiste en que nos gusta, y todos los hombres saben, con ayuda del sentimiento interior, sin conocer las reglas, si las obras de arte alcanzan este fin".[20]

Al colocar Dubos al gusto, no en un lugar coordinado al del proceso lógico de secuencia y conclusión, sino inmediatamente en el mismo plano de los actos preceptivos, del ver y oír, del gustar y oler, inicia el camino que Hume recorrerá hasta el fin. La filosofía de Hume se orienta de modo explícito mucho menos por las cuestiones estéticas que por las gnoseológicas y psicológicas, éticas y filosófico-religiosas. Sin embargo, ocupa también un lugar importante dentro del campo de estos problemas y, en el aspecto metódico, su contribución ha sido original. Para Hume el frente de la lucha se ha desplazado. Los defensores de la estética sentimental, por muy enérgicamente que sostuvieran la pecularidad del sentimiento y su carácter inmediato, nunca podían ir tan lejos que atacaran al razonamiento como tal, que dudaran de la razón en su función genuina. Combatían por una *separación* de poderes y no por un debilitamiento de la razón. Ésta, como fuerza lógica de deducción, de secuencia causal en que descansan todos nuestros conocimientos de la realidad, quedó intacta. Precisamente en este punto realiza Hume un paso decisivo. Se atreve a llevar la batalla al terreno propio del enemigo y pretende mostrar que cuando el racionalismo contrasta su orgullo y su fuerza, se encuentra el punto más débil de su posición. Ya no es el sentimiento quien tiene que justificarse ante el tribunal de la razón, sino que es la razón la llamada a presentarse ante el foro de la sensibilidad, de la pura impresión, para que presente sus títulos. La sentencia reza que todo el poder que la razón se ha arrogado, es contradictorio y antinatural, un poder de usurpación. No sólo pierde su dominio soberano y universal, sino que, en su propio campo, en los dominios del conocimiento, tiene que renunciar a su soberanía y cederla a la "imaginación". Con esto se han cambiado los papeles en la discusión para fundamentar la estética. Mientras la imaginación tenía que luchar antes por su reconocimiento y por su igualdad de derechos, ahora se la declara fuerza fundamental del alma, soberana a la que deben someterse todas las demás fuerzas. Las consecuencias implicadas, para una elaboración de la estética, para una filosofía de lo bello, resaltan inmediatamente y han sido desarrolladas de modo expreso en el ensayo de Hume *Of the standard of taste*. Es cierto que la estética queda entregada al escepticismo si bajo él entendemos la renuncia a normas universales y necesarias, con fuerza vinculatoria para todos los tiempos y para todos los sujetos. En ninguna parte se puede rebatir tan fácilmente la pretensión de semejante norma de verdad y necesidad como en su campo, porque la experiencia de todos los días nos enseña que no existe ninguna escala fija de valores estéticos ni ha existido nunca. De una época a otra, de un individuo a otro, cambia el patrón empleado en la estimación de lo bello, y es un empeño inútil pretender sacar de este ir y venir de opiniones algunas de ellas para convertirlas en modelo, marcándolas con el sello de la verdad y de la validez. Si tenemos que reconocer esta variabilidad y esta relatividad de los juicios del gusto, este reconocimiento no encierra para la estética el mismo peligro que parece encerrar para la lógica y para las ciencias puramente racionales. Porque éstas ni

[19] Dubos, Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture, Première partie, sec.I.
[20] Dubos, *ob. cit.*, t. II, sec. 23.

quieren ni pueden renunciar a una medida objetiva radicada en la naturaleza de las cosas. Pretenden conocer el objeto mismo, en su puro "ser en sí", tratan de describir sus determinaciones esenciales y ven amenazados sus frutos y su meta cuando el escepticismo les planta delante las limitaciones impuestas por siempre a semejante empeño. Por eso, en el dominio de las ciencias racionales el escepticismo es siempre un principio negativo y disolvente. Las cosas cambian cuando nos trasladamos a la esfera del sentimiento y de los puros *juicios de valor.* Todo juicio de valor, entendido en lo que es, no pretende ocuparse de la cosa misma y de su constitución absoluta; sino que expresa una determinada relación entre los objetos y nosotros mismos, que somos los sujetos impresionados, los que sienten y juzgan. Esta relación puede ser verdadera en cada caso, sin por eso ser rigurosamente la misma cada vez; porque la naturaleza y, con ello, la verdad de una relación, nunca depende de uno solo de los dos miembros, sino que, precisamente, surge del modo en que ambos se condicionan recíprocamente. El tener en cuenta al sujeto volitivo y valorador no es algo exterior con respecto al contenido y sentido del juicio de valor, sino que, por el contrario, sólo así se pueden determinar ese contenido y constituir este sentido. Una vez que nos demos cuenta de esto tendremos que reconocer que al juicio puramente estético le corresponde una preferencia peculiar con respecto al juicio lógico, que no se debe a que *produzca* más que el juicio lógico, sino a que *pide* menos que él. Al oponerse a toda falsa generalizacion, al pretender hacer afirmaciones, no sobre los objetos en cuanto tales, sino sobre nuestra relación con ellos, puede alcanzar la adecuación que persiguen inútilmente las ciencias de lo objetivo. El sujeto singular nunca puede pretender erigirse en juez de las cosas; pero sí es el único juez posible y legítimo para dictaminar acerca de sus propios estados. El juicio estético, considerado en lo que es, no pretende otra cosa. Por eso, porque busca menos, puede alcanzar más. El entendimiento llega a errar porque el patrón no reside tan sólo en él, sino en la "naturaleza de las cosas", a las que apunta y las que, de alguna manera, quisiera acertar; pero el sentimiento no está expuesto a tales errores porque lo mismo el contenido que el patrón para medirlo los lleva en sí mismo, no están fuera. *All sentiment is right; because sentiment has a reference to nothing beyond itself, and is always real, wherever a man is conscious of it. But all determinations of the understanding are not right; because they have a reference to something beyond themselves, to wit, real matter of fact, and are not a1ways conformable to that standard*. Entre mil juicios diferentes sobre un mismo contenido real-objetivo, sólo uno puede ser justo y verdadero; la única dificultad consiste en dar con él y garantizarlo. Por el contrario, mil sentimientos y valoraciones diferentes, que se refieren al mismo objeto, pueden ser todos certeros; ningún sentimiento pretende abarcar y señalar algo objetivo, sino expresar siempre cierta *conformity or relation* entre el objeto y los órganos y facultades de nuestro espíritu. Por eso podemos emitir un juicio, en cierto sentido objetivo, acerca de la belleza, pues se trata de algo, en definitiva, subjetivo, que no es una *cosa*, sino un *estado* nuestro. *Beauty is no quality in things themselves; it exists merely in the mind which contemplates them, and each mind perceives a different beauty*.[21]

De este modo parece extirparse el último resto de validez universal en el juicio estético, pero cuando Hume renuncia aquí, lo mismo que en el dominio lógico, a toda pretensión de *universalidad* teórica, no por eso pretende renunciar a toda *generalidad* práctica. Desde el punto de vista puramente conceptual hay que hacer constar que el sentimiento estético y la valoración estética, por lo mismo que ambos expresan algo referente sólo a la constitución del sujeto, sólo para éste y dentro de su esfera pueden tener validez. Si no es posible hablar de igualdad efectiva, de una identidad en el sentido lógico del vocablo, existe, sin embargo, una uniformidad empírica y ésta no permite que las diferencias de sentimiento y del juicio del gusto, inevitables y que se dan siempre, desconozcan cualquier clase de medida. Tal medida no nos la proporciona *a priori* la esencia de lo bello, pero sí, de manera puramente fáctica, la naturaleza de los hombres. Garantiza el que las oposiciones no se muevan entre términos indefinidos, sino que se mantengan dentro de los límites que impone la misma humanidad, no considerada como un concepto lógico universal o como un ideal ético-estético, sino como especie biológica. Si cada individuo discrepa de los demás, sin embargo, independientemente de esta discrepancia, también coincide con los demás; la misma variación tiene una amplitud determinada y una ley fija. De aquí resulta la *coincidencia relativa* de los juicios estéticos que podemos apreciar como fenómeno puramente fáctico. No se pueden establecer normas absolutas; pero, por otro lado, se nos muestra claramente una regularidad empírica y, en cierto modo, un término medio empírico. La diferencia, considerada abstractamente, es posible; pero *in concreto* resulta sin sentido. Quien pretendiera colocar en el mismo plano en cuanto a genio y estilo a Ogilby y Milton, a Bunyan y Addison, no podría ser rebatido con motivos puramente racionales; pero su juicio sería no menos extravagante que si pretendiera equiparar un estanque al océano y un hormiguero con el pico de Teide.[22] La igualdad a que pretende el gusto,

[21] Hume, "Of the standard of taste", *Essays Moral, Political and Literary*, ed. Green y Grose, Londres, 1898, P. 268.v
[22] Hume, *ob. cit*., p. 269.

en calidad de *sensus communis*, no se puede deducir ni demostrar, pero resulta de los hechos y recibe, con ellos, un fundamento mejor y más fuerte que jamás le pudo aportar la mera especulación. Hasta resulta que, empíricamente, la igualdad fáctica del juicio en el dominio del gusto se puede obtener con más rapidez y seguridad que en el dominio del conocimiento racional, puramente filosófico. Por lo que se refiere a los sistemas filosóficos, cada uno sirve para su tiempo, y pronto pierde su brillo y es extirpado por el orto de otro astro. Las grandes obras clásicas de arte resisten la prueba del tiempo mucho mejor. Aunque también se hallan vinculadas a su época y parecen comprensibles tan sólo partiendo de las especiales condiciones espirituales de la misma, se muestra, sin embargo, que esta su condicionalidad no pone límite alguno a su eficacia. Trasponen distancias de siglos y se convierten en los testimonios más seguros del hecho de que si bien el pensamiento de la humanidad cambia, su sentimiento y con él su facultad de impresionabilidad estética permanecen en el fondo iguales. La pretendida verdad objetiva, que residiría en las obras de los antiguos pensadores, se ha esfumado, pero el encanto con que nos atrae la poesía antigua se conserva intacto y ninguna mengua ha sufrido la fuerza con que se apodera de nosotros, sujetos impresionables y sensibles. *Aristotle and Plato, and Epicurus, and Descartes may successively yield to each other: but Terence and Virgil maintain an universal, undisputed empire over the minds of men. The abstract philosophy of Cicero has lost its credit: the vehemence of his oratory is still the object of our admiration*.[23]

Con esto se admite, por lo menos, un cierto *mínimo* de validez estética universal, pero no se contentaban con este poco los pensadores de tono empirista del siglo XVIII. Si reconocen la experiencia como fuente del juicio estético, tratan también de colocarla sobre un terreno más firme y de destacar de ella algún sentido objetivo determinado. De este modo no hacen sino desplazar el problema; porque el estudio ya no podrá permanecer en los fenómenos estáticos y en su pura descripción, sino que tratará de llegar a las raíces de los fenómenos, tratará de descubrir su *fundamentum in re*. Pero ¿dónde buscar y encontrar con mayor seguridad este fundamento, mejor que anclando la belleza en la "adecuación" y mostrando que no es otra cosa que una expresión velada de semejante adecuación? Ha sido otra vez Diderot quien ha hecho valer plenamente este motivo en su teoría estética. El gusto es para él a la vez subjetivo y objetivo; subjetivo, porque no tiene otra base que el sentimiento individual; objetivo, porque este sentimiento no es sino resultado de cientos de experiencias individuales. En su pura facticidad, en su pura presencia, es algo indefinible, e infundable, un *je ne sais quoi*; pero podemos alcanzar un saber indirecto de este incognoscible si referimos su presencia actual a su pasado. En cada juicio del gusto se reúne todo un número de experiencias anteriores. No es posible reducirlo a consideraciones especulativas o a un puro instinto, porque un instinto de lo bello no sería otra cosa que una *qualitas occulta*, cuya adopción en psicología sería estéril como en la teoría natural y, por lo mismo, debería prohibirse. Evitamos ambos peligros si encontramos una explicación empírica de este supuesto instinto, si lo explicamos como algo mediado y que ha llegado a ser, no como algo preestablecido y primordial. Recibimos innumerables impresiones desde el momento en que abrimos nuestros ojos a la luz, cada una acompañada de un determinado sentimiento o juicio de valor, de una aceptación o repulsa. Al almacenarse estas observaciones y experiencias en nuestra memoria, al fundirse entre sí y constituirse en una nueva expresión de conjuntos, resulta lo que denominamos "sentimiento de lo bello", que es irracional en el sentido de que en la pura vivencia ha desaparecido el recuerdo de las experiencias anteriores y que, por tanto, la actualidad de esta vivencia no puede darnos el saber acerca de su origen, de su procedencia genética.[24] Para Diderot este origen constituye, si no un fenómeno directamente mostrable, sí, por lo menos, un postulado que se deriva de las premisas generales del empirismo. *Qu'est-ce donc que le goût? Une facilité acquise para des expériences réitérées, à saisir le vrai ou le bon, avec la circonstance qui le rend beau et d'en être promptement et vivement touché*.[25] Ya el sentido literal de esta explicación nos indica que Diderot, en su empeño por ofrecer una aclaración puramente empírica de lo bello, corre el riesgo de borrar su específica peculiaridad y está a punto de convertirlo en lo física o moralmente perfecto, en lo objetivamente adecuado. "Miguel Angel da a la Basílica de San Pedro de Roma la forma más bella que encuentra. El geómetra La Hire, impresionado por la belleza de esta forma, traza su diseño y encuentra que es el de la curva de máxima resistencia. ¿Qué es lo que inspiró a Miguel Angel esta curva entre mil otras que podía haber escogido? Tan sólo la experiencia de todos los días. Lo mismo al sencillo carpintero que al sublime Euler le indica el ángulo que le hace falta para contener mediante una viga un muro que amenaza derrumbarse; le ha enseñado a dar a las aspas de los molinos la inclinación más favorable a su movimiento de rotación; a menudo incluye en su cálculo sutil elementos que ningún geómetra de la

[23] *Ob. cit*., p. 280.

[24] Cf. las cartas de Diderot a Sofía Volland, del 2 de septiembre de 1762 y del 4 de octubre de 1767; sobre la estética de Diderot, *vid*. especialmente la nueva y amplia exposición de Folkierski, *Entre le Classicisme et le Romantisme, Êtude sur l'Esthétique et les Esthéticiens du XVIIIe siècle*. París, 1925, pp. 355ss.

[25] Diderot, *Essai sur la peinture*, Chap. VII, Oeuvr. (Assézat) X, 519.

