

UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR

RECTOR:
Fabio Castillo

VICE-RECTOR:
Dr. Rafael A. Vásquez

SECRETARIO GENERAL:
Dr. Mario Flores Macal

FISCAL:
Dr. José María Méndez

Dr. Roberto Lara Velado,
Decano de la Facultad de Jurisprudencia y Ciencias Sociales

Dr. Juan José Fernández,
Decano de la Facultad de Medicina

Ing. León E. Cuéllar,
Decano de la Facultad de Ingeniería y Arquitectura

Dr. Víctor Alejandro Beidugo,
Decano de la Facultad de Química y Farmacia

Dr. Ricardo Acevedo,
Decano de la Facultad de Odontología

Dr. Rafael Menjivar Ch.,
Decano de la Facultad de Economía

Dr. Alejandro Dagoberto Marroquín,
Decano de la Facultad de Humanidades

Enviar toda correspondencia a Revista «LA UNIVERSIDAD»
5ª Calle Oriente 220, San Salvador, El Salvador. C A



© 2001, DERECHOS RESERVADOS

Prohibida la reproducción total o parcial de este documento,
sin la autorización escrita de la Universidad de El Salvador

SISTEMA BIBLIOTECARIO, UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR

La Universidad

Año XC

Número

MARZO

1965

ABRIL

2



EDITORIAL UNIVERSITARIA
San Salvador, El Salvador, C. A.

DIRECTOR: ITALO LOPEZ VALLECILLOS

Impreso en la Editorial Universitaria
Edición: 1,500 Ejemplares
Distribución Gratuita

SUMARIO

	PÁGINA
¿Eutanasia o Resurrección de la Metafísica? <i>Ivo Hollhuber . . .</i>	7
Conciencia y Realidad en la Obra de Arte <i>Adolfo Sánchez Vásquez . .</i>	33

	PÁGINA
Los Cuentos de René Marqués.	
<i>Betty Rita Gómez Lance</i>	89
Casi el Encuentro.	
<i>José Roberto Cea</i>	109



CATALOGADO

¿EUTANASIA O RESURRECCION DE LA METAFISICA?

POR IVO HOLLHUBER

*A mi tierna y solícita esposa
en señal de cariño y gratitud*

Nos llega al alma el ver cómo la mayoría de los hombres competentes y aun catedráticos de hoy en su indiferentismo no hacen caso de la cuestión si ante el fracaso obvio de la filosofía y sociología oficiales de nuestros días, también las verdades objetivas y los valores eternos corren el riesgo de hundirse. Precisa oponer a la eutanasia de la pseudo-metafísica que estamos experimentando cada día, nuestra colaboración infatigable a la resurrección de una nueva metafísica que, cebándose en el manantial inagotable de la "philosophia perennis", está para encajar en el marco nunca envejecido de hasta los más modernos resultados de la ciencia y especulación moderna.

No ignoramos que sería un atrevimiento temerario el querer bos-

* Filósofo austriaco Innebruck, Claudiast 7 Austria

quejari ni aun los rasgos fundamentales de tamaña empresa. Nos contentamos en este breve tratado insinuar el hecho que a pesar de todo, nos juzgamos puestos en condiciones más fáciles para hacer concordar las haciendas de nuestra razón científica con las de nuestro corazón creyente y fiel, que no se hallaron nuestros antepasados al umbral de nuestro siglo XX.

La mayoría de los sabios de la edad de que hablamos sucumbidos a la megalomanía de su orgullo prometido y además empapados de los dogmas materialísticos se creyeron superiores a las verdades de la fe con las de la ciencia que no pudo menos de aplaudir frenéticamente al positivismo, al atomismo y al materialismo como a las bases inquebrantables para siempre.

I

Peio, he aquí la sorpresa de que el desarrollo de las ciencias modernas y ante todo de la física teórica y de la microfísica llegaron a convencer del absurdo el probar como insostenibles e imposibles de defender en el porvenir justamente no las verdades de la fe sino las creencias del positivismo y del materialismo “científicos”.

Los partidarios del “materialismo científico” hoy día vienen ya considerados —primero no por los teólogos sino por los físicos y microfísicos de nuestros días— como los hombres más atrasados y quizás reaccionarios (1).

Sería preciso insertar algunas indicaciones referentes a las consecuencias metafísicas de la modernísima microfísica en general y de la teoría de la Relatividad y de la moderna Física Cuántica en particular.

Con su teoría de la relatividad especial Einstein conjugó el espacio y el tiempo en un concepto único. Con la teoría de la relatividad generalizada se unificaron los conceptos del espacio, del tiempo y de la materia de modo que la materia considerada en sí misma fuera ya una abstracción.

Planck, Bohr y Heisenberg constituyen otros tantos eslabones de la revolución de la llamada teoría de los quanta. Parece que el mundo de la microfísica está determinado no ya por el estado inicial sino por el estado final de manera que el concepto teleológico hasta la fecha destruido de la física es adoptado por la microfísica.

Aloys Wenzl (Munich) indicó que la moderna microfísica tuvo que buscar nuevos conceptos análogos a los ya conocidos de la Escolástica: acto y potencia; las nociones aristotélico-escolásticas de “energía” y de “dynamis”, de “actus” y de “potencia” lejos de haber caído en

desuso— han tomado al menos un carácter heurístico para la microfísica más moderna: un corpúsculo localizado podría muy bien ser considerado como materia “in actu”, en tensión energética que por su parte tiene su complemento en un campo ondulatorio, en un campo conductor, en un llamado organizador que fijará los lugares probables y posibles para la futura realización corpuscular. Se trata aquí de un campo de probabilidad que asigna los lugares posibles para la realización subsiguiente, pero de tal modo que este mismo campo lejos de ser una pura nada, una pura ficción matemática, tenga más bien la categoría de una potencialidad real a la que corresponde una actualidad corpuscular. Este campo no figura más que como el representante de una materialización posible de un corpúsculo que no es material y no constituye todavía realidad alguna, sino una eficacia posible.

Si en el mundo no se encontrase más que un solo electrón, no tendría ya sentido quererle atribuir un lugar cualquiera, éste estaría más bien en todas partes y simultáneamente en ninguna: en todas partes, en cuanto a la posibilidad, en ninguna parte, en cuanto a la realidad corpuscular. No existiría más que un campo de carácter potencial. Más generalmente aún se podría agregar: el mundo material no es una realidad actual y localizada sólo en una concurrencia recíproca, sino más bien una potencialidad, localizable y corporal en potencia (2).

A. Wenzl se da cuenta de que la teoría de la relatividad es una teoría de continuidad, mientras que la teoría de los quanta es una teoría de discontinuidad. Una síntesis es sólo posible si la base filosófica según la cual un ser sobreindividual se realiza en un ser individual que queda unido por el cuadro sobreindividual del campo métrico (3).

Es de suma importancia el subrayar que la causalidad no es sinónimo de determinismo.

Louis De Broglie nos advierte que “se puede decir que si el determinismo de la física matemática clásica es conforme a la idea de causalidad, ésta, en cambio, no importa necesariamente el determinismo. . . El abandono del determinismo por lo que se refiere a los fenómenos elementales que están en la base de todos los otros implica necesariamente, si no un abandono, por lo menos una ampliación (un assouplissement) de la noción de causalidad. A la antigua causalidad fuerte, que enlazaba necesaria y unívocamente el efecto con la causa, se substituye una causalidad débil en que habiéndose manifestado la causa (la *cause s'étant produite*) varios efectos en general pueden resultar de ahí con diversas probabilidades” (4).

“Causalidad” —expone con toda razón filosófica Juan Roig Giro-

nella en un sucinto tratado (5)— “importa cierto determinismo, no todo grado de determinismo. Y por tanto, negar que haya una clase de determinismo, el más rígido, puede ser que no importe negar toda la causalidad, sino sólo una cierta noción de causalidad (la racionalística o mecanística, dura herencia postcartesiana y postkantiana)” p. 24 al discurso de SS. el Papa Pío XII en 1955).

Igualmente Xavier *Zubiri* en su genial ensayo sobre “Naturaleza, Historia, Dios” subraya la “distinción entre la causalidad como relación ontológica y la causalidad física. Esta quiere medir variaciones. Aquélla, concebir el origen del ser de las cosas” (6).

Y además: “Los fenómenos de la Naturaleza no son las cosas del mundo” (7) de modo que “cuando la física actual habla de equivalencia entre ondas y corpúsculos, no se refiere a que las cosas materiales se ablanden y diluyan en una realidad vaga e informe, sino que esa equivalencia es, a su vez, una equivalencia puramente fenomenal. Los conceptos de corpúsculo y onda son interpretaciones de observables” (8).

Weizsacker juzga que el mundo inferior al del átomo ya no sea articulado especialmente, sino la prolongación del orden espacial en el alcance infra-átomo constituiría un acto de violencia apto de deshacer la cualidad original de los átomos (9).

Según el físico berlinés Pascual *Jordan* la suma de la materia del cosmos ya no se puede considerar como invariable, sino continuará siempre creciendo. El nacimiento de las estrellas nuevas confirmaría esa hipótesis. El cosmos se estaría siempre dilatándose más en una continua expansión. Muy lejos de la concentración del cosmos en un punto material, el comienzo temporal del cosmos tuviere lugar en un momento pre-temporal que hizo espontáneamente formarse dos neutrones. Apuntamos que la teoría de Pascual Jordan reduciría por cierto al absurdo al materialismo “científico” pero no logra superar el punto vulnerable de la ambigüedad del concepto de la “espontaneidad” que queda bastante nebuloso.

Se ha observado que un neutrón al estallar hace nacer un protón y un electrón: es el fenómeno radio-activo más elemental, el cual la física clásica no pudo explicar.

Fue en octubre de 1860 cuando Karl *Ernst von Baer* en la Sociedad Rusa de Entomología expuso el tema “¿qué concepción de la naturaleza viva sería la más adecuada a su interpretación?”. Partiendo de las presiones de nuestra imaginación y que en cada segundo nosotros tenemos

un promedio de unos 6 (al máximo 10) momentos de vida psíquica— sendas suposiciones opuestas hacen vislumbrar distintas contestaciones.

En caso de una aceleración de nuestras pulsaciones y consecuentemente de una reducción de la vida normal a unos 40-42 minutos, las flores y los árboles parecerían al hombre seres inalterables; no podría percibir los movimientos de los animales y de sus miembros como movimientos porque serían demasiado lentos para su ojo de sensibilidad tan rápida; todos los sonidos que nosotros oímos resultarían imperceptibles para hombres de tal construcción: quizás ellos oirían la misma luz que nosotros vemos.

Al revés, en caso de un retardo de nuestra pulsación psíquica y por eso de una prolongación de nuestra vida al 1/1.000.000, a saber a 80.000 años—nosotros veríamos de hecho el crecimiento, p.e. de las plantas, percibiendo inmediatamente con nuestros ojos la ampliación de modo que los hongos en su vida vegetativa nos parecerían otros tantos surtidores salientes; no podríamos percibir el cambio regular de días y noches, veríamos la circulación solar como arco luminoso en el cielo y así sucesivamente.

Algo análogo al raciocinio de Baer nos ofrece por otra parte *Adolf Stohr* con su bien conocida doctrina según la cual la imagen de la retina que se forma delante de las células visuales no constituye aún la última sensación, sino otro objeto cuyo diacaustico consignó en su “Zapfchen” y “Stabchen” de las células visuales su fotografía catóptrica. Por consecuencia nuestra imagen de la retina sería tan grande como el mundo mismo. No notaríamos ni una ampliación ni una reducción completa y homogénea de nuestro mundo.

R. Woltereck en su “Ontología del viviente” (“Ontologie des Lebendigen”) tradujo un “dentro trasmaterial” en un “afuera” de las formas y funciones biológicas (10). Reemplazando la “entelequia” por los llamados “imagoidales” e “ímpetus” hizo que un “Interior” (“Inneres”) trasmaterial se expresase en un “Exterior” material y adscribió a la sustancia germinal esa fuerza “imagoidal”. No olvidemos que ya Paracelso en contraste con toda interpretación materialista de la vida abrazó la concepción dinámica en pro de la naturaleza animada cuyas fuerzas invisibles están operando en lo visible (11).

La llamada “doctrina del ambiente” —otra “frase hecha” violentada a cual más por pseudo-cientistas modernos— tuvo su más ilustre propugnador en *J. von Uexüll* y en cuanto a su aplicabilidad al hombre mismo no merecía que le echase tierra encima condenándola al silencio. El concepto fundamental es el del plano de construcción (“Bauplan”).

Buscando los factores de los diferentes ambientes de los animales, descubrimos que el perro y la mosca tienen cada uno su mundo propio con objetos diferentes. Son aún más interesantes las investigaciones relativas a "*Amoeba terricola*" y a "*Paramecium*". La consecuencia primordial para la antropología es el comprender que analógicamente también el mundo humano puede constar de modo parecido sólo de objetos humanos."

El llamado espíritu moderno de la época que culminó en la segunda guerra mundial sintióse mucho más atraído hacia rumbos científico-literarios que tuvieron su heraldo en el libro de *A. Gehlen* titulado "El hombre" (1940) que continuara influyendo bastante sobre los ambientes científicos y pseudo-científicos en Alemania y Austria. Aprobamos los esfuerzos de Gehlen en cuanto se afana en dar relieve al llamado "aspecto de acción" pero tachamos seriamente su presunción de que esa acción equivalga a una "acción de descarga" a secas. Sería grotesco querer entrar el ser mismo del alma en un llamado "hiatus" e identificar sencillamente al alma humana con el eslabón o estrato de los ímpetus y necesidades que se ofrecen en imágenes. Creemos suficiente al insinuar que un "hiatus" no actúa.

Entre los rumbos más importantes que adulteran la concepción del hombre resaltan la llamada filosofía de la vida y el existencialismo moderno.

En cuanto a la "filosofía de la vida" la mayoría de los filósofos continúan siguiendo la estela de *F. Nietzsche* y de *A. Schopenhauer* con *R. Reininger*, quizás el tipo más sucinto y moderno del idealismo trascendental. Distinguimos en Nietzsche cuatro períodos bien diferentes, a saber: las fases del ilusionismo (el fin de la vida es la ilusión consciente), del positivismo (el fin de la vida es el "conócete a ti mismo"), del idealismo (el hombre mismo crea el fin de su vida) y del naturalismo (se impone la voluntad de la fuerza que constituye un llamado valor superior de la vida).

Apagada la luz de la inteligencia, nos sumergimos en las penumbras de una imaginación empapada de un relativismo antropológico y de un empirismo inercialista, con matices de vitalismo e historicismo.

La línea Nietzscheana más tarde será adoptada por tantos neovitalistas entre los cuales se destacan por su perspicacia *Ortega y Gasset* y *Unamuno*.

El "ideal superhombre" (o más exactamente el "ideal superbestia") continúa ejerciendo su fascinación sobre filósofos sujetos al mis-

mo error del racio-vitalismo más o menos disfrazado. En el perspectivismo absoluto hasta Dios mismo será reducido a sólo un punto de vista (12).

Unamuno centra su filosofía en el problema de la inmortalidad y por tanto se ha abloquelado tras defensas que lo protegen contra un resbalón totalmente en una antropología arbitraria por inadecuada a la entraña óptica del hombre. No se olvide por otra parte que los trabajos recientes y los interesantísimos “Paliques Unamunianos” de *Hernán Benítez* (Buenos Aires) no fallaron al hacer vislumbrañ desde horizontes hasta entonces insospechados el misterio de la personalidad de Unamuno.

Me extraña el que para vez los críticos se hayan dado cuenta de que el sistema de Schopenhauer que cautiva y embelesa a tantos por la hermosura de su lenguaje, padece una insuficiencia lógica: la contradicción intrínseca consiste en que según Schopenhauer de una parte las cosas y animales serían sólo “ideas subjetivas”, sólo “imaginaciones intelectuales”, sólo apariencias; y a pesar de eso deberán ser simultáneamente “objetivaciones de la voluntad” con toda la riqueza de su vida propia que quiere, sufre y compadece. A su vez el papel sistemático de la llamada “idea” está enteramente confusa. ¿Son las ideas de su calidad de “grados de objetivación de voluntad” algo *sobre* la voluntad que les prescribe el hacer? O, al contrario ¿posee la voluntad de por sí un “intelecto” y por consecuencia sabe de por sí lo que está haciendo? En caso afirmativo —¿para quién o para qué se presenta? Se presentaría sin duda para el mismo intelecto del hombre que de otra parte estaría al servicio de la misma voluntad. (Estas preguntas formuló R. Reininger en una carta dirigida al autor de este estudio) (13).

Acompañó siempre las ideas Nietzsche-Schopenhauerianas al Darwinismo cultural que puso su sello a todo un siglo.

Fue sensacional la teoría anti-darwinista de Oscar *Feyerabén* según la cual no es el hombre el que desciende del animal, sino los animales quienes descenderían del hombre, a saber, de su prototipo entelequial (el llamado “pro-hombre”) de manera que la evolución de las especies aparecidas físicamente habría tenido lugar en el alcance transfísico (14). Quizás la llamada “Uiplanze” (prototipo vegetal de Goethe) sirvió a Feyerabén como principio heurístico.

El difícil problema de la prioridad de la vida tuvo una interesante solución por *Meyer-Abich* el cual rehusando igualmente de un lado todo Haeckelismo y por consiguiente toda generación espontánea, y de otro lado el paralelismo primordial de la vida orgánica y anorgáni-

ca, refutando la teoría de los “cosmo-zoa” de Arrhenius, sostiene la teoría de la prioridad de la vida orgánica antes a la vida anorgánica valiéndose de la analogía del origen orgánico de las llamadas montañas de corales y de las peñas de creta atribuyendo el papel vivificador de los carbones de nuestra época cósmica, a otros elementos químicos adaptándose a otras condiciones de vida

El existencialismo moderno está desempeñando el papel de una puerta a cabeza de Jano para todos quienes se acercan al problema central de hoy día: el hombre—ente enigmático como el que más! (15)

El existencialismo de *Jaspers* describe al hombre como un ser inarmónico para el cual la verdad resulta siempre una verdad histórica y por consiguiente una verdad siempre en peligro de ser relativizada. Persiste una extraña paradoja: No tenemos ni tendemos la verdad única y, sin embargo, la verdad no puede ser más que única. *Jaspers* se decide por la acción de una búsqueda continua, sin ni remota esperanza de encontrar nunca su fin. Se deja llevar por un pesimismo querido, de naufragio y de embarrancamiento. *Jaspers* juzga que hay para su pensamiento, como oposición última, y la más aguda, la de la llamada “catolicidad” y de la “razón”. La noción de catolicidad no está restringida a la de la Iglesia Católica, sino que abrazaría también la filosofía del Idealismo Alemán o sea la de Fichte, Schelling y Hegel, y comprende “todo pensamiento de verdad única, intransigente e inmutable”. Según *Jaspers* la catolicidad y la razón se excluirían para siempre. Para la razón la unidad no se podría aprender en una forma real y perpetua (“Von der Wahrheit”, 1947).

El antidogmatismo de *Jaspers* es muy dogmático. El sino de Sísifo, del hombre, para llegar, a la entraña de la realidad está para siempre condenado, según él, a fracasar. No vislumbra ninguna esperanza de descifrar lo arcano del ser humano ni aun por lo que llama la “cinta” o símbolo por mediadora que sea entre la existencia y la trascendencia.

En *Heidegger* el concepto de la “finitud” prevalece como proyección existencial *desesencializada*. Por otra parte contrariamente a la mayoría de los filósofos contemporáneos—nosotros no hacemos tanto caso de un hombre que se ha abroquelado tras una terminología abstrusa porque creemos que también en la filosofía únicamente la claridad es señal de una auténtica genialidad.

Poniendo intencionalmente entre “paréntesis Husserliano” a Dios y todas las verdades y valores absolutos, el desarrollo del existencialismo contemporáneo llamándose “moderno”—en contraposición a los llamados existencialistas “cristianos” a saber Wust, Claudel, Marcel,

Sciacca, Stefanini etc. cuyos sistemas cuadran con una ontología —general y trascendente y no sólo humana e inmanente— demuestra cada vez más y más que es el producto de la secularización de la metafísica.

La época clásica y la Edad Media no dieron lugar a un movimiento explícito de existencialismo. La “essentiá” y la “existencia” estuvieron en armonía completa y no hubo excrescencia ni de una ni de otra. Tan sólo surgió el desacuerdo merced al mutiplicarse exagerado de la filosofía Hegeliana particularmente esencialista, cuando en casi todos los ambientes filosóficos se anunció la necesidad de un contraveneno para tan exagerado esencialismo y este contraveneno fue propinado por los llamados existencialistas en una medida también excesiva.

La mejor crítica del punto de vista existencialista consiste quizás en mostrar la contradicción que hay entre la afirmación existencialista de que la razón es impotente en el terreno verdadero del ser, y el hecho de que los existencialistas en lugar de callarse, consecuentemente, con su razón en presencia de la realidad, continúan disputando sin cesar esa misma realidad llamada por ellos de antemano impenetrable por la razón —círculo vicioso que los deja al descubierto—.

El existencialismo como tal —lejos de ser una moda moderna— es tan viejo como la filosofía misma. Quizás, en el occidente, Sócrates pudiese figurar como su primer representante.

Mientras que gran cantidad de existencialistas estuvieron animados de las más nobles intenciones y defendieron con empuje los derechos de la persona, sin violentar los principios inmutables del orden ontológico y moral, otra corriente del rumbo existencialista usurpó el derecho de quitar de en medio toda “essentia” por la marrullería farisaica de una imparcialidad ontológica que de veras resulta ser ateísmo dogmático.

Forman parte de los primeros algunos célebres existencialistas cristianos p.e. *Paul Claudel, Gabriel Marcel, Peter Wust, Romano Guardini, M. F. Sciacca, Luigi Stefanini* y otros. Descuellan entre los segundos *Jean Paul Sartre* y sus seguidores, poco originales.

Martin Heidegger sin haber sacado por sí mismo las últimas consecuencias de su punto de vista, ofreció a J. P. Sartre el trampolín de su existencialismo.

El existencialismo de Sartre constituye la posición más consecuente del ateísmo farisaico de hoy en día. Sartre admite en su tratado “*L’existentialisme est un Humanisme*”; París 1946: “el hombre no es otro sino lo que se hace. Tal es el primer principio del existencialismo”

y añade “El existencialismo no es otra cosa sino un esfuerzo para sacar todas las consecuencias de una posición atea coherente”

En su pieza de teatro “Le Diable et le bon Dieu”, París 1951, Sartre como verdadero “Anti-Claudel” se esfuerza en probar que hacer el mal y hacer el bien vienen a parar en lo mismo, a saber, en sufrimientos. Intenta asentar que en fin de cuentas es el hombre quien decide de lo que es bien o mal, otro disfraz del dogma milenarista de la “homomensura”

De esa manera el problema del existencialismo desemboca en el del *relativismo cultural*.

Uno de los promulgadores más destacados del relativismo histórico que hayan escrito en lengua romance es sin duda *Ortega y Gasset*: fue él que con tanto empuje y urgencia ofreció su mercancía Hegeliano-Diltheyana a sus compatriotas. No titubeó en escribir que “vemos toda filosofía como constitutivamente un error, la nuestra, como las demás. Pero, aun siendo un error, es todo lo que tiene que ser, porque es el modo de pensar auténtico de cada época y de cada hombre filósofo. La perspectiva histórica cambia una vez más” (16)

Pero Ortega y Gasset representa ya más la filosofía de ayer que no la filosofía de hoy. De su filosofía sí que queda demostrado de veras que es “constitutivamente un error”. En balde los seguidores retrasados, bien de Dilthey, bien de Ortega y Gasset, tratan de adormecernos con sus cantos de sirena ya trasnochados. Acaban falleciendo de eutanasia todos los héroes presuntuosos de la llamada filosofía de la vida, p. e. los Bergson, los James, los Klages y así sucesivamente. Florecieron durante casi toda la edad llamada “moderna”. En una bacanal endemoniada por la hybris Nietzscheana de un “¿cómo yo podría sufrir el no ser Dios?” les fueron siguiendo ebrios de éxitos efímeros de la técnica y refinada afeminación de la vida — todos los “engrupidos”, los “guaríngas” y los “pucheristas” (17)— hasta ser despertados muy rudamente por los fracasos de la guerra y de la post-guerra quizás aún más cruel.

Con todo eso no vayamos a juzgar prematuramente que también el criticismo trascendental no es más que una especie del subjetivismo a secas. Para desmontar el criticismo trascendental creemos que se necesita más: es preciso probar que también la más alta atalaya reivindicada por el criticismo Kantiano no constituye la superación del llamado “prejuicio realístico” (“el realistische Vorurteil” de Robert Reininger) sino que contiene el error de la uniformidad y equivalencia de todo ser y generaliza injustamente la prerrogativa idealística del ser absoluto

de manera que el justo idealismo ontológico (hasta San Agustín y Santo Tomás convienen: *Universas creaturas non quia sunt, ideo novit Deus, sed ideo sunt, quia novit*) (18) se pierde en la trivialidad del pseudo-idealismo moderno que endiosa a todo ser. La “analogía entis” como la verdadera “varita de virtudes” (Peter Wust) se perdió.

El Kantismo queda reducido a una filosofía “guaranga” en tanto que su autonomía se revela como el gesto de Sísifo de remedar en el plano del ser dependiente, el ideal divino que es el único verdaderamente creador. La fantasmagoría del héroe creador que quiso ser el idealista trascendental, endiosa la imagen de sí mismo que fascina al pseudo-idealista, seduciéndose a entregarse a un irrealismo, en ningún modo menos desastroso de la “filosofía de la vida”, aunque abrazado por motivos opuestos: ¡los extremos del narcisismo emocional y del narcisismo intelectual se tocan! (Cf. la crítica del Kantismo por Otto Willmann en su bien conocido libro “Historia del Idealismo”).

Siguen la estela del Kantismo rumbos tan diversos y opuestos en unos y en otros, como en los panlogistas alemanes, descendientes de la escuela de Marburg y los neo-idealistas en Francia, Italia e Inglaterra; forman parte de esa boda syncretista tanto los agnósticos como los neopositivistas de diverso matiz. Todos han sucumbido a la fantasmagoría, propia del narcisismo intelectual, que pretende que el “yo” prometeico es el sumo árbitro de la verdad y de la falsedad, del bien y del mal. En el decurso de dos mil quinientos años sólo las máscaras fueron cambiándose, intelectualizadas y ante todo muy complicadas, detrás de las cuales a pesar de todo racionalismo exagerado, aquel mismo irrealismo egocéntrico, autónomo y narcisista está escondido, que hizo al abuelo *sofístico Protágoras afirmar*:

Inútilmente algunos filósofos de ese matiz tratan de prevalecer apoyándose en el carácter moderno de su reflexión; realmente no son sino esfuerzos reaccionarios que estriban en los pseudo-principios y en los pseudo-valores relativizados de la Edad llamada del “espíritu ilustrado” del siglo XVIII que no son capaces de resurgir de su propia eutanasia que tuvo lugar en el mismo momento en el cual la insuficiencia evidente del factor racional para explicar al hombre, hizo nacer los innumerables matices del llamado existencialismo moderno.

Cabe preguntar por otra parte si quizás el concepto de *humanismo* también sea equívoco. Cuando Leopoldo Palacios escribe en su interesantísimo libro sobre “El mito de la Nueva Cristiandad” (seg. ed. Madrid 1951, p. 62): “Pero mejor sería pensar que todo humanismo es inhumano, que todo humanismo es antropocéntrico y ateo”, da acerta-

damente en el talón de Aquiles de todos los defensores del llamado humanismo cristiano que inculpan a la Edad Media de falta de genuino humanismo porque a pesar de tantas llamativas y sensacionales declaraciones de solemnísimos derechos del hombre, los defensores de la metafísica en el terreno de la sociología y filosofía sociales hacen algunas veces castillos en el aire. Un humanismo que abandona al hombre a su contingencia constituye de veras una negación del hombre mismo.

Además sería de gran importancia aprovechar un tercer modo de conocimiento al lado del conocimiento *a priori* y del *a posteriori*, a saber el conocimiento "*ab anteriori*" apreciado ya por el gran filósofo húngaro *Akos de Paulei*

Cualquiera que antes o durante la guerra mundial haya frecuentado los círculos universitarios de Berlín no podía casi evitar la fascinación extraña de dos filósofos de primeisima fila: *Nicolai Hartmann* y *Eduard Spranger*. Yo tuve el honor de pertenecer a los seminarios de ambos durante mi estancia en Berlín en 1940-1941.

Prescindiendo de todas las fallas del sistema de Hartmann existen monstruosidades que no tienen casi semejanza, si uno se acuerda p.e. "del postulado de la unidad" considerado como atavismo racionalista del pensamiento positivo, o de Dios que lejos de ser el *Ens realissimum* sería el ser más fortuito y casual (19), brota no obstante de él la gran concepción de una *jerarquía ontológica* que fecunda casi todas las ciencias, ya la microcología de Planck y de Heisenberg, ya la cosmogonía de Jordan, ya la psicología de Rothacker cuya obra "*Die Schichten der Personlichkeit*" (La estratificación de la persona) puede considerarse como obra maestra de la psicología reciente en Alemania.

Eduard Spranger, el autor genial de las "*Lebensformen*" (tipología de la vida humana) y de la "*Psicología de la edad juvenil*" cuya fama antes de la guerra ya se había difundido hasta el Japón en su libro "*Die Magie der Seele*" (La Magia del alma, 2ª edición 1949) identifica la noción de la fe con la convicción cierta que llevamos sobre hechos bastantes importantes, convicción de la que depende nuestra existencia personal. La fe, a pesar de ser esencialmente una tendencia interior del alma, toma para Spranger forma objetiva de dos maneras; las nociones de carácter representativo constituyen su *mito propio*, mientras la manera de obrar guiada por la fe se llama magia propia. En su esencia, la fe no es más que el desarrollo de las energías del alma. El fin de la magia no está totalmente restringido al éxito en el mundo exterior, sino se trataría ante todo de un aumento de la energía psíquica, de modo que generalmente no conocemos hasta el objeto de nuestra fe. ¡Bas-

tante sería el vivir nuestra fe! Spranger hace desempeñar a la Religión el papel de una magia que aunque no cambie casi nada en el curso exterior del mundo, hace al alma tomar la fuerza para cambiar el carácter negativo de los acontecimientos en un carácter positivo. Huelga subrayar que Spranger desatiende los misterios de lo más profundo del alma con sus eslabones escondidos en siete “moradas” hasta donde su sonda psicológica trata en vano de entrar. El psicólogo ni siquiera vislumbra el “hundón” del alma y el reino de la Gracia.