Academia pudiera haber encontrado mejor."[26] Con esta explicación práctico-empírica peligra, no sólo que lo bello sea referido por su origen a la *expérience journalière*, sino que quede también retenido en esa esfera; y así Diderot no ve la belleza del cuerpo humano más que en el hecho de estar constituido de tal forma que cumple con sus funciones vitales más importantes. *Le bel homme est celui que la nature a formé pour remplir le plus aisément qu'il est possible les deux grandes fonctions: la conservation de l'individu, qui s'étend à beaucoup de choses, et la propagation de l'espèce quis s'étend à une*.[27] Vemos cómo este empirismo no supera realmente el peligro que quería dominar ni le es posible evitar el escollo en que la estética racionalista amenazaba naufragio. Cuando, además de describir la belleza, quiere fundamentarla, no puede conseguirlo sino apoyándola en lo verdadero y considerándola como una forma velada de esto último. Sólo que la norma de la verdad se desplaza ahora porque su contenido no se funda ya en principios *a priori*, universales y necesarios, sino en experiencias prácticas, en lo cotidiano y útil; pero con estos dos criterios no se acierta con el sentido y valor peculiares de lo bello, porque esos criterios pertenecen a planos distintos que aquel en que se desenvuelve el fenómeno de la belleza. Así como en la estética clásica triunfa la "razón", así en la estética empirista el triunfo corresponde al "entendimiento". En la teoría se reconoce a la imaginación como una facultad autónoma, como una fuerza especial del ánimo y hasta se trata de mostrar su carácter de facultad nuclear, como una de las raíces psicológicas de toda actividad puramente teórica. Pero con esta aparente exaltación de la imaginación se le presenta, por otro lado, el peligro de la nivelación, porque al penetrar de este modo en la esfera teórica para someterla, se confunde con ella. La autonomía efectiva de lo bello y la autarquía de la imaginación habría que ganarlas, pues, por otro camino. El impulso intelectual necesario para este empeño le estaba negado tanto al racionalismo estético como al empirismo. Podía partir tan sólo de un pensador que no pretendiera desarticular teóricamente lo bello para convertirlo en reglas, ni describirlo psicológicamente para explicarlo genéticamente, sino que lo viviera en su pura *intuición* y fuera sobrecogido por ello. En el siglo XVIII este pensador es Shaftesbury y, por eso, su teoría será la primera en ofrecer y cimentar una filosofía verdaderamente amplia e independiente de lo bello.

4

La estética de la intuición y el problema del genio

La estética inglesa del siglo XVIII no siguió al clasicismo francés ni tampoco a Hume. Es cierto que no se puede desconocer la influencia constante de ambas corrientes en el planteamiento del problema y en su desarrollo. No sólo la literatura inglesa del siglo XVIII sino también la teoría estética orienta su mirada hacia el gran modelo de la tragedia clásica francesa y ese modelo la determina en muchos detalles. En lo que respecta al movimiento empirista, le era tanto más difícil sustraerse a él por lo mismo que sus motivos esenciales estaban ya contenidos en los primeros planteamientos del problema estético. Por todas partes, este problema se vio desde puntos de vista psicológicos y se trató a este tenor. Gracias a Locke, Berkeley y Hume la victoria del empirismo riguroso parecía asegurada; no se trataba, pues, de discutir sus principios sino de darles el mayor alcance posible, de ir aplicándolos a nuevos dominios y a fenómenos cada vez más complicados de la vida psíquica.

Si la estética inglesa, sin embargo, se ha podido sustraer a los carriles del empirismo y a su planteamiento peculiar del problema, lo debe a la circunstancia de haberse puesto en contacto inmediato y haberse nutrido constantemente con una doctrina filosófica que no había sido elaborada bajo el dominio del pensamiento empirista. Los jefes de la estética inglesa en el siglo XVIII vuelven a Shaftesbury y se sienten discípulos y continuadores suyos; pero Shaftesbury no ha construido su imagen del mundo según un modelo cualquiera tomado directamente de su propia época. Ha sido alumno y discípulo de Locke, pero de él no ha recibido más que algunos contenidos, mientras la forma de su espíritu y de su doctrina le son peculiarísimos. No se siente emparentado a la filosofía de su época, sino que busca en la historia modelos más antiguos. Basta hojear el diario filosófico de Shaftesbury para darse cuenta de la distancia que mantiene con su tiempo; apenas si encontramos un eco de los problemas que animan a éste, de las decisiones intelectuales y prácticas ante las que se halla colocado. Esquiva las cuestiones urgentes y busca en su lugar el contacto directo con el Renacimiento y con el pensamiento antiguo. Shaftesbury mantiene en su diario diálogos directos con los renacentistas, con Platón y Aristóteles, con Plotino, Séneca, Marco Aurelio y Epicteto. Nada le es más contrario que ofrecer la filosofía en forma de sistema de conceptos lógicos o en un cuerpo menos rígido de doctrinas científicas sueltas. Trata de resucitar el ideal original de la filosofía, la *doctrina de la sabiduría*.

[26] Diderot, *ob. cit.*, X, p. 519.
[27] Para más detalles sobre el "utilitarismo" estético de Diderot, *vid.*, Folkierski, *ob. cit.*, pp. 383ss.

Por este camino, y no por el de la especulación abstracta o el de la observación empírica, se acerca Shaftesbury a los problemas de la estética. Para él constituían problemas de la vida mucho antes de haberse convertido en puros problemas teóricos. No ve la estética, no digamos exclusiva pero ni siquiera preferentemente desde la obra de arte, sino que se adentra en su indagación para encontrar la respuesta a la cuestión acerca de la verdadera conformación de la vida, de la ley a que debe someterse la construcción del *cosmos interno*, personal y espiritual. La filosofía entendida como doctrina de la sabiduría queda imperfecta si no se sume en la doctrina de lo bello, encontrando en ella su concreta plenitud. La auténtica verdad no puede darse sin belleza ni ésta sin aquélla y el principio medular de la filosofía y la estética de Shaftesbury, *all beauty is true*, se destaca así a plena luz. Literalmente, esta proposición en nada se diferencia de la exigencia de objetividad que defiende la estética clásica francesa y hasta parece que no se trata sino de una transcripción y versión de la tesis de Boileau *rien ne vaut que le vrai.* Sin embargo, la similitud es pura apariencia porque en uno y otro caso la misma palabra expresa un pensamiento muy distinto. Cuando Shaftesbury equipara la belleza a la verdad no entiende a la última en el sentido de la totalidad de conocimientos teóricos, de proposiciones y juicios que pueden ser reducidos a reglas lógicas fijas, a conceptos y principios fundamentales. Para él, la verdad es más bien la íntima conexión de sentido del universo, que no puede conocerse con puros conceptos ni tampoco captar inductivamente mediante la acumulación de experiencias, sino que tan sólo se puede *revivir* inmediatamente y comprender *intuitivamente.* Esta forma de reviviscencia y de comprensión íntima la encontramos en el fenómeno de lo bello. En él desaparece la barrera entre el *mundo interior* y el *mundo exterior*, y se nos muestra que es una misma ley omnicomprensiva la que abarca a los dos y la que cada uno de ellos a su manera, expresa. La medida interior, *interior numbers*, que encontramos en toda manifestación de lo bello, nos descubre, a la vez, el secreto de la naturaleza y del mundo físico, que sólo en apariencia es exterior, algo como cosa dada, efectuada. La verdad más honda del mundo exterior consiste en que también en él vive un principio de acción, y todas sus criaturas lo contienen e irradian en grados diferentes. Encontramos este tipo de reflexión, que no depende de mediaciones lógicas, sino que nos muestra lo interior y lo exterior en una trabazón inextricable, en la contemplación de lo bello. Toda belleza se basa en la verdad y se reduce a ella; pero, por otra parte, en ningún otro lugar se nos puede ofrecer o revelar el sentido concreto pleno de la verdad más que en la belleza. Así Shaftesbury vierte la exigencia estoica dµ??????µ???? t? fνse? ??? de lo ético a lo estético. La armonía más pura entre sí mismo y el mundo la logra el hombre en la atmósfera de lo bello. Porque aquí no sólo comprende sino que experimenta y sabe que es una misma protoforma en la que descansa todo orden y regularidad; que es un mismo todo el que se expresa inmediatamente tanto en sí mismo como en cada ser singular. La verdad del cosmos parece traslucirse en el fenómeno de la belleza, rompe con su silencio y habla un lenguaje en que revela por completo su sentido, su verdadero logos.

Con esta concepción la estética cambia totalmente el terreno en que se apoyaba con el sistema clásico y con la teoría empirista. Nos hallamos en un momento de viraje en su desarrollo, en un punto en que los espíritus y los problemas tienen que separarse. Es cierto que esta separación no se produce inmediatamente con todo rigor, ni una vez producida se mantiene con toda su fuerza. En los continuadores de Shaftesbury, Hutcheson, Ferguson, Home, no se conservan en toda su pureza los motivos originales, pues se mezclan con pensamientos procedentes de otras fuentes y muchas veces se acomodan sin querer a ellos, pero hubo un motivo que mantuvo su fuerza en medio de este debilitamiento y de esta mezcla ecléctica. Con la teoría de Shaftesbury se desplazó el punto candente de la problemática estética. La preocupación de la estética clásica se dirigía en primer lugar a la obra de arte, que se trataba como una obra de la naturaleza y se procuraba conocer con recursos análogos. Buscaba esa estética una definición de la obra de arte que pudiera equipararse a la definición lógica, determinar específicamente la particularidad de cada caso señalando el género próximo y la diferencia específica. En el esfuerzo por conseguir una determinación de este tipo, surgió la teoría de la invariabilidad de los géneros y de las reglas objetivas rigurosas a que está sometido cada uno. La estética empirista se distingue de la clásica no sólo por su método, sino también por su objeto; no se interesa directamente por las obras de arte, por su clasificación y su ordenación, sino mucho más por el *sujeto* artístico cuyo estado quiere conocer y describir valiéndose de sus recursos. Lo que atrae la atención no es la forma de la obra sino la totalidad del proceso psíquico en que se verifica la vivencia de la obra de arte y su apropiación íntima. Había que patentizar este proceso hasta en sus más finos detalles y reducirlo hasta los últimos elementos. Por el contrario, cuestiones de esta índole, aunque no las rechace expresamente, nunca están para Shaftesbury en el centro de su interés filosófico. Ni le importa capitalmente el orden y articulación de las obras de arte ni tampoco la explicación de los procesos psicológicos que se desenvuelven en el espectador; no busca la formación lógica de conceptos ni la descripción psicológica. Lo bello significa para él una revelación muy distinta; surge de fundamentos completamente diferentes y refiere a una meta, por principio, diversa. En la contemplación de lo bello se verifica en el hombre el tránsito del mundo de lo

creado al mundo creador; del universo como totalidad de lo real objetivo, de las cosas efectuadas, al universo de las fuerzas efectuantes que lo han conformado y que lo mantienen íntimamente en su unidad. Esta visión no se logra con el puro análisis de la obra de arte ni sumiéndose en el proceso reproductivo que se efectúa en el sujeto receptor al contemplarla y gozarla. Con todo, no pasamos de la periferia de lo bello, lejos de llegar al centro. No se puede buscar este centro en la recepción y gozo sino en la creación y formación. La mera recepción es insuficiente e impotente pues no nos conduce a la espontaneidad, al manantial verdadero de lo bello. Si hemos tropezado con esta fuente, tendremos verificada la única síntesis posible, no sólo entre sujeto y objeto, entre el yo y el mundo, sino entre el hombre y Dios. La oposición entre Dios y el hombre desaparece si pensamos al hombre, no sólo por su existencia de criatura sino por la fuerza íntima, radical y formadora que le es propia, si le estudiamos como creador. El rostro verdadero se descubre no cuando el hombre se demora en el ámbito de lo creado, de lo empíricamente real, y trata de copiar su orden y su perfil, sino en aquel boceto interior que está en la base de toda obra de arte auténtica. Aquí es donde se le descubre al hombre por primera vez su verdadera y prometeica naturaleza; se convierte en el "segundo creador bajo Júpiter".[28] El camino para el estudio y la captación del "ser divino" lleva necesariamente a través de esta mediación. Al artista, que saca de sí constantemente un mundo en pequeño y lo coloca delante de sí en su concreción objetiva, se le convierte por primera vez el universo en algo comprensible, como producto de las mismas fuerzas que él experimenta en su interior. Para él, cada ser singular no es sino un símbolo y jeroglífico de lo divino: lee "el alma del artista en su Apolo".[29]

Tenemos, junto al razonamiento y a la experiencia, una tercera fuerza fundamental que, al entender de Shaftesbury, supera a todas las demás y nos permite descubrir la verdadera profundidad de lo estético. Ni el pensamiento discursivo, que deambula lentamente de un concepto a otro, ni la observación aguda y paciente de los fenómenos particulares, nos llevan a estas profundidades, que no son accesibles sino a un entendimiento intuitivo, que no va de lo singular a lo total, sino del todo a los detalles. La idea de semejante entendimiento intuitivo, el *intellectus archetypus*, la ha recogido Shaftesbury de su modelo filosófico, de la doctrina de Plotino de lo "bello inteligible". Pero emplea esta idea con un nuevo sentido y le da una tendencia que no poseía en Plotino ni en Platón. Mediante ella se enerva el reproche más fuerte que Platón hacía al arte y por el que le despojó de derechos en el mundo filosófico. El arte en modo alguno es µ?µ?s?? en el sentido de que se demore en el aspecto exterior de las cosas, en su mera apariencia, y trate de copiarla con la mayor fidelidad; su forma de imitación pertenece a otra esfera y, en cierto grado, a otra dimensión, porque no constituye el producto sino el acto de la producción, no lo resultante sino su resultar. La esencia y el secreto del *genio* reside en su capacidad de plantarse directamente en este puro devenir y participar en su intuición. Así comienza a convertirse el problema del genio en el problema fundamental de la estética. Ni el análisis lógico ni la observación empírica podían llevarnos a este problema, pues sólo una estética de la intuición podía dotarle de su contenido propio y de su peso pleno. Tenemos que guardarnos muy bien de tratar de derivar el desarrollo de la idea de la pura historia de la palabra. Shaftesbury no ha creado la palabra "genio", pues la emplea como término conocido y de largo tiempo familiar a la estética, pero es el primero que no se contenta con emplearlo, sino que lo depura de la incertidumbre y multivocidad que le inhería, que le dota de su sentido preciso y específicamente filosófico. En la estética clásica se subraya en el concepto del genio, ante todo, su parentesco con el de *ingenium*, que se equipara con el de razón, como fuerza determinante de lo espiritual; es la suprema sublimación de la razón, la concentración de todas sus capacidades y facultades: *le génie est la raison sublime*.[30] El desarrollo de la teoría, que realiza Bouhours y que nos lleva a una nueva dirección radical de la estética, a la *délicatesse*, trata de vencer esa unilateralidad. No ve ya en el genio la simple potenciación y la prolongación rectilínea del *bon sens*, sino que le exige una aportación nueva y esencialmente complicada. Su fuerza no consistirá tanto en captar la verdad sencilla de las cosas y expresarla con la mayor precisión y simplicidad posibles, como en descubrir conexiones disimuladas y escondidas. La idea "genial" (*pensée ingénieuse*) es la que abandona los carriles de lo cotidiano y habitual, que nos lleva a una visión sorprendente de las cosas y que se complace en expresiones "inadecuadas", en lo metafórico y figurado.[31] Con esto el genio sigue en los dominios de lo puramente espiritual, de lo "ingenioso"; todo el peso recae ahora en la firmeza, agudeza y agilidad del espíritu, como lo expresa la idea de *délicatesse*. De ambas concepciones se halla igualmente distanciado Shaftesbury, porque con clara penetración y fortísima conciencia destaca el concepto del genio del círculo de la pura sensibilidad y del puro juicio, de la *justesse*, del *sentiment* de la *délicatesse*, para adentrarlo en el campo de las fuerzas

[28] Cf. antes pp. 103 ss.
[29] Cf. la exposición de las ideas fundamentales de Shaftesbury en Schiller, *Philosophische Briefe*; Werke (Cottasche Saekular-Ausgabe) XI, p. 118.
[30] Cf. antes p. 311.
[31] Cf antes pp. 330 ss.

propiamente productivas, formadoras y creadoras. Shaftesbury ha procurado con esto, por primera vez, un centro filosófico firme para el desarrollo posterior del problema del genio, lo ha orientado en una dirección básica que, más tarde, a pesar de todas las vacilaciones de la explicación filosófico-popular y psicológico-popular, será fijada de una manera clara y segura por los verdaderos fundadores de la estética sistemática. De aquí el camino nos lleva directamente al problema de la historia espiritual alemana del siglo XVIII, a la *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing y a la *Crítica del juicio* de Kant.[32]

La teoría de Shaftesbury acerca de la espontaneidad de la creación artística nunca hubiera influido en la medida en que realmente lo hizo si, precisamente en este punto, el desarrollo intelectual teórico que tiene lugar en él no hubiese sido completado y reforzado por otro movimiento espiritual.