La hora del nacimiento de la moderna antropología filosófica antinominalista y anti-materialista (en cuyo nombre vimos a Spranger cantar victoria sobre la “psicología de los elementos” en favor de una “Psicología de la espiritualidad”) debe considerarse como la que hizo concebir al gran hijo de Johann Gottlieb Fichte, *Herman Fichte* su “Sistema de la Ética” centrandó su visión en el concepto del hombre colocado en la jerarquía de valores, no ya según la concepción antropocéntrica casi invariable desde los días de Protágoras sino según la concepción teocéntrica, dando con el verdadero ser y el verdadero destino del hombre.

El “philosophus perfulgur” llamado también el “filósofo de la Flor Azul”: *Franz Von Baader* oponiendo al cartesiano “cogito ergo sum” su categoría del “cogitor ergo sum” constituye un culmen hasta hoy día nunca bastante ponderado por la antropología filosófica.

Añadimos por otra parte lo que la nueva investigación de la historia de los escritos de *Hegel* con la obra cumbre de *Theodor Haering* sobre Hegel (“Hegel, su querer y su obra”, sein Wollen und sein Werk”, tomo I, 1929, tomo II, 1938) nos ganó para la historia de la filosofía: Hegel bien lejos del prototipo de un pensador abstracto estuvo influido ante todo por problemas de orden eminentemente práctico, en tanto que el problema de la vivificación de la comunidad (“Verlebendigung der Gemeinschaft” predominaba casi sobre todos los problemas de orden teórico. De otra parte, va disminuyéndose más y más la importancia del papel que desempeñaba en la filosofía Hegeliana la tesis, antítesis y síntesis y la concepción de la evolución.

Se tiene así echado ya el puente para la llamada “Deutsche Ganzheitslehre” (Doctrina Alemana de Todo) profesada ante todo por *Othmar Spann*.

El mérito principal de Spann radica en que desenmascara el atomismo, el mecanismo y todas las concepciones individualistas de que están imbuidas, a veces sin conocimiento suyo, en especial las ciencias políticas, económicas y sociales. Siguiendo a Spann, la economía no

debería ser nunca considerada como un fin supremo y absoluto sino más bien como un organismo de los medios para los fines (“Wirtschaft ist ein Inbegriff von Mitteln für Ziele”) A los ojos marxista Spann parece ya por esta única razón enemigo mortal suyo porque el Marxismo a pesar de su máscara totalitaria queda siempre individualístico; los Nazis en contra a Spann no le han perdonado nunca el haber roto una lanza en defensa de la supremacía del espíritu en vez de la de la sangre, como se hubiera preferido que hiciese, y la extrema derecha le imputaba equivocadamente un panteísmo, porque no se podía comprender que un hombre que tenía siempre en los labios la “Ganzheit” (el todo) pudiese abrazar el teísmo Juzgamos que a pesar de todo, en el momento en que Spann concebía la personalidad como una perfección, debía atribuírle igualmente al Ser Supremo (el Todo Supremo según Spann), también la más alta perfección, es decir, la personalidad más perfecta —consecuencia que Spann dedujo especialmente en su obra “Conócete a tí mismo” (1935).

Sin embargo, la concepción de la personalidad de las totalidades intermedias, es decir, de la personalidad de la familia, de la tribu, de la ciudad, de la nación deja bastante que desear en claridad. A pesar del bien merecido elogio que otorgamos con su última obra “Filosofía de la Religión” (1947) según la cual la Magia, considerada como la relación con el centro íntimo e inmaterial de los seres materiales o espirituales, junto con la Mística constituían las verdaderas fuentes de la Religión.

II

En mi “Tipología estructural de las Categorías” que esboqué ya en el tercer capítulo de mi “Antropología filosófico-categorial (20) me esforcé en probar cómo los tipos fundamentales el Individualismo, el Universalismo y el Personalismo, manifestado por un triple acceso (teoría general, ética sexual, ética social) la exactitud de nuestra suposición

a)

La teoría general del Individualismo se basa en la supuesta relatividad de los valores, en la immanencia del sentido de la vida individual y nacional y de la reducción de la moral a una utilidad intrínseca. Un solipsismo y un narcisismo, más o menos subconsciente, sería la última consecuencia a sacar de tales proposiciones.

La ética sexual del Individualismo se basa en la ficción del hombre pansexual y egocéntrico. Por remate sólo la Libido endiosada rige al hombre-muñeco ensimismado en la estrechez de su horizonte Freudiano, unilateral y doctrinalmente materialista. Bajo ese aspecto los hijos nunca son considerados como fin de la vida conyugal sino como riesgo comprometido. En una reciente ponencia, Luigi Stefanini esbozó un capítulo genialísimo intitulado “Freud o el Marxismo psicológico” equiparando el psicoanálisis ortodoxo al marxismo psicológico (“Personalismo Social” 1952).

La ética social del Individualismo se basa en la miopía sociológica que hace vislumbiar la sociedad en una perspectiva cuantitativa y nominalista. Esa sociología también nominalista, positivista y atomista tuvo sus iniciadores no en *Auguste Comte*, sino en fanfarrones del espíritu llamado “ilustrado”, a saber en Locke, Hume, Rousseau, Voltaire, Diderot, Helvetius etc. Fueron esos —dijo sagazmente Othmar Spann (21)— quienes promulgaron el santo y seña del hombre-máquina. También algunos corifeos contemporáneos de la sociología norte-americana (22) (cf. a George Lundberg, Stuart Carter Dodd), por un lado, osan dárseles de inmunes contra toda infiltración metafísica y simultáneamente no se recatan de confesar un positivismo y atomismo sociológico que han abrazado de antemano como un dogma inviolable. Intenté contribuir a desenmascararlos en mi ponencia publicada por el XIV Congreso Internacional de Sociología celebrado en Roma en 1950 (cf. las Actas del Congreso, tomo IV, págs. 534 ss.).

b)

La teoría general del Universalismo se basa en la probada preeminencia y hegemonía del Todo sobre sus partes —verdad considerada inquebrantable en el terreno de la sociología universalista desde Platón y Aristóteles hasta Othmar Spann! En cada época nunca faltaron propugnadores ilustrísimos como argonautas de la profesada hegemonía del Todo Nacional sobre el hombre-individuo. Los Fichte, Schelling, Hegel, Baader figuraron como otros tantos eslabones de esa tendencia universal.

La ética sexual del Universalismo considera al hombre individual exclusivamente como un colgante temporal del plasma hereditario o su envoltura precaria. Los hijos son considerados en primer lugar como los propugnadores del idioplasma. El principio de la eugenesia prevalece sobre todos los otros valores. Algunos extremistas recomiendan a su vez mujeres e hijos comunes apelando a Platón como testigo clásico (Cf. ante todo, la Política 457 C-D, 459 D-E, 461 C, y 468 C.).



© 2001, DERECHOS RESERVADOS

Prohibida la reproducción total o parcial de este documento,
sin la autorización escrita de la Universidad de El Salvador

SISTEMA BIBLIOTECARIO, UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR

La ética social del Universalismo se basa en la inteligencia de que la igualdad tantas veces ensalzada por los individualistas en fin de cuentas constituiría la máxima injusticia social visto que los hombres ya de naturaleza, lejos de ser iguales, son muy desiguales. La ética social del Universalismo se considera por lo demás enemiga mortal de todos matices del contrato estatal porque sería absurdo el concebir al hombre fuera del Estado. El papel de los testigos principales lo desempeñan principalmente J. C. Fichte (“Si existe un solo hombre, deben existir ya varios hombres”, prólogo a su filosofía del Derecho Natural) y Othmar Spann. Aunque la personalidad del sumo todo (Dios) le es incontestable, la personalidad de los todos o de las totalidades intermedias entre el hombre individuo y Dios, p. e. el grupo, de la ciudad, de la nación etc., nos parece —lo hemos ya explicado— confusa y ambigua.

c)

La teoría general del Personalismo se basa en la persona concebida como soporte del ethos. La persona tiene un ser abstracto-concreto. Sólo la persona primordial (Dios) es su existencia, las personas finitas tienen su existencia.

Pueden ser considerados como otros tantos iniciadores del Personalismo, ante todo, *E. Rothacker, J. Binder, E. Spranger*. En el rumbo de un auténtico Personalismo se orientan los sagaces sistemas de los *Wust, Mounier, Guardini y Stefanini*. De otra parte, con toda razón Eulogio Palacios nos previene de no dar en un narcisismo, que endiosa la persona creada, atribuyéndole el carácter del Todo no sólo con relación a su organización interior sino también respecto a un Todo superior (sociedad, universo, Dios) de modo que la distinción subrayada entre individuo y persona en el hombre, dejaría sencillamente de ser el derecho de todo personalismo a secas.

La ética sexual del Personalismo se basa en la inteligencia de que evitando simultáneamente el narcisismo erótico del individualismo y el absolutismo de la eugenesia nacional, el personalista llega a abrazar un sumo gozar en la participación de una fuerza que le fue otorgada por el Creador para multiplicar otros tantos ecos de sus invitaciones a nuevos reflejos de la misma idea del hombre como imagen de Dios. Los hijos —igualmente lejos de ser un aniesgarse de la Libido todopoderosa o de los solos mandatarios de la endiosada fuerza germinal— pueden considerarse otras tantas personificaciones del amor con todos sus vituales matices de la perfección ahincada en los ideales susodichos.

La ética social del Personalismo rehusando la cara de Jano de una

sociología disfrazada una vez en un Individualismo egocéntrico y otra vez en un Universalismo exagerado se basa en la concepción de la supremacía jerárquica de la Persona Absoluta sobre la totalidad estatal y de ésta sobre las totalidades incorporadas en los egoísmos humanos

Añadimos que en la *filosofía jurídica* el Individualismo hace vislumbrar su dechado en el derecho romano, el Universalismo en el derecho germánico y el Personalismo en el derecho canónico

III

Juzgamos que los problemas más urgentes de una “Antropagogía filosófica” actualmente son la inserción de la lengua en el problema psico-físico, la solución del conflicto gnoseológico del Idealismo con el Realismo, y en fin, la resurrección de la Ontología y de la Ética teótopas

a)

Las justas entre los partidarios del nominalismo y del universalismo lingüístico continúan aún cebándose incesantemente en arsenales milenarios de ideologías opuestas: ya Platón y los sofistas abrazaron concepciones contrarias; huelga dar detalles. La época moderna no disimuló su predilección en favor de la primacía de las palabras aisladas sobre el Todo de la Proposición. Wilhelm von Humboldt, Karl Vossler, Othmar Spann, Ferdinando Ebner figuraron como otros tantos promulgadores intrépidos de una concepción sobre-individualista que abre el camino hacia una triple concepción de la lengua, propuesta en nuestro libro “Von der Metapsychologie der Sprache zur Metaphysik der Person” (Desde la metapsicología de la lengua hacia la metafísica de la Persona) (22):

- 1) la lengua de primera potencia o lengua a secas.
- 2) la lengua de segunda potencia o sistema categórico ofrecido por nuestras funciones categóricas y por nuestros conceptos categoriales.
- 3) la lengua de tercera potencia basándose en la historia misma de la filosofía acuñada en el crisol cultural y reflejando la vida espiritual según se concibe en cada época

En el mismo libro hemos dibujado las coordenadas de una Elemental Gramática Metapsicológica dando principio a una hermenéutica de

los pronombres personales en su terreno existencial. Homenajeamos también a un gran iniciado al que adrede se le echó tierra: Ferdinand Ebner cuyo libro "Das Wort und die geistigen Realitäten" (El logos y las Realidades espirituales), Regensburg (Pustet 1921) fue pasado en silencio. En este conjunto es preciso insinuar de nuevo la cara ambigua de Jano que ofrece la sociología contemporánea según es base sobre los conceptos fundamentales nominalísticos o sepa seguir los grandes dechados de los propugnadores susodichos.

Reparemos en lo que tiene que interesar a los que suponen quizás en nuestra terminología un nuevo matiz de la mercancía ya bastante conocida del relativismo Diltheyano-Orteguiano: a pesar de la propuesta concepción de la historia de la filosofía como una *lengua* que vaía desarrollándose, no obsta nada para que podamos expresar verdades absolutas tanto en la lengua de la tercera potencia como en la de la primera y segunda potencia.

b)

Jean de la Harpe dijo una vez (23) que si uno quisiese intentar de nuevo la aventura metafísica, sería la doble relación del sujeto y del objeto la que debería asimilarse y expresarse en una terminología adecuada. La oposición entre el sujeto y el objeto constituye un aspecto de conflicto entre el idealismo y el realismo. No se puede optar entre idealismo y realismo porque estos son dos tendencias complementarias. Oía la reflexión filosófica se concentra sobre el polo del sujeto y choca con las paradojas del solipsismo individual o colectivo, si olvida el objeto al que continúa apoyándose sin saberlo; oía se concentra sobre el hecho y el objeto y se estrella contra las antinomias irreductibles de la "cosa en sí", si se olvida de su propia presencia immanente en su obra.

Incapaz de penetrar en la entraña óptica de la realidad, la pseudo-filosofía del existencialismo anti-metafísico con su proyección existencial desesencializada hace depender la metafísica de un humanismo antropocéntrico según el cual con Protágoras resultó el hombre ser la medida de todas las cosas.

Cuando yo propuse la concepción de un *idealismo trascendental* llamándole real-teocéntrico (24) corrí riesgo de ser malentendido a veces. Temo que los que entre mis lectores fueron agnósticos o relativistas, ensimismados aún en su dogmático antidogmatismo neo-kantiano, se sentían desengañados porque a pesar de la denominación idealista me veían rehusar a su ídolo pseudo-dogmático y pseudo-filosófico,

de otra parte también algunos de los escolásticos; a pesar de su escolástica, no hicieron bastante caso de las sentencias lapidarias del Aquinate, que de parte se refiere a San Agustín —como hemos explicado (p 14)—: *Universas creaturas non quia sunt; ideo novit Deus, sed ideo sunt, quia novit.*

No es de extrañarse que los que superficialmente equiparaban sin distinción el criticismo trascendental y el mero subjetivismo, no supieran también no distinguir entre un nuevo matiz del idealismo trascendental y entre nuestro “idealismo trascendental real-teocéntrico” que intrínsecamente no es otro que un idealismo trascendental restringiéndose a la esfera absoluta pero enlazado con el realismo trascendental en la esfera no absoluta. ¡Qué confusionismo infausto han creado en la historia de la filosofía los que violaron el prestigio de un hombre noble y clarísimo desde más de dos mil milenios —el de la “idea”— desusándole para disfrazar con eso su pseudo-idealismo ingenuo! (25).

El idealismo real-teocéntrico no pone en crisis el principio de causalidad ni aun para el microcosmos de la física moderna porque “este principio nada tiene que ver con el determinismo y el indeterminismo, puesto que es de naturaleza más general que la investigación experimental” (Discurso de S.S. el Papa Pío XII en ocasión del IV Congreso Tomista Internacional celebrado en Roma durante los días 13 al 17 de septiembre de 1955).

c)

La inteligencia de la *necesidad* del ser nos ofrece el desembarcadero lógico, la inteligencia de la *realidad* de la necesidad nos ofrece el desembarcadero ontológico de nuestra reflexión (26).

Con Peter *Wist* (27) juzgamos que la última alternativa decisiva ante el ser primordial es la pregunta si su carácter es el de “*Ur-Sache*” o “*Ur- Sein*” (retruécano alemán intraducible; según el sentido sería: *cosa o persona primigenia*). Por los demás también una mínima negación del sentido del ser equivaldría a un sin-sentido del todo ser, a un sin-sentido universal. La contestación en pro de la *persona primigenia* sigue no de una “*causa sui*” —desde Espinoza ocasión de tantos malentendidos— sino del Sumo Ser concebido como “*ratio sui*”. Es lástima que sólo unas indicaciones insuficiente pueden encajarse en el presente tratado.

Esta argumentación ontológica no flaquea en lo más mínimo ni siquiera ante la duda metodológica de *Descartes* que hace asomar el

“cogito, ergo sum” como la primera verdad sólo desde el punto gnoseológico de una existencia que se sabe imperfecta y contingente: luego que se opta en favor del método sintético y que se elige como base el argumento ontológico, el mismo Descartes debe convenir en que “de alguna manera tengo en mí primero la noción del infinito que la del finito y primero la de Dios que la de mí mismo” (28).

Y en la misma inmanencia encontramos elementos para hacerles llegar a Dios en un grado tan alto que, por ejemplo, Maurice *Blondel* —como nos hizo ver con justísima razón J. R. Gironella— el problema central que se planteó fue el de “¿hasta qué punto y con qué condiciones la observación de nuestra misma inmanencia nos lleva a Dios?” (29)

Descuella también, entre otros filósofos contemporáneos que hicieron fructífera la misma interioridad en frutos de exterioridad, Michele F. *Sciacca* que confesó “La interioridad es un problema cuya solución trasciende a la interioridad misma” (30) y en primer lugar Xavier *Zubiri* que se percató de la religación como fundamentalidad de la existencia humana: “así como la exterioridad de las cosas pertenece al ser mismo del hombre . . . sin que por esto las cosas formen parte de él, así también la fundamentalidad de Dios “pertenece” al ser del hombre . . . Existir es, en una de sus dimensiones, estar habiendo ya descubierto a Dios en nuestra Religación” (31). No nos olvidemos de que ya Franz von *Baader* ha sustituido al “Cogito, ergo sum” Cartesiano su nueva categoría del “*Cogitor, ergo sum*”, eslabón que hizo presentir las consecuencias Zubirianas!

En fin téngase en cuenta que desde Descartes la filosofía moderna reconoció sólo las “certezas necesarias” bullándose en perjuicio propio de la “certitudo libera”, noción fundamental de la criteriología escolástica.

Los “ismos” modernos hacen concebir homogéneamente el ser: o sólo absoluto, o sólo contingente y compuesto de posibilidades. Nos declaramos conformes con Carlo *Giacón* en su crítica de este inconveniente (32). Igualmente desde la época llamada moderna no cayeron en la cuenta que también en la esfera del conocimiento el querer prescindir de una jerarquía cognoscitiva en la cual el hombre *no usurpará* el sumo eslabón es un acto solapado. Otra vez que hizo falta la varita de virtudes suministrada por la “analogía entis” como verdadera analogía pluifacética de los siglos antepasados

Contentémonos con indicar que la fundamentación mejor de la *Ética* —lejos de ser independiente de la ontología y de la metafísica

(33), sino siendo la misma verdad dada en otra dimensión del mismo ser ontológico y axiológico— sería la de entender que la *heteronomía teocéntrica* coincide con las leyes de la vida humana disfrazadas durante algunos siglos como autónomas, endiosadas por el kantismo y existencialismo anti-metafísico en vez de ver que la observación de los preceptos divinos coincide con las mismas leyes vitales del hombre (34). Siguiendo el ideal de la perfección, no olvidemos el lema Balmesiano: “la libertad lejos de ser una perfección, es un defecto, que nace de la debilidad del conocimiento del ser que la posee” (35). El último fin a que debe aspirar el hombre —glorificación del Sumo Ser Personal por seres personales contingentes que por ese mismo acto consiguen de paso su propia bienaventuranza— se descubre por la *sindéresis* en cada hombre, pero se asigna el fallo de los medios acertados y la verdad particular operable en las conclusiones prácticas —a la *prudencia*, “esta virtud, que ajusta y amolda la ley moral universal a todos los casos que pueden presentarse” (36).

Y en tanto que la verdad de las conclusiones prácticas se refiere a la dirección próxima de nuestros actos en orden al bien común, esa prudencia se llama *prudencia política*. Con toda razón Leopoldo Eulogio Palacios en su obra “La Prudencia Política” aplica la prudencia a secas a la “verdad operable” que realiza al bien común de la república llamándola “Prudencia Política”. A ésta conviene dirigir a los hombres amenazados en la época actual, —la época moderna que está para ceder el lugar a la época atómica— por tantas trampas como les ponen las excentricidades fantasmagóricas de los inextinguibles “ismos” de la pseudo-ontología actual que se tambalea a veces en tantos cerebros catedráticos empapados de su propia vanidad. Aunque la política es acción y no especulación, el imperio se manifiesta no como acto de la voluntad, sino de la razón en tanto que imperar es establecer un orden en los actos que deben realizarse (37), si bien el imperio no es un acto excusado, sino necesaria, *Las ordenaciones positivas*, concedidas de tal manera, son *concreaciones de ley moral*. Donde *La política es una realidad moral* (38).

Siguen la misma estela como propugnadores intrépidos de la moralidad, de la política y de la hegemonía del derecho natural sobre el derecho positivo contra la corriente de la “ciencia iluminada” y contra la opinión utilitaria de nuestro siglo neo-maquavelista todos los partidarios del carácter justiciero.

Entre esos pongamos de relieve: en Francia a Jacques *Maritain* (39), en Bélgica a Jacques *Leclercq* (40), en Alemania a Helmut *Coing* (41) y a Heinrich *Rommen* (42), en Austria a Othmar *Spann*

(43) y a Johannes *Messner* (44), en Italia a Guido *Gonella* (45) y a Giorgio *Del Vecchio* (46), en España a Eulogio *Palacios* y a Xavier *Zubiri* (ya citados en esta ponencia), en México a Agustín *Basave* (47), en Argentina a Hernán *Benítez* (48) y en Perú a Honorio *Delgado* (49)

NOTAS

- 1) Cf. I. M. Bochenski, "Europäische Philosophie der Gegenwart" Bern (A Francke) 1947, p. 68
- 2) Esas ideas se hallan ya expresadas en una concepción genialísima por el mismo Aloys Wenzl en dos folletos ("Metaphysik der Physik von heute" y "Metaphysik der Biologie von heute", Felix Meiner 1935)
Yo mismo expuse con ocasión de mi conferencia en Barcelona en 1949 esas ideologías copernicanas que constituyen —yo o sería decir— el fin de la llamada época moderna para anunciar el amanecer de una época nueva cuya denominación aún no fue determinada por la historia
- 3) Cf. A. Wenzl, "Unsterblichkeit", München (L. Lehnen), 1951, p. 31
- 4) Cf. Louis De Broglie: "Au delà des mouvantes limites de la science" (Revue de Metaphysique et de Morale, 52 (1947) 282/283, citado y glosado por Juan Roig Gironella, SI: "El indeterminismo de la moderna Física Cuántica examinado a la luz de la noción filosófica de causalidad" (Pensamiento, Revista de Investigación e información filosófica, Madrid, vol. 9 (1953) p. 62
- 5) Cf. Juan Roig Gironella, l. c. p. 52
- 6) Cf. Xavier Zubiri, "Naturaleza, Historia, Dios", segunda edición, Madrid 1951, p. 279 y ss
- 7) Ib. p. 286
- 8) Ib. p. 292
- 9) Cf. C. F. v. Weizsäcker, "Zum Weltbild der Physik" Leipzig 1944, p. 153
- 10) Cf. Richard Woltereck, "Ontologie des Lebendigen", Stuttgart 1940, p. 144 y passim.
- 11) Cf. Honorio Delgado, "Paracelso", Buenos Aires (Losada, S. A.) 1947
- 12) Cf. J. R. Gironella, "Filosofía y Vida (Nietzsche, Ortega y Gasset, Unamuno, Croce)" Barcelona 1946
- 13) Cf. Ivo Hollhuber, "Das Menschenbild als Grundlage der Menschenbildung (Grundriss einer kategorial philosophischen Anthropagogik)" München (Ernst Reinhardt) 1941, p. 30 Cf. además todo el primer capítulo intitulado "El problema del ser humano" que sirvió de base a la obra entera
- 14) Cf. Oskar Feyerabend, "Das organologische Weltbild" Berlin 1939, pp. 214-220

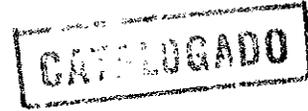
- 15) Cf. Ivo Hollhuber, "Philosopher c'est apprendre a etre homme" (ponencia publicada en el vol XIV de las Actas del XI Congreso Internacional de Filosofía celebrado en Bruselas 1953, pág 7 y ss)
- 16) J Ortega y Gasset, Prólogo Ideas para una Historia de la Filosofía Prólogo a la Historia de la Filosofía, de Emile Brehier, traducción española, 2ª ed., Buenos Aires, 1944, p. 56 (Citado por J R Gironella, "Filosofía y Vida" Lc p 108-109).
- 17) Cf Hernán Benítez, "La Argentina de ayer y de hoy", Revista de la Universidad de Buenos Aires, 1950, pp 21-54
- 18) Cf San Agustín 15 de Trinit cap 13 in med. y Santo Tomás, Summa Theol. I, qu 14, a 8
- 19) Cf Nicolai Hartmann "Der Aufbau der realen Welt" Berlín 1940, pp 328/329
- 20) Cf Ivo Hollhuber, "Das Menschenbild als Grundlage der Menschenbildung (Grundeiner kategorialphilosophischen Anthropagogik)", Munich (Ernst Rainhardt) 1941 cuya segunda edición servirá como primer tomo de una "Antropagogia general"
- 21) Cf Othmar Spann, "Gesellschaftslehre", 3 ed, Leipzig 1930, p. 52 y passim
- 22) MS 1949; Luigi Stefanini (Universidad de Padua) tuvo la condescendencia de adornarlo con una presentación
- 23) Cf Jean de la Harpe, "Un aspect du conflit entre l'idéalisme et le réalisme: l'opposition entre le sujet et l'objet" (Annuaire de la Société Suisse de Philosophie, vol II, 1942, p 84 ss)
- 24) Cf Ivo Hollhuber, "Das Menschenbild ", 1 c, p 237 ss Cf también Aloys Wenzl refiriéndose al autor en su "Philosophie der Freiheit", I.t, Munich (ed Filser) 1947, p 235, nota al pie
- 25) Cf. Ivo *Hollhuber*, "Sullo pseudo idealismo del Locke, del Berkeley e dello Hume", Revista "Humanitas", Brescia (Morcelliana) 1949, p 150 ss. Cf además nuestro estudio *El equivoco desafío gnoseológico al honorable Señor Cualquiera* que no tardará en publicarse en una Revista madrileña
- 26) Cf Ivo Hollhuber, "Das Menschenbild" p 242 ss
- 27) Cf Peter Wust, "Die Dialektik des Geistes", Augsburg 1928, p. 25 ss y passim
- 28) Cf. René Descartes: "j'ai en quelque facon premiérement en moi la notion de l'infini que du fini, de Dieu que de moi-même" (ed Ch Adam y P Tannery, tomo IX, p 36, citado análogamente por Arnold *Reymond* "A propos du Cogito de Descartes", Annuaire de la Société Suisse de Philosophie, vol II, Basilea 1942, t II, p 82)
- 29) Cf Juan Roig Gironella, S I. "Filosofía Blondeliana", Barcelona 1944, p 11 y passim

- 30) Cf Michele Federico Sciacca, "Spiritualismo Cristiano" (Filosofi Italiani Contemporanei", Como 1944, p 367), y lo mismo, "La interioridad objetiva", Murcia (ed Aula) 1955
- 31) Xavier Zubiri, "Naturaleza, Historia, Dios", 2 ed, Madrid 1951, p 341
- 32) Cf Carlo Giacon "Tomismo e Filosofia Contemporánea" (en: "Filosofi Italiani Contemporanei" a cura de M F Sciacca, Como (C. Marzorati) 1944, p 238
- 33) Cf el punto de vista contrario en Johannes *Hessen*, "Religionphilosophis", Essen (Chamier) 1948 y mi reseña en la revista "Humanitas", Brescia 1950, pp 1087-1088.
- 34) Cf Ivo *Holluber* "Das Menschenbild ..." p 247 ss. y Johannes Messner, "Das Naturrecht", Innsbruck-Wien (Tyrolia), 2ª ed p 71 y passim
- 35) Jaime Balmes, "Filosofía Fundamental", ed París 1851, t II p. 551-552
- 36) Leopoldo Eulogio Palacios, "La Prudencia Política", 2ª ed Madrid, 1946, p 26.
- 37) Cf ib p 125 y 137 ss
- 38) Cf ib p 109, 110 y passim
- 39) Jacques *Maritain*, "Principes d'une politique humaniste", Paris 1944, p 178 y passim
- 40) Jacques Leclercq, "Le Fondement du Droit et de la Societé", Namur, 1927
- 41) Helmut Coing, "Grundzuge der Rechtsphilosophie", Berlin 1950
- 42) Heinrich Rommen, "Die ewige Wiederkehr des Naturrechts", Munchen, 2ª ed 1947
- 43) Othmar Spann, "Gesellschaftslehre", 3ª ed Leipzig (Quelle 5 Meyer) 1930. "Der wahre Saat", 3ª ed. Jena (G Fischer) 1931. "Gesellschaftsphilosophie", Munchen-Berlin (Oldenbourg) 1928 "Erkenne Dich selbst", Jena (G Fischer) 1935
- 44) Johannes Messner, "Das Naturrecht", Innsbruck-Wien (Tyrolia), 2ª ed. 1950 "Widersprüche in der menschlichen Existenz" (Tyrolia), 1952 "Kulturethik" (Tyrolia) 1954
- 45) Guido Gonella, "Presupposti di un ordine internazionale", Padova 1942
- 46) Giorgio Del Vecchio, "Essenza del diritto naturale" (extracto de la "Rivista Internazionale di Filosofia del Diritto"), Milano 1952 "Materialismo e Psicologismo Storico" (Società Italiana del Diritto), 2ª ed Roma 1953, "Mutabilità ed Eternità del Diritto" (Revista "Jus"), Milano 1954
- 47) Agustín Basave, "Teoría del Estado" México (Jus) 1955 "Filosofía del Hombre", México-Buenos Aires, 1957

- 48) Hernán Benítez, "El Justicialismo ¿es Tercera Posición?" (Revista de la Universidad de Buenos Aires, 1951, nr. 17). "Nuestro Hombre y los otros" (ib. 1952, nr. 22 y 23)
- 49) Honorio Delgado, "Acerca de la esencia de la Autoridad" (Actas del XI Congreso Internacional de Filosofía, Bruselas 1953, t. IX).