Siempre que en la literatura del siglo XVIII se trata el problema del genio y se intenta determinar la relación que aquél guarda con las reglas, la marcha intelectual abstracta se orienta en seguida hacia lo concreto. Dos hombres. Shakespeare y Milton, se encaran con nosotros y constituyen por decirlo así, el eje fijo en torno al cual se mueve la explicación teórica del problema del genio. Se trata de comprender la esencia profunda y auténtica de la genialidad en estos dos grandes ejemplos; en ellos se verifica lo que la teoría había descrito como meramente posible. En la obra de Young *Ideas sobre las obras originales* es donde vemos más claramente esta apelación a Shakespeare y a Milton y la orientación espiritual que inspiran. El estudio de las tragedias de Shakespeare y su admiración por el *Paraíso perdido*, le convencen de que la creación del genio poético no se puede describir y mucho menos agotar con los criterios puramente intelectuales, con los patrones de la razón calculadora. El genio se halla tan distante de esta razón como el mago del maestro de obras. En estas palabras de Young tenemos caracterizada toda su doctrina. Posee el sentimiento profundo por la magia encerrada en toda obra de arte grande y es este sentimiento el que su teoría trata de aderezar en palabras y cambiarlo en conocimiento conceptual. La magia de la poesía no necesita de la mediación racional ni siquiera la tolera, por su verdadera fuerza está fundada en su inmediatez. Shakespeare no tenía ninguna formación académica, pero sí dos libros constantemente abiertos, y en ellos

---

[32] En el estudio detallado y cuidadoso que hizo Alfr. Baeumler sobre los orígenes de la *Crítica del juicio*, sorprende que este punto haya sido descuidado casi por completo: la doctrina de Shaftesbury queda completamente postergada y en ninguna parte se reconoce y aprecia su importancia decisiva. Esto ha de traer como consecuencia que las perspectivas históricas y las apreciaciones sistemáticas se desplacen, para Baeumler, de modo singular. Baeumler no sólo defiende en general la tesis de que la estética alemana del siglo XVIII se orienta mas bien hacia Francia que hacia Inglaterra, sino que trata de demostrar la validez de esta tesis también para aquel movimiento espiritual que culmina en los conceptos de Lessing y Kant sobre el genio. "Mucho antes de que se hiciera sentir más profundamente en Alemania la influencia inglesa, así recalca Baeumler, fue ya popular en la escuela de Wolff el concepto del genio. Si en ello la influencia extranjera desempeñó un papel, procedió de Francia y no de Inglaterra. El libro de Helvétius. *De l'esprit* (1759) fue una de las obras más leídas y citadas en la segunda mitad del siglo. En él se halló la definición: "el espíritu es la facultad de producción creadora de nuestros pensamientos", y la frase: "el genio supone siempre la invención". (*Ob. Cit.*, p. 162). Pero si fuere verdad que de la obra de Helvétius hubiese partido esta influencia histórica, ello habría de considerarse en el sentido sistemático, casi como un milagro. Porque si no atendemos solamente al simple sentido literal de la explicación de Helvétius sobre el concepto de genio, sino que tenemos presente el sentido del conjunto de su obra, resulta que la doctrina del "espíritu" de Helvétius aparece absolutamente contrapuesta a las premisas lógicas e histórico-espirituales que inspiran el tema del genio. La obra de Helvétius se orienta completamente en un sentido sensualista; y exagera la tesis sensualista hasta afirmar que la suposición de fuerzas espirituales "superiores", que sobrepasen el marco de la sensación, se basa en una mera ilusión, en un autoengaño de la razón. Todas esas supuestas fuerzas superiores se disipan radicalmente, se reducen a la mera sensación, al elemento primordial de todo lo anímico. Ningún escritor del siglo XVIII ha ido más lejos que Helvétius en esta nivelación sensualista que cancela toda verdadera espontaneidad del pensamiento y toda independencia de la voluntad; y éste es justamente el punto del que arranca, incluso en Francia y en el círculo de sus amigos más próximos, la oposición contra su obra. Aún más incomprensible sería que esta obra hubiese influido sobre el movimiento alemán y lo hubiese determinado de un modo más fuerte que los patrones ingleses. Porque este movimiento sólo pudo desarrollarse y hacer sitio a sus ideas fundamentales por el hecho de haber roto con todas las ideas capitales en que se basa la obra de Helvétius. Es verdad que Helvétius explica el genio por la facultad de *invention*, pero acentúa reiteradamente que no existe en el hombre una auténtica invención verdaderamente espontánea y primordial, sino que todo lo que llamamos invención, consiste en una mera combinación, en la elección y el hábil enlace de elementos dados. Tal enlace produce la apariencia de algo nuevo; pero algo esencialmente nuevo no puede nacer de ello, ya que todo lo que se engendra de este modo no es sino un disfraz, una metamorfosis de lo dado en la sensación (*vid*. arriba pp. 42s.). Como vemos, es ésta la oposición más aguda y la exacta contrapartida de todas las ideas que defiende el movimiento alemán preocupado con el tema del genio, así como de todas las pretensiones que éste quiere hacer valer. Ningún camino conduce de Helvétius a la idea de la "heautonomía de lo bello"; pero, en cambio, se encuentran en las doctrinas de Shaftesbury sobre el "entusiasmo", la "complacencia desinteresada" y el genio en el hombre, emparentado con el "genio del mundo" y a su altura, los primeros gérmenes de una nueva concepción fundamental que encontró su desarrollo y su fundamento sistemático ,en Lessing, Herder y Kant.

supo leer como nadie: el libro de la naturaleza y el de los hombres.[33] La fuerza radical a que deben su origen las tragedias de Shakespeare parecía enervada desde hacía tiempo en el drama inglés del siglo XVIII y el hálito vivo que insufló al drama se había extinguido; pero la teoría tratar de conjurar las grandes sombras y de hacerlas hablar, porque está convencida que no se podrá dar con la verdadera sustancia de lo bello si no es sumergiéndose en las verdaderas obras originales y no a través de los imitadores y epígonos, pues sólo ellas poseen fuerza mágica, y no hablan tan sólo a nuestro entendimiento y a nuestro gusto, sino que son capaces de desatar en nuestra alma la tormenta de las pasiones y también de apaciguarla.

Hutcheson, en su *Inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue* (1726) ha sido, más que nadie, quien ha elaborado pacientemente y ha aclarado y explicado metódicamente las ideas estéticas lanzadas por Shaftesbury en su estilo rapsódico. A través de esta obra las ideas de Shaftesbury han penetrado en el mundo intelectual de la época, pero es verdad que en este medio no han conservado su sentido más auténtico y profundo, porque con Hutcheson comienzan a confundirse de nuevo las fronteras entre "receptividad" y "espontaneidad", entre "sensibilidad" y "intuición", que Shaftesbury había trazado con tanto rigor. Ya la misma expresión escogida para designar la naturaleza de lo bello es característica a este respecto; no encuentra mejor semejanza para la inmediatez con que captamos lo bello que la de la percepción sensible. Existe un sentido de lo bello que le es peculiar, que no puede ser definido ni reducido a otra cosa, del mismo modo que el ojo es el sentido específico para la percepción de los colores y el oído para la de los sonidos. A quien no lo posee no se le podrá conducir a él indirectamente ni podrá demostrársele, lo mismo que no se puede demostrar la existencia de colores y sonidos más que por su efectiva percepción.[34] El hecho de que Hutcheson vincule el sentimiento de lo bello, de la armonía y regularidad a un "sentido interno" diverso de los externos y, frente a ellos, algo peculiar e independiente, no puede engañarnos acerca del nivelamiento y difuminación que empiezan a padecer las ideas de Shaftesbury. Ahora el genio puede ser reconocido por el mero don de la "receptividad" y equiparado con el "buen gusto"; pero como por otra parte Hutcheson se mantiene firme en los supuestos fundamentales de Shaftesbury, se ve colocado con su teoría del sexto sentido ante un grave dilema metódico. Heinrich von Stein, en su *Entstehung der neuen Esthetik*, ha dicho de la doctrina de Hutcheson que padece de la contradicción, por decirlo así, de un "sentido *a priori*", porque basa lo bello en la sensibilidad mientras que, por otra parte, rechaza toda derivación empírica y se mantiene la validez universal de esta sensibilidad. La objeción recae más sobre la expresión que Hutcheson da a su pensamiento que sobre el contenido del mismo: aquélla es insuficiente y hasta contradictoria en cuanto trata de revestir una intuición recogida de la estética intuicionista de Shaftesbury con el lenguaje del empirismo. Lo que caracteriza al concepto de "intuición estética" de Shaftesbury es que rechaza el dilema entre razón y experiencia, entre *a priori y a posteriori*. La intuición de lo bello nos señala el camino para superar el esquemático contraste que domina a la teoría del conocimiento del sigloXVIII; debe colocar al espíritu en un nuevo plano desde donde impere sobre esta oposición. Para Shaftesbury lo bello no es ni una idea innata, en el sentido de Descartes, ni un concepto derivado y abstraído de la experiencia en el sentido de Locke. Es autónomo y original, congénito y necesario, en el sentido que no es un mero accidente sino que pertenece a la sustancia misma del espíritu y le expresa en manera peculiar. Lo bello no es ningún contenido que se pueda adquirir por la experiencia y tampoco una representación que el espíritu posee desde un principio como moneda acuñada, sino más bien es una dirección específica, una energía pura y una función primordial del espíritu.

De este modo Shaftesbury, tanto en su concepción del arte como de la naturaleza representa una visión exclusivamente dinámica. A este dinamismo hay que separarlo con rigor de otras concepciones en apariencia conexas. A primera vista la proximidad parece muy grande entre Shaftesbury y Dubos, porque las *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* del segundo no pretenden otra cosa que fundar y desarrollar por completo la proposición de que el valor y el encanto de lo bello consisten en la vivificación y potencialidad de las fuerzas anímicas, pero como Dubos considera esta "excitabilidad" estética desde el punto de vista del espectador y no del artista, y medita sobre la actividad del espectador y no del creador, se le cambian todos los criterios y valores con relación a Shaftesbury. Ambos coinciden en lo negativo, pero no en lo positivo de sus tesis; coinciden en lo que rechazan, no en lo que afirman. Atacan todos los intentos de reducir lo bello a reglas rigurosas y fijadas para siempre; reconocen al genio el derecho y la fuerza de romper todas estas leyes y de establecer nuevas por su propia soberanía. También atacan toda pretensión de captar la esencia de lo bello por puro razonamiento, por determinación conceptual discursiva y por análisis conceptual. Hablan de un conocimiento inmediato, pero la fuente del mismo es diferente en uno y otro. Para

[33] Young, *Gedanken über die Originalwerke* (ed. alem., Leipzig, 1760); para más detalles sobre la doctrina de Young, véase H. von Stein, *ob. cit.*, pp. 136ss.
[34] Cf. Hutcheson, *ob. cit.*, sec. 12, etc.

Shaftesbury reside en el proceso del puro plasmar, mientras que para Dubos hay que buscarla en el campo de ciertos modos, no derivados, de la receptividad y de la comprensión. Todo goce estético debe su origen a ciertas reacciones provocadas en el ánimo del espectador cuando contempla la obra de arte; se siente arrebatado por la obra, arrastrado en su movimiento. Cuanto más fuerte sea este movimiento y cuanto más intensamente lo sintamos, tanto más plenamente habrá alcanzado su fin el artista. Al buscar Dubos de este modo el movimiento por el movimiento mismo, convierte a la *intensidad* de la excitación que la obra de arte produce en nosotros casi en patrón único de lo estético. Se posponen la cualidad, la naturaleza peculiar de lo estético y hasta parece que pierden toda importancia. Es muy característico que, al comienzo de su obra, al tratar de fundamentar su principio de que el espíritu posee también sus necesidades, como el cuerpo, y que el impulso máximo en él es el de movimiento, la necesidad de mantenerse en movimiento constante, no nos refiere en primer lugar a fenómenos puramente artísticos, sino que toma este principio en un sentido más amplio. No repara en comparar la impresión que recibimos al contemplar un cuadro o al escuchar un drama, a esas otras impresiones que experimentamos al presenciar la ejecución de un criminal, la lucha de los gladiadores o las corridas de toros. En uno como en otro caso un mismo impulso mueve al hombre: no sólo soporta el aspecto del mayor sufrimiento sino que lo busca, porque mediante él se libra de la pesada carga de la inactividad. *L'ennui qui suit bientôt l'inaction de l'âme est un mal si douloureux pour l'homme qu'il entreprend souvent les travaux les plus pénibles, afin de s'epargner la peine d'en être tourmenté… Ainsi nous courons para instinct après les objets qui peuvent exciter nos passions, quoique ces objets fassent sur nous des impressions qui nous coûtent souvent de nuits inquiètes et des jours douloureux: mais les hommes en général souffrent encore plus à vivre sans passions, que les passions ne les font suffrir*.[35]

Como vemos, la dinámica que interesa a Dubos y por medio de la cual interesa comprender la naturaleza y la acción de la obra de arte no es, como en Shaftesbury, la del puro plasmar, sino la del padecer y la de las pasiones. No desarrolla, como éste, una estética intuitiva que se plantea en el centro del proceso artístico y trata de mostrarnos su peculiaridad, sus reglas y medidas internas, sino que nos ofrece una estética de lo "patético". Pretende examinar y comprender los estados, la pura p???, que provocan en el hombre las obras de la poesía y de las artes plásticas. La exigencia máxima que imponemos al artista, la suprema y hasta única regla a que sometemos al genio, no consiste en que se someta en su creación a determinadas normas objetivas, sino que se halle presente por entero como sujeto en todo lo que crea; que sea capaz de imponer al espectador su propia emoción interior. *Soyez toujours páthétiques et ne laissez jamais languir vos spectateurs, ni vos auditeurs*, ésta es, para Dubos, la primera máxima que el estético inculcará al artista. Lo que da valor a los cuadros pictóricos y a los poéticos es el patetismo de las imágenes y no su semejanza con los objetos externos. Con este retorno a la fuerza primordial de la pasión, sin duda alguna que Dubos ha fecundado la estética, pero también nos damos cuenta de los límites que desde este punto se le imponían. Una teoría del arte tan exclusivamente orientada hacia el espectador, corre constantemente el peligro de medir el contenido estético de la obra sólo por su efecto sobre aquél, acabando por confundirlos. Peligra que la obra de arte se convierta en mero "espectáculo". Una vez que ha satisfecho el afán de espectáculo, que ha provocado la participación del oyente, que ha mantenido en *crescendo* su excitación, no importa mucho con qué medios se haya operado todo esto. La mera intensidad del afecto le sirve como criterio estético válido y el grado de la excitación decide sobre su valor. La poesía y la pintura no persiguen ni conocen otro fin más alto que el de gustar y conmover y en esto precisamente reside su excelsitud: *le sublime de la poésie et de la peinture est de toucher et de plaire*.[36] Kant ha objetado a la ética del eudemonismo que con ella se nivelan todas las diferencias entre los valores morales acabando por destruirlos, porque quien pretende medir el valor ético de una acción por su rendimiento de placer, no pregunta sobre su origen, como el que busca oro no se preocupa mucho de si procede de las entrañas de la tierra o de la arena. Una objeción parecida se puede hacer contra la estética de Dubos, que reduce todo el contenido estético al sentimiento y, a su vez, lo disuelve en excitación y afección. El hecho de esta afección, de este conmover, se convierte finalmente en el único criterio seguro que decide sobre el valor de la obra de arte: *le véritable moyen de connoître les mérites d'un poême sera toujours de consulter l'impression qu'il fait*.[37]

También en la teoría del gusto de Dubos se observa la misma diferencia si se compara con Shaftesbury. En un principio parece coincidir plenamente con él, pues subraya la inmediatez del gusto y declara que no se pueden enjuiciar las obras de arte *par voix de discussion*, sino *par voix de sentiment*,[38] pero, una vez más, la inmediatez está colocada en otro lugar y se funda por vías diferentes. Shaftesbury la busca en el principio de la pura "intuición estética", mientras que Dubos permanece en la comparación con

[35] Dubos, *ob. cit*., sec. I.
[36] Dubos, *ob. cit*., parte II, sec. I.
[37] Dubos, *ob. cit*., parte II, sec. 24.
[38] *Ibid*., parte II, sec. 23.

las meras sensaciones. Con esto, el gusto artístico se va colocando muy cerca del gusto sensual. Nuestro sentimiento dirime acerca del valor de una obra de arte, ha dicho una vez Dubos, como nuestra lengua decide sobre la calidad y excelencia de un guiso. Esta manera de fundamentar lo estético carece de cualquier principio seguro para distinguir el sentimiento de la pura sensación, lo bello de lo agradable. Por el contrario, en Shaftesbury esta diferencia ocupa el lugar central y de ella ha surgido su teoría de la "desinteresada complacencia", la aportación más importante que ha hecho a la estética. Para él, la esencia y valor de la belleza no está en la atracción que ejerce sobre los hombres, sino en que les descubre el reino de la *forma*. El animal, sometido al poder de la excitación, que en ningún momento se puede sustraer a su imperio, no tiene acceso al mundo de las formas puras. Jamás puede ser captada una forma ni comprendida y apropiada en su sentido puro si no se la distingue de su mero efecto y se la convierte en objeto independiente de la pura *contemplación estética*.[39] La intuición de lo bello, que hay que separar con rigor de su mera sensación, surge de esta contemplación, que no es un mero *padecer* del alma, sino el modo más puro de su *hacer*: su espontaneidad peculiarísima.

La relación entre belleza y verdad, entre arte y naturaleza, se fija, de este modo, en otra forma. Shaftesbury no sólo exige la coincidencia absoluta entre las dos, sino que parece empeñado en asegurarla hasta liquidar las diferencias, hasta afirmar la plena identidad. Pero entenderíamos mal la proposición *all beauty is true* si viéramos en ella un ataque a la inmanencia de lo bello y a su autonomía; porque la armonía, sostenida por Shaftesbury, entre la verdad y la belleza, no significa la dependencia de una o de otra, sino que trata de impedir cualquier dependencia unilateral. Tenemos una relación sustancial y no causal que se orienta a la determinación esencial de la naturaleza y del arte y no a ningún antes o después de sus creaciones respectivas. El arte, para Shaftesbury, se halla estrechamente vinculado a la naturaleza, no puede alcanzar ni debe pretender algo que la trascienda. La íntima coincidencia con la naturaleza, no quiere decir, para él, que se halle imbricado en la realidad de las cosas empíricas y tenga que contentarse con su imitación. La verdad de la naturaleza no se alcanza en la imitación sino en la creación; porque la naturaleza misma, en su más profundo sentido, no es el nombre colectivo de lo *creado* sino la fuerza *creadora* de la que manan la forma y el orden del universo. En esto y sólo en esto tiene que competir la belleza con la verdad, el artista con la naturaleza. El verdadero artista no anda buscando penosamente en la naturaleza los rasgos de su creación; sigue, más bien, un modelo interior que tiene delante de sí como un todo primordial, no articulable. Pero este modelo no es ninguna apariencia, y aquél está seguro de que coincide, no con la realidad fáctica de las cosas, sino con su verdad esencial. La creación del artista no es un parto de su imaginación subjetiva, no es un fantasma vacío, sino que expresa a un ser verdadero, en el sentido de una necesidad y legalidad verdaderamente internas. El genio no recibe esta ley desde fuera, sino que, por el contrario, la saca originalmente de sí; y se nos muestra que esa ley, que no ha sido tomada a la naturaleza, está, sin embargo, en completa armonía con ella y lejos de contradecir a su forma fundamental, más bien nos la descubre y corrobora. "La naturaleza mantiene perpetua alianza con el genio y lo que el uno promete la otra lo produce"; en estas palabras de Schiller tenemos acaso la caracterización más sobria de la concepción de Shaftesbury acerca de la relación entre el arte y la naturaleza. El genio no necesita buscar a la naturaleza, a la verdad; la lleva en sí y ha de estar seguro de que, de mantenerse fiel a mismo, tropezará siempre con ella. Así, frente a la forma de imitación exigida por la estética clásica, se hace valer el principio de la subjetividad que significa algo muy distinto que en el sistema del empirismo psicológico. Si para éste el yo se convierte, por último, en un mero haz de representaciones, para Shaftesbury es una totalidad primordial y una unidad indivisible; unidad en la que abarcamos de inmediato la figura y el sentido profundos del cosmos, y comprendemos el genio del todo y lo captamos simpáticamente. La exigencia de verdad de Shaftesbury apunta a esta naturaleza en el sujeto y no a la mera objetividad de las cosas y de los hechos, y a esta naturaleza convierte en norma de la belleza. Cuando Kant define en la *Crítica del juicio* el genio como el talento (don de la naturaleza) que da la regla al arte, camina, al fundar trascendentalmente esta proposición, por una vía propia; pero el contenido coincide por completo con Shaftesbury y los principios y supuestos de su estética intuitiva.

Un paso más allá en la conquista de un concepto nuevo y más hondo de la subjetividad estética se realiza, al ensancharse el ámbito de los problemas estéticos, cuando, a partir de mediados del XVIII, al lado de la "analítica de lo bello" se presenta, cada vez con mayor claridad y precisión, la "analítica de lo sublime". Con esto no se produce un enriquecimiento en cuanto al contenido, porque el tema que se aborda no hace sino recoger un motivo que se pierde en los primeros comienzos de la estética filosófica. También la teoría clásica había recogido este tema de la tradición antigua. Boileau tradujo y comentó en el año de 1674 la obra de Longino acerca de lo sublime.[40] Pero en este comentario no se encuentra ninguna indicación en el sentido

[39] Shaftesbury, The Moralists, parte 3ª sec. 2, "Characteristics", 2ª ed. Londres 1714 II. p.424.
[40] Para más detalles sobre esta traducción, véase H. von Stein, *ob. cit.*, pp. 4ss.

del nuevo giro que experimenta el problema de lo sublime en la estética del XVIII y la significación metódica que logra. La obra de Burke *Philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* (1756) representa el primer germen decisivo del problema. No está orientada en sentido sistemático ni psicológico, no representa ninguna doctrina estética compacta, sino que se ocupa de determinados problemas estéticos que trata de discriminar agudamente y describir con fidelidad e integridad. Pero esta pura descripción le lleva a describir una laguna de la sistemática estética habitual. Se suelen señalar el orden, el equilibrio, la demarcación clara y la fácil perspectiva total como caracteres del objeto bello, pero pronto resultan insuficientes para abarcar el conjunto de lo estéticamente significativo y eficiente. La definición no abarca una clase de fenómenos cuya realidad se impone irremisiblemente a la observación despreocupada, no perturbada por ningún prejuicio teórico. La contemplación de la belleza, como proporción serena y como totalidad íntegra, no es lo que en nosotros despierta la emoción más profunda. Se produce cuando en vez de enfrentarnos con la integridad compacta de la forma lo hacemos con su relajamiento y hasta con su completa disolución. No sólo la forma, en el sentido de clasicismo severo, sino también lo informe, posee su valor y derecho estéticos; no sólo gusta lo regulado sino también lo irregular, no sólo lo captable en medida cierta, sino también lo *inconmensurable*. Burke designa este fenómeno, que rompe los marcos conceptuales de la estética al uso, con el nombre de lo *sublime*. Lo sublime se ríe de la exigencia estética de proporción, pues precisamente el trascenderla constituye su carácter. Consiste en ese trascender y actúa en virtud de él. No sólo lo que interiormente plasmamos y perfilamos en pura intuición actúa sobre nosotros, sino también todo lo que se sustrae a semejante tentativa y que nos sobrecoge en vez de ser plasmado y dominado por nosotros. Nunca nos sentimos más conmovidos que cuando nos afecta este inaprehensible; nunca experimentamos el poder de la naturaleza y del arte en tal grado como cuando nos hallamos ante lo enorme. El hecho de que no sucumbamos a lo enorme, sino que nos afirmemos frente a ello, y que nos conduzca a una elevación de todas nuestras fuerzas, he aquí lo que se manifiesta en el fenómeno de lo sublime y lo que constituye su profundo atractivo estético. Lo sublime rompe las fronteras de lo finito, pero esta ruptura no la siente el yo como aniquilamiento sino como una especie de exaltación y liberación; porque en este sentimiento de lo infinito, que se le descubre, se le comunica una nueva experiencia de su propia infinitud. Esta concepción y explicación de lo sublime, no sólo supera los límites de la estética clásica, sino que excede también a Shaftesbury, porque para éste, aunque en el himno a la naturaleza de sus *Moralistas* manifiesta su profunda receptividad para la atracción de lo sublime, la idea de la forma constituye el principio estético fundamental. Al mismo tiempo, ocurre que se fija un nuevo sentido y se proclama una nueva pretensión de la subjetividad en el ámbito de lo estético. La significación histórico-espiritual de la doctrina de lo sublime consiste en que, desde el terreno del arte, se señalan los límites del eudemonismo y se rebasan sus estrechas fronteras. Un resultado por el que luchó la ética del siglo XVIII inútilmente, lo recoge Burke como fruto maduro con la ayuda de la estética. Para construir su doctrina de lo sublime tiene que marcar una diferencia rigurosa en el concepto de placer estético. Conoce y describe un tipo que en modo alguno coincide con el mero placer sensible, ni siquiera con la alegría que experimentamos en la contemplación de lo bello, pues es de naturaleza específicamente distinta. El sentimiento de lo sublime no representa una intensificación de aquel placer y de aquella alegría, sino más bien es la contrapartida de ambos. No se puede describir como mero *pleasure*, sino que es expresión de una afección muy distinta, de una *delight* peculiar que no excluye lo espantoso y terrible, pues más bien lo reclama y acoge. Existe, por lo tanto, una fuente del placer estético puro que se distingue rigurosamente de la mera apetencia de felicidad, de la búsqueda de gozo y satisfacción en objetivos finitos: *a sort of delight full of horror, a sort of tranquillity tinged with terror*.[41] Y todavía tiene lugar en virtud de la problemática de lo sublime una nueva exaltación y liberación. En este sentimiento se expresa la íntima libertad del hombre frente a los objetos de la naturaleza y al poder del destino y el individuo se libera de los vínculos a que se halla sujeto en su calidad de miembro de la *comunidad*, del orden civil social. En la vivencia de lo sublime desaparecen también estas limitaciones y el yo se encuentra devuelto a sí mismo y tiene que afirmarse en su independencia y radicalismo frente al universo, tanto físico como social. Burke subraya que existen en el hombre dos tendencias fundamentales, una que le lleva a conservar su propio ser y otra que le conduce a la vida de la comunidad. En la primera descansa el sentimiento de lo sublime y en la segunda el sentimiento de lo bello. Lo bello reúne; lo sublime aísla; lo uno civiliza, puesto que desarrolla las formas agradables del trato y sirve al refinamiento de las costumbres; lo otro penetra hasta el fondo del yo y nos entrega por completo a nosotros mismos. No existe en el hombre ninguna otra vivencia estética que le produzca a tal grado valor para consigo, valor para su originalidad e

[41] Sobre el conjunto, véase Burke, *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, Londres, 1756, especialmente 66. 208ss; sobre la distinción de Burke entre *pleasure* y *delight*, *vid*. la exposición de Folkierski, *Entre le Classicisme et le Romantisme*, pp. 59ss.

insobornabilidad, como la impresión de lo sublime. De este modo se supera una limitación que se había dejado sentir siempre en el desarrollo de la estética clásica. Creyó que sus reglas no expresaban sino la sencilla verdad de la obra de arte y que no le imponían más vínculos que los procedentes de la cosa misma, de la naturaleza de cada uno de los géneros artísticos; pero la práctica de la estética clásica nunca fue por completo fiel a este ideal teórico, pues en lugar de la buscada verdad natural, se desliza una verdad relativa y socialmente placentera; en lugar de las leyes universales de la razón, determinadas convenciones sociales.[42] La teoría de lo sublime conoce este peligro. Separa con más rigor que nunca la esencia de la apariencia, la naturaleza de la costumbre, la sustancia del yo y su verdadera hondura de los puros accidentes y relaciones. El problema del genio y el problema de lo sublime cooperan en la misma dirección y constituirán los dos motivos espirituales que servirán para desarrollar una concepción más profunda de la individualidad y en virtud de lo cual esta concepción se irá modelando progresivamente.