Siguiendo la misma meta de la unidad ontológica —ética— política y luchando con todo empuje contra las consecuencias nefastas del positivismo filosófico y jurídico que p.e. en Austria estuvo favorecido por los partidarios del "Círculo de Viena" y de la llamada "Reina Rechtslehre" (teoría pura del derecho) de Hans Kelsen, intenté yo mismo colaborar (1).





CONCIENCIA Y REALIDAD EN LA OBRA DE ARTE

POR ADOLFO SANCHEZ VASQUEZ *

INTRODUCCION

En el presente trabajo, el arte es considerado como una de las formas de la conciencia social, en el marco de las relaciones humanas que condicionan su ser. En cuanto forma de dicha conciencia, el arte queda subordinado a las leyes generales de la actividad de ésta.

La estética parte, por consiguiente, de las condiciones comunes a las distintas formas de la conciencia social, pero la necesidad de contar con esas condiciones no excluye, sino que obliga, por el contrario, a examinar lo que hay de específico en el arte. Cualesquiera que sean los rasgos que, en mayor o menor grado, acejan al arte a otras formas de la conciencia social, hay en él rasgos peculiares, leyes propias, que lo hacen irreductible a otros fenómenos sociales de naturaleza espiritual.

* Catedrático de la Universidad Nacional Autónoma de México

La estética tiene, por tanto, un dominio propio, vigorosamente delimitado: investigar las leyes que rigen la forma de conciencia social que llamamos arte. Si quiere merecer el nombre de ciencia, si no se resigna a ser mera especulación en el vacío, la estética debe cumplir las exigencias comunes a todo conocimiento científico: estudiar las leyes objetivas que rigen el desarrollo de los fenómenos, considerados éstos en sus relaciones de interdependencia. Encontrar en lo accidental la regularidad objetiva, las leyes conforme a las cuales se desarrollan los fenómenos. he ahí la tarea sin cuyo feliz cumplimiento no puede, en rigor hablarse, de ciencia.

Negar la regularidad objetiva es abrir las puertas a la contingencia, y con ello minar los fundamentos de la ciencia misma. Ahora bien, la ley debe ser entendida como "el reflejo de procesos objetivos que se operan independientemente de la voluntad humana" (1). Esta concepción de la ley científica es incompatible con todo subjetivismo o voluntarismo, o cualquier otra tendencia idealista que haga de las leyes creaciones del sujeto, imposiciones de nuestra voluntad, susceptibles de modificación o anulación. Por consiguiente, la estética, si no quiere ver minados sus cimientos como ciencia, ha de rechazar también toda concepción subjetivista o voluntarista, y buscar las leyes que rigen los fenómenos artísticos, leyes que tienen, como las de cualquier otra ciencia, un carácter objetivo, es decir existen y rigen independientemente de las decisiones subjetivas de la voluntad humana.

Un ejemplo de ley objetiva en el arte es la que señala el espíritu tendencioso o de partido en toda creación artística. Al examinarla, en el momento oportuno, trataremos de demostrar que opera independientemente de que el artista se proponga o no ser tendencioso. El espíritu de partido en la obra de arte es una ley objetiva, que el artista no puede modificar, y menos aún, cancelar. Otra cosa son las ilusiones que él mismo se forje, creyendo sinceramente que su creación surge al margen de ella. Es erróneo pretender, por tanto, que esta ley del desarrollo artístico expresa las aspiraciones subjetivas de un individuo, de un partido o de determinada clase social. La ley del espíritu tendencioso de la obra de arte no puede considerarse una norma trazada al margen de la vida real, fuera de la práctica artística. No es, en modo alguno, una ley impuesta, desde fuera, al creador de la obra de arte. Ello entrañaría una identificación inadmisibles entre la ley, de naturaleza objetiva y la norma, que se distingue por su subjetividad.

La estética materialista trata de descubrir leyes, no de imponer

(1) J. STALIN: *Problemas económicos del socialismo en la URSS*, pág. 1, Ediciones Nuestro Tiempo, México, D.F., 1952.

normas. El normativismo significa la introducción del subjetivismo y del voluntarismo en el dominio del arte, y con ello la negación del carácter objetivo de las leyes a que se ajustan los fenómenos artísticos. La estética materialista rechaza todo normativismo, precisamente por plantearse, como objeto fundamental, el descubrimiento de esas leyes.

Por grande que sea el genio del artista, no podrá eludir las leyes objetivas del arte: leyes del reflejo de la realidad, ley de la obligada correspondencia entre el contenido y la forma, ley del carácter tendencioso en la obra de arte, etc. El arte tiene que contar con ellas, y no puede violarlas sin riesgo para el arte mismo. Pero, los grandes artistas no se sienten esclavos de esta necesidad objetiva, sino que transitan libremente dentro de ella, levantando el vuelo con su imaginación creadora. La libertad de que goza el artista no es, sin embargo, una libertad absoluta, incondicionada, sino que tiene como marco la necesidad misma. La subjetividad del artista es libre en el seno de la objetividad. Su libertad es libertad en y por la necesidad.

La estética materialista parte de una concepción dialéctica, concreta, de la conciencia y ve en la obra de arte un nudo de relaciones humanas. El artista está enraizado en su tiempo, y su obra está unida por mil cabos a la vida real. Por eso, le son extraños los problemas de una estética platónica, vuelta de espaldas al tiempo, a lo particular. Para Platón, la belleza es algo ideal, eterno y las cosas bellas lo son en cuanto participan del ser de la belleza ideal o absoluta. De esto se infiere un canon absoluto para juzgar la obra de arte: su fidelidad a la belleza ideal. El criterio de valorización artística estaría, según eso, en la concordancia de lo real con lo ideal, de lo relativo con lo absoluto, de lo temporal con lo intemporal.

La historia del arte, sin embargo, es un camino empedrado de ideales de belleza, lo que muestra que el hombre se traza diferentes ideales de belleza en cada época. Lo bello, la belleza ideal, no aparece, por tanto, con un contenido absoluto, sino relativo; no con acento ideal, sino real. Plejanov ha insistido en el carácter histórico, transitorio del ideal de belleza, explicándolo por las condiciones de lugar y tiempo, por su origen social, de clase. Ha demostrado que no hay una belleza absoluta, ideal, sino bellezas ideales que jalonan la historia del arte. Plejanov ha rechazado la estética platónica en nombre de la historicidad del ideal de belleza, mostrándonos las raíces históricas, de clase, del ideal de belleza (2).

(2) J. PLEJANOV: *El arte y la vida social*, p. 51. Ed. Calomino. La Plata (Rep. Argentina)

El problema fundamental de la estética platónica, el de lo bello en sí, que ha venido arrastrando, penosamente, la estética idealista, se revela como un problema mal planteado, si bien esto no impide que surjan otros no menos inquietantes. El ideal de belleza aparece como algo limitado, histórico; sin embargo, obras de arte, creadas conforme a un caduco ideal de belleza, rebasan las limitaciones históricas, sociales, sus humildes orígenes de clase. Podemos rechazar el carácter absoluto, intemporal de la belleza ideal, pero, con ello, no habremos avanzado lo suficiente hacia la solución del grave problema que preocupó a Marx (3).

Marx nos dice que el arte y la poesía épica griegos están vinculados a ciertas formas del desenvolvimiento social. Pero, esto —agrega— no constituye una dificultad. La condicionalidad temporal, histórica y social puede ser conocida, pero el meollo fundamental de la cuestión no está ahí, sino en saber por qué el arte griego sigue proporcionando placer estético, mucho después de haber desaparecido las condiciones históricas y sociales que lo engendraron. Plejanov aporta, ciertamente, convincentes testimonios en favor de su condicionalidad histórica: las Madonas de Rafael expresan la victoria de lo humano sobre lo monástico, el romanticismo manifiesta su repulsa a la sociedad, etc. Pero, esta condicionalidad no explica por qué las obras de arte perduran, aunque contribuya a esa supervivencia.

La estética materialista, que ve el arte como forma histórica de la conciencia social, tiene que afrontar el problema de la superación de lo histórico. Marx apuntó la solución al encararse con el arte griego. Pero, la respuesta, por su universalidad, debe ser válida también para otros períodos de la historia del arte.

La tesis idealista sale, sin embargo, retadora a nuestro encuentro ¿no será la potencia de la forma, independientemente del contenido, de la vida misma, que informa la creación artística, la que asegure la supervivencia? El arte burgués moderno lo ha entendido así, lo que explica su afán de vaciar la obra de su carga ideológica y de verla como un mero juego sensible, tanto más bello cuanto más carente de significación humana. Pero, si halláramos las razones de esa supervivencia de la obra de arte en su capacidad para establecer una comunicación universal humana, a través del tiempo, ¿no estaría en contradicción con esto el contenido de clase de la obra, la limitación histórica y social que engendra la creación artística?

(3) C. MARX: *Contribución a la Crítica de la Economía Política* en "Sobre la literatura y el arte" (textos de Marx y Engels presentados por J. Freville), pág. 89. Ed. Masas, México, 1933.

Nuestro trabajo tiene presente esta pregunta crucial, que nos mantiene en vilo, con riesgo de caer en un objetivismo, falsamente consolador, o en el más desolador subjetivismo. Pero la respuesta no puede ser hallada con una simple contorsión teórica, con un cambio de postura de la conciencia, sin el concurso de la vida real. Si la estética rehuye ser una disciplina pretenciosamente normativa, tendrá que nutrirse, al examinar estas o aquellas cuestiones, en la práctica artística. La ciencia de las leyes que rigen el desarrollo artístico, como todo verdadero conocimiento, ha de estar vinculado a la práctica.

La práctica es un tipo peculiar de relación del hombre con la naturaleza y con otros hombres, al cabo de la cual ésta resulta transformada físicamente. La práctica artística es también trabajo, un proceso durante el cual el artista transforma el material dado —mármol, sonidos, palabras— en obra de arte. El artista somete a sus propios fines el elemento físico, que le sirve de naturaleza o materia prima, y transforma el objeto material, desplegando en él toda la riqueza de su sensibilidad. La creación artística, como todo trabajo, es acción consciente sobre la naturaleza, transformación de ella, pero en este trabajo, más que en cualquier otro, está en juego la naturaleza humana. La práctica expresa, por tanto, las relaciones del hombre con un tipo peculiar de naturaleza física, y a través de ella, revela su propia naturaleza, sus relaciones con los demás.

La teoría del arte ha de tomar en cuenta la práctica en esta dimensión profunda, es decir, en el plano de los intereses humanos que la determinan. La teoría se enriquece cuando hunde sus raíces en la práctica, en la vida misma. La teoría del arte no puede desvincularse, en nuestro tiempo, de la actividad concreta, real. Por ello, tiene que encararse con una nueva manifestación artística, el realismo socialista, el realismo que corresponde a una nueva realidad social. La estética ha de contar con las obras creadas siguiendo los principios de esta nueva orientación artística.

La teoría requiere que la práctica recorra cierto trecho, que la realidad precise su contorno, a fin de que la reflexión tenga una materia prima sobre que operar. Las primeras reflexiones teóricas sobre esta nueva concepción del arte surgieron hace unos veinte años (4). Sin embargo, para encontrar los orígenes reales, prácticos del realismo socialista, hay que remontarse a comienzos del presente siglo, a la novela de Gorki. Una vez más, la conciencia emprende el vuelo a la zaga de

(4) Particularmente se pusieron de manifiesto en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, celebrado en Moscú en 1934.

la existencia. Pero, la misión de la teoría no es rendir culto a la espontaneidad, limitarse a seguir dócilmente los movimientos espontáneos de la vida misma.

El idealismo, aislando la teoría de la práctica, castra aquélla, convirtiéndola en algo estéril. Pero, sería no menos nocivo caer en el extremo opuesto, separar la práctica de la teoría, rebajar el papel de ésta, haciendo de ella mero reflejo pasivo. Esta es la razón del esfuerzo teórico, que se realiza en la U.R.S.S., en relación con el nuevo realismo. Su fin es contribuir a que la teoría fecunde la actividad artística, esclareciendo las relaciones entre el realismo socialista y otras formas anteriores de realismo, particularmente el realismo crítico, las relaciones mutuas entre realismo y romanticismo, la función de los conflictos humanos cuando han desaparecido las contradicciones sociales antagónicas, lo típico y los personajes negativos, el contenido ideológico socialista y las formas nacionales tradicionales, etc. Estas reflexiones teóricas tienen su fundamento en la práctica; de ella nacen, con ella se enriquecen, y a ella vuelven para fecundarla (5)

El camino de la conciencia no es fácil. La vida tira siempre hacia adelante, y el arte más despierto a sus latidos puede quedar a la zaga. Sin embargo, la teoría debe ayudar al arte a seguir el ritmo de la vida, o al menos a acortar la distancia que le separa de ella. Este, y no otro, es el sentido del esfuerzo teórico antes citado. La nueva realidad social reclama un arte que siga sus modulaciones esenciales; pero, a veces, la conciencia se sienta al borde del camino, incapaz de seguir a la realidad.

Hay que elevarse, pues, a los principios, para orientarse, conscientemente, en la tumultuosa espontaneidad. La conciencia que se introduce en el movimiento espontáneo debe conducir a creaciones que concuerden, más profundamente, con la realidad. El artista puede extraer de esas reflexiones signos que le ayuden a orientarse, a captar la realidad con su carga dinámica, con sus contradicciones.

La toma de conciencia por el artista, lejos de amenguar su caudal creador, debe enriquecerlo aún más. Una teoría del arte que desemboque en el esquematismo, en fórmulas huecas, es una teoría condenada en la práctica (6).

El presente trabajo pretende contribuir, aunque sea muy modestamente, a que el arte, que aspira a expresar la nueva realidad social, acorte la distancia que le separa de ella.

(5) Acerca de las relaciones entre la teoría y la práctica en general, consultese el trabajo de Mao Tse Tung, *Sobre la práctica*, del que hay traducción al inglés y al español (Ed. Vida Nueva, Santiago de Chile, 1953).

(6) Sobre el papel de la conciencia y sus relaciones con la espontaneidad en el movimiento obrero, Lenin ha escrito magníficas páginas en *¿Qué hacer?* (págs. 201 y ss de *Obras escogidas*, T. I, Moscú 1949). Del estudio de Lenin se podrían extraer importantes conclusiones, válidas para una investigación sobre las relaciones entre la conciencia y la espontaneidad en la actividad artística.

I

*EL ARTE COMO FORMA DE LA CONCIENCIA SOCIAL**Arte y realidad*

El arte es una forma de relación de la conciencia con la realidad, en la que ésta se hace patente mediante su afirmación, condena o superación en la obra de arte. La realidad se refleja en este producto de la conciencia. El reflejo puede ser adecuado, y, entonces, la realidad se reflejará objetivamente en la conciencia. La escultura griega, la pintura de Velásquez, la novela realista del siglo XIX son ejemplos de este reflejo objetivo de la realidad en la conciencia del artista. La realidad puede ser, por el contrario, traicionada y aparecer invertida, deformada, como acontece en las tendencias anti-realistas del arte primitivo, o en los movimientos artísticos que, avanzando del impresionismo de fines del siglo XIX, llegan hasta nuestros días, pasando por el cubismo, surrealismo, arte abstracto, etc

Pero, en uno u otro camino, el contenido objetivo de la obra de arte es la realidad misma, aunque ésta se refleje adecuadamente en Velásquez y falsa, monstruosamente, en un Dalí. La fuente de toda obra de arte es la realidad, fundamentalmente la realidad humana. Cualquiera que sea la actitud que revele la conciencia, la realidad se aferra tenazmente a la obra de arte.

Estas dos actitudes son, sin embargo, irreconciliables y traen consecuencias diametralmente opuestas para el destino del arte mismo. Si éste sólo nos da un reflejo ilusorio, falso o monstruoso de la realidad, se revelará impotente para expresar lo esencial de la vida, para seguir las tendencias más profundas de lo real. Al no reflejar objetivamente la realidad, el arte quedará instalado en la más radical subjetividad, dejando de ser un lenguaje que entiendan los otros. Por último, al perder la capacidad de apresar la realidad y de ser un lenguaje abierto, el arte perderá también toda significación como medio de transformación de la conciencia misma, y con ello de la realidad. Si, por el contrario, el arte nos entrega aspectos profundos, esenciales de la realidad, podrá ser instrumento de comunicación, y con ello, influir sobre los demás, contribuyendo así a transformar la propia realidad. El arte será medio de liberación y enriquecimiento del ser humano.

El arte como expresión del ser social

¿Qué determina que la conciencia se enfrente a la realidad con ópticas espirituales tan opuestas? La posibilidad de que la conciencia se plante ante la realidad en actitudes tan irreconciliables, está dada por la estructura misma de la conciencia, que no puede dejar de ser expresión de relaciones sociales. La actividad creadora del artista no es un quehacer solitario, al margen de sus relaciones concretas, vitales con los demás. Su singularidad no se mide por su impermeabilidad, sino justamente por lo contrario, por su capacidad de percibir y absorber, más hondamente, esas relaciones y enriquecerlas. El artista es un hombre que se distingue de los demás por una sensibilidad más profunda, por una mayor riqueza de comunicación y recepción. El universo en que vive no es, ni puede ser, un universo cerrado, sino abierto a las infinitas relaciones del hombre en su existencia social.

Al reflejar la realidad, la conciencia no puede sustraerse a las relaciones de que ella misma es expresión lo cual entraña, evidentemente, un riesgo: por ser conciencia limitada —de clase, del individuo, de una época— puede reflejar inadecuadamente la realidad. Si la conciencia fuese ilimitada, si el ser y la conciencia fuesen idénticos, no habría margen para el error ni la ilusión, para el reflejo inadecuado de la realidad. Pero, la conciencia nunca puede abrazar total, absolutamente el ser; puede acercarse, adentrarse, cada vez más profundamente en sus entrañas, sin llegar nunca a identificarse con él (7).

El idealismo se forja la ilusión de una conciencia soberana, autónoma, que puede dictar, incluso, sus propias leyes a la realidad. Pero, con todo, no logra escapar a su condicionalidad social. La conciencia está condicionada, vinculada a la vida real del hombre, y en su actividad refleja las condiciones que la limitan. En el arte, el ser social puede condicionar la conciencia perturbadoramente, en virtud de qua la presencia viva de lo emocional en la creación artística hace más complejo el proceso de superación de las condiciones que la engendran. Cualquiera que sea la actividad de la conciencia social, ésta no puede dejar de reflejar, aunque en forma invertida, el ser social. Incluso los reflejos más ilusorios, fantásticos, de la realidad tienen su fundamento en la existencia social (8).

(7) V I LENIN, *Materialismo y empiriocriticismo*, pág. 373, Moscú, 1948

(8) C. MARX, *La ideología alemana* en C. Marx y F. Engels, *Dialéctica de la naturaleza, La ideología alemana*, etc., pág. 208, Ediciones Pavlov, México D.F., sin año

Eslabones Intermediarios en el Proceso de Reflejo del Ser Social

El ser social, sin embargo, no influye de modo inmediato, sino a través de un complejo proceso en el que median una serie de factores intermediarios. El arte tiene sus raíces, en última instancia, en relaciones materiales, prácticas, entre los hombres, que expresan, a su vez, una relación del hombre con la naturaleza, determinado nivel del desarrollo de las fuerzas productivas.

En sus orígenes más remotos, la dependencia del arte respecto de la producción es simple e inmediata. Cuando el desarrollo de las fuerzas productivas es tan bajo, que apenas puede garantizar al hombre un mínimo de seguridad ante las fuerzas hostiles de la naturaleza, el arte se convierte, con su carácter mágico, en una técnica ilusoria, ideal, para afirmar al hombre ante las fuerzas naturales, que se le revelan como poderes extraños. Para poder herir al animal, se le hiere, primero, en imagen, idealmente. A medida que el hombre va disponiendo de una técnica material más avanzada y, con ello, de fuerzas productivas más desarrolladas, va alargándose la distancia que separa el arte de la producción material.

Para comprender el predominio de la figura de los animales, sobre todo salvajes, respecto de la representación del hombre y de las plantas, en la pintura primitiva, basta conocer la relación del hombre con la naturaleza, el nivel de la técnica material con que se enfrenta a ésta. Pero, un cuadro de Dalí no puede explicarse sólo por el nivel de las fuerzas productivas, sino fundamentalmente por el tipo de relaciones sociales de nuestro tiempo, por el estado de desintegración espiritual de la clase dominante, por las ideas filosóficas, morales y políticas que expresan la crisis general del sistema capitalista, etc. El hedor que despiden la obra de Dalí nace de la podredumbre social que la engendra.

Entre la producción material y el arte, existe toda una serie de eslabones intermedios. Está, en primer lugar, la base económica, es decir, el conjunto de relaciones prácticas, concretas, que los hombres contraen entre sí y que se definen, fundamentalmente, por el tipo de propiedad que domine sobre los medios de producción. El conjunto de estas relaciones productivas constituye la estructura económica de la sociedad, sobre la que se levanta la superestructura ideológica (9). Las fuerzas productivas determinan las relaciones de producción. Los cambios en la producción se reflejan, directamente, en la base, e indirecta-

(9) Marx ha expuesto estas tesis fundamentales del materialismo histórico en su famoso *Prólogo a la Contribución a la Crítica de la Economía Política*, en *Obras Escogidas*, T. I, págs. 332-333, Moscú, 1951.

mente en la superestructura, es decir, en el conjunto de ideas políticas, morales, religiosas y estéticas de la sociedad, junto con las correspondientes instituciones (10).

La superestructura no está ligada inmediatamente a la actividad productiva, sino de modo mediato. En cambio, la superestructura refleja directamente, en la conciencia humana, el régimen económico de la sociedad, sus relaciones de clase. Pero, entre la base económica y el arte se interponen otras formas ideológicas, las tradiciones nacionales artísticas, las tradiciones populares, la psicología de las clases, etc que se entrecruzan en un complejo de influencias diversas. En esta malla tupida de relaciones, se inserta la conciencia individual del artista, dando una forma peculiar, un acento propio a las encontradas fuerzas que se disputan su conciencia. Balzac y Zola, Calderón y Lope, Shostakovich y Prokofiev son hijos de la misma época, de la misma clase social, tienen ante sí la misma realidad, y sin embargo, sus obras acusan una radical singularidad, producto de la manera peculiarísima de insertarse la conciencia individual en unas relaciones comunes. Dentro del común horizonte, la mirada de cada artista es única, su visión irrepetible. El artista vive en medio de las contradicciones sociales que desgarran la sociedad. Comparte las esperanzas, los goces y sufrimientos de otros hombres y los va expresando en su obra, pero tamizados por su sensibilidad singular.

La obra de arte hay que verla, en consecuencia, como reflejo del *ser social*, de las relaciones que unos hombres contraen con otros en la sociedad. Pero, entre ella y esas relaciones sociales, hay que ver también la rica gama de los intermediarios ideológicos y el canal singularísimo por el que llegan a la conciencia del artista.

El materialismo vulgar, al ignorar esos eslabones, esquematiza y falsea el rico y profundo proceso de la creación artística, viendo ésta como expresión directa, inmediata del desarrollo económico de la sociedad. El arte es considerado como un producto de la necesidad económica, que opera automáticamente. Esta concepción simplista del arte desconoce el proceso de mediación entre la producción material y la conciencia, que desempeña un papel decisivo (11). Marx ha demostrado

(10) Las tesis de Marx sobre las relaciones entre las fuerzas productivas, la base económica y la superestructura han sido precisadas y desarrolladas por J. V. Stalin en su trabajo, *Acercas del Marxismo en la Lingüística* (*Literatura Soviética*, núm. 9 de 1950). Sobre la significación de este estudio de Stalin para el marxismo, véase mi conferencia titulada, *Los trabajos de Stalin Sobre la Lingüística y los Problemas del Materialismo Histórico* (*Nuestro Tiempo*, núm. 9 México D.F., julio de 1953).

(11) Entre los representantes de este sociologismo vulgar del arte se encuentran Friche y Wilhelm Hausenstein, autores de sendas obras, en que se expone la dependencia automática de los fenómenos artísticos respecto de las condiciones sociales y económicas.

que la grandeza del arte griego estaba vinculada, en gran parte, al carácter de uno de sus factores intermedios: la mitología.

Al eliminar los eslabones intermedios, esta sociología simplista del arte no puede dar cuenta de un hecho advertido también por Marx, "el desarrollo desigual de la producción material y de la producción artística". Esta desproporción se manifiesta en que, en ciertas épocas, puede darse un arte más desarrollado que en épocas con un nivel superior de producción material. Si el arte fuese expresión directa de la economía, y a través de ésta, de las relaciones de clase, tendría que seguir automáticamente el ascenso de las fuerzas productivas. Pero, esto, que no está confirmado por la historia del arte, entraña una simplificación inadmisibile de la vida real. Ciertamente, la base económica de la sociedad determina el contenido ideológico del arte, pero de ello no se deriva que el florecimiento económico acarree, necesariamente, un florecimiento artístico.

Engels ha salido al paso de tan burda simplificación, exhortando a que se tenga en cuenta todo el complejo juego de acciones y reacciones ideológicas, en lugar de aferrarse exclusivamente al factor económico. Aunque éste proporciona, en última instancia, la condicionalidad general, común a la base y a las diversas ideologías, los factores intermedios, cruzándose en un juego de influencias diversas, determinan en forma más concreta, el cauce de ese condicionamiento general. El arte no depende, por tanto, directamente del desarrollo de las fuerzas productivas. Como toda superestructura, nace sobre una base económica dada, es decir, dentro de determinadas relaciones de clase. Pero, el arte nace también vinculado a superestructuras religiosas, filosóficas, morales, jurídicas, políticas, etc., e insertado asimismo en una tradición nacional artística.

La superestructura sigue el destino transitorio de su base; no puede ir más allá de los límites históricos de ella. La desaparición de la base señala el fin de la superestructura. ¿Por qué una superestructura deja paso a otra? Porque ya no corresponde a las necesidades de la base, ya que la superestructura surge para afianzar su propia base. Desaparecida ésta, se requiere una superestructura en consonancia con las necesidades de la nueva base. Por eso, el racionalismo burgués desplaza a la escolástica, o sea, a la filosofía que tendía a justificar las relaciones sociales del orden feudal, incompatibles con las nuevas relaciones sociales-capitalistas, de las que el racionalismo era viva expresión. Un elemento de la superestructura desaparece cuando ya no ayuda a for-

talecer su base Base y superestructura tienen, por tanto, un carácter histórico, transitorio (12).

El Arte y la Superestructura

En el dominio de la superestructura ideológica, entran el arte, las ideas estéticas y sus correspondientes instituciones. Sin embargo, las obras de arte tienen un valor perdurable, es decir, sobreviven a los cambios que se operan en la base, es decir, siguen valiendo para hombres que viven en otras condiciones sociales.

La supervivencia de la obra de arte, ¿no extraña una autonomía respecto de la base, de las relaciones de clase? ¿No hay, entonces, una contradicción patente entre el carácter superestructural de la obra de arte y su validez, más allá de la existencia condicionada de toda superestructura? Y, de ser así, ¿no se habría abierto una brecha en la teoría marxista del carácter superestructural del arte, que amenazaría con invalidarla? (13).

No puede negarse, ciertamente, que todo gran arte sobrevive a la base que lo engendró. Obras que nacieron en la sociedad esclavista —una estatua de Fidias— en la sociedad feudal —las “Coplas” de Jorge Manrique— o, bajo el capitalismo —la novela de Balzac— constituyen una fuente común de satisfacción estética. Es un hecho que resisten, vigorosamente, la acción del tiempo, sin seguir el destino precario de su base. No nos acercamos a las obras de arte de sociedades pretéritas como a restos arqueológicos, sino que nos vemos sacudidos por una vitalidad, que se pone de manifiesto en condiciones sociales muy distintas de las que las engendraron. ¿No extraña esto, repito, una contradicción radical, insoluble entre el origen condicionado y el destino incondicionado de la obra de arte? Si en la raíz de toda creación artística se hallan relaciones concretas, humanas, ¿cómo explicar una validez que trasciende de condiciones históricas y sociales determinadas?

Hay aquí, sin duda, un grave problema del que tuvieron clara conciencia los creadores mismos de la teoría de la superestructura

(12) En la exposición de las relaciones entre la producción, la base y la superestructura hemos seguido las ideas desarrolladas por Stalin en el trabajo antes citado.

(13) A esta concepción, llega apresuradamente Hans Barth en su libro *Verdad e Ideología*, págs. 126-130 (Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1951). El filósofo soviético P.S. Trofimov ve en el arte un estatuto ambiguo: tanto elementos superestructurales como elementos que van más allá del marco de la superestructura. Véase su trabajo, *Sobre las Relaciones del Arte con la Base y la Superestructura*, en la revista *Voprosi Filosofii* (Problemas de Filosofía, núm. 2, 1951).

Veamos, por tanto, la obra de arte desgarrada por una contradicción, que la hace transitar entre lo perecedero y lo que sobrevive al rigor del tiempo.

Toda obra de arte está creada en determinada dirección espiritual, que se manifiesta en la actitud de su creador ante la realidad que trata de reflejar. Esta actitud se nutre de las ideas y sentimientos de su época, de su clase, apropiados, en última instancia, en una forma singular, peculiarmente suya. El artista crea, por otra parte, según unos principios estéticos dominantes en su tiempo, que contribuyen a delimitar el cauce por el que ha de fluir su creación, al tratar de plasmar en un objeto concreto, sensible, su actitud ante la realidad.

Ambas direcciones espirituales —la actitud de la conciencia ante la realidad y los principios estéticos— tienen un carácter transitorio, caduco en el sentido de que su capacidad de informar, de nutrir el arte está limitada histórica y socialmente. Ambas direcciones dan la posibilidad de crear, pero no la creación misma. Esa posibilidad desaparece al cambiar radicalmente las relaciones materiales, sociales entre los hombres, y, con ellas, la actitud de la conciencia que de ellas surgía, y los principios estéticos que también lo expresaban.