5

Entendimiento e imaginación. Gottsched y los suizos

Si comparamos el desarrollo de la estética alemana en el siglo XVIII con la marcha de la francesa y de la inglesa, se revela en seguida una diferencia característica en la tendencia intelectual básica y en el temple de su espíritu. Si únicamente consideramos el contenido de los problemas particulares y el análisis y explicación de cada uno de los conceptos, no es posible marcar una diferencia señalada entre las diversas culturas nacionales. Como en todos los demás campos, el siglo XVIII nos muestra en éste un intercambio incesante de pensamiento. Los hilos van de una a otra parte y se entretejen en tal forma que apenas si es posible destacarlos del tejido para llegar hasta su origen. La posición especial de la estética alemana no descansa, por lo tanto, en motivos conceptuales singulares ni en proposiciones o teoremas aislados. Apenas existe un concepto o un teorema para el que no encontremos algo análogo y paralelo en la producción francesa o inglesa. Y, sin embargo, todas las incitaciones que fluyen a Alemania se aplican con un nuevo sentido y se orientan a una meta distinta. La problemática de lo estético se coloca por primera vez bajo la dirección y, en cierto modo, protección de la *filosofía sistemática.* Ninguno de los estéticos alemanes destacados se contenta con observar y describir y ninguno de ellos desea permanecer en el ámbito de los fenómenos estéticos. Más bien la cuestión se orienta hacia los vínculos existentes entre el arte y otros dominios de la vida espiritual; se trata siempre de demarcar con nitidez lo específico de la facultad estética respecto a otras facultades, como el entendimiento, la razón, la voluntad, para proyectar, después de esta demarcación, una imagen total del espíritu en su unidad interna y en su diversidad y peldaños. Leibniz injerta en la filosofía alemana este afán sistemático que elabora y disciplina la doctrina de Christian Wolff. Ni en Francia ni en Inglaterra se ha dado semejante "disciplina" teórica, de la estética. En Francia, desde comienzos del XVIII, a partir de las influencias de las obras de Bouhours y Dubos, se posterga cada vez más el espíritu rigurosamente racional de la filosofía cartesiana. En el desarrollo posterior se mantiene, es cierto, el estrecho vínculo entre la filosofía y la crítica estético-literaria, pero es la filosofía la que expresamente renuncia a la forma de sistema. A partir del *Traité des systèmes* de Condillac, se emprende por todos lados la lucha contra el "espíritu de sistema".[43] Lessing ha dicho de Diderot que ningún espíritu más filosófico se había ocupado, desde Aristóteles, del teatro, pero la filosofía del drama de Diderot que se desarrolla en sus diálogos sobre el arte dramático, es todo menos sistemática. No es lógicamente constructiva, consecuente y concluyente, sino que se mueve en una serie de *aperçus*; es saltarina y ecléctica. Del mismo modo, en Inglaterra, el pensador más profundo y rico en el campo de la estética, verdadero promotor de todo el desarrollo posterior, se burla de la ortopedia de la sistemática filosófica. De Shaftesbury es la frase "el camino más sensato para llegar a loco es el camino del sistema".[44] Por el contrario, en Alemania, aun en los casos en que se luchaba por los derechos y la primogenitura de la imaginación, la estética nunca se sublevó contra el dominio de la lógica. No le declaró la guerra, sino buscó su alianza; no pretendía liberar a la fantasía de la prepotencia de la lógica, sino que buscaba una lógica propia de la fantasía. Cuando los suizos, protagonistas en la lucha entre imaginación y entendimiento, atacan a Gottsched, no por esto quieren renunciar al rigor lógico de Wolff. La obra de Bodmer *Von dem Einflusse und dem Gebrauche der Einbildungskraft, zur Ausbesserung des Geschmackes* (1727) está dedicada a Wolff y se coloca, en cierto modo, bajo su, protección: porque su modo demostrativo de filosofar hará posible, dice Bodmer, edificar las

[42] Cf. antes pp. 320ss.
[43] Cf. antes pp. 23ss.
[44] *Soliloquy or Advise to an Author*, parte III, sec. I ("Characteristics" I, p. 290).

artes sobre principios ciertos. De Wolff los suizos pasan a Leibniz, y lo primero que recuerdan es la aportación lógica del gran filósofo; pues declaran que el servicio esencial prestado por Leibniz para la fundación de una filosofía del arte consiste en que, mediante su sistema de la armonía preestablecida, ha asestado un golpe mortal a la sensación, "la ha destituido de su función de juez, tanto tiempo ejercida sin derecho, convirtiéndola en una *causa ministrante y ocasional* del juicio del alma"[45] Con esta posición central que asume el problema del juicio en los suizos, no se expresa que ellos pretenden en modo alguno romper los vínculos entre la *lógica* y la estética. Se hallan en medio de un movimiento orientado hacia una síntesis y hacia una vinculación más firme entre ambas, que encuentra su culminación en la *Crítica del juicio* de Kant.

Teniendo en cuenta esta circunstancia se hace todavía más difícil señalar el tema en torno al cual se debaten Gottsched y los suizos. El debate apasionó los ánimos y Goethe testimonia, en su *Poesía y verdad*, cuán profundamente afectó a la marcha de la poesía alemana. Pero para los mismos contemporáneos fue difícil dar con el núcleo de la disputa en el cúmulo de escritos polémicos. "Se nos figura –escriben Mylius y Cramer en el prólogo a *Hallischen Bemühungen zur Beförderung der Kritik und des guten Geschmacks*– que los escritos de los suizos acerca de la poesía podían estar en un mismo armario con el arte poética de Gottsched sin que llegaran a pelearse, como imagina Swift de los libros de los viejos escritores. No nos es posible contestar a fondo a los que nos pregunten por las causas verdaderas de esta discusión crítica; el poeta que algún día cante esta guerra, tendrá, sin duda, tanta necesidad de revelación como Homero para escribir la lucha entre Aquiles y Agamenón."[46] Parece como si todos los análisis literarios y filosóficos que han originado no hubieran aportado esa revelación, pues los juicios sobre los motivos verdaderos de la disputa y las fuerzas que la mueven siguen oponiéndose diametralmente. Hettner dice que es fácil ver la idea decisiva que creció y se fortaleció bajo el enredo de las disputas personales; la lucha representa el primer choque serio de las influencias francesas e inglesas. Gottsched fue un partidario ardiente y fanático del clasicismo francés y esto constituye su justificación y también falta de justificación histórica. Pero las cosas no son tan fáciles. Porque, por un lado, Gottsched no se ha sustraído a las influencias de la literatura inglesa –cita a Shaftesbury y a Addison y ha copiado al último la forma de sus hojas semanales– y, por otra parte, en la teoría de los suizos apuntan incitaciones procedentes de la estética francesa. En el prólogo a la *Critische Dichtkunst* de Breitinger, Bodmer se apoya expresamente en Dubos para demostrar que las mejores obras no deben su origen a las reglas, sino que, por el contrario, éstas deben su origen a aquéllas. No se puede señalar desde fuera la verdadera diferencia entre Gottsched y los suizos, sino desde dentro, no por el género de influencias a que estuvieron sometidos mas por el núcleo germinal distinto de sus problemas sistemáticos. Esta diferencia se destaca a plena luz si salimos del campo de los problemas meramente literarios y estéticos, si nos damos cuenta que esta pugna no representa sino un momento único y una acción parcial de una pelea espiritual mucho más amplia. Sólo dentro de la total situación espiritual del siglo XVIII puede ser comprendida la tesis que Gottsched y los suizos habrían de contribuir a que triunfara dentro de la poética. Por muy extraño que parezca a primera vista, para aclarar históricamente la oposición tenemos que acudir, no sólo a la *lógica*, sino al *conocimiento de la naturaleza*; porque apoyándose en este conocimiento se estuvo desarrollando en el siglo XVIII una nueva forma de lógica. Al ideal de una disciplina meramente deductiva, que, avanza de lo universal a lo particular y deriva éste de aquél, se opone el ideal del análisis empírico. Sin renunciar a principios generales, no los afirma como existentes de antemano, como proposiciones *a priori* intocables, sino que pretende ganarlos por la observación de los fenómenos y demostrar su validez en ellos. Se mantiene la correlación entre fenómeno y principio, pero el acento se desplaza. Aquéllos no han de ser deducidos de ciertos principios determinados y fijados de antemano, sino los principios se extraerán de los fenómenos y serán probados constantemente en ellos.[47] En la explicación de la naturaleza, el tránsito de Descartes a Newton expresa de la manera más clara este cambio de la orientación metódica; en el campo de la estética se manifiesta con la mayor claridad en la oposición entre Gottsched y los suizos. En esta correspondencia sorprendente entre dos campos tan distantes se nos corrobora de nuevo la unidad de la textura mental que caracteriza al siglo XVIII. Descartes había colocado su resumen de física, tal como lo proyectó en su escrito *Le monde*, bajo el lema: dadme materia y os edificaré un mundo. El físico y el filósofo de la naturaleza puede intentar semejante construcción porque el plan del universo se le halla manifiesto en las leyes universales del movimiento. No necesita tomar estas leyes universales a la experiencia; son de género matemático y se hallan incluidas en las reglas fundamentales de la *mathesis universalis*, que el espíritu comprende por sí mismo en su necesidad. Esta misma pretensión, cree Gottsched, discípulo de Descartes y de Wolff, se puede levantar en el dominio de la poesía, para así someterla al señorío de la razón.

---

[45] Bodmer, *Briefwechse1 von der Natur des poetischen Geschmacks* (1736). Más detalles sobre las relaciones de los suizos con la filosofía wolffiana-leibniziana, véanse en H. von Stein, *ob. cit.*, pp. 279ss. y p. 295

[46] Citado según Hettner, *Literaturgesch. Des achtzehnten Jahrhunderts*, 3ª ed., 3ª parte, lib. I, p. 359.

[47] Cf. antes pp. 67ss.

Dadme cualquier materia, un tema cualquiera, y os mostraré cómo, siguiendo las reglas verdaderas de la poética, se puede formar una poesía perfecta; así podríamos resumir el contenido y la intención de su *Critische Dichtkunst*. "Lo primero es escoger un principio moral instructivo, según la naturaleza del propósito que uno se ha impuesto: después, imagínese un acontecimiento completamente general en el que ocurra una acción en la que aquel principio escogido salte a la vista". Por lo tanto, el principio, la verdad teórica o moral precede; sigue el acontecimiento poético, para servirle de ilustración, para hacerlo patente en un ejemplo concreto. Los suizos presentan las cosas al revés, defienden el primado del acontecimiento sobre el principio. Es cierto que no han renunciado al propósito instructivo, sino que, por el contrario, insisten en él; pero este propósito se logra por otro camino, por el de la *imaginación* y no por el del entendimiento. Es misión de la poesía –y en esta tesis coinciden los suizos con Dubos– conmover, pero lo patético no es su finalidad única y máxima. Se conmueve la fantasía para abrir paso a la penetración de la razón y prepararle así la entrada en el sentimiento de los oyentes. Lo que no pueden el puro concepto y la doctrina abstracta se alcanzará con la elección adecuada de las metáforas, de los tropos poéticos; por esta razón el tropo cobra una importancia decisiva y se coloca en el centro de la poética. Breitinger ha concebido una *Kritische Abhandlung von der Natur, den Abischten und dem Gebrauche der Gleichnisse*[48] en que trata de explicar el uso de la metáfora con ejemplos sacados de los escritores más famosos entre los antiguos y los modernos. Pero el símbolo no posee un sentido y valor independientes; no es más que la preparación para otra cosa y el ropaje con que ésta se revista. "Lo mismo que un médico sagaz dora o azucara las píldoras amargas, así tendrán que proceder los que quieran emplear la verdad como remedio para fomentar la felicidad humana." Por eso Breitinger declara que la fábula de Esopo, que cumple con esta doble misión excelentemente, es el género poético más perfecto. Se inventó para procurar acceso al corazón del hombre, de suerte que éste no pueda negarle su asentimiento a verdades por lo demás secas y amargas, revistiéndolas artísticamente con un disfraz atrayente.[49] El concepto de lo maravilloso, que caracteriza la poética de los suizos, cobra, desde este punto de vista, su más seguro perfil, y no tiene su valor porque proceda del juego desembarazado de la fantasía y rebase todas las leyes de la razón. Prescindiendo de que la invención maravillosa queda vinculada, si no a la realidad, por lo menos a las leyes de lo posible, sigue además ligada, si quiere ser verdaderamente poética, a su propósito. Mediante lo novedoso y sorprendente que lleva en sí, pretende mover el sentimiento y dirigir este movimiento a la meta perseguida por el poeta, a una meta moral. Semejante contraposición de direcciones, que no es absoluta, se revela en la disputa acerca de la relación entre el genio y la regla. No sólo Gottsched sino también los suizos se hallan muy lejos de la concepción del genio que se nos presenta en la estética intuitiva de Shaftesbury. Ni Bodmer ni Breitinger están dispuestos a dispensar al genio de la disciplina severa de las reglas; también ellos pretenden establecer normas; pero tratan de descubrirlas en los fenómenos, en las realidades del arte poética, en lugar de imponerlas desde fuera. Parten de la intuición poética para luego reducirla a conceptos y principios especulativos. Su ventaja esencial respecto a Gottsched reside en que son capaces de esta intuición, en mucha mayor medida y en un sentido mucho más profundo que él, y que Homero, Dante y Milton significan para ellos vivencias poéticas reales. Pero para el crítico estas vivencias representan el comienzo y no el término; tendrá que destacar a clara conciencia las reglas que implícitamente se hallan en ellas; el arte del "crítico analítico" deberá sacar de las obras lo que la naturaleza ha realizado en el genio poético, y transformarlo en un patrimonio seguro y firme. Se corrobora una vez más la fuerza del análisis empírico que rescata lo universal de lo particular, que descubre la regla escondida en las formaciones y en los fenómenos concretos. En el prólogo a la *Critische Dichtkunst* de Breitinger, declara Bodmer que las reglas no son mero fruto de la obstinación o del ciego azar, sino que más bien han nacido de la atención prestada a lo que es verdaderamente constante en la impresión estética, a lo que ejerce una acción permanente sobre el sentimiento. Lo mismo que la investigación de la naturaleza del siglo XVIII alía la experiencia y la geometría, y parte del experimento y de la observación sensible para buscar en el dominio de lo observable la determinabilidad matemática, así los suizos piden del auténtico crítico de arte que cumpla adecuadamente con las dos exigencias. Tiene que entregarse a la experiencia que le ofrecen las grandes obras de arte y dejarse guiar por ellas, pero esta guía no quiere decir que se someta de una manera absoluta. Así como el físico encuentra en lo sensible la exactitud matemática, el crítico de arte busca en las creaciones de la fantasía algo necesario y por encima de toda arbitrariedad. Comienza con la contemplación y se mantiene firme en ella, pero para descubrir la forma peculiar que la determina y la certeza demostrable de que es capaz.

[48] Zurich, 1740.
[49] Breitinger, *Critische Dichtkunst*, Zurich, 1740, p. 166; *vid*. Hetner, *ob. cit*., p. 382.

6

Cimentación de la estética sistemática. Baumgarten

Cuando Kant habla de Alejandro Baumgarten, a quien destaca entre todos los pensadores alemanes contemporáneos suele calificarlo de "analítico excelente". Con esto caracteriza, de manera certera y sobria, el rasgo predominante de su espíritu y de su aportación científica. Las obras de Baumgarten han elaborado hasta en sus más finos detalles el arte de la aguda determinación y análisis de los conceptos. Entre todos los discípulos de Wolff es el que mejor domina la técnica lógica enseñada por su maestro y con la que proporcionó a la filosofía alemana su primer apoyo firme. La *Metafísica* de Baumgarten constituye, por largo tiempo, el modelo admirable de la exactitud en la determinación de los conceptos, en la escrupulosidad de las definiciones y en la conexión de las demostraciones. Kant ha recurrido constantemente a esta obra y ha basado en ella sus lecciones sobre metafísica. Sin embargo, la aportación original históricamente decisiva de Baumgarten se halla en otro lugar. No es sólo uno de los destacados jefes de la lógica de la escuela, que domina como un virtuoso y a la que ha conducido a su máxima perfección formal, sino que su hazaña intelectual consiste en que en este trabajo de perfección lógica ha tenido plena conciencia de una limitación sistemática y de contenido. De la conciencia de la misma surgió su aportación original, pues con ella se ha realizado la cimentación filosófica de la estética. Cuando Baumgarten transita por el campo de la lógica y recorre todo su ámbito, se le evidencia la necesidad de una nueva tarea. Y cuando, para abordarla, tiene que acudir a sus premisas intelectuales, se le hace patente la condicionalidad de estas premisas. Así se destaca la estética de la lógica, pero al mismo tiempo descubre los límites inmanentes de la lógica académica tradicional. No es un mero virtuoso de la razón, sino que cumple con el ideal de la filosofía que Kant designa como el ideal del "autoconocimiento de la razón". Es un maestro del análisis, pero esta maestría no le conduce a una sobrestimación de sus medios y de sus objetivos, sino por el contrario, a una clara determinación y discriminación de los mismos. La máxima elaboración del análisis se convierte en algo productivo, pues lo lleva hasta un punto en que surge espontáneamente un nuevo germen en el que se inicia una síntesis espiritual nueva.