Tomemos el arte de la antigüedad griega. Este arte revelaba una actitud poética, ingenua, mitológica, del griego ante el mundo. Esta actitud ha desaparecido y con ella la posibilidad de que pueda darse, nuevamente, un arte fundado en esa actitud. El “milagro griego” se ha evaporado para siempre. De la misma manera, las nuevas relaciones sociales, surgidas en los siglos XV y XVI, las relaciones capitalistas de producción, harán ya imposible que prosiga la fusión entre arte y religión, propia de la sociedad feudal.

No desaparecen el arte griego ni el medieval, sino la posibilidad de crear un arte, impregnado de mitología, propio de la sociedad esclavista, o un arte como el medieval, nutrido de sentimiento religioso y vinculado a la sociedad feudal. En este sentido, podemos afirmar que el arte griego o el medieval han desaparecido con la base económica que los engendró. Los intentos de reproducirlos, en otras condiciones históricas y sociales, sólo pueden conducir a pálidos trasuntos de un arte originario, sencillamente porque ha desaparecido la actitud subjetiva de que eran expresión, y con ello la posibilidad de que puedan darse de nuevo. Ahora bien, aunque se haya agotado esa posibilidad de creación, no ocurre lo mismo con la realidad artística ya creada, es decir, con las obras de arte nacidas en el marco de determinada actitud ante la realidad y de unos principios estéticos ya caducos.

Hay que distinguir, en consecuencia, la actitud espiritual, subjetiva, condicionada por una singular situación histórica y social, los principios estéticos que reflejan también esa actitud, y la obra de arte, o sea, el objeto concreto, sensible en que se ha plasmado esa actitud subjetiva, ese ideal de belleza. La estética griega —como la actitud ante el mundo de la que era tributaria—, es un fenómeno histórico, que hoy sólo tiene una validez relativa para nosotros. Ligada a la sociedad griega de la antigüedad, desapareció con ésta, aunque ello no significa que se hayan borrado por completo, ya que los vemos impregnando el arte cristiano, el Renacimiento, el neoclasicismo, etc., pero integrados en nuevas concepciones del mundo. El ideal de belleza helénico no puede volver a ser lo que era en la sociedad helénica, porque los fundamentos económicos y sociales, de que era expresión, han desaparecido.

La estética griega es hoy una estética caduca, lo que no impide que elementos suyos sean reabsorbidos en estéticas posteriores y fecunden nuevos períodos de la historia del arte. Por el contrario, el arte griego sobrevive en forma menos relativa, a pesar de encarnar ideas estéticas, religiosas, morales y sociales que siguieron el destino mortal de su base. El arte griego perdura, no obstante estar nutrido de mitología, es decir, de una forma ilusoria, fantástica de reflejo de la realidad en la conciencia humana.

Si el arte griego perdura, desaparecidas la base económica que lo engendró y las ideas de que era expresión, ¿sería justo decir que sobrevive no *por*, sino *a pesar de* esos factores caducos, históricos? Ello sería tanto como afirmar que la obra de arte es lo que es, menos esos elementos caducos, que le dañan más bien un estatuto precario. De esta manera, introduciríamos en la obra una división artificial entre los elementos perecederos — su contenido ideológico—, expresión de una base económica que desaparece, y la forma en que esos elementos aparecen, cristalizados en la obra de arte. Pero, ésta vale como un todo único, en el que sólo por abstracción podemos hablar de elementos caducos e impercederos. Esos elementos históricos, sociales, expresados en el contenido ideológico, son inseparables de la forma. No existe la forma pura, puesta arbitrariamente por el artista, sino la forma que emerge, necesariamente, del contenido.

El contenido ideológico que nutre la obra de arte puede ser un elemento caduco fuera de ella —y no siempre lo es—, pero, integrado en la obra, en unidad indisoluble con la forma, rebasa los límites de su época, de su clase, su caducidad, para hacer que la obra de arte trascienda de su condicionalidad histórica y social.

¿En qué reside, entonces, el carácter superestructural del arte?

a) En la correspondencia entre el arte y el régimen social.

Cambios decisivos en el régimen económico de la sociedad, traen como consecuencia virajes radicales en la historia del arte. El triunfo de las relaciones sociales burguesas sella el destino del arte medieval. A cada régimen social corresponde un arte, que no puede repetirse en otras condiciones sociales y económicas. El arte de la sociedad capitalista no puede darse en un régimen socialista. Esto no implica, como veremos más adelante, que el arte de una nueva sociedad no reabsorba en su seno el arte precedente, pero el arte de determinada sociedad sigue el destino de la base que lo engendró.

b) El carácter superestructural del arte se manifiesta también en la función que ejerce en la sociedad.

El artista no es sólo una fina membrana que recoge los estremecimientos más leves del espíritu humano, sino que es capaz de transmitir a los demás sus ideas y sentimientos, su actitud ante el mundo. Toda gran obra de arte es afectiva, en el sentido originario de la palabra: nos afecta, nos conmueve, turba nuestro reposo, nos impide permanecer indiferentes. Toda gran creación artística estremece nuestro ser, tanto más cuanto más grande que sea. Esto es lo que logran Cervantes, Shakespeare, Goya, Beethoven. Toda gran obra de arte es un vigoroso alabonazo, una profunda llamada, una inagotable antorcha de significaciones humanas. Su grandeza se mide por su riqueza de afección, por su capacidad para sacarnos de la indiferencia, para fundar nuevas relaciones, para enriquecer la vida espiritual del hombre.

El arte no puede ser indiferente, por ello, al destino de su base, al de su clase, al del régimen social que sirve. El arte tiene, en consecuencia, un contenido de clase, que se manifiesta en la actitud del creador hacia las relaciones humanas dominantes, que son, a su vez, expresión del régimen económico de la sociedad. La posición que el artista adopta ante esas relaciones humanas, introduce consciente o inconscientemente un juicio de valor en ellas. De ahí se deriva el papel activo que ejerce el arte en la sociedad, mediante la transformación de las ideas, sentimientos, sueños y esperanzas de los demás hombres, o contribuyendo, con una influencia contraria, a afianzar esas relaciones.

c) La actitud de las clases sociales hacia el arte, es otra de las manifestaciones del carácter superestructural del arte.

En virtud del papel activo, transformador, educador del arte respecto de la conciencia humana, las clases sociales no pueden permanecer indiferentes al destino del arte. En una sociedad — como la nuestra—, desgarrada por contradicciones sociales antagónicas, no es indiferente para la clase dominante que el arte sea formalista o realista. La burguesía prefiere, hoy, un arte que escape de una realidad que la condena, y que desvíe la conciencia de la tarea de contribuir a transformar esa realidad (*formalismo*), a un arte que trate de captar las tendencias profundas de la realidad y que, como consecuencia, participa en su transformación (*realismo*). Cabe también una posición que favorece la burguesía: considerar la realidad como dada, de una vez para siempre, absteniéndose de dar un juicio sobre su esencia misma, con lo cual se paraliza el impulso transformador, educativo del arte (*naturalismo*).

El arte, como toda superestructura, no es un reflejo muerto, pasivo del ser social. Engels tomando en cuenta las deformaciones a que sometían esta concepción los detractores del marxismo, insistió más de una vez en el papel activo de la superestructura. Este papel activo, de movilizador de conciencias, está determinado por su propio carácter de clase. En una sociedad dividida en clases antagónicas, la misma clase social que domina materialmente no puede ver con indiferencia lo que, en la esfera espiritual, contribuye a afianzar o destruir su dominio.

II

EL ARTE Y SUS RELACIONES CON OTRAS FORMAS DE LA CONCIENCIA SOCIAL

El arte constituye una forma de reflejo de la realidad; pero también reflejan la realidad otras formas de conciencia social: la religión, la moral, la ciencia, la filosofía, etc. Rasgo común a todas las formas de la conciencia social es el de estar condicionadas por el ser social, por el conjunto de relaciones que los hombres contraen en la sociedad. Cada forma de conciencia refleja, de modo peculiar la realidad, de acuerdo con sus rasgos específicos.

En el arte, debemos buscar sus rasgos originarios, distinguiéndolo, en primer lugar, de otras formas de la conciencia social.

El Arte y la Religión

La religión es un reflejo falso, invertido, fantástico, en la concien-

cia de los hombres, de la realidad exterior que los oprime, sea la naturaleza o la sociedad. Toda religión entraña un alejamiento de la realidad y una presencia dominante de elementos irracionales. El arte puede dar también un reflejo ilusorio, fantástico de la realidad. Si se acentúa, por otra parte, el lado irracional del arte, pueden borrar las diferencias entre arte y religión, ya viviendo aquél al servicio exclusivo de ésta, o convirtiéndose él mismo en una forma de religión.

No puede negarse que la religión, como ideología ha impregnado de contenido el arte, durante largo tiempo. El predominio del tema y del sentimiento religioso en el arte correspondía al papel dominante que la religión jugaba, como parte de la superestructura ideológica, en la sociedad correspondiente. El lugar privilegiado, que ocupa en la sociedad feudal, cede terreno cuando, con el nacimiento y desarrollo del capitalismo, una nueva clase social —la burguesía— ve en las ideas religiosas y en las instituciones que la sostienen, un freno al cumplimiento de sus aspiraciones de clase. Se produce, entonces, un desplazamiento de los temas religiosos o una humanización de ellos, instalando al hombre como verdadero personaje de la obra (Rafael, Leonardo, Miguel Angel, etc.) La divinidad es vista con dimensiones humanas, sin el reflejo sobrenatural que ponen un Giotto o Fra Angelico.

Algunos artistas de nuestro tiempo han buscado la solución a la crisis en que se encuentra el arte burgués moderno, en impregnarlo nuevamente de contenido religioso. Se parte del hecho de que ese arte, ayuno de contenido, carece de espiritualidad. Se advierten las graves consecuencias que tiene para el propio arte el dejar de ser instrumento de comunicación entre los hombres. Se trata de encontrar, por todo ello, en una renovación del sentimiento religioso las fuentes de la inspiración que una sociedad desespiritualizada ha secado. Se pretende que el vínculo roto, entre el artista y los demás hombres, sea restablecido por un arte profundamente religioso. Esta es la posición de G. Severini, que llega a ella después de hacer balance de casi treinta años de actividad artística, en los que el pintor italiano pasó por las manifestaciones más típicas del arte de una sociedad en proceso de desintegración (14). Pero, las condiciones sociales que permitieron a la religión nutrir fecundamente el arte, han desaparecido, y no es posible que, en otras condiciones sociales, como las de nuestro tiempo, pueda significar, para el arte, lo que significó en aquellas condiciones irrepetibles.

Las limitaciones de una religiosidad concreta, en nuestros días, han llevado, en otras concepciones idealistas, a ampliar el dominio de

(14) Gino Severini, *Tratado de las artes plásticas*, pág. 18, Ed. Glen, Buenos Aires, 1944

lo religioso hasta identificarlo con lo radicalmente espiritual. El hombre queda definido como "animal religioso"; en el espíritu religioso se encuentra una categoría esencial del ser humano, en lugar de ver en él una forma, históricamente condicionada, de enajenación de su propia esencia.

Entre los intentos de definir el arte por su contenido religioso, hay que situar las concepciones de Malraux (15) para quien el arte es sólo un medio de crear —como él dice— un universo sagrado. Desde el siglo XVI hasta el XIX, el arte —sostiene él— ha tratado de crear un universo ficticio, no sagrado. Malraux, llevado de su afán de axaltar las tendencias antirrealistas que hoy responden mejor a los intereses de la burguesía, rebaja precisamente aquellas épocas en que el arte ha dignificado la realidad humana, viéndolas como una desviación, por su realismo, del camino real del arte. Se trata de justificar el arte burgués moderno, precisamente en lo que tiene de deshumanizado, viéndolo como la culminación de un proceso que domina a lo largo de toda la historia del arte.

En esta orientación, que trata de restablecer lo religioso en el arte, hay que situar también el surrealismo, intento de volver a una forma primitiva, casi mágica de religión. Breton propone "reinvertir al artista en sus funciones religiosas" (16). El arte se convierte, para él, en una llave fundamental para hallar la comunicación perdida entre el hombre y la naturaleza. Se habla de comunicación con la naturaleza, no en la actitud práctica que afirma al hombre ante ella, sino en una actitud religiosa, que es más bien una magia para iniciados (17)

Cuando las contradicciones sociales se agudizan, con la crisis general del sistema capitalista, la lucha entre lo sagrado y lo humano en el arte refleja la contradicción esencial de la sociedad actual. La *resacralización* del mundo, el arte mágico o sagrado, que propone el surrealismo, cumple, en el momento que las contradicciones de clase se hacen más profundas, la función de *sacralizar* los viejos intereses de la clase dominante. Bajo la capa sagrada, con que quiere revestirse el surrealismo, se niega lo humano, dando al hombre una conciencia mistificada, que le impide aprehenderse como un ser enajenado socialmente

Los intentos de impregnar el arte de un contenido religioso, cualquiera que sea la forma que presenten tienden a impedir que el hombre tome conciencia del carácter social de su enajenación y de su capacidad

(15) Expresadas en *Les voix du silence* París, 1951
 (16) En *Le Surrealisme et la peinture* N R F, 1928.
 (17) Breton, *Arcane* 17, págs 153 154, Sagittaire, 1947

para cancelar ésta. Se dice que el rechazo de lo sagrado no es, en definitiva, sino la divinización del hombre. Por el contrario, es una de las condiciones para que el hombre recobre su esencia enajenada, como ser consciente y libre, para que tome conciencia de que es producto de sí mismo, es decir, de las relaciones que contrae con otros hombres

Relaciones entre el arte y la ciencia

El arte, como la ciencia, refleja la realidad, puede darnos un conocimiento de ella. Toda gran obra de arte constituye una revelación profunda de la esencia de los fenómenos de la vida social, de las relaciones humanas. Cervantes, Tolstoi, Galdós, Goya, etc., han creado obras de gran significación cognoscitiva, permitiéndonos profundizar en las relaciones sociales de una época

Pero, el arte y la ciencia, como formas de conocimiento, no son idénticos. Entre ellos, hay diferencias sustanciales. La primera se refiere al modo de reflejar la realidad, por medio de conceptos en la ciencia, y de imágenes concretas, sensibles en el arte.

Conocer, para la ciencia, es generalizar, elevarse de los hechos particulares a las leyes que los rigen. Los resultados del conocimiento científico se formulan en conceptos, que reflejan lo esencial del fenómeno, haciendo abstracción de las peculiaridades accidentales de los fenómenos concretos. Conocer, para el arte, es también generalizar, elevarse de lo particular a lo general, pero los resultados de este conocimiento artístico no se formulan en la forma abstracta del concepto, sino en imágenes concretas, que tienen siempre, a diferencia del concepto, un carácter individual, sensible. La generalización científica produce el concepto, en el que se pierde lo individual. La generalización artística culmina en la imagen, en la que lo general se presenta solo en forma individual.

La segunda diferencia sustancial entre el arte y la ciencia toca al objeto de una y otra forma de conocimiento: la realidad. Al arte le interesa la misma realidad objetiva que a la ciencia, pero en tanto que ésta, al reflejarla, trata de hacer abstracción del sujeto que conoce, el arte considera la realidad integrada en el mundo del sujeto. Por sujeto entendemos, en el presente caso, el hombre social, en sus relaciones con los demás, el hombre con sus actos, ideas y sentimientos, con sus intereses de clase, con sus sueños y esperanzas, con sus luces y sombras. Al arte no le interesa reflejar la realidad objetiva, al margen del hombre como acontece en la ciencia, que aspira, al menos, a sacu-

dirse la presencia de lo objetivo, de sus sentimientos e intereses, en el reflejo. La verdad científica es indiferente a los anhelos del sujeto, existe con independencia de las esperanzas o decisiones de éste. Esa verdad se alcanza en una peculiar relación entre el sujeto y la realidad, en la cual se trata de reproducir ésta, idealmente, en la conciencia del sujeto. El sujeto no constituye esta realidad, como pretende el idealismo, sino que la reproduce, la refleja.

La verdad artística entraña también un reflejo de la realidad objetiva, pero en este reflejo aparece siempre en su relación con el sujeto, como hombre social. Directa o indirectamente, el hombre está presente en la obra de arte. El hombre, en sus relaciones con la realidad objetiva, en las relaciones que contrae, a su vez, con sus semejantes, el hombre en toda su riqueza espiritual, por dentro y por fuera, en su mundo público y privado, he ahí la realidad que, en definitiva, interesa al arte. El hombre está presente en la creación artística, no sólo cuando es objeto expreso de ella, sino también cuando no aparece directamente. En un paisaje, en una naturaleza muerta, no buscamos un traslado exacto, fotográfico de la realidad, sino ideas, sentimientos del hombre, revelaciones de su propia naturaleza.

El hombre debe aparecer en toda su plenitud, como un todo único, en su profunda y rica esencia social, es decir, como nudo de complejas y profundas relaciones.

La vida humana no puede ser dissociada, artificialmente, en un mundo interior y otro exterior, entre lo personal y lo social. El arte burgués ha preferido cargar el acento en el mundo interior del hombre, dejando a un lado, como algo exterior, extraño, su actividad, su trabajo, las relaciones sociales, políticas, económicas, que contrae con otros hombres. El realismo socialista quiere ver al hombre como un ser social, en toda la plenitud de sus profundas y variadas relaciones, por ello, con un mundo interior enriquecido espiritualmente con esa riqueza de relaciones.

Toda gran obra de arte entraña conocimiento del hombre, de la realidad social, del conjunto de relaciones humanas de una época. En la creación artística, no sólo se descubren la concepción del mundo del hombre de una época y sus ideas sociales, morales, religiosas y políticas, sino también su mundo interior, sus sueños y esperanzas. En esa realidad social que revela el artista, está también inserto él, y se acerca a ella, interesadamente, con sus ideas y anhelos, a diferencia del hombre de ciencia, que trata de desprenderse, aunque no pueda lograrlo siempre, de lo subjetivo, para alcanzar el plano de la objetividad. Al

conocer, al reflejar la realidad, una realidad humanizada, el artista juzga, interpreta, se siente atraído o repelido por ella, es decir, se expresa a sí mismo, expresa su propio mundo como ser social.

El conocimiento que proporciona la obra de arte no puede ser identificado con el que la ciencia pueda darnos del hombre mismo, de la realidad social. La ciencia, precisamente por su manera de reflejar la realidad, en conceptos, no puede presentarnos la vida humana como un todo único, en la multiplicidad y riqueza de relaciones sociales, en su mundo interior y exterior, en el amor y en el trabajo, en sus grandezas y miserias.

La contraposición kantiana entre el arte y la ciencia

Pero, estas diferencias entre el conocimiento científico y el artístico no rompen toda unidad entre uno y otro, ya que tanto el arte como la ciencia, revelan la esencia de la realidad, por caminos diversos.

Kant ha acentuado estas diferencias hasta darles casi un valor absoluto. Llevado de su justo propósito de destacar el papel de la afectividad en el arte a fin de encontrar el dominio específico del arte, delimitándolo claramente de la ciencia, Kant llegó, por esa vía, a establecer una oposición radical entre ambas actividades de la conciencia. Para el filósofo alemán, el juicio estético está privado de significación cognoscitiva. La vivencia estética no requiere del concepto del objeto. La actividad del pensamiento sólo puede enturbiar la pureza del juicio estético.

En su afán de buscar una dirección originaria de la conciencia en el arte, Kant establece una diferencia absoluta con la ciencia, afirmando que el juicio estético no tiene, en su base, ningún concepto del objeto. La representación se relaciona, en forma inmediata, con el sentimiento del sujeto. El objeto puede provocar placer estético, sin necesidad de que nos formemos un concepto de él, sin que sepamos, en verdad, qué es el objeto (18). La estética kantiana ve en la percepción estética una carencia de significación lógica, objetiva, con lo cual se queda en una mera captación de lo sensible, que vendría a entrar en relación con el sentimiento, de modo inmediato, sin el concurso del concepto.

En la estética kantiana, encontramos los fundamentos del arte burgués moderno, que desde el cubismo hasta el arte abstracto, pasando

(18) Kant, *Critique du jugement*, trad. de Gibelin, págs. 39 y ss., París, 1916

por el surrealismo, se esfuerza en desacreditar la significación lógica del objeto representado. El placer estético se busca con el apoyo directo de lo sensible, en un mero juego de formas y colores en la pintura, o en combinaciones puramente sonoras en la música (19)

Al examinar la imagen artística, en el capítulo siguiente, veremos cómo el intento de prescindir del plano conceptual o lógico está en contradicción con la esencia misma del arte y que, por ello, conduce, como podemos advertir en el arte burgués moderno, a su propia desintegración. No podemos olvidar, entre tanto, que si bien en la experiencia estética, el sentimiento tiene una función peculiar y fundamental, la percepción sensible no puede nutrirlo sin el concurso del entendimiento. Si no podemos identificar el objeto como tal, en su significación lógica, objetiva, no podríamos captar la significación estética que el artista ha querido darle. Esto no significa, en modo alguno, que podamos quedarnos en el plano del concepto. La comprensión del objeto como tal, no hace más que abrir las vías de acceso al sentimiento. Para que un objeto nos produzca placer estético, se requiere que tengamos, por tanto, un concepto de él, como condición necesaria, aunque ella no sea suficiente. Podemos formarnos ese concepto sin que el placer estético se produzca.

La contraposición entre ciencia y arte, entre concepto e imagen artística, es propia de la estética idealista, que defiende el formalismo en el arte, la negación de la virtud cognoscitiva de éste, de que la esencia de la realidad pueda ser reflejada, adecuadamente, en la obra de arte. En las tesis kantianas, el arte burgués de nuestro tiempo busca el fundamento a su ruptura con la realidad, a su intento de crear, arbitrariamente, una realidad propia, que no tenga nada en común con la realidad objetiva.

*Irracionalismo de la estética de Heidegger ·
el arte como forma superior de conocimiento*

Otra dirección de la estética idealista de nuestro tiempo, lejos de rechazar el valor cognoscitivo del arte, lo eleva hasta poner a éste por encima de la ciencia y de la filosofía. El arte no sólo sería otra forma de aprehensión de la realidad, sino la forma superior de conocimiento. Esta es la posición de Heidegger, tal como la expone, fundamentalmente, en su opúsculo *Del origen de la obra de arte*. Partiendo de un cuadro de Van Gogh, Heidegger encuentra la esencia del arte en su

(19) Para el presente trabajo, hemos utilizado la traducción, hasta ahora inédita, del doctor Samuel Ramos

función cognoscitiva. El cuadro nos revela el ser de un objeto, el par de zapatos de un labriego. El ser del ente permanecía oculto y la obra de arte ha quitado los velos que encubrían su ser, saliendo así al estado de no ocultación (*aletheia*, entre los griegos), que es lo que se considera verdad en la concepción heideggeriana. La esencia del arte sería, por tanto, “ponerse en obra la verdad de los entes”.

Conviene recordar que para Heidegger, la verdad no es objetiva, y que la verdad originaria, la “pura” verdad, no lo es en sentido lógico (20). La verdad no reside en la concordancia entre un ente (sujeto) y otro (objeto), sino en el proceso de revelar, de mostrar lo encubierto. La verdad se da en el hombre en una actitud irracional, en un plano preconceptual, en el plano que Heidegger considera primario y radical de la existencia humana, ya que según él, sólo en un segundo momento, los entes por los que el “ser ahí” se preocupa se tornan objetos de la reflexión teórica. Para Heidegger, la verdad es una dimensión de la existencia humana, no el reflejo objetivo de la realidad en la conciencia. Toda verdad, sea cual fuese, es relativa al “ser ahí” (21). Carece, por ello, de sentido preguntar qué era la verdad antes de que el “ser ahí” fuese o qué será después de que deje de existir. Toda verdad es histórica, transitoria, como la existencia en que se funda y de la que surge.

La concepción heideggeriana de la verdad no es sólo un tardío retoño del idealismo subjetivo, sino también del más desembozado irracionalismo. La verdad originaria se da en la vivencia primaria del trato con los entes intramundanos, preocupándose por ellos; es anterior a toda actitud lógica, reflexiva. Se da en nuestro trato indiferenciado con esos entes, pero, para penetrar en la totalidad del ser, se requiere una vía excepcional: la angustia, que desempeña un papel superior a la razón.

Heidegger pretende haber superado la oposición entre idealismo y realismo, sin embargo, sus pies están bien sujetos en el suelo del más puro idealismo. Como en Kant, el ser no es en sí, sino relativo al sujeto; un ser puesto por el sujeto. Sin éste, no hay ser. El ser que el “ser ahí” atribuye a las cosas es producto de la actividad del sujeto. Una vez más, como en todo idealismo, la conciencia crea el ser. Por otra parte, el viejo agnosticismo kantiano reaparece también. Según Heidegger, mientras el ente no es articulado por el “ser ahí” en la estructura que él llama mundo, no podemos saber lo que el ente es. En definitiva,

(20) Véase la concepción heideggeriana de la verdad en *El ser y el tiempo*, trad. del doctor José Gaos, págs. 244 y ss.

(21) Gaos traduce *Dasein* por “ser ahí”.

nunca conocemos lo que las cosas son en sí, sino cómo son para nosotros. Hay algo que queda siempre extramuros de nuestra razón, que se nos escapa y cuyo conocimiento es imposible.

Heidegger sirve, fielmente, la tarea marcada por la filosofía burguesa de nuestra época: desacreditar el conocimiento científico para buscar otra vía irracional, que lleve a esa región, a la que la ciencia no puede llegar. Heidegger cree haber hallado esa vía en el opúsculo citado.

La obra de arte —afirma él— mantiene relaciones con un conjunto de seres y circunstancias, ideas y sentimientos que la rodean y que constituyen su *mundo*. Toda obra de arte revela un mundo, el del hombre que en ella se manifiesta. Otro componente de la obra de arte son los materiales (piedra, color, etc.), que deben pedirse prestados a la *Tierra*, nombre un tanto mítico con que Heidegger designa una supuesta realidad irracional, que la ciencia no puede revelar, lo incognoscible. La Tierra tiende a ocultarse ante la reflexión lógica.

La obra de arte aparece como teatro de un conflicto entre el mundo y la Tierra, aquél pugnando por abrir ésta al ser, y la Tierra resistiéndose a ser penetrada, esforzándose por permanecer en su opacidad. El origen de la obra de arte está en esa lucha, al cabo de la cual el arte conquista, a veces, lo que está vedado a la ciencia: que el mundo ilumine la existencia en sí, derribando de ese modo el muro que se oponía a esa revelación.

El arte aparece así con una función cognoscitiva más alta que la ciencia y la filosofía. Allí donde éstas retroceden, prosigue el arte proyectando su luz en la zona irracional, impenetrable para el conocimiento científico. El arte aparece como la vía que lleva, supuestamente, a superar el agnosticismo, no sólo como una forma de conocimiento, sino como la forma suprema de conocimiento. El arte se eleva, en Heidegger, a costa de la humillación de la razón. El contenido del arte es precisamente lo irracional, lo que está más allá de la razón. La realidad es el dominio de la ciencia; en ella penetra la razón, pero más allá o más acá, arriba o abajo de la realidad hay un dominio que el arte —o la religión— puede hallar.

Esta tesis no es privativa de Heidegger. El arte como conocimiento de un mundo subreal o supranatural es el arte que ha perseguido también el surrealismo, que se presenta también como medio de conocimiento de una última realidad, irracional, a la que no puede llegar la ciencia. La tesis del arte como forma suprema de conocimiento tiene como su-

puesto la impotencia de la razón humana, su incapacidad para pensar el mundo real. Por eso, Heidegger ha llegado a afirmar que “la razón, desde hace siglos glorificada, es el más encarnizado enemigo del pensar” (22).

La empresa de buscar una subrealidad o suprarrealidad tiende a desacreditar la realidad misma su estructura objetiva. Una concepción del arte de esta naturaleza lleva a separar al artista de la vida real, a ver en la obra de arte sólo un lado no racional. Al ver a la razón como enemigo del arte y a la realidad como una realidad inferior, esta concepción tiende a impedir que el artista tome conciencia de la realidad, de su esencia, para poder contribuir a su transformación. El carácter de clase de estas concepciones es patente: corresponden a una clase social cuyos intereses han entrado en contradicción con la realidad y la razón.

El arte, como forma de la conciencia social, entra en contradicción con la ciencia cuando se elimina del arte el plano conceptual (Kant), o cuando se le da un dominio particular, irracional (Heidegger, el surrealismo). Para la estética marxista-leninista, entre el arte y la ciencia hay diferencias fundamentales, pero no diferencias absolutas que conduzcan a una contraposición insalvable. La ciencia y el arte tienen como contenido la realidad; el arte, sobre todo, la realidad social, las relaciones humanas. Pero, el arte y la ciencia son igualmente necesarios en el conocimiento y transformación de la realidad.

III

LA IMAGEN ARTISTICA Y LA REALIDAD

Conceptos e imagen

En tanto que la ciencia fija en conceptos su conocimiento de la realidad, el arte penetra en la esencia de ésta con la ayuda de la imagen. Todo concepto es genérico, —generalización de los datos de la experiencia, la imagen, por el contrario, es concreta, sensible. La imagen se presenta siempre bajo la forma de un objeto o de un fenómeno individual. La imagen de la montaña en el cuadro aparece como una figura concreta, objetiva y sensible. No es la montaña en general —la

(22) Heidegger, *Holzwege*, p. 247

“montañeidad”— sino *esta* montaña. La imagen tiene la concreción, la individualidad y el carácter sensible de las cosas reales.

Papel del elemento sensible en la imagen artística

En toda imagen artística destaca su carácter concreto y sensible: armonía de palabras, dureza de la piedad, juego de colores, combinación de sonidos, etc. Fuera de lo sensible, no hay imagen artística.