Esta síntesis ideal es la que presta fuerza y peso a la primera definición de Baumgarten de la *estética como ciencia*. No sería ciencia ni podría llegar a serlo si se limitara a ser la denominación abarcadora de todas las reglas técnicas para el logro de la obra de arte o de todas las observaciones psicológicas sobre sus efectos. Todo esto pertenece a ese género de empirismo que es el polo opuesto de la auténtica y propia penetración filosófica y constituye su contraste metódico más fuerte. Cada ciencia recibe su contenido y sentido filosóficos del entendimiento de lo que representa en la totalidad del saber; del punto y lugar que le corresponde en este todo. Tiene que subordinarse al género común del saber; pero, dentro del mismo, ha de hacerse cargo de una tarea especial y llevarla a cumplimiento de un modo característico. El concepto genérico del saber se determina por el concepto de *conocimiento*; tendrá que ir a la cabeza y constituirá el concepto supremo para la buscada definición de la estética. Más importante que este "género próximo", que no hace más que crear el marco para la definición, es el acto de llenar este marco buscando la "diferencia específica". Baumgarten la encuentra al determinar la estética como la teoría del "conocimiento sensitivo". Parece, sobre todo si lo juzgamos desde el punto de vista de la escuela y con sus criterios tradicionales, que no ha hecho sino crear un híbrido lógico; parece que lo que con una mano da a la estética se lo quita con la otra. Porque ¿no es precisamente lo sensible –según la terminología que Baumgarten mantiene– el dominio de lo confuso, de lo que se opone al puro conocimiento y no puede ser penetrado por él? ¿Podrá afirmar la estética su rango y dignidad de ciencia si se radica en esta esfera inferior, si se constituye como una *gnoseología inferior*? Objeciones de este tipo son las que, en efecto, han dificultado la aceptación de la estética de Baumgarten y han refrenado su influencia durante mucho tiempo. Bodmer recoge la definición de Baumgarten con extrañeza y desgano, con un desacuerdo personal apenas disimulado. "Parece –escribe en su nota sobre la obra de Baumgarten–[50] que va prevaleciendo la opinión de que el gusto es una fuerza inferior de enjuiciamiento con la que conocemos de manera confusa y oscura. Según esta interpretación, no merecerá muchas alabanzas poseer un gusto que es tan inseguro, y apenas si vale la pena de empeñarse por él". Pero, con esta crítica, se trastrueca en lo contrario la intención principal de Baumgarten. Al "excelente analítico" que es Baumgarten le está muy distante la contradicción lógica de un conocimiento confuso y oscuro, pues lo que busca y pide es un conocimiento de lo oscuro, de lo confuso. El predicado señala el tema y el ámbito objetivo, pero no la manera de penetrar en él y de tratarlo. La ciencia no deberá descender al círculo de la sensibilidad, sino que es lo sensible lo que tiene que elevarse al rango del saber, penetrado y dominado por

[50] En las *Freymüthige Nachrichten*; *vid*. H. von Stein, *ob. cit*., p. 281.

una forma especial suya. Lo sensible, como tal, por su pura materia, puede ser algo oscuro, pero eso no quiere decir que la forma en que lo conocemos y en que nos lo apropiamos espiritualmente tenga que ser también oscura y confusa. Representa una manera determinada de captar la materia, un modo nuevo y penetrante de comprender. Es la cuestión que plantea Baumgarten al principio de su estética, a que responde afirmativamente sin limitación alguna. Establece un nuevo patrón para la sensibilidad, que no trata de destruir su valor sino, más bien, de asegurarlo. Le otorga una nueva perfección pero habrá de ser comprendida como excelencia inmanente como *perfectio phaenomenon*. Esta perfección fenoménica no coincide en modo alguno con la que persiguen la lógica y la matemática con la elaboración de sus conceptos claros; se afirma junto a ella como algo irreductible y peculiar. La conservación de esta mera coordinación le provoca a Baumgarten visible dificultad y, al expresar su pensamiento, al emplear la terminología, en gran parte heredada de la escuela, recae constantemente en la violencia de la subordinación y de la mera subsunción. Se ve precisado a establecer una determinada escala, un orden de valores y jerarquías de los conocimientos, y en ella atribuye a la estética encargada del conocimiento de lo sensible el último grado. Está al comienzo, pero es un comienzo que no parece ser sino una preparación. "Sólo por la puerta del alba de lo bello penetras en el país del conocimiento", pero el alba de lo bello parece que tiene que desvanecerse ante la plena claridad del día. Ante la verdad severa y pura, que ya no nos mantiene en la mera apariencia de las cosas, sino que nos ofrece su ser profundo, desaparece la belleza, que es y vive tan sólo en la apariencia. El metafísico Baumgarten nunca ha abandonado por completo esta concepción; pero el analítico, el puro fenomenólogo, la sobrepasa. Esta ruptura de las ligaduras lógicas y metafísicas tradicionales era la condición histórica y sistemática previa para que la estética ganara su puesto al sol y se estableciera como disciplina filosófica de rango y derecho propios.[51]

El punto de arranque y el marco en que se desenvuelven todas las investigaciones de Baumgarten lo constituye la doctrina de Leibniz sobre el carácter gradual del conocimiento, tal como la desarrolla en sus *Meditationes de veritate, cognitione et ideis* Pero no basta con recordar la literalidad de esta doctrina si pretendemos hacer justicia a las intenciones de Baumgarten. Leibniz opone la representación clara a la distinta atribuyendo a cada una sentido y una finalidad especiales. Se llama "clara" la representación que basta para las necesidades de la vida cotidiana, que se acomoda a ellas y nos permite la primera orientación en nuestro contorno sensible. Para esta orientación no se necesita más que distinguir con seguridad los objetos singulares con que tropezamos y acomodar nuestra conducta con respecto a ellos, a tenor de esa distinción. A quien no ve en el oro más que un objeto de uso, le bastará con conocer determinadas características sensibles que le permitan distinguir el auténtico del no auténtico o falsificado. Tiene que basarse en el color, en la dureza, en la flexibilidad y, mediante la observación exacta de todas estas determinaciones empíricas, obtendrá criterios bastantes que le amparen contra toda confusión entre el oro verdadero y el imitado. Pero para Leibniz no es ésta la verdad auténtica y completa que persigue el conocimiento científico y que debe perseguir; porque el saber supremo y verdadero no es el saber del "qué", sino del "por qué". La ciencia no pretende juntar meros hechos ni se da por satisfecha con poder distinguir los objetos según sus características sensibles, clasificándolos con arreglo a ellas. Trata de llegar de esta multiplicidad de propiedades a la unidad de la esencia, y no puede determinarla sino llevándonos hasta la "razón" última de donde surge esta variedad y multiplicidad. El "principio de razón suficiente" se convierte, junto al principio de identidad y de contradicción, en la norma genuina de toda ciencia rigurosa; comprender las cosas no significa captarlas *a posteriori*, según sus formas de manifestarse, sino comprenderlas *a priori* por sus razones. El conocimiento *a priori* y el conocimiento de la razón significan para Leibniz lo mismo: la definición "causa" es la única expresión suficiente de toda "definición real" genuina y verdadera. El camino del conocimiento distinto no puede ser otro, por lo tanto, sino el que descompone todo fenómeno complejo en sus elementos simples, es decir, en los momentos singulares que lo condicionan y fundan. Mientras esta reducción no haya llegado a su término, y en uno de estos momentos tropecemos con alguna multiplicidad no reducida todavía, no se habrá alcanzado la finalidad de un comprender adecuado. Nuestro concepto se adecúa verdaderamente a su objeto cuando logra no sólo copiarlo, sino hacerlo que se origine delante de nosotros, remontándonos hasta sus orígenes y reconstruyéndolo a partir de ellos.

---

[51] La frase de Lotze a menudo citada y no raras veces repetida sin sentido crítico de que "la estética alemana empezó a tratar su objeto con marcado desprecio" (*Gesch. der Aesthetik in Deutsch1and*, p. 12), no acierta, por tanto, con la intención fundamental de la doctrina de Baumgarten. Ya en el prefacio a su primer escrito, a las *Meditationes Philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (Halle, 1735), se dirige Baumgarten contra el prejuicio de que la ocupación con el problema del arte es indigna del filósofo. *Nunc auten… materiam eam elegi, quae multis quidem habebitur tenuis et a philosophorum acumine remotissima, mihi videtur… satis gravis. Ut enim… hoc ipso philosophiam et poematis pangendi scientiam habitas saepe pro dissitissimis amicissimo junctas connubio ponerem ob oculos, usque ad § II, in evolvenda poematis et agnatorum terminorum idea teneor, etc.*

Baumgarten ha reconocido plenamente este ideal lógico y nunca ha mermado su significación dentro del conocimiento científico. Sostiene la pretensión leibniziana de un "alfabeto intelectual" con tanta mayor firmeza cuanto que, entretanto, este ideal fue ganando terreno y, gracias al obstinado trabajo de vanguardia de Wolff y su escuela, estaba muy cerca del logro. Sin embargo, existe para Baumgarten un dominio en que esta reducción del fenómeno a su razón encuentra un límite. Si explicamos el fenómeno del color reduciéndolo a un puro acontecer dinámico con arreglo a la metódica de las ciencias exactas, no sólo disipamos la impresión sensible sino que, además, lo despojamos de todo sentido estético. Todo lo que el color representa como medio de expresión artística, todo el servicio que presta dentro de la pintura, queda liquidado con esta reducción a su concepto físico-matemático. Con este concepto desaparece, no sólo cualquier recuerdo de la vivencia sensible del color, sino también de su función estética. Pero ¿es esta función algo realmente insignificante, indiferente? ¿No posee también su valor propio y no tendrá derecho a que se le reconozca su carácter peculiar en vez de dejarla de lado? Este reconocimiento persigue la nueva ciencia de la estética. Se sume en la manifestación sensible y se entrega a ella, sin intentar marchar a otro sitio, a las razones de esta manifestación; porque este acudir a las razones lejos de explicar el contenido estético del fenómeno lo destruiría. Quien pretendiera comunicarnos la impresión de un paisaje desarticulando su puro aspecto en determinaciones aisladas y buscando para cada una de ellas un concepto distinto, describiendo, así, el paisaje en el idioma de la geología y con sus medios, de seguro habría adquirido un conocimiento científico-natural, pero en él se habría disipado todo asomo de belleza. Ésta se da a la contemplación indivisa, a la visión pura del paisaje como un todo. Y únicamente el artista, el pintor o el poeta, pueden apoderarse de esta totalidad y hacérnosla revivir en cada uno de los rasgos de su obra. Una representación pictórica o poética de un paisaje conjura mágicamente su imagen y en la visión y gozo de ella se olvida todo problema de razón como la plantean la reflexión científica y la búsqueda conceptual. Debemos abandonarnos al puro efecto y sostenernos y demorarnos en él si no queremos que el fenómeno se nos deshaga entre las manos. Los efectos fenoménicos no constituyen la esencia metafísica, pero el ser estético puro está vinculado a ellos.[52] La observación de un objeto a través de un microscopio puede descubrir al naturalista sus componentes y con ellos su verdadera naturaleza objetiva; pero se ha perdido irremisiblemente la impresión estética. Goethe, en un poema de su *Leipziger Liederbuch* ha expresado este pensamiento:

La inconstante libélula
revolotea al aire de la fuente.
Hace tiempo me alegra contemplarla.
Obscura a ratos, brillante ahora,
como el camaleón tornadiza.
Roja en seguida y luego azul;
azul que es pronto verde.
¡Quisiera ver de cerca
sus colores magníficos!
Mas su vuelo no cesa.
Suavemente se ha posado en la hierba.
¡Aquí está! ¡Ya la tengo!
Puedo verla despacio.
Y no es más que un triste oscuro azul.
Así pasa contigo, que analizas tus alegrías.

En estos versos se expresa con imágenes el contenido esencial de la doctrina goethiana, en pleno acuerdo con lo que Baumgarten enseña como teórico de la estética, transformado en intuición poética y expresando en ella de una manera concreta e inmediata. Se nos abre el acceso a un campo en el que el principio de razón suficiente, exigencia de todo conocimiento distinto, no tiene fuerza alguna. Este principio es el hilo de Ariadna que se nos presta para que salgamos del laberinto de la realidad fenoménica para llegar a la región de lo inteligible, de los noúmenos. Pero el arte no realiza ninguna trascendencia ni la tolera; no trata de escapar al fenómeno sino de permanecer en él; no desea penetrar en sus razones sino que pretende captarlo en su puro "qué" y presentarlo en su peculiarísimo ser y "ser así". No necesitamos temer que, al renunciar al hilo del principio de razón, nuestro mundo espiritual vuelva al caos, porque tampoco la realidad

[52] Cf. p. ej. Baumgarten, *Aesthetica*, § 588: *Nec est analogi rationis ordinario primas universi caussas, elementa et stamina prima penitius examinare, dum haeret in effectis phaenomenis.*

meramente intuible es un puro laberinto, sino que posee en sí su propia medida. La obra de arte auténtica nos presenta esta medida de manera inmediata; no se contenta con explayar ante nosotros un cúmulo de intuiciones sino que lo domina, lo conforma y hace que en esta forma venga a nosotros su unidad interna. Toda intuición verdaderamente estética no se limita a mostrarnos la multiplicidad y la variedad, sino que en ambas hay un orden y concierto determinado. Si nos permitimos designar el dominio de lo estético con la expresión *perceptio confusa*, ha de ser con la condición de extenderla en su riguroso sentido etimológico. Quiere decir que en toda contemplación estética tiene lugar una confluencia de elementos y que no los destacamos de la totalidad de su intuición, que no los mostramos aislados ni los podemos perseguir por separado. Esta confluencia no engendra confusión porque el todo mismo se nos presenta, en su puro aspecto, como determinado y articulado en su integridad. Esta articulación –y ésta es la tesis fundamental de la estética de Baumgarten– no se puede obtener por vía y rodeo de concepto. Corresponde a la esfera preconceptual que la lógica pura no tiene por qué conocer ni atender ya que, por el lugar que ocupa, considerará que incumbe a las fuerzas anímicas y cognoscitivas inferiores. Pero estas fuerzas inferiores también poseen su *logos* y para ellas precisa su correspondiente teoría del conocimiento, su *gnoseología inferior*. Baumgarten se inclina al dominio riguroso de lo racional y no permite ninguna excepción ni trata de menguar las normas puramente lógicas, pero defiende la causa de la intuición estética pura ante el tribunal de la razón. Quiere salvar la intuición al mostrar que en ella rige asimismo una ley interna. Si ésta no coincide con la de la razón, constituye un "análogo" de ella.[53] Este *analogon rationis* nos indica que la esfera de la ley no coincide con la de los conceptos lógicos, sino que es mucho más amplia; que existe una legalidad que se levanta sobre lo arbitrario y excluye el capricho subjetivo, legalidad que, sin embargo, no puede expresarse en la forma de los puros conceptos. La razón, como un todo, acoge ambos momentos. No se limita a lo meramente conceptual sino que se dirige al orden y a la legalidad, sea cualquiera la materia en que se exprese y encarne.[54] En su totalidad, así entendida, sigue la razón señora, sin que su señorío se convierta en yugo y en coacción interior. Baumgarten encuentra la expresión feliz de que su poder nunca debe degenerar en tiranía.[55] No hay que despojar de su naturaleza propia al dominado, ni debe éste renunciar a su ser peculiar, sino que, por el contrario, ha de ser comprendido, conservado y protegido. El fin que se propone la estética es la legitimación de las fuerzas anímicas inferiores y no su represión y liquidación.[56]

Los detalles de la doctrina de Baumgarten se contienen ya en este primer principio; las peculiaridades de la obra de arte que nos va mostrando, y especialmente todas las modalidades de la representación y de los medios poéticos, se derivan de aquél. En su empeño de profundidad y totalidad gusta de amontonar las designaciones de los caracteres en que se expresa la diferencia de la representación puramente poética de la lógico-científica. Exige de la primera luz y claridad, plenitud y sinceridad, riqueza y transparencia; pide que todas las representaciones empleadas por el poeta lleven peso interno, fuerza convincente y vida. Pero todas estas determinaciones de *ubertas y magnitudo, de veritas y claritas, de lux y certitudo* se pueden concentrar en una sola exigencia para la que Baumgarten encuentra la característica expresión de *vita cognitionis*. No quiere apartar la poesía del manantial del pensamiento y por eso comienza definiendo la estética como el arte de pensar bellamente (*ars pulcre cogitandi*).[57] Pero exige que el pensamiento poético sea no sólo forma, sino también color; no sólo verdad objetiva, sino también viva. Esta "visión viva" no reclama que, a tenor de las reglas de la formación lógica de los conceptos, marchemos de lo particular a lo general, sino que captemos lo universal en lo particular y lo particular en lo universal. La abstracción, que nos señala el camino a los géneros superiores, significa, frente a la intuición, un empobrecimiento y una atrofia. El proceso de abstracción es, al mismo tiempo, un proceso de sustracción; alcanzamos lo universal al prescindir de lo particular y olvidándolo cada vez más. Así, la universalidad se puede lograr a costa de la determinación; la dirección hacia la universalidad se opone a la determinabilidad.[58] La estética es la que sutura este hiato; porque su verdad no se puede encontrar por encima de la determinación, ni contra ella; sólo en ella y por ella se verifica. La belleza no exige, como el concepto científico, "claridad intensiva", porque posee "claridad extensiva". Alcanzamos la claridad intensiva cuando

---

[53] Ya al comienzo de su obra, Baumgarten define la estética como *ars analogi rationis, vid*. Prolegomena, § I.

[54] Cf. *Aesthetica*, § 18: *Pulcritudo cognitionis sensitivae erit universalis consensus cogitationum, quatenus adhuc ab earum ordine et signis abstrahimus, inter se ad unum, qui phaenomenon sit*

[55] *Imperium in facultates inferiores poscitur, non tyrannis. Aesthetica* § 12.

[56] Esta tendencia fundamental de la nueva ciencia se manifiesta con especial claridad en la exposición de Georg Friedrich Meier; *vid*. sus *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, parte I, Halle, 1748, § 5, § 13, § 16ss., etc.

[57] *Aesthetica* § 1: Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae.

[58] Sobre la oposición que existe entre la "formación conceptual individualizadora" de Baumgarten y la "formación conceptual abstrayente" de Wolff, *vid*. especialmente la exposición de Bäumler, *ob. cit*., pp. 198ss.

logramos reducir el todo de una intuición a unas cuantas determinaciones fundamentales para reconocer en ellas su auténtico ser; pero la claridad extensiva estética no tolera semejante mengua y concentración conceptuales. El artista quiere recorrer verdaderamente el ámbito de la realidad intuible, abarcar en una sola mirada su centro y su periferia.[59] Es propio del genio artístico, según Baumgarten, no sólo una fuerte receptibilidad sensible y la potencia de la fantasía, sino también una *dispositio naturalis ad perspicaciam*.[60] Esta "perspicacia" se diferencia de la agudeza analítica del pensamiento científico porque no penetra más allá de los fenómenos ni camina hasta sus "razones", sino que trata de abarcarlos en su totalidad y en su modo de ser inmanente, unificándolos en una imagen plástica total.

Baumgarten ha podido describir este contraste entre el espíritu artístico y el científico prestándoles, por primera vez, una expresión rigurosamente filosófica, porque podía apoyarse en una experiencia propia, interior y viva. Henrich von Stein, en su *Enstehung der neueren Aesthetik*, advierte cuán equivocada y despistadora es la idea que supone que Baumgarten ha descubierto y fundado su estética sistemática partiendo de un interés exclusivamente gnoseológico y por una especie de pedantería lógica. Baumgarten procede de la contemplación directa de la obra poética y él mismo ha tenido veleidades de poeta. En el prólogo a las *Meditationen* confiesa que apenas se le pasó un día en que no ensayara algún poema. Por muy pobres que fueran sus dotes poéticas, esta diversión le familiarizó con el tema poético y le dio a conocer su diferencia de un tema puramente lógico. Le bastaba con examinar su propia actividad para darse cuenta inmediata de la diferencia. Significa un paso importante lo mismo para la filosofía del lenguaje como para la estética que, para fijar esta diferencia, acuda en primer lugar a la forma y a la dirección fundamental propios del lenguaje poético. El lenguaje es el medio en que se encuentran la representación científica y la artística. Lo mismo las ideas que desarrolla el lógico o el investigador científico como las sensaciones y representaciones que el poeta desea despertar en nosotros, requieren de igual modo la mediación de la palabra, pero sirve, en cada caso, a un fin completamente diferente. En el tratamiento científico de un tema la palabra funciona como signo conceptual y todo su contenido se reduce a una significación abstracta. Como ha dicho Hobbes, se emplean como "unidades de cálculo del espíritu" y en el desarrollo y la elaboración más altos del lenguaje científico nos vemos colocados en un plano en el que se ha disipado todo residuo intuitivo que acompaña siempre a la palabra. No nos movemos ya en el círculo de las palabras sino en el de los meros símbolos y todo nuestro esfuerzo se orienta a dar una expresión unívoca por medio de ellos a toda operación de nuestro pensamiento. La *scientia generalis* termina –como Leibniz sostuvo siempre– en la elaboración y realización de una *charateristica generalis*. Pero lo que es etapa suprema de perfección en la ciencia, significaría dentro del arte tanto como su muerte, porque le vaciaría de todo contenido intuitivo concreto. La nueva ciencia de la estética quiere precavernos de este riesgo del conocer porque no se orienta hacia la perfección del *conocimiento sensitivo*, puramente intuitivo, como tal. *Aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae, qua talis. Haec autem est pulcritudo*.[61] La fuerza y la grandeza del artista, del verdadero poeta, consiste en prestar el hálito de la vida a los "fríos signos simbólicos" en que se mueve el lenguaje cotidiano y el lenguaje conceptual de la ciencia, insuflándoles la *vita cognitionis*. Ninguna palabra que el artista emplea queda muerta o vacía, sino que vive interiormente y está preñada de un contenido intuitivo inmediato. Todo lo que tiene carácter formal desaparece del "discurso" poético y ocupa su lugar la expresión plástica. Baumgarten concibe la poesía bajo el concepto superior de "discurso"; pero no por eso traiciona sus ideas estéticas fundamentales; no por eso se somete a la férula de la pura retórica. La determinación más concreta que nos ofrece en este "discurso" orilla inmediatamente el peligro. *Oratio sensitiva perfecta est poema*:[62] sólo puede llamarse poesía al discurso u oración que posee la fuerza de la expresión sensible perfecta, que nos conjura una intuición viva y nos mantiene vinculados a ella.

Con esto, y en forma rigurosamente sistemática, se señala un problema que ocupó sin descanso a la estética del siglo XVIII. A partir de Dubos y de los suizos había llamado constantemente la atención sobre el carácter intuitivo de todo lo auténticamente poético; pero no pudo prestar forma concreta a este pensamiento más que con ayuda de la pintura. El empleo de la frase *ut pictura poesis*, que está en boga antes del *Laoconte* de Lessing, tiene aquí su base y sus auténticas raíces. Bodmer escribe sus consideraciones críticas sobre los "cuadros" poéticos y Breitinger en su *Critische Dichtkunst* se propone expresamente "investigar a fondo la pintura poética en el aspecto de la invención" e ilustrarla con ejemplos de poetas antiguos y modernos. En este punto se plantea un nuevo problema. ¿Es realmente posible que el poeta compita con el pintor, que trate de ofrecernos con sus "signos artificiales" lo mismo que éste con sus "signos naturales"? ¿O no significará

[59] Sobre la diferencia entre claridad "intensiva" y claridad "extensiva", *vid*. especialmente Baumgarten, *Meditationes de nonnullis ad poema pertinentibus*, § 13ss.
[60] *Aesthetica* § 32.
[61] *Aesthetica* § 14.
[62] *Meditationes de nonnullis ad poema pertinentibus* § 9.

semejante competencia una confusión arbitraria de las artes, un desconocimiento y destrucción de los medios estilísticos propiamente poéticos? Baumgarten nos advierte de semejante riesgo cuando declara que la exigencia de una expresión pictórica es un error que nace de tomar una parte por el todo. Esta exigencia no es, por lo tanto, filosófica ni sistemática, sino más bien metafórica. Se ha puesto en lugar del género verdadero, del concepto supremo auténtico, la *cognitio sensitiva*, una de sus especies, la de la descripción pictórica. El poeta no puede ni debe pintar con palabras, pero puede y debe, mediante ellas, despertar en el oyente representaciones claras, vivas, sensitivo-intuitivas. En esto consiste su don fundamental, *el ingenium venustum* que dice Baumgarten. Esta indicación, considerada histórico-espiritualmente, parece una profecía, pues cuarenta años antes de la *Crítica del juicio* y de la obra *Über die bildende Nachahmung des Schönen* de Carlos Felipe Moritz, anuncia ya el "pensar plástico" de Goethe. El *ingenium venustum* no trata sólo de comprender los objetos, de captar géneros y especies, sino que vive en la contemplación de los objetos. Le es propia la *venusta plenitudo* que no puede resultar de una mera composición y que no se deja reducir a partes separadas. En este tipo de ingenio se expresa un temple espiritual total, que presta a lo que toca y atrae a sí su propio color. Este temple del ánimo como todo, es lo que caracteriza al espíritu artístico, lo que le da el carácter que no se puede adquirir ni aprender sino que nace con el artista. *Ad characterem felicis aesthetici generalem requiritur Aesthetica naturalis connata* (f ? s ??, *natura* e?f ? ?a), *dispositio naturalis animae totius ad pulcre cogitandum, quacum nascitur*.[63]

Con esto, la estética de Baumgarten nuevamente se remonta sobre el ámbito de la pura lógica. Quiere ser una lógica de las fuerzas cognoscitivas inferiores; pero con ella no sólo pretende servir al sistema de la filosofía, sino en primer lugar a la doctrina del hombre. No es casualidad que Herder haya enlazado con Baumgarten y que lo señale como el verdadero Aristóteles de la época.[64] En él encuentra acuñado el nuevo ideal de la humanidad, al que se entregará por completo. Ya al comienzo de la estética tropezamos con este nuevo imperativo humanista que Baumgarten asigna a la filosofía como doctrina de la sabiduría. *Philosophus homo est inter homines, neque bene tantam humanae cognitionis partem alienam a se putat.*[65] El desarrollo de talentos especiales, sobre todo el talento de la desarticulación analítica de concepto, puede convenir al sabio y adornar al especialista; pero por este camino nunca podrá cumplirse con el cometido que incumbe al filósofo. Éste exige que no quede en barbecho ningún campo del conocimiento ni quede raquítica ninguna disposición del espíritu. El espíritu filosófico no debe figurarse superior a las dotes de la intuición y de la fantasía; tiene que impregnarse de ellas y equilibrarlas con las dotes del juicio y de la deducción. De una semejante armonía surgen la perfección y la compacta integridad del sistema filosófico; y de ella deriva también la más alta encarnación individual del espíritu filosófico. La educación suprema y más pura de este espíritu no puede alcanzarse por la mera cultura de las fuerzas del entendimiento.[66] El filósofo es pariente del artista en un rasgo esencial de su pensamiento, en su voluntad de totalidad.[67] Si no puede competir con éste en la creación de lo bello, sí puede atreverse con el conocimiento de lo bello, y en virtud de él, de la estética sistemática, completar su propia imagen del mundo. Así la nueva disciplina no sólo se legitima lógicamente sino que se exige y justifica éticamente. Porque las "bellas ciencias" no constituyen ya un campo parcial relativamente independientes del saber, sino que animan a todo el hombre y le hacen ser lo que puede y debe ser.[68]

De este modo, el problema de lo bello conduce a la fundación sistemática de la estética pero también al establecimiento de una nueva "antropología filosófica", y una idea que caracteriza a toda la cultura del siglo XVIII tiene corroboración y cobra fuerza. Desde un nuevo punto se nos muestra otra vez que comienza a operarse en el pensamiento del siglo un cambio radical en los criterios habituales. Este cambio se refiere a la relación entre el entendimiento humano y el divino, entre el *intellectus ectypus* y el *intellectus archetypus*, y apunta cada vez con mayor claridad. Ya no se trata, como en los grandes sistemas metafísicos del siglo XVII, en Malebranche o Spinoza, de resolver sencillamente lo finito en lo infinito, eliminándolo de este modo. Lo que se pide ahora es la afirmación de su peculiaridad frente a esta medida suprema; y, al tiempo que se reconoce su naturaleza específica, se la defiende y afirma. Cuando al fundamentar la estética

---

[63] *Aesthetica* § 28.

[64] Herder, *Fragment über die Ode*, Werke (Suphan), XXXII, p. 83; *vid*. especialmente, *Von Baumgartens Denkart in seinen Schriften*, Werke XXXII, pp. 178ss., y *Entwurf zu einer Denkschrift auf A. G. Baumgarten, J. D. Heilmann u. Th. Abbt, Werke* XXXII, pp. 175ss

[65] *Aesthetica* § 6.

[66] Cf. especialmente *Aesthetica* §§ 41ss.