La imagen artística está destinada a ser percibida. Lo sensible está en ella, precisamente para ser acogido por los sentidos; para excitarlos, para despertarlos haciendo que, con su concurso, se pongan en pie otras potencias humanas. Pero, cabe preguntar: ¿puede agotarse la imagen artística en lo sensible, como pretende la estética formalista? Por la vía del más extremo formalismo, atendiendo sólo a las virtudes de lo sensible, desdeñando toda significación ideológica o afectiva, el pintor Delaunay llegará a decir que “el color, por sí sólo, es forma y fondo” (23).

La imagen artística no puede quedarse en lo sensible, aunque tenga que emprender siempre el vuelo desde sus dominios. Por otra parte, lo sensible nunca se halla en estado puro, sino que siempre recibe una significación. En toda percepción, lo sensible es trascendido e integrado en una significación objetiva. En el lápiz, no sólo percibimos el color en cuanto tal, la forma, la dureza, el tamaño, sino que lo percibimos como un todo, como un objeto para escribir. El color, la dureza, la forma son vistos en sus relaciones peculiares, en el marco del todo único que es el objeto lápiz. Lo sensible es comprendido, es decir, integrado en el conjunto de relaciones particulares que determinan el todo, el objeto. No existe la cualidad sensible aislada, fuera de esas relaciones, sino en la totalidad de un objeto concreto.

En la imagen artística, lo sensible remite a una significación que está más allá de lo meramente sensorial. El color forma parte de un objeto concreto, árbol o rostro humano, cielo o tierra, etc. Sólo porque el rojo está integrado en un objeto, podemos verlo como soporte de una significación —no ya la puramente objetiva— de ser, por ejemplo, expresión de ira. Para que la imagen artística nos afecte, nos conmueva, provocando en nosotros una vivencia estética se requiere que lo sensible se articule, en ella, de cierta manera. Sin el tratamiento adecuado de lo sensible, *la vivencia estética* no se producirá, lo que quiere

(23) Citado en la *Histoire de la peinture moderne De Picasso au surréalisme*, pág. 90, Albert Skira, Paris Geneve.

decir que ésta no puede prescindir, en modo alguno, de lo sensible. Pero lo sensible debe estar articulado en tal forma que debe hacernos salir de él, de tal manera que se convierte en cauce o trampolín para saltar hacia fines más altos que el de un mero excitar o halagar los sentidos. Por esto, como justamente lo vio Kant, el placer estético no debe ser confundido con el placer material, sensual de lo agradable.

La capacidad de los sentidos para trascender lo dado, lo meramente sensorial, articulando lo inmediato, es el resultado de un largo proceso en el que el hombre ha ido afirmándose, socialmente, sobre la naturaleza, como resultado de su actividad, del trabajo. El trabajo ha creado al hombre —han repetido más de una vez Marx y Engels—. *Modificando la naturaleza exterior, el hombre ha modificado también su propia naturaleza.* En esta modificación entra el perfeccionamiento de sus sentidos, de la capacidad humana de percibir la realidad exterior, en comparación con la percepción sensible de los animales. Para poder articular lo sensible, lo inmediato, en significaciones más profundas, se necesita que el hombre trascienda los límites biológicos, es decir, que despliegue su naturaleza humana, mediante el trabajo, en la naturaleza física. Para Marx, los sentidos son verdaderamente humanos, es decir, rebasan el plano meramente animal, biológico, cuando los objetos de los sentidos —la naturaleza exterior— han sido humanizados, cuando en la realidad se ha objetivado el hombre. Sin este despliegue de la esencia humana en la realidad misma, no habría sentidos capaces de articular lo sensible en significaciones cada vez más altas, y no habría, por tanto, arte. Es el trabajo humano el que ha enriquecido la capacidad de percibir, de elevarse sobre lo sensible y de ver los objetos en una actitud estética.

Lo sensible sólo puede recibir una significación estética cuando el hombre se afirma, como ser social, más allá de las limitaciones biológicas. Para que lo sensible pueda ser cauce del placer estético, se requiere que el hombre despliegue su riqueza, sus posibilidades humanas en un objeto concreto. Pero, para ello, se necesita, a su vez, trascender lo sensible, articularlo, cargarlo de una significación objetiva y afectiva.

La estética formalista nos propone desandar lo andado, desarticular lo sensible, desprenderlo del todo en que está integrado y captarlo como “forma y fondo”. Si en la trascendencia de lo sensible, hemos visto una afirmación del hombre mismo, una superación de su animalidad, ¿cómo hemos de interpretar esta renuncia a cargar de sentido humano lo sensible, sino como expresión de una sociedad en la que el hombre no puede desplegar sus posibilidades humanas?

Cuanto más se enriquece el hombre espiritualmente, menos cifra su esencia en el halago, en la exaltación de los sentidos. Por eso, un arte impregnado de contenido humano no puede ver la imagen artística sólo en su concreción sensible, en lo que tiene de estímulo sensual, sino fundamentalmente en su encarnación de ideas y sentimientos, en su riqueza humana.

Trascendencia de lo Sensible

¿Cómo llega lo sensible a integrarse en una significación ideológica y afectiva, que lo trascienda?

Lo sensible se articula, en primer lugar, para representar un árbol, un rostro humano, un cielo tormentoso, etc. Los colores y el dibujo representan cosas; el mármol, un cuerpo de mujer; las palabras remiten a objetos, a acciones reales, etc. El artista ha movilizad los elementos sensibles para representar algo, para dotarlos de una significación objetiva, estableciendo así una relación peculiar con la realidad. Por este tratamiento de lo sensible, la realidad aparece representada en la obra de arte. El material sensible, con que opera el artista, viene a ser en sus manos una materia prima, que recibe, ante todo, una significación lógica, gracias a la cual el objeto representado puede ser identificado en su significación objetiva, es decir, como objeto. El tratamiento del color, el dibujo, el claroscuro se unen para representar algo que nuestro entendimiento reconoce, identifica como un objeto determinado.

La Faena del Poeta

De todos los artistas, sólo el poeta, por encontrarse el material ya cargado de una significación objetiva, se libra de esta arriesgada operación.

La palabra —su materia prima— está ligada estrechamente al concepto. “La lengua —ha dicho Marx— es la realidad inmediata del pensamiento”. La palabra es como la envoltura material, concreta, sensible del concepto (24). Lo que mantiene el vínculo entre la palabra y el concepto es su carácter genérico, ya que sólo contienen lo general (25).

(24) La afirmación de la unidad indisoluble del pensamiento y del idioma es una tesis clásica del marxismo, reafirmada por Stalin al criticar las erróneas ideas del filólogo soviético N.Y. Marr, que al separar el pensamiento del idioma había caído en viejas tesis idealistas (Véase el trabajo de Stalin, *Acerca del Marxismo en la Lingüística*, en *Literatura Soviética*, núm. 9, 1950, pág. 27).

(25) Lenin expresa así esta idea: “En el lenguaje no hay más que lo general” “Toda palabra generaliza los sentidos muestran la realidad: el pensamiento y la palabra muestran lo que es general” (*Cuadernos Filosóficos*, pág. 258).

El poeta no se encuentra, como el pintor, con su materia en estado más o menos salvaje, con lo sensible puro, puesto que las palabras no se le ofrecen simplemente como conjunto de sonidos, sino dotadas ya de una significación conceptual. Pero, este privilegio es bastante precario en el lenguaje poético, pues la palabra tiene que ser dotada en éste de una virtud propia, que la singularice. La palabra tiene que rebasar su valor habitual, como simple envoltura de un concepto. Compárese la significación cotidiana de la palabra "rompeolas" con la que recibe en estos versos de Antonio Machado:

*¡Madrid, Madrid, qué bien tu nombre suena,
rompeolas de todas las Españas!*

Valiéndose de diversos medios —ritmo, acento, metáfora, etc.— el poeta ha conseguido inyectar en la significación habitual, la del estrecho límite del concepto— una significación nueva, dotada de una carga afectiva que permite superar el concepto. Este es superado dialécticamente, es decir, absorbido para convertirse en soporte de una nueva significación que *afecte* al lector, que lo saque de la indiferencia con que trata la palabra como simple envoltura del concepto. En los versos de Machado, la palabra no es mera designación o representación de una realidad objetiva, sino de una realidad inserta en las ideas y sentimientos del poeta.

La palabra cotidiana está al alcance de todos; es moneda corriente. Sólo el poeta puede darle un nuevo tintineo, singularizarla, hacer de ella por los procedimientos que, en gran parte, él mismo debe crear, un medio que remueva la conciencia de los demás.

El poeta puede intentar, sin embargo, una faena imposible: ver la palabra simplemente por su virtud sensible, como un objeto que se basta a sí mismo, y no como instrumento de expresión de ideas y sentimientos. Este es el intento frustrado de la llamada poesía pura. Pero, no menos desafortunado es el empeño de hacer que la palabra se convierta en forma inmediata, en soporte de lo afectivo, arrojando por la borda lo que tiene de conceptual. Esa fue la ambición del surrealismo, frustrada también, porque el poeta no puede prescindir de la palabra cotidiana, de su significación habitual, del concepto, aunque sólo se detenga en él justamente lo necesario para absorberlo, para integrarlo en una nueva significación. Esto ocurre también fuera del quehacer poético. Para captar la palabra "¡fuego!" con una carga afectiva, como expresión de pánico, de angustia ante un peligro inminente, se requiere que sea captada en su significación conceptual. Si no se

entendiera la palabra en su sentido conceptual, tampoco podría ser aprehendida con su tensión afectiva.

De la misma manera, el poeta sólo puede dar a la palabra una significación afectiva a partir de la comprensión de su sentido lógico. Hemos dicho "a partir de", porque de ese sentido se parte, pero sin quedarse en él. El poeta debe *cancelar* la palabra cotidiana, debe rechazar el concepto que hay en ella, pero dialécticamente, es decir, reabsorbiéndolo en una síntesis superior.

El poeta mira con un ojo a lo sensible y con otro al concepto. Si se deja absorber por la sonoridad de la palabra, por su perfil físico, ignorando su concepto, la palabra se muestra impotente para traducir una significación espiritual más alta, ideológica o afectiva. Pero, si olvida las virtudes sensibles de la palabra, lo conceptual no se singulariza; la carga afectiva es pobre; la palabra se muestra incapaz de rebasar el concepto, de convertirse en soporte de las ideas y sentimientos del poeta.

El poeta parte de la palabra dada, cotidiana, como realidad sensible del concepto, y la devuelve, tras de una serie de mediaciones, sin negar su significación lógica, con una virtud sensible potenciada, y al mismo tiempo, con una significación más profunda.

La Empresa del Pintor

La empresa del pintor, para articular lo sensible en una significación ideológica y afectiva, parece mucho más arriesgada que la del poeta, pues la materia con que opera —el color— se encuentra en un estado mucho más precario que la palabra. El poeta encuentra su materia —la palabra— dotada ya de una significación objetiva, ligada a un concepto. El pintor tiene que crear también esa significación; es decir, ha de tratar el color de modo que represente algo: color de un rostro, de un cielo, etc. El color es empleado para designar un objeto, para reflejar un pedazo de la realidad. El color cobra, entonces, una significación objetiva, y es entendido por esa significación como color de un objeto, azul del mar, amarillo de un rostro, etc. Pero, al pintor no le interesa el color sólo para representar algo, para designar un objeto, para que sea captado por nuestro entendimiento, sino para expresar al hombre, un tipo peculiar de relaciones humanas, un sentimiento, etc. Como en la poesía, lo sensible es trascendido por lo lógico, pero, a su vez, esto tiene que ser también superado, integrado en una nueva significación.

El color no puede ser, por ello, manejado arbitrariamente. En cuanto que representa un trozo de realidad y en tanto que expresa sentimientos, un color sirve mejor que otro. Si la tarea del pintor fuese reflejar, pasivamente, la realidad, su misión se reduciría a buscar el color que más se acercase al modelo, a la realidad misma. En el cuadro, no tendría por qué introducir más colores que los que su fría e impassible mirada de notario estético fuese registrando. Pero, como no hay tal realidad objetiva para el arte, sino una realidad mediada por la conciencia, la tarea no se reduce a copiar servilmente el color de la naturaleza misma, a imitarlo, sino que exige tomarlo en la perspectiva o camino justo para expresar un contenido ideológico y afectivo.

Por otra parte, aunque los colores necesitan ser integrados en un todo para representar algo; aunque por sí mismos carecen de significación objetiva, ello no quiere decir que nos afecten indistintamente. Hay en todo color una significación primaria, de naturaleza afectiva, que tiene raíces biológicas y sociales. Unos colores nos excitan, otros invitan al reposo, en tanto que no faltan los que deprimen. No por capricho las banderas de la revolución son rojas.

Las tradiciones sociales influyen de distinta manera, sin embargo, en esa significación primigenia. El luto humano ha podido ser expresado por el blanco y el negro, de conformidad con actitudes distintas ante la muerte. El amarillo ha quedado, con el tiempo, marcado por una significación negativa, asociado a la envidia o en expresiones peyorativas como prensa amarilla, sindicatos amarillos, etc. (26). El estatuto del color en sí, aislado, es muy precario, ya que las tradiciones sociales pueden cambiar por completo su signo. Por otra parte, su significación elemental, ya en el cuadro, se transforma también al contacto con los colores que lo circundan.

El pintor, como el poeta, tiene que dotar a su materia de la mayor riqueza sensible, ha de ver al color con la virtud que satisface a los sentidos, pero el color, a su vez, debe estar en el cuadro como elemento de un todo único, orientado hacia un fin, ordenado en una forma peculiar que sirva al pintor de medio para reflejar la realidad, a la par que se refleja con ella el hombre mismo, sus ideas y aspiraciones, sus sentimientos, sus intereses.

Estructura Triple de la Imagen Artística

Cuando el color domina, enseñoreándose del cuadro, convertido

(26) Eisenstein, *El Sentido del Cine*, págs. 120 y ss

de parte en todo, de medio en fin, el cuadro se descarga de contenido ideológico y afectivo, empobreciéndose su significación humana, como instrumento de comunicación. El hombre deja de hablar en el cuadro, porque el color lo quiere decir todo. Se esfuma el contenido objetivo, representativo y, con él, desaparece también la carga afectiva e ideológica. Lo sensible domina a costa de obstruir los caminos de significaciones más profundas.

Tanto en la pintura como en la poesía, la imagen artística aparece con una triple estructura, sensible, lógica y afectiva. Estas estructuras no aparecen disociadas, como andamios que podemos desmontar, sino integradas en un todo único, indisoluble, que constituye, en realidad, una sola estructura. Sólo artificialmente podemos ir separando un plano sensible, otro representativo, objetivo y un tercero, afectivo.

El material sensible, la realidad representada, los conceptos, la densidad afectiva de la obra de arte, aparecen fundidos en un producto único, singular, irreplicable. Todos esos planos aparecen fundidos para dar en la obra de arte una expresión de lo humano, una revelación de su esencia como ser social, un conocimiento del hombre como nudo de relaciones sociales, y al mismo tiempo, de su mundo interior. El artista no puede prescindir de ninguno de los planos señalados, sin poner en peligro la conquista del alto fin a que están subordinados cada uno de ellos.

Cuanto más trata de afumarse lo sensible tanto más se revela su importancia, si no es atavesado por una significación objetiva y afectiva. En relación con la poesía y la pintura, hemos visto la necesidad de un contenido representativo, de significaciones objetivas, que aseguren el paso a significaciones más altas. La realidad no puede dejar de estar presente, reflejada, en la obra de arte, y en este sentido, toda creación artística es representativa, ya que sólo así puede reflejarse el hombre mismo, con sus ideas y sentimientos, aspiraciones e intereses de clase.

La Imagen Musical

La música, sin embargo, parece ser una excepción, dado que carece de contenido representativo, al menos, del tipo de la poesía, de la pintura o de la escultura.

La estética formalista, apoyándose en el carácter específico de la música —no ser representativa a la manera de las artes citadas— ha llegado a la conclusión de que está ayuna de contenido ideológico y

afectivo. Por ser, según ella, puro juego de formas sonoras, no tendría sentido verla como expresión del hombre. De esta manera, niega todo contacto entre la música y la realidad, entendida ésta, ante todo, como realidad humana. Sin embargo, aunque la música no sea representativa, como la pintura o la escultura, tiene de común con todas las artes, el ser una forma específica de apropiación del ser humano, de objetivación de su poder sobre sí mismo. La música, como las demás artes, expresa al hombre, pero no al individuo aislado, solitario, sino al hombre en sus relaciones con los otros, mediada esta relación por su propia actitud ante la realidad misma.

En las artes verdaderamente representativas, el hombre se revela como ser social, apoyándose en la realidad misma. Las relaciones humanas se transparentan en un objeto exterior que es representado. La descripción del paisaje en la novela, el amanecer en un cuadro, el olmo viejo en el poema muestran la presencia de lo humano, lo descubren. Ni el paisaje, ni el amanecer, ni el olmo aparecen con su solo ser objetivo, como pura realidad objetiva, sino integrados en un mundo de relaciones humanas, portadores de ideas y sentimientos.

El olmo cargado de años, reverdecido en el ocaso de su existencia es, en el plano de la realidad objetiva, un fenómeno natural, que el entendimiento registra y que puede explicar por estas o aquellas causas (27). Cuando el entendimiento capta este fenómeno de la naturaleza, lo hace sin que afecte al sujeto en cuanto tal. Cuando el poeta refleja este hecho real, objetivo, lo ve en relación con su propio ser, con la esperanza de que en su vejez haya, todavía, un brote primaveral, una afirmación de la vida, que se repliega ya en sus últimos años. La realidad del olmo ya no es la fría realidad del entendimiento, del hombre de ciencia, sino la realidad humanizada, en la que ya median los sentimientos, las esperanzas del poeta. La realidad ha entrado en la obra del arte —en el poema— para que salga a la luz un tipo de actitud o relación humana.

La música revela esta actitud de modo distinto, suprimiendo la representación de la realidad exterior, en forma directa, inmediata. A diferencia de las artes representativas, lo sensible en la música no se carga de significaciones objetivas, de representaciones, sino que es dotado, directamente, de una tensión afectiva. Esta tensión hace que la música se convierta también en un lenguaje común, a pesar de que falta el puente de la representación objetiva. La música revela sentimientos humanos, comunes a distintos hombres: el júbilo, el humor, la tei-

(27) El autor tiene presente el poema de Antonio Machado que lleva por título *A un Olmo Seco*.

nura, el dolor, etc. El tratamiento de lo sensible, del sonido, es el vehículo para manifestar estos sentimientos. Pero, para que la materia sonora sea puente de una significación humana, se requiere que el músico le dé una forma peculiar, sin la cual el sonido sería incapaz de expresar un contenido afectivo.

Cuando el compositor se empeña en privar a lo sensible de significación, la música se hace formalista. Lo sensible es tratado, entonces, como un fin en sí, con lo cual se obturan las vías de acceso a la expresión de sentimientos. Lo sensible es vaciado de toda carga afectiva, y es captado como si tuviera en sí su propia significación. La imagen musical, entonces, no remite a nada; se presenta como una totalidad cerrada, impenetrable, que se bastara a sí misma. El objeto musical es una construcción, cuyo sentido sólo se revela en el análisis de los procedimientos de ésta. Sin embargo, las relaciones entre las formas sonoras y los sentimientos son tan patentes que la estética idealista se ha visto obligada, más de una vez, a admitirlas, viendo la música, entonces, como expresión del mundo interior del hombre, en el marco del más estrecho subjetivismo. El mundo interior de que se habla, es un mundo cerrado, separado de la realidad histórico-social, el mundo de la "pura subjetividad", del sentimiento, con exclusión de todo contenido ideológico.

Se acepta, a regañadientes, un contenido afectivo, pero se niega que haya ideas en la obra musical. Sin embargo, el pensamiento no está ausente en la creación musical, ya que interviene en la elección del tema, consciente de lo que éste significa, y después, hace acto de presencia en la selección de la forma expresiva que mejor conviene al tema escogido: sinfonía, sonata, concierto, oratoria, etc.

Idea e Imagen Artística

La obra musical, además, está impregnada de las ideas dominantes en la época en que ha sido creada. Las ideas del XVIII —el racionalismo buigués, cartesiano— están en la música de Rameau; las ideas de la Revolución Francesa alientan en Beethoven; la música de Palestrina y Victoria, de Bach o Haendel está impregnada de ideas religiosas; la idea de la victoria del hombre sobre la naturaleza o de la lucha por la paz, propias de la sociedad socialista, están respectivamente en el "Canto de los bosques" de Shostakovich o en el oratorio de Prokofiev, "En guardia por la paz". Pero, en todos estos casos, las ideas aparecen encarnadas en imágenes musicales, fundidas con ellas.

El compositor trata también con ideas, piensa, como cualquier otro artista; pero, piensa con imágenes musicales, es decir, con ideas que han

recibido la forma particular, concreta, sensible de la imagen. Sus ideas aparecen encarnadas en sonidos, en forma inmediata. Cuando la idea no logra quedar entrañada en la imagen, como sangre de su sangre, carece de valor estético. Una idea, por grande y noble que sea, no se salvará en la obra de arte, si el artista no logra encarnarla en el material sensible. Y esto vale, no sólo para la música, sino para todas las artes.

Entrañada en la imagen, fundida con ella, la idea se funde también con el sentimiento. Para que la idea tenga valor estético, tiene que llamar no sólo a nuestro entendimiento, sino también a nuestra afectividad, pero esto sólo puede lograrse a través de la imagen. Si la idea se ofrece sólo al entendimiento, si no la vemos fundida con el material sensible, cargada de afectividad, la imagen artística aparecerá pálida, poco concreta, sin fuerza expresiva.

El contenido ideológico de una obra de arte será tanto más profundo cuanto más concreta sea la encarnación de la idea en la imagen. Cuando más se desprenda la idea de su carácter abstracto y más se funda con lo sensible, por medio de la imagen, tanto más se elevará la fuerza ideológica de la creación artística y crecerá la influencia de ese contenido.

La idea en la obra de arte debe perder su autonomía para adquirir la riqueza de lo individual y sensible. Cuando la idea conserva, en la imagen artística, su sustantividad, cuando no logra fundirse con lo sensible, se frustra el poder de la imagen misma para reflejar la realidad y expresar un contenido ideológico y afectivo. En este sentido, hay que interpretar las palabras de Engels, en más de una ocasión tergiversadas: "Cuanto más ocultas las ideas del autor, tanto mejor para la obra de arte" (28). La idea debe ocultarse, retirarse del primer plano, es decir, aparecer fundida en la imagen, para que ésta emerja con toda su riqueza, en su verdadero esplendor.

IV

EL PROBLEMA DE LO TIPICO Y EL ESPIRITU TENDENCIOSO O DE PARTIDO EN LA OBRA DE ARTE

El examen de la imagen artística ha mostrado la existencia de un contenido objetivo en la obra de arte, constituido por la presencia, en ella, de la realidad, —sobre todo en las artes representativas— y

(28) Carta de Engels a Miss Harkness, de abril de 1888

un elemento subjetivo, en el que se manifiestan las ideas, sentimientos, intereses y aspiraciones del artista en su creación.

De la Percepción Sensible al Pensamiento Abstracto

Al situarse ante la realidad, el artista parte de la percepción sensible de ella. La realidad se ofrece con su rica particularidad de formas, colores, fenómenos y objetos singulares. El artista se encuentra ante lo inmediato, ante el contenido concreto, sensible, multiforme de la realidad. Pero, no se queda en el dominio de lo inmediato; no se limita a registrar cada uno de los detalles del todo que se muestra a sus sentidos. El artista no capta cada uno de los fenómenos y objetos que se despliegan, como en un tapiz infinito, ante sus ojos. En primer lugar, porque ello sería una tarea inacabable, ya que la realidad nunca se deja captar, en su totalidad, por la conciencia; en segundo, porque no todo lo que ofrece se presenta, con los mismos títulos, ante los sentidos. Unos aspectos de la realidad saltan al primer plano, otros adquieren un perfil borroso, en tanto que los terceros desaparecen por completo.

Ahora bien, sería excesivo atribuir a los sentidos exclusivamente este poder de ver, de profundizar en la realidad, destacando diferentes planos, desde el superficial hasta el más profundo. Sin la actividad de los sentidos, la conciencia no podría entrar en relación con la realidad, menos aún conocerla. Pero, en ayuda de la percepción sensible, acude presurosamente el pensamiento. La conciencia ya no se limita, entonces, a registrar fenómenos aislados, a establecer relaciones externas entre unos y otros, sino que descubre relaciones más profundas, que permiten captar el fenómeno como un todo, en sus relaciones internas. Esta interdependencia entre la percepción sensible y el pensamiento permite al hombre, a diferencia del animal, penetrar en la esencia misma del fenómeno, en los estratos más profundos de la realidad. "El águila, describe Engels, ve mucho más lejos que el hombre, pero el ojo humano, ve en las cosas mucho más que el ojo del águila" (29).

Gracias al pensamiento, la conciencia puede ir más allá de lo inmediato, de lo sensible y establecer conceptos, leyes que reflejen las relaciones complejas entre los objetos. Esta es la función de la abstracción científica que permite pasar de las imágenes concretas, sensibles, dadas en la percepción, a los conceptos generales. La conciencia sólo puede captar la realidad, pasar de la apariencia a la esencia, con el concurso de la abstracción y de la generalización.

(29) Engels, *Dialéctica de la Naturaleza*, pág. 130, Ediciones Pavlov, México D.F.

Al separarse de lo inmediato, podría parecer que la conciencia se separa de la realidad, y, sin embargo, no es así. La conciencia se retira de ella para penetrar más profundamente en su esencia "El pensamiento —afirma Lenin— elevándose de lo concreto a lo abstracto, no se aleja, si es exacto, de la verdad, sino que se acerca a ella. Todas las abstracciones científicas serias reflejan la naturaleza más profunda, más fiel, más plenamente" (30).

Hay que alejarse, aparentemente, de la realidad para estar más cerca de ella; hay que separarse del fenómeno, elevarse sobre lo concreto (abstracto), para penetrar en la esencia. Sin este tránsito de la percepción sensible, la conciencia se quedaría en la superficie, en las cualidades sensibles de las cosas, sin pasar de lo exterior a lo interior.

La Generalización en el Arte

El arte, en cuanto refleja la realidad, ha de pasar también de la percepción sensible al pensamiento abstracto, de lo particular a lo general; es decir, en el arte se da también una selección entre diversos aspectos y propiedades del fenómeno, a la par que la eliminación de aquellos otros que no se consideran esenciales.

La representación de esos aspectos y propiedades entraña ya una generalización respecto de la percepción. Pero, la obra de arte no puede reducirse a esta generalización primaria; hay que captar planos más profundos de la realidad, elevarse aún más sobre lo particular, sobre lo concreto, hasta alcanzar lo general. Esto es lo que hace el conocimiento científico, pero, en éste, lo general se alcanza a costa de un vivo desgarrón en lo inmediato. Por ganar lo general, se pierde lo particular; por salvar la esencia, se evapora el fenómeno. El arte, por el contrario, trata de que lo general sea alcanzado sin que se pierda la riqueza concreta de lo particular. La abstracción en el arte no significa la eliminación de lo concreto, lo general debe presentarse en la forma individual, sensible que es la imagen. Esta tiene la generalidad del concepto y la riqueza concreta, sensible de lo individual.

El arte se alza desde lo inmediato para volver a él, de nuevo, tras de haber alcanzado lo general. No está, por tanto, libre de la generalización, ya que no se limita a copiar los detalles, a registrar la realidad pasivamente. Si se redujera a esto, a copiar a la realidad, a reproducirla fotográficamente, tendría que renunciar el artista a expresarse a sí mismo, a pronunciar su juicio sobre la realidad. Pero, la realidad

(30) *Cuadernos filosóficos*, pág. 116

no es, para él, estática, intocable, dada de una vez para siempre, sino problemática, porque su esencia no es algo inmutable, y porque los caminos para llegar a ella no pueden ser recorridos al margen de sus ideas y sentimientos. Pero, la selección que hace el artista entre los elementos de la realidad, no puede ser arbitraria como pretende el formalismo. La subjetividad del artista no puede romper con la objetividad de lo real. Si llevado de su afán de expresarse, rompe todo contacto con la realidad, la obra acabará por perder su virtud expresiva. El árbol en cuanto tal, sólo puede ser sujeto de un juicio lógico o soporte de una significación objetiva: de abundancia, de protección bajo la lluvia, etc. Pero el árbol del cuadro o del poema —el olmo seco de Machado— tiene otra significación que trasciende la natural, lógica, y a la que no se llega simplemente por la reflexión. El árbol se integra en el mundo del sujeto como esperanza, afirmación de la vida, etc. Pero, para que el árbol sea reconocido en esta significación humana, se precisa comprenderlo como árbol, identificarlo como tal, tener su concepto, es decir, captarlo en su significación natural de objeto.

He ahí por qué el artista no puede romper con la realidad, ni renunciar a un sistema de significaciones objetivas. La realidad, por sí misma, no puede expresar al hombre: necesita ser humanizada. El hombre tiene que objetivarse, desplegarse en ella. Para que la realidad pueda soportar una significación más profunda —ideológica y afectiva— que la habitual, la de la ciencia, se requiere que entre en la obra de arte, humanizada, integrada en el mundo de ideas y sentimientos, anhelos e intereses del artista.

El formalismo pretende que el artista se exprese —incluso en las artes representativas— sin el concurso de lo real, pero con ello no hace más que cegar las vías de expresión. Ciertamente, un rostro atormentado, un brazo deformado en un cuadro de Goya no son verdaderos artísticamente por la perfección anatómica, que puedan mostrar, sino por la fidelidad a las ideas y sentimientos que el artista ha querido expresar. Pero, para que la expresión se produzca, el rostro, el brazo deben ser reconocidos como tales, es decir, no podemos prescindir de su concepto. La subjetividad del artista necesita, para manifestarse, el cauce de la objetividad, un rostro, un brazo, etc. El formalismo artístico pretende pasar sin la realidad, a espaldas de la vida. En nombre de la decantada “libertad de creación”, se deja a un lado el contenido representativo, buscándose una relación inmediata entre lo sensible y la expresión. Pero, esta libertad pone en peligro la expresión misma, pues la libertad del artista para expresarse exige la conciencia de la nece-

sidad, de una objetividad, sin la cual lo subjetivo no puede encontrar posibilidad de expresión.

La realidad requiere, por tanto, ser incorporada a la obra de arte, pero lo que se incorpora no es la realidad "objetiva", sino una realidad interpretada, enjuiciada, valorada por el artista. Por eso, la obra de arte no puede quedarse en una simple reproducción de la realidad. Por otra parte, si la copia nunca puede igualar al original, ¿qué interés tendría rivalizar con la realidad misma? Ahora bien, como lo que, en verdad, interesa es expresar o reflejar la realidad humana, la realidad representada se convierte en peldaño para llegar a la esencia del hombre mismo. En la obra de arte, se encuentran fundidos, en indisoluble unidad, lo objetivo (la realidad que se refleja), y lo subjetivo (las ideas y sentimientos desde los que se mira o refleja la realidad). La disociación de ambos elementos, la subyugación del uno por el otro, amenazan el estatuto mismo de la obra de arte. La negación de la realidad, absorbida por el sujeto, conduce a un solipsismo estético, es decir, a que desaparezca la obra de arte como lenguaje, como medio de expresión y comunicación. El objetivismo, la fría reproducción de la realidad, sin que se transparenten en ella las ideas y sentimientos del autor, sus intereses de clase, conduce a una radical inexpresividad, dejando indiferentes a quienes se acercan a ella.

El artista no puede prescindir de la realidad, si bien no puede dejarse absorber por ella. Pero, ¿cómo acercarse a la realidad y reflejarla, al mismo tiempo que se expresa el artista? Esto sólo es posible gracias a la forma de generalización, peculiar del arte, que es la tipificación.

La Tipificación, Ley Objetiva de Todo Arte Realista

La tipificación es una forma de generalización, que a diferencia de la científica, asume, reabsorbe lo particular concreto, dando a lo general una forma individual, sensible, que es el *tipo*.

El problema de lo típico es fundamental en todo arte realista. Engels decía ya que "el realismo supone, junto a la veracidad en los detalles, la reproducción de los caracteres típicos en circunstancias típicas". Para el formalismo, no hay problema de lo típico, ya que se propone, deliberadamente, ignorar la realidad. Carece de sentido tipificar el material que ofrece la realidad inmediata cuando se niega a ésta el acceso a la conciencia. Como el formalismo, no trata de apoyarse en lo concreto, el proceso de creación se desnaturaliza, convirtiéndose

en muerta abstracción, privada de todo elemento particular. En el llamado arte abstracto, que es el que persigue con más obstinación esa abstracción muerta, el artista pretende liberarse del objeto, de lo concreto, para buscar sólo lo general. La vida se evapora, entonces, y con ella la condición para que la obra de arte se convierta en un todo único, significativo. No puede haber problema de lo típico para quien no trata de encarnar en lo general la realidad inmediata, concreta, sensible.

La tipificación, por el contrario, es una ley objetiva para todo arte que trate de reflejar la realidad, y expresar, con ello, al sujeto que la refleja. Pero, ¿cómo se realiza en el tipo o imagen típica esta fusión de lo general y lo particular? Aclaremos, en primer lugar, que lo típico no es, en la vida, lo que se encuentra con más frecuencia, lo más extendido o habitual. Lo típico no es un término medio estadístico, que se alcance promediando lo individual, por una determinación cuantitativa.

El artista no alcanza lo típico reflejando lo que más se repite, sino cuando descubre la esencia en un fenómeno concreto, independientemente de que este fenómeno, portador de lo general, de la esencia, esté más o menos extendido. El artista tiene que orientarse entre hechos individuales, en el enjambre de los detalles, para captar lo principal y decisivo, lo que constituye el fundamento, la esencia del fenómeno.

La tipificación es la forma peculiar de generalizar en el arte, de alcanzar lo general, la esencia, que se encuentra en los fenómenos mismos. Pero, lo general es presentado bajo una forma individual, ya que lo típico no puede existir fuera de lo individual. La tipificación implica, al mismo tiempo, la individualización más acusada. Lo típico aparece en un todo único, individual, irreplicable. Cuando el artista carece de vuelo creador, no es capaz de individualizar lo general, y en lugar del tipo tenemos un esquema, un producto de la abstracción. Pero, el esquematismo es mortal para el arte, ya que priva al tipo del contenido concreto, sensible, de lo individual.

El tipo es una síntesis de lo individual y lo general, presentada en forma concreta, sensible. Surge, por tanto, de la abstracción de rasgos individuales para agrupar lo esencial en un todo único. Esto obliga al artista a destacar unos rasgos, a eliminar otros; a subrayar éstos y debilitar aquéllos. En ciertos rasgos, se concentra el tipo con mayor vigor que en otros. En ocasiones, un rasgo es acentuado o deformado para que se revele, con más fuerza, lo esencial. En Goya, Daumier, Breughel o Clemente Orozco, en Quevedo o en el Valle Inclán de los *esperpentos*, ciertos aspectos de la realidad aparecen deformados, abultados o subrayados para mostrar mejor lo esencial.

No hay contradicción entre la deformación aparente de la realidad y el reflejo de ésta, en su médula esencial. Aunque parezca paradójico, el artista se aleja de la realidad para estar más cerca de ella. Esta deformación se convierte, a veces, en condición necesaria para expresar un estado típico del hombre, de sus pensamientos y emociones. Se deja de reproducir con exactitud fotográfica la realidad, de copiarla, precisamente para ser más fiel a ella.

Como la realidad, que el artista quiere reflejar, no es una realidad dada de una vez para siempre, sino la vida misma en movimiento, con sus conflictos y contradicciones, el artista no puede limitarse a inventariar lo que tiene ante sus ojos. No basta registrar o seguir la línea del término medio para hallar lo típico. Hay que seleccionar, aumentar, concentrar, subrayar, sustituir o inventar. Hay que poner en juego la fantasía, es decir, la capacidad para llenar esas lagunas que deja la mera observación de la realidad. Por la fantasía, el artista penetra en el dominio de lo posible, de lo verosímil, capta los gémenes del futuro.

Los hechos particulares, que la realidad ofrece, quedan integrados en el tipo. Pero, este trabajo de selección, eliminación o deformación de los rasgos reales se hace desde cierto punto de vista, desde determinado nivel de ideas y sentimientos, intereses y aspiraciones de clase; desde determinada concepción de la vida. Y esto es así, porque en la obra de arte el hombre es, en última instancia, el verdadero objeto, la verdadera realidad en relación con la cual, todas las demás son subordinadas. Por eso, toda imagen típica es, al mismo tiempo, un juicio sobre la realidad reflejada, sobre la esencia de los fenómenos, particularmente los de la vida humana.

Falsas Concepciones de lo Típico

El naturalismo trata de sustraerse a este enjuiciamiento de la realidad, limitándose simplemente a registrar los hechos. Por ello, renuncia a la generalización, al descubrimiento de la esencia de los fenómenos, convirtiendo la imagen en una copia de la realidad. El naturalismo sitúa, en el mismo plano, todos los hechos de la realidad. Es, por ello, una forma de empirismo estético, cuyas raíces sociales hay que buscarlas en una concepción conservadora, burguesa de la sociedad, que acepta ésta como una realidad dada. El artista describe hechos y fenómenos, sin advertir las líneas de desarrollo, aceptando en igualdad de derechos lo que nace y lo que está en trance de morir. De ahí su concepción de lo típico, como término medio, que excluye de su seno

lo grotesco, lo romántico, la intervención de la fantasía. La novela de Zola responde a esta concepción; sin embargo, en sus obras maestras entra en abierta contradicción con las concepciones estéticas expuestas por él reiteradas veces. El impresionismo, en cuanto se limita a captar lo accidental, a fijar las sensaciones, sin buscar lo esencial, lo típico del fenómeno, cae también dentro del naturalismo.

Toda obra de arte se nutre de lo inmediato y a él vuelve. Pero, lo inmediato por sí mismo no tiene valor estético; necesita ser elaborado mediante el proceso de tipificación. La simple descripción, la observación y registro de lo individual, no tiene validez estética. Lo individual tiene que ser integrado en el tipo. Entre el arte y la realidad, hay un profundo abismo que colma la actividad del artista. No hay puentes tendidos de una vez para siempre, sino que cada artista tiene que crear el suyo propio. No hay identificación entre arte y realidad, como quiere el naturalismo, ni tampoco un abismo insalvable, como sostiene el formalismo.

Otra concepción falsa de lo típico consiste en considerar que lo negativo no puede formar parte de su contenido. Los aspectos sombríos de la vida, las supervivencias del pasado, los fenómenos negativos, según esa concepción, deben ser ignorados para destacar, en cambio, sólo lo positivo, las virtudes, los actos del *héroe ideal*. Esta concepción, que rechaza los aspectos negativos, los conflictos que perturban una realidad ideal, responde también a un falseamiento de la realidad misma. En esta concepción del arte sin conflictos, la realidad es considerada como algo inerte, no como un proceso constante de cambios, de contradicciones internas, de lucha entre lo viejo y lo nuevo. Sin embargo, corresponde a la esencia del hombre vivir siempre en constante conflicto, en una sociedad desgarrada por contradicciones, aunque éstas pierdan bajo el socialismo su carácter antagónico.

La ausencia de conflictos, el olvido del carácter polémico, contradictorio de toda realidad, conduce en el arte a una tipificación ideal, a tipos sin consistencia real, humana, a esquemas. Las dificultades, los aspectos negativos, las contradicciones de la vida, tienen que entrar también, como elementos típicos en una situación típica, pues de lo contrario, la creación artística se empobrecería, dando como fruto algo ideal, convencional, esquemático.

Lo positivo y lo negativo son aspectos inseparables de la realidad. La absolutización de uno de estos polos esquematiza el tipo. Ciertamente, éstos polos no están en equilibrio, sino en un proceso constante de lucha interna, en la que trata de dominar uno sobre el otro. Este

predominio de un elemento u otro en la obra de arte es un problema que el artista no puede resolver a espaldas de la vida misma, sustrayéndose a su posición de clase. La insistencia con que el arte refleja, en la sociedad burguesa actual, ciertos aspectos negativos, monstruosos de la realidad, a la par que se elimina lo positivo, está dictado por los intereses de clase que refleja el artista.

La absolutización de uno de los aspectos contradictorios de la realidad, supone que ésta queda arbitrariamente absorbida por la subjetividad de clase del artista. Y, sin embargo, los aspectos negativos de la realidad no pueden ser ignorados. Pero, la manera de integrar lo negativo en la obra de arte será distinta según que el artista mantenga una u otra posición de clase. El artista es un hombre que ve lejos, más allá de lo inmediato. Ante él, se abren lo nuevo y lo viejo, el futuro y el pasado. Por eso, Gorki ha podido llamarle “profeta de lo nuevo y enterador de lo viejo” Todo gran artista tiene algo de profeta, en efecto; ve los gémnes de lo nuevo y prevé su desarrollo; es como un explorador avanzado de nuevos continentes, que él recorre sin esperar a que éstos aparezcan, completamente desplegados, ante sus ojos. No es un observador pasivo; ve y nos hace ver. De ahí el valor educativo, revolucionario de toda verdadera obra de arte.

El artista está siempre en la brecha; alzando con sus manos o condenando un aspecto de la vida, de la realidad. Y en esta afirmación o condena, está todo él, sus anhelos y aspiraciones, sus intereses humanos. Por eso, toda obra de arte es tendenciosa, ya que su creador contribuye siempre a impulsar una tendencia o frenar otra.

Espíritu tendencioso o de partido en la obra de arte

El espíritu tendencioso de la obra de arte está en ella misma, como algo que se le impone desde dentro. Ese espíritu es inseparable del problema de lo típico, es decir, de la manera de generalizar, de abstraer, de elaborar, en el proceso de creación artística, el material primigenio que la realidad ofrece.

Tipificar es subrayar y eliminar, seleccionar y desechar; abultar o concentrar. Es valorar, negar o condenar. Ahora bien, en la sociedad dividida en clases, el artista no puede ejercer esas funciones al margen de su posición social, posición que determina, en gran parte, su manera de tipificar. Incluso la negativa del artista a tipificar, a reflejar el aspecto esencial de la realidad tiene también —como hemos visto— un sentido de clase, ya que expresa determinada actitud de clase del artista ante la realidad social.

El arte burgués moderno ha convertido en uno de sus principios cardinales la gratuidad e irresponsabilidad en la actividad artística, el rechazo de todo espíritu tendencioso en la obra de arte. Como el formalismo, del que es fiel acompañante, esta actitud es relativamente moderna. Sus fundamentos teóricos los hallamos en Kant, para el cual la obra de arte no tiene otro fin que ella misma; no aspira a nada fuera de sí misma. El comportamiento estético implica un absoluto desinterés. Esta dirección estética culmina en la teoría del "arte por el arte". Sin embargo, si recorremos la historia de la actividad artística del hombre, veremos que esta concepción —extraña a los griegos, al hombre medieval e incluso al del Renacimiento—, lejos de dominar en ella constituye un fenómeno tardío de la sociedad burguesa. El verdadero arte siempre ha estado en estrecho contacto con la vida humana, hondamente impregnado de contenido ideológico y afectivo.

La teoría del "arte por el arte" comienza siendo, en los albores del siglo XIX, una expresión de la disconformidad del artista con el medio social. El artista se refugia en su *torre de marfil*, cuando las relaciones burguesas, con su culto al dinero y el lucro, banalizan la vida del hombre, empobrecen su mundo espiritual. El purismo estético es, al comienzo, una protesta callada del artista en su propio campo de actividad. Edificándose su mundo artístico, su lenguaje, el artista trata de afirmarse frente al burgués. El hermetismo poético, la disociación de las formas representativas en la pintura, la ausencia de un lenguaje común de ideas y sentimientos, constituyen el muro de la morada interior, que el artista guarda celosamente. El "arte por el arte" nace en oposición al arte académico, oficial de la burguesía. La negativa del artista a asumir otros deberes que no sean los que le impone el arte, representa una negativa a servir la moral, la política o religión burguesas. En la sociedad regida por la "plusvalía", el artista no encuentra motivos de inspiración, aliento a su actividad creadora, porque como dice Marx, "el capitalismo es hostil al arte". Sin embargo, el arte que nació en oposición con las relaciones sociales burguesas, se ha convertido, con el correr del tiempo, en su arte oficial. Hoy los poetas herméticos están en las Academias; la pintura antirrealista monopoliza el mercado mundial, gana los grandes premios, desplaza al arte académico burgués de los museos modernos, etc.

¿Qué ha determinado que la burguesía, que vio nacer el artepurismo, en oposición o a espaldas de ella, dé hoy su espaldarazo oficial a lo que antes negaba? La burguesía no tiene hoy nada creador que proponer al artista; por eso, no hay artista que quiera exaltar abiertamente la realidad burguesa. Por otra parte, un arte realista, al reflejar

la esencia de las relaciones sociales burguesas se convierte en una viva acusación contra la clase que domina con esas relaciones. Es lo que demostró la experiencia del realismo burgués del siglo XIX, de un Balzac, Tolstoi o Galdós. Por el contrario, el alejamiento de la realidad, lleva al artista alejarse también de la responsabilidad ante los otros, ante la realidad y la verdad. El formalismo y, con él, la irresponsabilidad artística responden hoy a los intereses de clase de la burguesía, porque alejan al artista de la realidad y de la lucha por su transformación. Pero, esta ausencia de responsabilidad se traduce hoy en una presencia, en un servicio de clase, ya que toda creación artística es un modo de obrar, aunque sólo sea por el vacío que va dejando tras ella.

Frente al formalismo, se presenta el realismo, en sus diversas formas, que por serlo, por reflejar la realidad, tiene un carácter tendencioso acusado. El gran arte de todos los tiempos siempre ha tenido ese carácter. Lo que aparece, tardíamente, en la sociedad burguesa, no es la existencia del espíritu tendencioso, sino la conciencia de este espíritu tendencioso, que está enraizado en la esencia misma del arte. Este venía siendo tendencioso desde que el hombre vive en la sociedad dividida en clases, precisamente por estar impregnado del espíritu de su tiempo, de los ideales de su época, de los intereses de clase.

El carácter tendencioso de la obra de arte no depende de una decisión subjetiva, sino que es algo que existe objetivamente, aunque el artista no tenga conciencia de ello. Por eso, el problema de si el arte debe ser o no tendencioso se revela como un falso problema, ya que serlo corresponde a la esencia misma del arte: lo es, sobre todo, por ser medio de expresión de la condición humana. Otra cosa es que el artista asuma lúcida, conscientemente —como quiere la estética del realismo socialista— el carácter tendencioso del arte, a fin de situarse en la corriente social y política que ayuda al hombre, que es el artista, a cumplir mejor su función, impregnando la obra de lo que Lenin llamaba *espíritu de partido*. Impregnar la obra de arte de un espíritu de partido o partidista, significa ver la realidad en su desarrollo, en su transformación constante, situándose en las posiciones ideológicas, políticas y sociales que mejor permiten seguir ese desarrollo.

El espíritu de partido puede ser deformado, sin embargo, cuando conduce a escamotear la realidad efectiva por una realidad sin contradicciones ni dificultades. Esta deformación expresa un subjetivismo de clase. El héroe, en lugar de sufrir, luchar, obrar conforme a una lógica interna, propia de su carácter, se convierte en un muñeco que el autor maneja arbitrariamente, a su voluntad. La tendencia, sin embargo, lejos

de violentar la realidad, de suplantarla, debe ser la luz que ilumine el trozo de vida que el artista quiere reflejar. Por eso, la tendencia debe aparecer entera en la obra, como algo vivo en ella, no como algo externo, accidental, que emerge de su superficie cuando debiera brotar del más hondo hontanar de ella. La tendencia debe surgir necesariamente, no como algo impuesto a los personajes o situaciones por el autor. La tendencia determina el sentido de la obra desde dentro.

Engels se pronunció, más de una vez, contra ese falseamiento del espíritu tendencioso de la obra de arte, que trata arbitrariamente la realidad y conduce al esquematismo, a eliminar o suavizar las contradicciones de la vida, etc. El verdadero realismo, por el contrario, no tiene por qué deformar el espíritu tendencioso del arte, ya que sólo siendo fiel a él puede el artista reflejar la realidad, sin falsearla, al mismo tiempo que se expresa a sí mismo, sin traicionar sus ideas, sentimientos o intereses (31).

V

TRADICION Y CREACION EN LA OBRA DE ARTE

El verdadero artista se define, siempre, por su capacidad de creación, o sea, por su virtud de abrir nuevos caminos en la revelación profunda de los sentimientos humanos, en el descubrimiento de la realidad social. Por eso, la obra de arte es, ante todo, creación.

La creación supone, a su vez, instalarse, en la corriente del futuro, y, en ese sentido, entraña un arriesgado vuelo, desde el presente. Todo verdadero artista si no quiere quedarse en vericuetos ya andados, tiene que echar a andar de nuevo. Toda creación es, por ello, innovación, presencia victoriosa de lo nuevo sobre lo viejo, condena, en cierta medida, del pasado.

El artista es, por esencia, revolucionario; para él no hay una realidad absolutamente dada. Jamás puede vivir de prestado, de la herencia del pasado, por tentador que sea éste. El verdadero artista explora nuevas regiones o abre caminos nuevos en una tierra ya explo-

(31) "No soy en manera alguna adversario de la poesía de tendencia como tal. El padre de la tragedia, Esquilo, y el padre de la comedia, Aristófanes, fueron ambos netamente poetas de tendencia, lo mismo que Danto y Cervantes, y lo que hay mejor en *La intriga y el amor* de Schiller, es que es el primer drama político alemán de tendencia. Los rusos y los noruegos modernos, que producen excelentes novelas, son todos poetas de tendencia. Pero, yo creo que la tendencia debe resaltar de la acción y de la situación, sin que sea explícitamente formulada." (Engels, Carta a Miina Kautsky, del 26 de noviembre de 1885, en C. Marx y F. Engels *Sobre la literatura y el arte*, pág. 211, ed. cit.)

rada. Todo verdadero artista tiene algo de primer viajero y deja la impresión de que algo, hasta él insuficientemente conocido, se revela, se muestra con una luz más clara. El nos trae un matiz nuevo en las cosas viejas. Por eso, en tanto que un tema esté ligado a la vida, no hay temas viejos para el arte. Sentimientos típicos del hombre —como el dolor, la esperanza, la alegría, el amor— han sido cantados por los poetas en el pasado y de nuevo lo serán en el futuro. Siempre se salvará del olvido el poema que enriquezca la expresión de un viejo sentimiento, y nos devuelva un tema típico como algo originario, fresco, lozano. El verdadero artista siempre tiene algo nuevo que decir.

Falsa y verdadera innovación

Toda verdadera obra de arte es innovación; pero ésta no es resultado de un acto arbitrario, sino respuesta a una necesidad: se innova porque no se puede dejar de innovar.

La estética formalista ve la historia del arte como un proceso constante y reiterado de innovación, que sitúa, fundamentalmente, en la renovación de la forma, del lenguaje formal. La historia del arte aparece, en consecuencia, como una historia de las formas artísticas, de la sustitución de unas formas por otras, conformes a leyes inherentes a ese proceso formal o como expresión de la omnímoda libertad de creación del artista. No ha faltado quien, como Wölfflin, haya acariciado la idea de escribir una historia del arte *sin nombres*, de la que desaparecieran los artistas de carne y hueso para dejar, como únicos personajes históricos, las categorías más generales de la forma. Vista así la historia del arte, el artista quedaría insertado en ella sólo por sus descubrimientos formales, por sus incursiones en el mundo de las formas. Arrojado por la borda el contenido ideológico o afectivo de la obra de arte, la capacidad de innovación no se mide por la necesidad de buscar nuevas formas a un contenido nuevo, determinado a su vez por condiciones históricas y sociales concretas. La innovación no responde, en consecuencia, al contenido; no es un medio, sino un fin en sí mismo.

Dentro de estas concepciones formalistas, la creación es considerada como innovación radical, que implica una ruptura con el pasado. La creación se define, ante todo, como negación. Lo que el creador busca, particularmente, es la novedad, la sorpresa que puede provocar un nuevo lenguaje formal. Lo nuevo es lo que sorprende o *epata*. La profundidad de la novedad se mide, entonces, por el desgarrón que la obra de arte deja en nuestra vinculación con el pasado, fundamentalmente, en el dominio de las formas. Estos supuestos innovadores tratan

de afirmar sus novedades, excitando directamente nuestros sentidos. Pero, esta excitación no cala hondo, en las entrañas mismas de nuestro ser. Los sentidos se alborotan, pero nuestra conciencia permanece indiferente. La sensorialidad, con sus fuegos de artificio, se apaga sin dejar huella profunda en nosotros. Así vemos hoy la suerte de estos cazadores de "novedades" como Klee, Breton, Gerardo Diego, etc., que hace unos años trataban de sorprender, de *epatar* con sus innovaciones.

Ni Beethoven, ni Velásquez tratan de excitar o halagar nuestros sentidos, pero, en cambio, nos conmueven cada vez que volvemos a ellos. Entre su mundo y el nuestro, hay tendido un puente de roca, por el que transitamos con sencillez y naturalidad, como si estuviera esperándonos siempre, invitándonos una y otra vez a pasar. En tanto que las innovaciones formales de hace unas décadas nos dejan indiferentes, la intensa expresividad humana de aquéllos nos hacen verlos cada día más próximos a nosotros. La sorpresa calculada cierra puertas que abre la naturalidad, la sencillez de los sentimientos típicos humanos. La originalidad, pasada la acción fulgurante del excitante, nos deja insensibles, la originalidad, por el contrario, cala hondamente, y para siempre, en nosotros.

El arte burgués moderno ha convertido en un fin en sí mismo este apetito de innovación formal. Pero, aclaremos, en primer lugar, que este rebuscamiento de nuevas formas, con independencia del contenido, lejos de traer la perfección formal, ha ido acarneando gradualmente la destrucción de las formas. El formalismo no es, como se pretende, la exaltación de la forma, el esplendor de las virtudes formales, sino la destrucción, la desintegración de las formas mismas. Por otra parte, esta ansia de innovación formal no está dictada por razones rigurosamente estéticas. En este incesante saltar de una forma a otra, sin complacerse con ninguna, se expresa una actitud social ante la realidad que el artista trata de negar con una libertad ilusoria de creación frente a la mutabilidad del contenido, que ofrece la vida misma. Con esta innovación formal pretende compensar idealmente su vejez de clase, su negación de lo nuevo en la realidad misma. La verdadera innovación, sin embargo, sólo puede alcanzarse cuando se late al unísono con una realidad nueva, en proceso de desarrollo y transformación. Cuando lo nuevo se busca al margen de la vida, de la realidad, la novedad carece de firme fundamento. Se busca la novedad por sí misma, y las innovaciones —faltas de un soporte vital— se suceden unas a otras, sin que lleguen a echar raíces. Jamás la historia del arte había conocido tan

apresurada y nutrida sucesión de estilos y formas, como en los últimos cincuenta años, y sin embargo, jamás habían sido sus reinados tan efímeros.

A poco que reflexionemos en esta reiterada y fatigosa sucesión de *ismos* (cubismo, fauvismo, orfismo, rayonismo, surrealismo, abstraccionismo, etc.), veremos que nos hallamos ante síntomas de inquietud, de zozobra de naturaleza social, expresión de la inquietud de una clase social condenada a desaparecer. Cuando el artista busca la novedad a todo trance, como un fin en sí mismo, cuando la novedad no está enraizada en la vida misma, en la necesidad de adecuar la forma a un nuevo contenido, este apetito de innovación cobra un carácter negativo: negación del contenido, de la vida misma; negación de lo humano, negación del pasado; negación del diálogo con los demás hombres. Cuanto más radical la innovación, en un sentido formalista, tanto más profunda la ruptura del artista con la realidad. Pero, este imperativo de innovación se torna contra la forma misma y acaba por agotar la inspiración, secas las fuentes de que debiera nutrirse. Los novísimos de ayer han encanecido ya, en tanto que los viejos de siempre, los clásicos, conservan un frescor, una vitalidad juveniles. Lo que hace unos decenios cegaba con sus fuegos de artificio, hoy es sólo un carbón apagado. En tanto que los innovadores de nuestro tiempo conocen, en vida, un desolador olvido, los ojos de nuestra generación se vuelven a los grandes artistas del pasado.

¿Acaso significa esto que no hay lugar en el arte para la innovación? Si todo verdadero artista se define, como hemos hecho antes, por su capacidad de creación, el arte ha de ser, ante todo, el dominio de lo irrepetible, de lo radicalmente nuevo. Pero, lo nuevo no es la innovación formal, al margen del contenido, porque esa innovación, que no responde adecuadamente a un contenido, acaba pronto por envejecer. Sólo cuando se produce esa adecuación, las formas adquieren su vitalidad. Por el contrario, cuando el artista sólo busca la innovación formal, cuando unas formas se suceden a otras en una búsqueda sin fin, las formas del pasado se presentan como posibilidades agotadas, que ya no tienen nada que ofrecer.

La singularidad formal sólo es verdadera, plena, cuando se nutre de una singularidad vital, que proviene de la peculiar manera de insertarse un hombre concreto en una red de relaciones sociales. Cuando la historia del arte es vista a la luz de esas relaciones humanas, las formas artísticas del pasado aparecen fecundas, no como esquemas vacíos, sin nexos con la vida misma. Esas viejas formas se muestran

llenas de contenido, plenas de riqueza humana, y, por ello, tiene sentido hablar de la tradición, de la presencia del pasado en el presente.

Dialéctica de la tradición y la innovación

Innovar no es romper con la tradición, negar radicalmente el pasado, sino situarse en ella, nutrirse de sus frutos. Toda verdadera creación se inserta siempre en una tradición. Pero, crear es al mismo tiempo, negar la tradición, en sentido dialéctico, es decir, cancelarla, tras de haberla absorbido. No hay creación o innovación absolutas, porque el artista es un hombre concreto, que vive en una situación histórica y social concreta, sobre la que pesan los actos de las generaciones pasadas.

El artista hereda un pasado —artístico, social, humano—, y comienza a crear cargando con ese fardo, asumiendo, consciente o inconscientemente, la tradición. Pero, no se inserta en la tradición para recorrer un mismo camino dos veces, para repetir, sino precisamente para innovar. La tradición ofrece una riqueza humana y artística, de contenido y forma, de lenguaje e ideas, de sentimientos humanos. Ciertamente, cada artista puede encontrarse ante nuevos contenidos que susciten nuevas formas; ante una nueva actitud humana, que exige nuevos medios de expresión; pero, lo nuevo sólo puede ser alcanzado partiendo de soluciones humanas y artísticas ya dadas

La tradición es un puerto del que hay que salir para lanzarse al ancho mar de la creación. La libertad de innovación tiene, como fundamento, el reconocimiento de la necesidad de la tradición. El artista busca nuevos caminos, nuevas soluciones; ansía reflejar la realidad más profundamente. Debe, por tanto, trascender viejas soluciones, apartarse de viejos caminos, superar reflejos menos profundos. Pero, trascender no es saltar en el vacío. Asumir la tradición es ponerse en condiciones de superarla, de alcanzar lo nuevo, pues el artista, al recoger la riqueza que la tradición pone en sus manos, comprende que en el pasado no hay una respuesta cabal a sus necesidades singulares, de hombre concreto en una situación social concreta. En la tradición, ve una constante humana que pasa también por su vida, que le permite entrar en comunicación con hombres de otras épocas. Pero, hay algo que la tradición no puede darle, porque él está instalado en otro tejido de relaciones sociales, en otra situación histórica y vital. Tiene que buscar, entonces, lo que no puede hallar en la tradición. Las formas pasadas se le revelan incapaces de ajustarse a un nuevo contenido, a nuevas ideas y sentimientos, a nuevas aspiraciones y esperanzas. Surge, por ello, la nece-

alidad de crear, de asaltar en un aire nuevo, de buscar lo que la tradición no da, de sumergirse en el futuro

La creación, tras de haberse afirmado en el pasado, exige ahora su negación. El artista tiene que ser necesariamente original si quiere expresar su riqueza espiritual, nueva y singular. Pero, ya no encontramos en él un afán de originalidad, un bucear en el mundo de las formas a espaldas de la vida, sino la originalidad y novedad como medios de expresión de una actitud humana singular, nueva

Cuando lo nuevo en el arte tiene su raíz en la vida misma, en una nueva visión de la realidad, en nuevas ideas y sentimientos, la innovación lejos de cerrar puertas a la expresión y a la comunicación, las abre de par en par. Cuando la singularidad es viva, es decir, nudo de relaciones sociales, lo singular conduce a lo universal, y la innovación que traduce el nuevo contenido es garantía de que el arte sigue siendo un medio de comunicación con los otros. Por el contrario, cuando la novedad se busca a todo trance, por sí misma, sin raíces en la vida, la innovación se convierte en foso que separa, que cierra las puertas a toda comunicación.