[67] Cf. la observación característica en Baumgarten, *Meditationes* § XIV: *Si quis… in utraque facultatis cognoscitivae parte excellat et quam1ibet suo adhibere loco didicerit nae, illi sine alterius detrimento ad alteram exasciandam incumbet, et Aristotelem, Leibnitium cum sexcentis aliis pallium lauro jungentibus fuisse sentiet prodigia, non miracula.*

[68] Cf. G. F. Meier, Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften, t. I, § 5, § 13, § 15, § 20, etc.

sistemática se propugna la autonomía de lo bello no se hace sino proclamar implícitamente este derecho básico de la naturaleza finita y su forma de ser independiente y peculiar. Porque entre los principios que la filosofía escolar alemana acoge de la doctrina de Leibniz está que el ser divino se halla fuera y por encima de la esfera en la que podemos buscar el fenómeno de lo bello, y en la que únicamente se encuentra. A la esencia del conocimiento divino corresponde según Leibniz que no se mueva en el círculo de las representaciones sensibles, sino que se dé por completo en ideas adecuadas, es decir, que cualquier todo concebido por ella sea penetrado exhaustivamente y resuelto hasta sus últimos elementos constitutivos fundamentales.[69] Ante semejante modo de conocimiento el fenómeno de lo bello se resuelve en nada; debemos –así se expresa Mendelssohn en sus *Briefe über die Empfindungen*– no confundir la Venus divina, que consiste en la perfección, en la adecuación absoluta de todos los conceptos, con la Venus terrena, con la belleza. Lo bello, considerado metafísicamente, no descansa en una capacidad del alma humana, sino más bien en una incapacidad; una fuerza cognoscitiva más perfecta que la nuestra no tendría experiencia de lo bello.[70] Mendelssohn puede apoyarse en Baumgarten para esta contraposición entre la belleza sensible y la nueva perfección intelectual; pero en el segundo la contraposición está al servicio de otra tendencia intelectual y lleva otro acento. Pues si Baumgarten señala los límites de lo bello, quiere, sin embargo, mantener al hombre dentro de estos límites; no debe rebasar lo finito, sino transitar en todas direcciones dentro de él. Si con esto queda muy atrás del ideal del conocimiento adecuado, divino, cumple, sin embargo, con su propia naturaleza y destino. Así, a través de la estética de Baumgarten, irrumpe, en medio de la rigurosa trabazón de la filosofía escolar alemana, el mismo pensamiento que hemos visto operar en la elaboración "ilustrada" de la ética, de la filosofía de la religión, del derecho y del Estado. La Ilustración ha aprendido a renunciar cada vez más a lo absoluto en el sentido rigurosamente metafísico, al ideal de la "semejanza divina del conocimiento"; en su lugar, se va impregnando de un ideal puramente humano que trata de determinar cada vez con más agudeza y de cumplir con mayor rigor.

Con la humanización de la sensibilidad encuentra respuesta otra cuestión que preocupó de continuo al siglo XVIII. La filosofía de este siglo no sólo define los derechos de la imaginación, sino también los de los sentidos y los de las pasiones sensibles. La doctrina cartesiana, según la cual las pasiones no son otra cosa que *perturbationes animi*, se rechaza cada vez más; se presentan ahora como los impulsos vivos, como los móviles auténticos que animan el acontecer psíquico y lo mantienen en marcha.[71] Por todos lados, y especialmente en la psicología y en la ética francesas, aumentan las voces en favor de la emancipación de los sentidos. Al estoicismo del siglo XVII, que no fue tan sólo una doctrina filosófica sino que se manifestó además en la tragedia clásica como un motivo de la creación artística, se le opone ahora un sentir epicúreo que adopta las formas más diversas y muestra los más variados matices. Con *L'Art de jouir* de Lamettrie, puede recomendarnos el puro placer sensual, puede recomendarnos también una técnica de refinamiento intelectual y de sublimación constante de la alegría por la existencia. Los libertinos del XVIII, el círculo de las gentes del mundo que se reunían en París en el Temple o en el salón de Ninón de Lenclos, en Londres en el salón de Madame de Mazarin, han tratado de llevar este arte a la perfección y han encontrado en Saint-Evremond su representante más fino y más destacado.[72] De estos círculos han salido toda una serie de escritos que componen una verdadera escuela del goce, que prepara su logro hasta en un sentido puramente teórico y que pretende enseñar la manera de acrecentarlo y de apurarlo.[73] El refinamiento del placer del que hablan, tiene, sin duda, su significación estética; pero la estética desarrollada sobre esta base no deja de ser una estética de la excitación. Refuerza al máximo la receptividad e impresionabilidad para las excitaciones sensibles, pero carece de cualquier acceso al manantial verdadero de lo artístico, al campo de la espontaneidad. Éste es el defecto capital que supera la estética en Baumgarten; defiende los derechos de la sensibilidad, pero no trata de desatarla, sino de llevarla a su perfección espiritual, que no puede residir en el placer sino en la belleza. La belleza es placer, pero un placer específicamente distinto de todos los que nacen de la vida impulsiva. Porque en él no gobierna el poder del deseo, sino la apetencia de la contemplación pura y del puro conocimiento. Por eso nos revela la vida, el movimiento íntimo y la pura espontaneidad que

---

[69] Cf. Leibniz, *Meditationes de cognitione, veritate et ideis*, Philos. Schriften (Gerhardt) IV, p. 423.

[70] Mende1ssohn, *Briefe über die Empfindungen* (1775). Quinta Carta.

[71] Cf. antes pp. 124ss.

[72] Para más detalles sobre este círculo de los *libertins, vid*. Mornet, *La pensée française au xviiie siècle*, París, 1929, p. 28.

[73] Cf. Saint-Evremond, *Oeuvres meslées*, Amsterdam, 1706; Rémond le Grec, *Agathon ou Dialogue de la volupté* (1702); publicado en el Recueil de divers écrits, por Saint-Hyacinthe; Baudot de Juilly, *Dialogue entre M. M. Patru et d'Ablancourt sur les plaisirs* (1700); un análisis detallado de estos escritos nos ofrece G. Lanson en su ensayo: "Le rôle de l'expérience dans la formation de la philosophie du XVIIIe siècle en France" (*Études d'histoire littéraire*, París, 1930, pp. 164ss.).

también habita dentro de lo sensible; con él penetramos en la auténtica *vita cognitionis sensitivae*. Así como antes recordamos a Herder, ahora estas ideas nos llevan a pensar en las cartas de Schiller acerca de la educación estética. Baumgarten es uno de los primeros pensadores que ha superado la dualidad de "sensualismo" y "racionalismo" y ha iniciado una nueva síntesis productiva de razón y sensibilidad.

Pero Baumgarten no alcanzó de pleno la meta ideal que se había propuesto, no pudo recorrer hasta el final el camino que tan claro vieron sus ojos. Ya nos dice al comienzo de su estética que su obra no hará sino preparar la ruta para la nueva ciencia, pero no constituirla sistemáticamente.[74] También en el aspecto puramente subjetivo había para él determinados límites; porque su obra está concebida al estilo de la escuela y queda vinculada a él. Las nuevas ideas defendidas por Baumgarten no encuentran su forma adecuada; tienen que moldearse apretadamente en parágrafos y parece que a veces pierden así libertad de movimientos. Quien acierte a leer como es debido a Baumgarten, descubrirá tras esta áspera cáscara la almendra pura de su pensamiento y de su modo de exposición original. Herder, en uno de sus discursos escolares, trató "acerca del concepto de la gracia en la escuela" para ejemplarizar se refiere sobre todo a Baumgarten. Es ella la que ha formado la estética de su favorito, el inmortal Baumgarten: "Según una fina sencillez y con la riqueza de pequeños encantos que escapan a la mirada vulgar y se presentan para los profanos como manchas oscuras.[75] De hecho la acción de Baumgarten quedó restringida a un círculo estrecho y apenas si ha prendido en la vida de la nueva poesía alemana. Lessing es el primero que lo reúne todo. A él le fue dado conciliar pensamiento y acción, teoría y vida, y llevar a pleno cumplimiento la consigna *vita cognitionis* que proclamara Baumgarten. Todo lo que éste considera corresponder al carácter del verdadero esteta (*ad characterem felicis Aesthetici pertinens*), se realiza en el espíritu de Lessing. Con él encontramos todos los factores de *ubertas*, *de magnitudo*, de *veritas*, de *claritas*, de *certitudo*, de *copia*, de *nobilitas*, encarnados en un solo individuo; la alianza más feliz de la *dispositio acute sentiendi* con la *dispositio naturalis ad imaginandum*, con la *dispositio ad saperem non publicum, immo delicatum* y la *dispositio naturalis ad perspicatiam.* Es la unión que presta a la obra de Lessing su carácter incomparable y su eficacia también sin par. Si apartamos cada uno de los conceptos estéticos fundamentales de Lessing, ninguno de ellos es motivo suficiente de esta acción. El contenido de esos conceptos no ha sido creado por Lessing, pues los ha encontrado hechos. Apenas si tropezamos en Lessing con una sola idea estética ni con una sola enseñanza que no se pueda ilustrar con los escritos de Baumgarten, de los suizos, de Shaftesbury, de Dubos o de Diderot, pero sería completamente erróneo pretender con esta ostentación de fuentes poner reparos a su originalidad. También esta vez, la originalidad de Lessing no se muestra tanto en el descubrimiento de nuevos motivos intelectuales cuanto en su ordenamiento y enlace, en su dominio soberano, en su articulación y estratificación lógicas. En todo prevalece el lógico, pero su manera de articular, su crítica y arquitectónica son algo más que el enlace y secuencia de un proceso lógico meramente formal. Su propósito no se dirige nunca exclusivamente, o de preferencia, a la relación lógica de los conceptos, pues posee el don de referir cada concepto a su fondo vital propio para comprenderlo y explicarlo por él. Este es el servicio que ha realizado con respecto a todos los conceptos capitales de la estética de su tiempo. Por la manera como los trata se despojan de todo lo meramente formal y se llenan de un contenido determinado, intuitivo, concreto, y, en virtud de este contenido, puede intervenir otra vez directamente en el proceso de la creación artística y actuar sobre él. Lo decisivo en esta aportación de Lessing no es la materia del concepto como tal, sino su forma, no su "qué" en el sentido de la definición lógica, sino su transformación espiritual. En el crisol de su espíritu se verifica sin cesar este proceso de transformación, esta metamorfosis y metempsicosis de los conceptos. Lessing ha renunciado al nombre de poeta en el sentido más alto y riguroso del vocablo porque tenía conciencia de no poseer la fuerza mágica por la que el poeta no sólo inventa sus figuras, sino que les presta una existencia y una vida propias y directas. Sentía y sabía que no poseía esta forma de creación, que se da en las grandes creaciones épicas o dramáticas, en Homero o en Shakespeare. Pero si Lessing no ha poseído la magia profunda de los grandes poetas, sí una magia de pensamiento que, ni antes ni después de él, se ha presentado con tanta fuerza y seguridad. Cada concepto que entre en el campo de este pensador comienza de inmediato a cambiarse; de meros resultados, se convierten en fuerzas engendradoras y en impulsos radicalmente animadores. Ya no los recibimos como cosas hechas y acabadas, como una suma de características fijas y enunciables; los vemos hacerse y, en este hacerse, en el modo de su comenzar y en la meta lejana, todavía desconocida, hacia la que se orientan y marchan, captamos su valor y sentido verdaderos. La doctrina de Lessing acerca de la relación entre el genio y la regla, acerca de las fronteras entre la pintura y la poesía, acerca de las sensaciones mixtas, de las artes, todo esto, como mera enseñanza podremos encontrarlo detalle por detalle en las grandes obras de estética del siglo XVIII. Pero sólo en él la mera doctrina se hace

[74] Cf. *Aesthetica* § 5.

[75] Herder, Werke (Suphan), XXX, pp. 32s.

verdaderamente viva y se injerta en la vida del arte. La "crítica productiva" de Lessing no sólo trata de estimular la creación artística, entendiendo que tal estímulo viniera siempre de fuera, sino que por su naturaleza representa un momento inmanente de la producción; es crítica productiva porque es crítica en la producción y en virtud de ella. Gracias a este rasgo Lessing, conduce a la estética de la Ilustración, cuando al parecer no hace más que recoger su herencia intelectual, más allá de sus fronteras y metas. Lo que no pudieron conseguir Gottsched y los suizos Voltaire y Diderot, Shaftesbury y sus continuadores, él fue capaz de lograrlo. No sólo cierra el pensamiento estético de una época, sino que descubre, remontándose por encima de todas las realidades del arte, nuevas "posibilidades" de la poesía. Su más profundo servicio a la literatura alemana radica en haber visto el derecho que asiste a estas posibilidades y en haberles preparado camino libre; servicio que no se estima, ni con mucho, en lo que vale y al que se despoja de su verdadero sentido en la historia del espíritu, si como ha ocurrido otra vez en una reciente exposición de la teoría estética de Lessing,[76] se le ve como una aportación nacional y no europea. No se puede negar la conexión existente entre los conceptos generales de Lessing y la forma y problemática particulares de la literatura alemana del siglo XVIII; pero en ella, inspirado por ella, Lessing ha descubierto un nuevo aspecto y un nuevo horizonte de lo artístico en general. Goethe ha dicho de Herder que su significación como historiador y como filósofo de la historia consiste en que se sume con todas sus fuerzas en lo fáctico, singular y particular, sin por ello sucumbir al puro poder material de lo fáctico, al mero *matter of fact.* Lo que destaca en Herder como don principal es el haber convertido los "desperdicios de la literatura en plantas vivas".[77] También podríamos aplicar estas palabras a Lessing y al género de su aportación estético-crítica. Frente a los conceptos y teoremas posee la misma facultad que Herder frente al mundo de la realidad histórica Cuando se enfrenta con ellos, por referencia o críticamente, estructurándolos u ordenándolos, le nace al proceso lógico una nueva vida y las ideas experimentan una palingenesia especial. Lessing no busca esta novedad, no persigue la originalidad por la originalidad. Antes bien, se mantiene con toda su fuerza en la tradición, la conoce perfectamente y le gusta perseguir sus huellas más lejanas y recorrer sus caminos más enredados y oscuros. Pero también aquí prefiere más el oficio que la posesión. Por eso dispone como ningún otro pensador de su época de la fuerza creadora que no surge de una oposición a lo dado y realizado; pero que se siente con ímpetu para recrear sin cesar lo creado "para que no se atiese". Lessing ha librado a los conceptos y principios fundamentales de la estética del XVIII de este peligro de "atiesamiento" y este servicio fue el que más le agradeció la joven generación. En *Poesía y Verdad*, Goethe nos cuenta esta acción del Laoconte; describe cómo por los "magníficos conceptos capitales se vio de un golpe arrebatado de la región de una pobre contemplación a las regiones libres del pensamiento". Lessing posee esta fuerza arrebatadora, no sólo en el campo de la poesía, sino también dentro de toda la filosofía de su siglo. A él debemos que la época de la Ilustración, que se señala en grado máximo por el don de la crítica y es gobernada por ella, no cayera en el aspecto puramente negativo y fuera capaz de aplicarla a la vida utilizándola como instrumento imprescindible para el desarrollo y la renovación constantes del espíritu.

[76] Cf. Folkierski, *Entre le Classicisme et le Romantisme. Le mérite de Lessing*, así juzga Folkierski (*ob. cit*., p. 578), *èst national, et non européen*.
[77] Goethe a Herder, mayo de 1775.