Diversidad de la tradición

La tradición está en las entrañas de toda verdadera creación; es el venero que la hace posible. No hay creación fecunda que no sea, al mismo tiempo, un vivo diálogo con la tradición. Pero, la tradición no es un cauce único en el que todo lleve la misma dirección. Hay una tradición viva, como también una tradición muerta, la carroña del pasado de que hablaba Unamuno. El artista tiene ante sí el bloque del pasado que es la tradición, pero en él tiene que descubrir las vetas de esa tradición viva, dejando a un lado los elementos inertes, el pasado muerto. El artista tiene que buscar el contacto con los elementos activos, fecundos de la tradición, para integrarlos en su actividad creadora.

La tradición se diversifica. Hay tradiciones estilísticas, revolucionarias, populares, de clase, etc. Hay también las tradiciones nacionales. A través de estas tradiciones particulares, concretas, el artista se interna en una tradición más amplia, la tradición artística de todos los pueblos. El artista niega, pero no destruye. Asume, pero no repite. La ruptura con las tradiciones concretas impide que la obra se instale en tradiciones universales, profundamente humanas.

Pero, ¿cómo el artista discierne lo que ha de asimilar o rechazar en este ancho cauce de tradiciones concretas? En esta variedad de ca-

minos, de tradiciones, el artista ha de hallar el que mejor concuerde con su apetencia espiritual, con su posición de clase, con sus intereses humanos, con su anhelo de reflejar más profundamente la realidad. No se trata, por ello de una selección arbitraria, sino interesada, ya que en esa selección están en juego sus intereses de hombre concreto, social, de una clase y época determinadas. El escritor que sirve a la burguesía tiene sus tradiciones, como también el que la condena. Pero, las tradiciones concretas no son inmutables, sino que cambian de signo, según la situación histórica y social en que vive el artista. Cervantes, Balzac y Galdós se instalan en la corriente de una tradición burguesa liberal, que estéticamente se manifiesta como realismo crítico. Sin embargo, en nuestro tiempo, los novelistas burgueses renuncian a las tradiciones del realismo crítico, negándose a insertarse en la tradición del realismo. El arte burgués moderno —ya sea en la pintura, en la música o en la literatura— rechaza las tradiciones que la burguesía, en su fase de ascenso, había creado. Las tradiciones burguesas del realismo crítico son asumidas hoy por el proletariado, por el realismo socialista, que ve, en ellas, por la riqueza de expresión humana que contienen, unos valores estéticos y humanos que rebasan su contenido de clase. Asumiendo su limitación, como tradición concreta, los límites de esa tradición se amplían, y con ello pasa a formar parte de una tradición humana, más allá de las condiciones concretas, limitadas, de clase.

Si el arte burgués moderno insiste tan tenazmente en la discontinuidad, en la ruptura con sus grandes tradiciones, el realismo socialista acentúa la continuidad en la historia del arte. Las grandes épocas de esta historia deben ser negadas, en su limitación de clase, para ser integradas en formas más universalmente humanas.

El contenido de clase del arte no entraña una ruptura con el arte anterior, por el hecho de que haya cambiado de contenido. Esto era lo que pretendía, erróneamente, la posición *seudomarxista* de la *cultura proletaria*, que establecía un foso insalvable entre el arte socialista y las tradiciones del arte del pasado. Los partidarios de esa concepción sostenían que el proletariado debía crear un arte propio, un *arte proletario*, el cual debía nacer no como expresión de las necesidades espirituales y sociales del proletariado, sino como resultado de investigaciones en *estudios* o *talleres*, en los que debería forjarse un arte nuevo desde sus mismas raíces, un arte que no tuviera nada que ver con el del pasado. Las tradiciones eran rechazadas como nocivas, en virtud de su contenido de clase, y los géneros tradicionales de otros tiempos eran rechazados para ser sustituidos por otros más en consonancia con el nuevo espíritu de clase. De hecho, esta concepción del arte, como crea-

ción *ex nihilo*, conducía a la negación misma del arte, de sus fundamentos. Por otra parte, se basaba en una concepción metafísica del hombre, de la vida social, que negaba a su vez el carácter dialéctico del proceso de creación. Era, por ello, una deformación del marxismo, lo que hizo que Lenin pusiera los puntos sobre las íes al señalar que el arte, en la sociedad socialista, tiene que asumir el arte que ha legado el capitalismo.

Las tradiciones nacionales

Esta asimilación del pasado no es, sin embargo, pasiva, sino crítica. La obra de arte pretérita, por su expresividad, revela a su autor y con él a su clase. Pero, al mismo tiempo, en toda gran creación artística, se revela también algo que va más allá de los límites de clase, de los intereses concretos, insertándose en una constante y renovada tradición nacional y humana. Aunque la sociedad esté desgarrada por contradicciones sociales antagónicas, estas contradicciones no anulan otras formas de comunidad —de lengua, territorio, formación psíquica, necesidades económicas—, que constituyen la nación.

La nación aparece como la unidad en la diversidad, como una comunidad estable, pese a las contradicciones de clase que la dividen. Hay, pues, una cultura nacional, lo que no impide que haya en su seno, como ha señalado Lenin, dos culturas. La cultura es burguesa o socialista por el contenido que le imprime la clase que domina, material y espiritualmente, en la nación. Pero, es nacional por su forma, por la manera de expresar ese contenido. Los cambios de contenido provocan cambios de forma, en el marco de las culturas nacionales. Pero, ciertos cambios de la cultura nacional sobreviven a los cambios que se operan en el contenido. Si aplicamos estas tesis al arte, veremos que el cambio fundamental en el contenido —el paso del capitalismo al socialismo— no puede significar la negación de las tradiciones nacionales, sino por el contrario una afirmación de ellas. La vitalidad de las formas nacionales se pone a prueba en esos cambios radicales de contenido; cuando perduran no es como rígidos esquemas o formas vacías, sino como formas vivas que sufren, a su vez, cambios en sí mismas.

La asimilación crítica de las tradiciones nacionales constituyen, por tanto, una condición indispensable para la creación. No se trata de copiar o repetir esas tradiciones, sino de dialogar creadoramente con ellas, insertándose así en la corriente profunda, universal, humana de que forman partes ellas.

Las cumbres o hitos de esas tradiciones son los clásicos. Un clásico

puede ser definido por su potencia de encarnar lo nacional y lo universal, por su capacidad siempre reverdecida de hacer del pasado algo vivo, fresco en el presente. El entronque del artista de nuestro tiempo con las tradiciones clásicas nacionales es, para él, algo vital, si quiere ser verdaderamente moderno, es decir, hijo de su época. El reverso o faz deformada de un arte verdaderamente nacional es el exotismo o pintoresquismo, que sólo son reflejos de lo superficial, degradaciones de la realidad misma, modos de ocultar o deformar su esencia.

El enraizamiento del arte en sus tradiciones nacionales no es, en modo alguno, una limitación de su universalidad, pues lo universal, una vez más, para ser concreto, humano, tiene que cargarse de lo particular. Ver el mundo, al hombre, desde la visión nacional de Cervantes es verlo en una perspectiva particular, limitada, pero al mismo tiempo universal. Sólo entroncando con sus tradiciones nacionales, sumergido en la realidad nacional, el artista se abre paso hacia lo universal. Sólo asumiendo lo nacional como un límite o perfil que lo particulariza, puede manifestarse un sentimiento típico humano, universal.

El arte burgués moderno, con su tendencia a negar las tradiciones nacionales, trae al mismo tiempo un empobrecimiento de su significación universal. Si todo gran arte muestra su vigor por la capacidad de tocar hondamente la conciencia, por su poder de afección, jamás ha sido el arte más pobre, más inexpresivo que el arte burgués de nuestros días. El cubismo, el abstraccionismo, el surrealismo no tienen raíces propias, carecen del sustento vigoroso de las tradiciones nacionales. Se puede hablar del realismo español en pintura o del realismo ruso en la novela, pero no tiene sentido hablar de un surrealismo español o francés, como actitudes artísticas que reflejan formas de ser nacionales. El realismo socialista pretende alcanzar su universalidad a través de las formas nacionales. Expresa una actitud común, universal, en cuanto trata de reflejar la realidad social en su proceso dinámico, desde las posiciones ideológicas que permiten captarla en su desarrollo revolucionario; pero, al realismo socialista sólo se llega por la vía de un realismo nacional, propio, como ha sostenido Luis Aragón. La peculiaridad de la realidad a reflejar y de las tradiciones de que se parte, determinarán las formas de la creación. Cada realidad plantea nuevos problemas, y en la solución de ellos hay que entroncar con tradiciones nacionales diversas. Por eso, el realismo socialista tiene que desarrollarse por vías distintas. Incluso elementos comunes a varias tradiciones no pueden tener el mismo valor en tradiciones nacionales diversas.

Crear es asumir, al mismo tiempo, una tradición. Tradición y

creación, lejos de repelerse se necesitan mutuamente. Por la tradición, la creación se mantiene siempre viva. La tradición es, por la potencia de enriquecimiento que lleva en su seno, fuente de creación. Una tradición carente de esa virtualidad creadora, acabaría por petrificarse, por convertirse en tradición muerta. Pero, la creación que renuncia a la tradición, se convierte en flor de invernadero, en vano esfuerzo que acaba por perderse en el olvido y la indiferencia.

Dialéctica de la tradición y la creación: el artista es un heredero que debe rechazar el caudal que recibe, para poder enriquecerlo. Crear es, al mismo tiempo, negar y afirmar, conservar y enriquecer. Al falso dilema, —tradición o creación— respondamos: ni tradición sin creación, ni creación sin tradición.

CONCLUSIONES

Después de haber examinado, a lo largo del presente trabajo, las relaciones entre la conciencia y la realidad en la obra de arte, podemos establecer las siguientes conclusiones:

- 1.—El arte es una forma de conciencia social, en la que se refleja la realidad y se expresa el hombre como ser social
- 2.—El arte forma parte de la superestructura ideológica, y como tal tiene un contenido de clase.
- 3.—La expresión que manifiesta la obra de arte es, al mismo tiempo, conocimiento de la realidad.
- 4.—El arte generaliza los resultados de este conocimiento en forma de imágenes.
- 5.—La generalización artística (la tipificación) determina el espíritu tendencioso o de partido de la obra de arte.
- 6.—El verdadero realismo no es un reflejo pasivo de la realidad. No refleja una realidad "objetiva", sino una realidad interpretada, enjuiciada por el artista.
- 7.—Toda creación artística tiene que asumir dialécticamente la tradición, particularmente la tradición nacional.
- 8.—La obra de arte perdura por su capacidad de alcanzar lo universal humano, asumiendo lo particular (condición de clase, época, tradiciones nacionales, subjetividad del artista).

BIBLIOGRAFIA

- C. Marx y F Engels, *Sobre la literatura y el arte*, Selección y presentación por Jean Fieville, Ed Masas, México 1938
- C. Marx y F Engels, *Dialéctica de la Naturaleza, La ideología alemana, etc* Ediciones Pavlov, México D.F, sin fecha.
- M Marx y F Engels, *Obras escogidas*, en dos tomos, Moscú, 1952
- V. I Lenin, *Obras escogidas*, en dos tomos, Moscú, 1949
- V I Lenin, *Materialismo y empiriocriticismo*, Moscú, 1948
- J V Stalin, *Acerca del marxismo en la lingüística*, en la revista *Literatura soviética*, núm 9, 1950, Moscú
- J Plejanov, *El arte y la vida social*, Ed. Calomino, La Plata (Rep. Argentina), 1945.
- F V Konstantinov, *Materialismo histórico*, 2ª ed, en uso, Moscú, 1954
- Mao Tse Tung, *Sobre la práctica*, Ed Vida Nueva, Santiago de Chile, 1953
- G. Nedoshivin, *Ensayos sobre teoría del arte*, en uso, Moscú, 1953
- Heni Lefebvre, *Contribution a l'esthétique*, Editions Sociales, París, 1953
- Roger Garaudy, *La théorie materialiste de la connaissance*, Presses Universitaires de France, París, 1953
- Eli de Gortari, *La ciencia de la lógica*, Ediciones de la Universidad Michoacana, Morelia, 1951.
- Samuel Ramos, *Filosofía de la vida artística*, Col Austral, Buenos Aires-México, 1950.
- Friedrich Kainz, *Estética*, trad de W. Roces, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1952
- Heidegger; *El ser y el tiempo*, trad de José Gaos, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1950
- Kant, *Critique du jugement* trad de Gibelin, Librairie Philosophique J Vrin, París, 1946
- Enrique Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, 2ª ed Espasa-Calpe, Madrid, 1945

CATALOGADO

LOS CUENTOS DE RENE MARQUES

POR BETTY RITA GOMEZ LANCE

En el presente auge de la literatura puertorriqueña se destaca la figura de René Marqués (nacido en Puerto Rico en 1919), periodista, dramaturgo, ensayista y cuentista. Su formación inicial en el campo de las letras se orientó decididamente hacia la dramaturgia, por lo tanto, fue en este ramo donde primero se estrenó y por el que mejor se le conoce hoy día. En este ensayo nos ocuparemos exclusivamente de su cuentística. René Marqués ha escrito, hasta la fecha, dos volúmenes de cuentos: *Otro día nuestro* que vio la luz en 1955 y *En una ciudad llamada San Juan*, escrito desde 1952, que se publicó en México en 1960. Además tiene varios cuentos publicados en la revista *Asomante*, en la *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* y en diversas antologías.

Un estudio de las fuentes bibliográficas muestra que la crítica se ha ocupado poco, hasta el presente, del cuento marquesiano. En general, la apreciación de este autor se limita en su mayoría a resumir sus



cuentos, agregando de paso algunos comentarios sobre su estilo, lenguaje y temas. Repetidamente se nos señala el que Marqués se apoya con preferencia en los acontecimientos más dramáticos de la vida contemporánea puertorriqueña, para crear con el conflicto diario personajes y situaciones que son símbolos de un pueblo en lucha por mantener sus tradiciones culturales y hacerse oír los estallidos nacionalistas (1). Se nos dice, también, que los cuentos de Marqués son la conciencia de la transformación sufrida por Puerto Rico, que es la del mundo, acelerada en el caso de la Isla por los Estados Unidos, y que su producción refleja la influencia de Kafka, Pirandello, Joyce, Unamuno y Sartre (2).

La técnica estilística de Marqués nos revela el uso intenso y casi exclusivo de recursos subjetivistas. Para describirla echaremos mano a algunas de las imágenes que el autor mismo utiliza al analizar la técnica de los cuentistas de la "promoción del cuarenta", en su prólogo a *Cuentos puertorriqueños de hoy* (México, 1959). René Marqués se vale de los tres acercamientos más comunes a esta modalidad literaria. Uno de ellos consiste en captar, directa y literariamente, en forma de monólogo interior, los pensamientos y las emociones de los personajes. El segundo subjetiviza al mundo exterior a través de los personajes, sin apelar obviamente a la estructura del monólogo interior, de suerte que el mundo circundante, abstracto y concreto, viviente e inanimado, tiene resonancias especiales en el protagonista produciendo así asociaciones y reacciones que no son las que objetivamente juzgaríamos adecuadas a las circunstancias. Es decir, el mundo que el narrador nos describe no es el mundo objetivo, tal y como lo creemos ver y conocer, sino un mundo como lo percibe la conciencia de un determinado individuo. El tercer acercamiento se sirve de la incrustación de escenas retrospectivas, lo cual consiste en activar en un determinado momento de la acción presente, escenas de pasado. La preponderancia de estos recursos estilísticos tiene como propósito el de transmitir la sensación del torbellino o caos en que se encuentra sumido el protagonista y, por extensión, el hombre. Para alcanzarlo Marqués se adentra en el subconsciente de sus personajes y hace brotar de ellos un manantial de imágenes, asociaciones y reacciones, que bullen a borbotones, en lo que, a primera vista, parece una compleja y desordenada mezcla de recuerdos, irracio-

- (1) Otto Olivera, *Breve historia de la literatura antillana*, México (1957), p. 171 Véanse también: Francisco Manrique Cabrera, *Historia de la literatura puertorriqueña*, New York (1956), p. 324; Concha Meléndez, "El Cuento en Cuba y Puerto Rico: Estudio sobre dos antologías", *Revista Hispánica Moderna*, XXIV (1958), núm. 2-3, p. 210.
 ———, "El cuento en la Edad de *Asomante*", *Asomante*, núm. 1 (enero-marzo, 1955), p. 63.
 Enrique A. Laguerre, "Otro día nuestro de René Marqués", *Asomante*, núm. 3 (julio-septiembre, 1955), p. 67.
 Josefina Rivera de Alvarez, *Diccionario de la literatura puertorriqueña*, México (1955), p. 353.
- (2) Concha Meléndez, "Prólogo", *Otro día nuestro*, Puerto Rico (1955), pp. 7-18.
 ———, *Antología de autores puertorriqueños. El cuento*, III (1957), Puerto Rico, pp. xxxiv-xxxvi.
 ———, *Figuración de Puerto Rico y otros estudios*, Puerto Rico (1958), pp. 65-72.

nalidades y tergiversaciones de la realidad circundante. En los cuentos de Marqués cada imagen, cada asociación, cada acción y cada reacción, tienen un determinado motivo y cumple con una función específica en el desarrollo psicológico de los personajes; en la evolución de la trama, y en la presentación estética de la narración. El lenguaje es desbordado cuando el desarrollo de la trama depende del fluir de la conciencia del protagonista. Es parco cuando lo que no se dice lleva más peso que lo que se expresa. El vocabulario raya en el lirismo y el autor se vale, para alcanzar pleno impacto, de vocablos que estimulan las facultades sensorias, emocionales e intelectuales del lector.

En "Purificación en la calle de Cristo", "Tres hombres junto al río", y "La sala", tres de los cuentos publicados en el volumen *En una ciudad llamada San Juan*, el autor desarrolla los temas de la esclavitud política del ciudadano puertorriqueño, y de la esclavitud existencial del hombre en el tiempo y en el espacio. "Purificación en la calle de Cristo" (3) es la historia de tres hermanas, hijas de una familia hidalga venida a menos por los reveses económicos acaecidos después de la muerte de los padres. Las privaciones se pudieron haber evitado vendiendo la hacienda a los norteamericanos, pero son las palabras de Hortensia: "Jamás serán nuestras tierras de los bárbaros". La otra salvación hubiera sido el matrimonio de Hortensia, pero al saber que su prometido era el padre del hijo de una mulata, se negó a casarse con él. Al terminar el cuento, Emilia e Inés, que velan el cadáver de Hortensia con mutuo entendimiento, se adornan con las joyas de la familia, símbolos de días mejores, y en grandioso holocausto, se prenden fuego. El análisis estructural del cuento nos revela los dos planos de la temática de Marqués. En el primero el tema político-social o sea la transformación sufrida por Puerto Rico al pasar, sin voluntariamente quererlo, de manos españolas a manos estadounidenses, es el eje alrededor del cual se hilvana la historia de las tres hermanas. La vida bajo los nuevos amos es una de desengaños y amarguras: "Atrás quedóse el mundo estable y seguro de la buena vida; y el presente tornóse en el comienzo de un futuro preñado de desastres. . . Y el mundo se hizo aún más estrecho". Las tres hermanas encerradas herméticamente en su pasado y en sus tradiciones, dejaron de existir mucho antes de la muerte de Hortensia y del "acto de purificación".

En el plano metafísico, el tiempo, protagonista abstracto del cuento, pesa sobre la vida de las tres hermanas. Todo es infinitesimal ante la angustia de la espera, y ante el tormento de no poder escoger nuestra

(3) René Marqués, "Purificación en la calle de Cristo", *En una ciudad llamada San Juan* México (1960), pp. 37-59.

hora, “la vida toda (se convierte) en un recuerdo, quizás una serie de recuerdos” de lo que pudiera haber ocurrido “no precisamente en el instante de este amanecer, sino el día anterior, o el mes pasado, o el año antes. . . o bien pudiera remontarse al otro siglo”. A Emilia, la que escribía versos, “ese misterioso estar y no estar. . . le seducía y le angustiaba a la vez”. Inés, la fea, “deseó que la vida fuese un espejo, (pero) la vida no cabía dentro del marco del espejo, sino que transcurriría más acá, en el tiempo en un espacio sin límites”. La magnitud de este tiempo interminable y de este espacio inacabable, que restan poder y significado a la vida individual del hombre y lo convierte en eslabón de una cadena sin principio ni fin, es tal, que Inés no puede esperarse a que la muerte natural le conteste la pregunta que se hacía ante el espejo. Al prenderse fuego en vida lo hace para saber “si después del tiempo de la vida y del sueño entrase en un tiempo que podía ser de eternidad”. Eternidad para la vida individual y en la que el hombre no comience a morir el día que nace. Con el “acto de purificación” las hermanas no sólo se adelantan al tiempo, sino que también, por primera vez, hacen al mundo exterior sentir su propio yo. De ahí que el último párrafo del cuento lea: “Y estaban allí, reunidas como siempre en la gran sala; las tres puertas sobre el balcón, cerradas como siempre; los tres soles truncos emitiendo al mundo exterior por vez primera la extraordinaria belleza de una luz propia, mientras se consumía lo feo y lo horrible que una vez fuera hermoso y lo que siempre fuera horrible y feo por igual”. Marqués basó su drama *Los tres soles truncos* (Puerto Rico, 1960) en este cuento.

“Tres hombres junto al río” (4) repite los temas anteriores, pero el acercamiento es diferente. Un velorio es el punto de partida. La narración comienza con la vigilia ante el cadáver de la víctima, colocado en la arena, después del crimen. El protagonista contempla distraído la procesión de hormigas que invaden el cuerpo, mientras sus pensamientos vuelan al pasado y las imágenes se agrupan tumultuosamente en su entendimiento. La vigilia dura tres días, al cabo de los cuales, el calor intenso y las consabidas reacciones químicas hacen que el vientre del muerto, que progresivamente se ha ido hinchando, reviente. El protagonista se levanta entonces, convencido de que el blanco era un hombre como cualquiera de ellos y, dirigiéndose a sus dos compañeros les dice: “no son dioses”. El crimen había sido cometido simplemente para saber si los nuevos amos con “piel color de yuca” eran hombres o dioses. Si la víctima era un dios, se levantaría al tercer día, al igual que Cristo. Si un hombre, se pudriría, al igual que los hombres. En la

(4) *Ibid.*, pp. 11-18

esfera de lo político-social tenemos a un protagonista que repasa mentalmente la historia política de su país y llora su soberanía subyugada. El hombre piensa en la catástrofe (la de 1898) que le trajo nuevos amos, “dioses nuevos que vinieron a (su) tierra y la convirtieron en un infierno”, hombres bajo cuyo mando la vida era caótica, sin luz, ni esperanza porque “la vida libre es la luz. Y la luz ha de poner en fuga a las tinieblas”. La vida suya no era libre ahora. Pensando en los nuevos dioses (amos) el hombre encontraba que “sonreían cuando odiaban: tras de su amistad se agazapaba la muerte. Hablaban del amor y esclavizaban al hombre”. La paciente espera del hombre ante el cadáver, es simbólica de las esperanzas de autonomía del pueblo puertorriqueño.

En el campo de lo metafísico la relación hombre-tierra se amplía para abarcar al Poder Supremo. Durante la espera los pensamientos del hombre saltan de los problemas inmediatos de su país al concepto Cielo-Tierra. Entonces el hombre se siente abandonado por el Poder Infinito, siente que no tiene a quien volver los ojos, ni a quien pedir socorro. Se siente, más que nunca, presa del tiempo y del destino. Agobiado por la incertidumbre de un mundo científico que todo, hasta la vida misma, lo reduce a fórmulas y a máquinas. En su angustia el hombre pensaba que “era preciso estar seguro de algo en un mundo que súbitamente había perdido todo sentido. Como si los dioses se hubiesen vuelto locos, y el hombre sólo fuese una flor de majagua lanzada al torbellino de un río, flotando apenas, a punto de naufragio, girando sin rumbo ni destino, sobre las aguas. No como antes cuando había orden en las cosas de la tierra y de los dioses. Un orden cíclico para los hombres. . . y un orden inmutable para los dioses: la vida eternamente invisible en lo alto de la montaña. Todo en el universo había tenido un sentido, pues aquello que no lo tenía era obra de los dioses y había en ella una sabiduría que no discutían los hombres, pues los hombres no son dioses y su única responsabilidad es vivir la vida buena, en plena libertad”. De ahí el alivio que el hombre sintiera al ver el cuerpo del blanco reventar, esto por lo menos era una certidumbre. El hombre piensa en Cristo y le parece raro e inexplicable que el Dios Supremo se hiciera hombre y habitara entre los hombres. Más extraño aún le parece el que se sacrificara por ellos. Cuando al tercer día la víctima se descompone totalmente, el hombre no puede regocijarse plenamente en el hecho, porque si el sacrificado hubiera resucitado, este acto le habría devuelto, por lo menos, la esperanza de un Dios protector y de un más allá. En este cuento la relación entre la angustia del tiempo y la esperanza en la existencia de Dios yace en que Dios representa la

vida eterna y, por lo tanto, la liberación del hombre de las garras del tiempo.

“La sala” (5) completa el cuadro del encasillamiento político-social y existencial del hombre planteado en los dos cuentos anteriores. Este cuento patentiza su total impotencia ante las magnitudes Tiempo y Espacio y, hasta cierto punto, su resignación a que la libertad política y metafísica son abstracciones que sólo tienen realidad en la imaginación del hombre.

El protagonista, sentado en la sala de su casa, ya no “la sala de la casita alegre, con jardín y terraza” que dejara hace diez años cuando por “subversivo” fue llevado preso, “sino la estancia oscura de un piso feo y húmedo en el viejo San Juan”, analiza su vida, sus motivos, sus anhelos, sus convicciones, al compás del chirrido de la mecedora en que, en tiempos más llenos de esperanza, durmiera al hijo. El hijo, ahora un adolescente, hace la tarea de álgebra en la mesa contigua. La madre, avejentada por los sufrimientos y las privaciones, hace labor sentada en la butaca azul. El ambiente emocional es tenso. El padre trata inútilmente de romper el silencio opresor y de establecer comunicación entre él y el hijo, pero es en vano. Ya él y los suyos no hablan el mismo lenguaje; ya no palpitan con las mismas inquietudes; ya no persiguen las mismas quimeras. Todo ha cambiado, es decir los hombres han cambiado porque “las cosas no cambian. Acaso los hombres, pero las cosas no”. Siente que hasta él mismo ha cambiado. Ya no es él el de antes, el que “hablaba en la cátedra de los valores eternos y al pueblo decía: “¡Libertad!” Al menos, no siente que es el mismo de antes, y entonces se pregunta ¿cómo es él? el de ahora. La hora de acostarse llega y los tres seres se retiran a sus aposentos sin que el hombre pudiera ver “esperanza a su desolación” porque sabía que “el silencio era una barrera casi imposible de romper”.

La libertad política y metafísica del hombre constituye el núcleo alrededor del cual se despliega el drama de Leandro y su familia. Leandro fue a la cárcel por haberse atrevido a buscar con palabra y acción la libertad política de su pueblo. Los diez años gastados en prisión le dan oportunidad de meditar y de elevar sus preocupaciones y pensamientos más allá de la esfera inmediata de su existir político. Es entonces cuando comienza a darse cuenta de que hay algo que esclaviza al hombre con una fuerza que sobrepasa los linderos de la opresión política. Ese “algo” indefinible e indescifrable tiene en su poder la clave

(5) *Ibid.*, pp 117-126

de la vida de cada hombre. La vida aquí y la vida más allá del misterio. Es entonces cuando Leandro llega a la realización de que el hombre en pos de la solución de la ecuación de la vida, ha creado los conceptos *tiempo* y *espacio*, pero irónicamente, lo único que ha conseguido es hacer más palpable su esclavitud y su impotencia. Las variantes han resultado ser incógnitas infinitas y “la ecuación de la vida [no es] tan sumamente simple”. Ante la magnitud de estas variantes la temporalidad de la vida de cada hombre y la incertidumbre de qué será de su ser después de la muerte, se hacen más dolorosamente reales. Por eso cuando a su: “Hemos de conocernos, Manuel”, el hijo le contesta con: “Habrá tiempo, papá”, Leandro sabe que el que se conozcan no depende del tiempo. Tiempo siempre lo ha habido y siempre lo habrá; pero voluntad de parte de los hombres para afirmar su individualidad y hacer valer su yo, ganando quizá con ello la anhelada libertad política y metafísica, es lo que le hace falta al hombre.

Leandro ha llegado a darse cuenta de que el tiempo no es parte de la vida del hombre, sino que cada hombre es parte del concepto *tiempo*. Por eso se encuentran ahora ahí sentados “como tres extraños entre sí. Deseando angustiosamente no serlo, agonizando por volver a una familiaridad remota”, sintiendo agudamente el peso opresor de “la piedra del tiempo . . . porque en lo más íntimo del alma el tiempo no transcurre en término de días, o de meses, o de años, sino en lapsos que ningún calendario previó”. Cuando se fue a la cárcel él y Mercedes se decían: “Diez años pasan pronto . . . ¡Qué son diez años en nuestras vidas!” No se daban cuenta entonces de que esos diez años todavía por vivirse traerían además del sufrimiento físico, el aprisionamiento del alma y la realización de que la esclavitud del hombre se extiende más allá del plano político para abarcar su yo metafísico.

En “La sala” el encasillamiento del hombre está muy finamente proyectado. Los símbolos han sido cuidadosamente escogidos y esmeradamente intercalados en la narrativa. La sala, escenario en que se desarrolla el drama, es simbólica de nuestro encierro. Los hombres, sin libertad política ni metafísica, son los muebles en la sala de la vida; prisioneros de un tiempo y de un espacio indefinibles; víctimas de un destino inexorable. Al apagar la luz, la oscuridad en que queda sumida la sala, simboliza la oscuridad en que vive el hombre. Nunca sabiendo a ciencia cierta qué le traerá el mañana, o cuándo se le llegará el día. . . El rojo intermitente del anuncio de neón que se filtra a través de las persianas, simboliza cada vida que se apaga y cada vida que se enciende. Vidas van y vidas vienen, sin que de la una a la otra se comuniquen el misterio. La oscuridad, lo desconocido reina entre el acto

de nacer y el acto de morir; la misma clase de pavorosa oscuridad que reina en "La sala" entre reflejo y reflejo del anuncio de neón. Todo es sombras en "La sala" y todo es sombras en la vida. Los muebles de la sala, "prisioneros y solos", esperan a que la luz de "otro día idéntico al de hoy" les devuelva su presencia. Tal como el hombre espera y se desespera, mientras el tiempo se traga la vida del hombre y "perezoso apenas si transcurre, regodeándose en el alma, pidiendo que lo acunen, como a un niño mimoso (cuando todo lo que el alma quiere es expulsarlo, para que cumpla su fin), solidificándose casi, petrificando ya, como piedra geológica, enorme, que el alma no podrá expulsar"

El tema del matriarcado se dramatiza en el cuento "En la popa hay un cuerpo reclinado" (6), publicado en *Cuentos puertorriqueños de hoy*. En este cuento el uso intenso del monólogo interior directo en la primera persona, ligado al tratamiento del sexo como recurso dramático, profundiza los problemas y conflictos del protagonista y, por ende, del hombre. Los matices freudianos que dan relieve al desarrollo de la trama ponen énfasis en la queja contra el matriarcado que ha invadido a la sociedad puertorriqueña en las últimas décadas de este siglo. La historia en sí es, hasta cierto punto, macabra. El vocabulario y la metáfora han sido cuidadosamente seleccionados y trabajados para producir en el lector cierta disposición de ánimo, la que depende, no tanto de su intelecto, como de sus sentidos. Se podría decir que la traseología es, casi exclusivamente, sensoria. El núcleo de la narración es un hombre de cuerpo endeble; de niño había sido dominado por una madre solícita que dirigía todos sus pasos. La vida de casado le es intolerable, hasta que al fin, impulsado a extremos por las constantes exigencias de su mujer, la mata un día cuando andaban de paseo en bote. El crimen había sido premeditado, pero el crimen en sí no le es suficiente al hombre para satisfacer el rencor que siente contra una sociedad en la que la voluntad de la mujer gobierna. Después de pasearse con el cuerpo de la muerta, repasando mentalmente todo su pasado, en un supremo y último intento de afirmar y hacer valer su hombría, se despoja con el mismo cuchillo con que la mató, de sus órganos genitales, y los arroja a los pies del "cuerpo en la popa reclinado"

El análisis ideológico nos enfrenta en primer lugar, con el problema del repentino dominio de la mujer en la vida diaria, en una sociedad, por tradición, acostumbrada al patriarcado. El desarrollo de la trama enfoca las consecuencias psicológicas en el hombre en particular y en el pueblo puertorriqueño en general. El desplazamiento del hom-

(6). *Cuentos puertorriqueños de hoy*, México (1959), pp. 129-146

bre, por la mujer, se resiente tanto más cuanto el sistema ha sido importado del país colonizador. En tal sociedad, como la que vemos a través de las experiencias del protagonista, el ser masculino es simplemente una partícula sometida a la absoluta voluntad del mujerío y su valor estriba exclusivamente en su función de proveedor. La degradación moral y psicológica llevan al hombre de la condescendencia a la apatía, a la desesperación en todos sus tintes. En el plano metafísico el cuento carece de sustancia, primordialmente porque la vociferación contra el matrimonio es tan fuerte y de tal tono emocional que inhibe todo pensar más allá del campo social-psicológico. Sin embargo, esto no quiere decir que la preocupación puramente filosófica esté completamente ausente. Al quejarse de su condición de subordinado social, el hombre acusa y se lamenta contra El que dirige al mundo; se queja de su propio existir sin él haberlo pedido, y de la falta de sentido de una vida tan caótica como miserable. De nuevo, también, encontramos entrecruzados los conceptos de la infinitud del tiempo y del espacio en contraste con lo infinitesimal del hombre.

Todos los cuentos que a continuación analizamos aparecen en el volumen *Otro día nuestro* y reflejan, pronunciadamente, las tendencias filosóficas existencialistas prevalecientes hoy día en ciertas esferas del pensar, unidas al tema de la apatía nacional. "El miedo" y "La muerte" (7) fueron el primer intento del dramaturgo dentro de las modalidades de la cuentística actual. Uno es tan similar al otro que podríamos decir que es un cuento y su variante. En carta fechada 21 de noviembre de 1960, el autor nos ha confirmado esta impresión, revelándonos que originalmente se trataba de un mismo cuento que luego decidió convertir en dos. También nos revela que el protagonista de ambos es el mismo.

"El miedo" constituía la primera parte del cuento, que transcurría sábado por la noche. "La muerte" era el episodio final ocurrido a la mañana siguiente. En ambos los protagonistas (el hombre en cada uno) son individuos dados a la bebida, que ambulan por las calles de San Juan con el ardor del alcohol en sus entrañas y la quemazón de la incertidumbre en sus almas. Son torturados por un miedo indefinible que les paraliza completamente la voluntad. En "El miedo" el hombre ronda calles, un sábado por la noche, pensando en lo que él califica de su "miedo metafísico". Entra en un bar donde la presencia de extraños aumenta su angustia y su temor. Al amanecer se dirige a casa donde en los brazos de su mujer se olvida de su miedo. El protagonista

(7) René Marqués, *Otro día nuestro*, Puerto Rico (1955), pp. 116-129 and 81-88.

de "La muerte" camina calle abajo, un domingo por la mañana, repitiendo monótonamente en su cabeza el estribillo "vida-muerte, muerte-vida", repasando mentalmente su vida pasada, mientras que divaga sobre la incertidumbre de su destino. Al entrar en un callejón se topa con un grupo de jóvenes revolucionarios que se preparan para desfilar. Se detiene a observarlos, su interés aumenta a medida que crecen los preparativos. La escena culmina con la llegada de la policía que coge a los jóvenes entre dos fuegos. En este momento, él cree ver, en los próximos a morir, la solución de su angustia y, en desesperado intento de agarrar ese "algo" que hace tanto busca y al fin cree hallar, se lanza a levantar el pabellón revolucionario, a tiempo de que el joven que lo sostenía cae mortalmente herido.

Ambos cuentos enfocan la apatía del ciudadano promedio puertorriqueño ante los problemas nacionales. La preocupación de ambos protagonistas se concentra en la angustia de su propio existir y de su propia seguridad. Como ciudadanos son individuos irresponsables que prefieren refugiarse en sus adentros a enfrentarse a la realidad circundante. En las palabras de uno de ellos: "La bandera, la revolución, la patria [no] tenían significado alguno".

Metafísicamente la inquietud de ambos está en la relación de su yo a los conceptos vida-muerte-tiempo. El protagonista de "La muerte" no sabía cuándo, pero en uno de los instantes de su vida "había tenido una clara conciencia del tiempo en relación a lo que cambia por medio de la muerte. Y había percibido su mortalidad agudamente, dolorosamente. Y la muerte empezó a rondar su vida, a torturar su mente, a pesar sobre su conciencia". El de "El miedo" estaba seguro de que "el no saber lo que se exigía de él en la vida era la raíz de su miedo". El protagonista de "La muerte" soluciona su dilema convenciéndose de que si "no podía evitar la muerte" por lo menos "podía aceptarse". Entonces sintiéndose "libre para escoger su propio destino" se lanza a "salvar la existencia" por medio de la muerte misma. El concepto es paradójico y nosotros lo interpretamos en el sentido en que, al adelantar la hora de la muerte, el hombre le juega una mala partida al tiempo, y al entrar en la vida eterna, no sólo se libera de sus garras y resuelve la incertidumbre de qué será de su ser, después de la muerte, sino que por primera vez escoge su destino. El protagonista de "El miedo" acalla la angustia que le carcome entregándose a los deleites del amor sexual y a las subsiguientes horas de sueño, aunque bien sabía que "al despertar sentía otra vez el miedo de tener que hacerse un nuevo día en su vida". A estos dos cuentos les falta la fluidez y, hasta cierto punto, la originalidad de los otros cuentos del autor, parecen trabajados al

empujón y sus protagonistas más bien que hombres de carne y hueso, son ideas encarnadas, más que individuos, son muñecos con los que el autor experimenta en busca de la ecuación que resuelva la incertidumbre del hombre ante los factores vida, tiempo y muerte.

En "Isla en Manhattan" (8) Marqués traslada el escenario de sus preocupaciones político-sociales a la ciudad de Nueva York. Este cuento es la historia de una puertorriqueña que emigra a la gran ciudad. De joven su ambición había sido "una escuelita rural". Para prepararse había entrado a la Universidad de Puerto Rico; ahí conoció a Nico y por él "se metió en la huelga universitaria" que le costó su sueño. Después de varios meses de privaciones consiguió trabajo como artista de radio, pero vino la huelga de trabajadores y, fiel al recuerdo de Nico, quien para entonces se había trasladado a Nueva York, se unió a la huelga. Terminada la huelga los trabajadores ganaron ¡el derecho!, ¡la justicia!, ¡la ley! que buscaban, cosas que en lenguaje concreto se traducían en ¡hambre!, ¡privaciones!, ¡manos paradas! para los huelguistas, cuyos puestos en las mesas de trabajo habían sido ocupados por los rompe-huelgas. Al fin consiguió ahorrar lo suficiente para emigrar y entonces unió su destino "al grupo de emigrantes en la incertidumbre del espacio de la tierra que se queda y de la tierra que se pretende alcanzar". En Nueva York busca trabajo honrado inútilmente. Acosada por la necesidad se hace la vida vendiendo su cuerpo. Un día se encuentra con Nico, quien ahora se hace llamar Nick y habla una mezcla de inglés y español. Renuevan la vieja amistad y Nico le propone matrimonio. La noche de la boda, al llegar ella a la calle frente al bar de Joe, se encuentra con un mitin. Al principio escucha al hombre que hace tribuna sin comprender lo que dice, pues ella estaba pensando en español y él hablaba en inglés, pero pronto sincroniza su mente a lo que se dice y se da cuenta de que se habla de ocho negros condenados a muerte por tratar de violar a una blanca. Está tan absorta en lo que se dice que no ve llegar a Nico. Nico la saca de su ensimismamiento tratando de hacerla ver el peligro que corre si les cae la policía encima, y la amenaza con no casarse con ella si no se retira de ahí inmediatamente; pero ella ya ha resuelto firmar la petición que circula pidiendo un nuevo juicio para los condenados; la amenaza de Nico y el terror que ve en su cara, no consiguen más que dar fuerza a su decisión, aunque bien sabía que una vez más sólo la calle ancha y franca sería su albergue.

El cuento se diferencia de los otros analizados en este estudio en

(8) *Ibid.*, pp. 57-73

que ensancha el escenario geográfico. El tema ahora enfoca la falta de acogimiento que el puertorriqueño encuentra en la Metrópoli del país colonizador; en las miserables condiciones de vida que se le ofrecen; en la degradación espiritual y moral de una ciudadanía de segunda clase, y en la bajeza de un ambiente donde sólo los "Nicos" cambiados en "Nicks" se abren paso; porque sólo viviendo plegado al nuevo sistema se puede trabajar y se puede comer. En este cuento la gravedad de las implicaciones políticas es tal que ensombrece los conceptos metafísicos. Sin embargo, el peso del destino y la pauta inevitable a que la protagonista había sido condenada en el momento de nacer, dominan el segundo plano del relato. Juanita era una mujer buena moral y espiritualmente; cada paso que tomaba lo hacía con buena intención; el ganarse la vida con su cuerpo no había sido escogido voluntariamente; pero, a pesar de su bondad innata, había un "algo" que siempre la empujaba por esa calle "fianca y ancha". Juanita era la víctima de la crueldad de un destino inexorable. Al rechazar a Nick lo hace en un supremo intento de conservar su dignidad, de reafirmar su yo y de escoger por sí misma, pero realmente le es en vano.

Otro de los temas político-sociales de Marqués es el de la suplantación de los valores tradicionales católicos por los de otras religiones recién importadas a la Isla, las que son ajenas al sentir y pensar religioso del pueblo puertorriqueño. El autor nos presenta este problema en los cuentos "Pasión y huida de Juan Santos, Santero" y "El milagro de San Antonio" (9). La acción en ambos cuentos se desarrolla en áreas rurales. En el primero el protagonista, santero por tradición de familia, es la triste víctima de la falta de comprensión, de la crueldad y de la persecución de un hijo del pueblo, pastor de una fe diferente, y quien no descansa hasta que logra echar a Juan Santos del pueblo. En el segundo cuento, la creencia ingenua de una viejecita que camina leguas para que el cura del pueblo le bendiga su San Antonio, es cruelmente herida cuando el Padre Luis llama a su San Antonio un "pedazo de palo" y rehusa bendecíselo, ofreciéndole que lo hará con uno de esos de "yeso" que venden en la quincalla. Los dos relatos nos confrontan con situaciones en las que lo de afuera se impone en menoscabo de lo propio; lo nuevo en menoscabo de lo tradicional. En los dos somos testigos de la falta de convicciones profundas de la masa y del individuo promedio, quien se deja arrastrar por las nuevas corrientes y es fácil presa de un conformismo aniquilador; prestándose con ello a pisotear los valores de su pueblo, en parte por temor, en parte por

(9) *Ibid*, pp. 40-56 and 74-80

ignorancia, y en parte por conveniencia. Juan Santos es un individuo que tiene conciencia de su propia personalidad y de su tradición; por eso, se enfrenta a las fuerzas que lo persiguen y que tratan de destruirlo y de destruir su tradición; por eso, se alegra cuando, después de la quema de sus santos, puede salvar “algo de la labor de más de un siglo que emprendiera su padre y continuara él” Pero ante la apatía, el conformismo y el miedo del resto de su pueblo, sus esfuerzos se pierden en la nada. La viejecita de “El milagrito de San Antonio” después de contemplar “con desconfianza los ojos azules de la imagen extranjera [el San Antonio de yeso]” y de asegurarse de que “¡a quién se le ocurre pensar que San Antonio sea así, como un americano?” cuando “todo el mundo sabe que es trigueñito como los pobres”, vuelve a su pueblo con su fe intacta, “apretando el Santo de palo contra su pecho fatigado”, porque en el fondo de su alma ingenua todavía se conservan intactos los valores de la tradición y la fuerza de lo propio. Este cuento es una joya de ternura en cuanto a la caracterización de la viejecita y el manejo tan sutil como diestro de las emociones en juego.

En el cuento “El juramento” (10) Maqués trata la ausencia de derechos civiles bajo el nuevo régimen. El protagonista de este cuento es un hombre acusado de crímenes políticos. Después de pasar un año en la cárcel, durante el que va de la esperanza de que las cosas se aclaran pronto a la desesperación de que el mundo se ha olvidado de él, se le presenta un abogado designado por el Estado para defenderlo. Muy pronto se convence de la estupidez de su defensor y de la futilidad de tratar de probar su inocencia en una sociedad en donde hasta la “justicia” se compra. Una vez en la sala de acusaciones, mientras espera a que se pase por la farsa de probar su culpabilidad, con agudo ironismo se divierte clasificando zoológicamente a los miembros del tribunal. En el examen directo aprende de boca del fiscal que se le acusa de que un cuatro de julio, irreverentemente se fumó un cigarrillo durante la ceremonia de izar la bandera de los Estados Unidos. Se le retiene, también, por haber profetizado cierto “juramento”, pero por más que trata de recordarle, no puede lograrlo y a la insistente pregunta del fiscal “¡Jura Ud. no haber hecho el juramento nunca?” el hombre se queda mudo. Acosado por la pregunta comienza a repasar su vida desde el momento en que fue engendrado. Al llegar al octavo año de su vida, los recuerdos que acuden a su mente son tan patéticamente dolorosos, que el hombre se desmaya. En su desmayo revive ese momento, oculto en su subconsciente, y en el que profirió el juramento. Fue el

(10) *Otro día nuestro* ed. cit. pp. 89-115

primer día de escuela del año en que sus padres se fueron a vivir a la costa. Frente al edificio escolar se izaba una bandera extraña y, ante ella, con la mano en el corazón, los niños murmuraban un rezo en lengua que no era la suya. El jibarito de la montaña, no comprendiendo lo que hacían, permaneció con las manos caídas y la boca cerrada. Poco después, en la oficina de la directora de la escuela, cruelmente maltratado por ella, física y emocionalmente, murmuró el juramento de que ahora se le acusa: “¡Juro por mi madre que no soy americano! ¡Y juro por Dios Santo que nadie nunca me obligará a serlo!” Al volver en sí, y de nuevo ante el tribunal, con el alivio del que ha encontrado la clave del enigma, puede contestar: “Sí, juré”.

El tema del cuento es la pisoteada soberanía del pueblo puertorriqueño, la injusta subplantación de valores nacionales por los del pueblo colonizador, y el sacrificio de la dignidad y de los derechos del individuo en favor de normas extranjeras, con las que se trata de reemplazar un modo de vida, una lengua, un sentir y un pensar de varios siglos. Con la excepción del protagonista, los personajes del cuento representan a los que ansiosos de ganancia personal hollan hasta los valores más sagrados; a los que convierten a la justicia en una farsa que acalla y castiga todo pensar diferente, toda desviación de los valores que se tratan de imponer. Por eso para el hombre de “El juramento” el juicio fue como “seguir la parodia de un cuento policíaco en que ya se sabe quién es el culpable, dependiendo todo el interés sólo en saber cómo ha de probarse la culpabilidad”. Este cuento, a igual que los anteriores, plantea de nuevo la cuestión de la relación hombre-tiempo y Dios-hombre. Sin embargo, la implicación de la predestinación del hombre y de su subyugación a una fuerza superior que dirige su vida toda, es mucho más patente que en los antes discutidos. La implicación de que “un titiritero desconocido y burlón” determina el curso que ha de seguir la vida del hombre desde el momento en que éste nace hasta el momento en que entra en la eternidad, y ¿quién sabe si más allá, también?, pesa sobre el relato entero de principio a fin. En el primer párrafo leemos: “Cuando el juez —espejuelos de concha, cara de gato famélico— leyó en silencio el pliego del presidente del jurado, ya él sabía el veredicto. Por eso no pestañó luego al oír la palabra: “¡Culpable!” Cuando terminamos el cuento, las últimas líneas que leen: “La enorme puerta de hierro giró imponente y luego, silenciosa, se cerró muy despacio tras el hombre, cuyo nombre, en la ficha del archivo, había teclado la maquinilla Remington hacía exactamente veintiocho años”, no hacen más que puntualizar lo inevitable de

un destino que ya fue determinado al nacer por esa fuerza que dirige la vida del hombre.

“Otro día nuestro” (11) es un cuento prologado. Concha Meléndez (12) atribuye el prólogo al hecho de que el protagonista, centro de la narración, es un personaje histórico de contemporaneidad muy cercana. El autor explica, en el prólogo, que “en este cuento no ha intentado hacer Historia. Sólo ha querido dramatizar un problema moral en el hombre histórico — el descubrimiento quizás más espantable que pueda hacer un hombre, el de saber que vive una época que no le corresponde” y que su protagonista es “creación exclusiva suya”. Nosotros, desligándonos totalmente de la Historia, lo trataremos primordialmente, desde el punto de vista de sus ilaciones filosóficas. Conviene decir que éste es, quizás, el cuento más comentado de Marqués. Sin embargo, es nuestra opinión que la mayoría de lo dicho sobre él se limita a discutir sus aspectos políticos. En “Otro día nuestro” a igual que en los otros cuentos del autor, la acción comienza en un momento del presente. Luego, por medio de la incrustación de escenas retrospectivas y del flujo de la conciencia del protagonista, se nos revela todo un pasado, el que no sólo alcanza en la vida del individuo, sino también en la de su nación y en la de la humanidad. El futuro yace en el tema, es decir, en el anhelo de resolver los problemas políticos, sociales y económicos de Puerto Rico, y en el ansia del hombre de conquistar al tiempo y al espacio, y de hacerse su propio destino.

La acción propiamente dicha tiene lugar en unas pocas horas: desde el despertarse del protagonista hasta la hora del almuerzo. La narrativa es sumamente sencilla. El protagonista, prisionero político en su propia casa, se despierta una mañana y, al pasar sus ojos soñolientos por la habitación, todo un mundo de recuerdos, de asociaciones, de pensamientos, de anhelos, le invade el alma. Afuera, el ruido desagradable del camión de la basura viene a interrumpir la meditación del hombre. La “aséptica eficiencia mecánica” con toda su modernidad y su aire de cosa importada, contrasta grotescamente con la belleza y el aplomo de la vieja ciudad de San Juan, iluminada por los primeros rayos del sol. Ahora, completamente despierto, evalúa lo que ve a su alrededor en relación al tiempo y, de golpe, se da cuenta de la magnitud del concepto y del peso de eso que llamamos *tiempo* que a todo pervive y a todo sobrevive, y en todo deja su huella. La angustia de tal realización le sobrecoge y le hace murmurar. “Gracias, Dios Mío, por este nuevo

(11) *Ibid.*, pp. 21-39
 (12) “Prólogo”, *Ibid.*, p. 8

día que añades a mi vida”. Sumido en sus pensamientos el hombre une a su desesperante estado político el tormento de la incertidumbre de su “ser” en el tiempo y de su “estar” en el espacio. Entonces se dice: “¡Yo no pertenezco a esta edad en que vivo!” La idea de que es un ente perdido a merced de un tiempo infinito y en un espacio sin límites acentúa en su mente la tortura de la temporalidad de la vida individual humana y de lo fútil de la lucha, pues todo esfuerzo, toda misión, parecen perderse en esas vastedades llamadas *tiempo y espacio*. Agobiado por tal pensar y decidido a resolver una vez por todas el qué es de nosotros después de que nos morimos y, tal vez más importante aún, el si nos es dado escoger, por lo menos, la hora de nuestra muerte, el hombre “tomó una decisión brusca” y se lanzó a la calle en busca de la muerte, con la esperanza de que al otro lado se viva en plena libertad —libertad política y libertad metafísica. Pero no le había llegado la hora de su muerte y una vez más tuvo que doblegarse a la fuerza del destino. Al volver a su cuarto se sentó “quieto, con la cabeza inclinada hacia adelante, los ojos fijos en la espada de otros siglos, esperando a que pasara la muerte”.

Al analizar los anteriores cuentos hemos señalado el que los personajes marquésianos son presa de un destino inevitable y del que no les es dado desviarse. Luchan desesperadamente con todas las fuerzas de su ser por afirmar su individualidad, pero tarde o temprano su destino se cumple. Esta insinuación de la predestinación del hombre es contradictoria al concepto de libertad expresado por el autor en su autobiografía (13) y en uno de sus ensayos (14). Para aclarar la paradoja nos tomamos la libertad de escribir al autor en carta fechada 2 de agosto de 1960, en la que le decíamos, entre otras cosas, lo siguiente:

“Me gustaría hacerle una pregunta sobre algo que me parece contradictorio. Me refiero al concepto de “libertad individual” según lo creo yo sentí y pensar a través de sus cuentos y a través de sus ensayos. En su autobiografía dice Ud.: “La salvación (¿o felicidad?) no está en última instancia, en parte alguna del mundo político, sino en lo más recóndito del individuo, mejor aún, de la persona. Por ello —y volviendo al punto de partida— creo en la libertad”. Esto a mi entender es “libertad individual”, el derecho de todo ser humano de cotizar su yo y de hacerlo valer

(13) *Cuentos puertorriqueños de hoy ed cit.*, pp 103-107

(14) “Pesimismo literario y optimismo político: su coexistencia en el Puerto Rico actual”, *Cuadernos Americanos*, núm. 3 (1959), pp 43-74

y sentir. Es ese "algo" con que el hombre nace, que algunos denotan con el término "libre albedrío" y que le da derecho a luchar y a rebelarse contra todo lo que amenaza tragarse su individualidad para asimilarlo a una masa de conformismos. Por lo tanto, entiendo muy bien y estoy de acuerdo con que la felicidad (cotización del yo) no es algo que Sociedad o Estado alguno pueda alcanzar para el individuo, porque no es fruto que se cosecha fuera del individuo y porque el llevar a cabo nuestra individualidad no es algo tangible o palpable por el mundo exterior; sino que es algo que se realiza dentro de cada individuo, y sólo él, absolutamente sólo él, puede llevarlo a cabo. También, por eso entiendo cuando los personajes de sus cuentos luchan por escapar el anillo conformista que los aprisiona; luchan por rebasar los límites sociales, políticos, etc. que restringen su yo: luchan por liberarse del yugo del tiempo, del espacio y del destino. Pero luego, después de creer entender esto me encuentro, en algunos de sus cuentos, conceptos que a mi modo de ver son contradictorios a lo arriba expuesto porque indican que el hombre nace predestinado. Si el hombre nace predestinado no puede poseer "libre albedrío" y, por lo tanto, nunca podrá cotizar su individualidad, lo que equivale a que la libertad de la persona no existe. Por ejemplo y para enumerar sólo uno por hoy, en su cuento "El juramento" de ida a la cárcel el hombre "se preguntó cuáles eran los seres reales y cuáles los fantoches de un titiritero desconocido y burlón". En lo político esto se entiende muy bien, pero en el plano metafísico para mí implica que allá arriba hay alguien (Dios o lo que se quiera) halándole los cordones a los pobrecitos humanos y riéndose de su impotencia, ya que ese "alguien" de antemano ha determinado lo que cada ser humano hará en la tierra; lo que equivale a que el ser humano no tiene, en realidad, libertad individual.

La contestación del autor no se hizo esperar y en carta del 5 de agosto de 1960, René Marqués nos honró con la siguiente respuesta:

"En cuanto a la contradicción respecto al término Libertad, es hasta cierto punto comprensible dadas las circunstancias políticas de la sociedad en que el autor se desenvuelve y la psicología de docilidad colonial que han desarrollado —desgraciadamente— muchos de sus conciudadanos. Creo racional, intelectual y emocionalmente en el "libre albedrío", en la Libertad, como valor fundamental y supremo. Sin embargo, en ocasiones, la realidad política y la reacción del puertorriqueño "promedio" a esa realidad

aparece tan desesperante y fatal —colonialismo político y colonialismo psicológico— a los ojos del escritor (y aparece así precisamente por tratarse de una colonia “streamlined” o sofisticada como lo es hoy Puerto Rico y no brutal u obvia como tradicionalmente se concibe) que la desesperanza política llega incluso a transferirse en la creación literaria, al plano metafísico y éste aparece enfocado también con “fatalismo colonial”, es decir, el hombre de Puerto Rico sujeto en su destino por los hilos de una “metrópolis” desconocida (Dios en este caso, digamos). Cuando ocurren estos nubarrones de desesperanza política (plausibles si se piensa que mi pueblo lleva cuatrocientos sesentitrés años de coloniaje ininterrumpido, desde el más burdo bajo el régimen de España y [el] nada sutil bajo el régimen norteamericano de principios de siglo hasta el tipo hoy en boga con el nombre de “Estado Libre Asociado”, y que hoy sigue sin esperanza de auténtica libertad en el futuro inmediato) surge un cuento como “El juramento”. Pero estas alzas y bajas determinadas por la angustia nacional puertorriqueña dentro de las circunstancias muy peculiares de este pueblo no alteran —no siento yo que alteren— en última instancia, mi fe profunda en la libertad del Hombre en sus dos vertientes, individual y colectiva, metafísica y política. Es posible que un escritor con la epidermis espiritual menos sensible a la tragedia moral y ética que plantea el coloniaje de su pueblo quizás tuviera mayor cuidado en “departamentalizar” su problemática, manteniendo lo metafísico incontaminado de su personal angustia política. A mí, aparentemente, semejante acrobacia espiritual me resulta difícil, por no decir imposible. De todos modos, me consuelo citando al filósofo Ortega y Gasset con su ya popular axioma de “Yo soy yo y mi *circunstancia* y si no la salvo a ella no me salvo yo”.

En conclusión la temática marquesiana se apoya en los acontecimientos sociales, económicos y políticos de la vida puertorriqueña para crear del conflicto diario e inmediato cuentos que son la expresión, en primer término, de la lucha y de los anhelos de un pueblo por obtener su soberanía y por mantener sus tradiciones culturales. En segundo término, son la expresión del grito de angustia del hombre en lucha por defenderse de un tiempo y de un destino esclavizador; en lucha por conservar sus creencias eternas contra la marea de objetividades científicas; en busca del significado de su existir y en busca de la solución del incógnito de que yace más allá de la muerte. La actitud de Marqués en sus cuentos es una de reafirmación de lo propio y, por extensión, de

reafirmación del hombre. En general, sus cuentos son agrios y sombríos, como las realidades que tratan de captar, con un leve tinte de ironía y saturados de pesimismo. Sin embargo, no es el pesimismo aniquilador que destruye toda esperanza, sino un pesimismo activo que busca la solución en exponer, en desenmascarar, y espera encontrarla. El mundo de los cuentos de Marqués es tan sórdido como sublime, tan lleno de vida como impasible a la vida misma y a los dolores del hombre. Sus protagonistas viven una vida de lucha, de desafío, torturados y oprimidos por su mundo inmediato y por la incertidumbre del más allá. Son hombres que se batan palmo a palmo física y espiritualmente con la esperanza de conservar íntegro su "yo". La universalidad de los cuentos de Marqués estriba en que logra, a través del enfoque filosófico del tiempo, y partiendo de raíces autóctonas, proyectar temas y preocupaciones locales a un plano universal.

*Betty Rita Gómez Lance
Spanish Department
Kalamazoo College
Kalamazoo, Michigan*