

Max Bense

Estética



Editorial Nueva Visión

Buenos Aires

Título del original en alemán: "Aesthetica"
Traducción de Alberto Luis Bixio

Lo que comprendemos lo debemos a la razón; lo que creemos, a la autoridad; y lo que opinamos, al error.

A. Arnauld

...llevar a la conciencia los supremos intereses del espíritu.

Hegel, Estética.

Impreso en la Argentina / Printed in Argentina
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723
Copyright by Nueva Visión S. R. L., Cerrito 1371, Buenos Aires.

Prefacio

Quien sustenta la opinión de que el arte de nuestro tiempo afecta al espíritu, no al sentimiento, se ve obligado a interpretar las incitaciones espirituales que haya experimentado. El título *Estética* abarca los núcleos esenciales del deleite intelectual. Estas consideraciones no constituyen una exposición sistemática, sino un mosaico ordenado de observaciones, experiencias, reflexiones y conclusiones. En no escasa medida la obra está compuesta de esbozos y ensayos anteriores, completados con nuevos conocimientos, conjeturas, ideas y conceptos, todos ellos ligados por una terminología que, a su vez, deriva de teorías filosóficas ya elaboradas en consonancia con estas cuestiones.

La filosofía es una disciplina aplicada. Lo que se aplica son sus teorías. Y estas aplicaciones son ya experimentos de un orden superior. A veces permiten ver muchas cosas; a veces, sólo muy pocas. Pero lo cierto es que tales aplicaciones nos llevan a construir, y nosotros no tememos las construcciones. Cuando no se construye no se logra una terminología con la cual pueda uno entenderse, y ni siquiera se alcanza comprensión en modo alguno. Las terminologías hacen posibles y más fáciles las comunicaciones en las esferas del espíritu, del pensamiento y del saber. Son vínculos entre lo que hacemos y lo que comprendemos. Constituyen un lazo que relaciona la inteligencia con la vida, con la existencia y con la sociedad, pues son en efecto un sistema de transmisión muy sensible, aunque también muy frágil. La racionalidad que se revela en este instrumental humano tiene el propósito de constituir un aporte a la destrucción de toda clase de mitología sin contenido de pensamiento, en la cual la gente se complace en sumergir el arte, a fin de sustraerse a la suprema materialidad terrenal de éste, a sus inquietudes y trabajos espirituales, vitales y económicos, a sus esfuerzos intelectuales. Como conclusión diré que el arte moderno no padece de un problema referente a su calidad, sino de un problema relativo al fundamento de su ser. Luego se verá que el arte en general y en todas sus manifestaciones comenzó a perder en ilusión y a ganar en ser. En este punto mi *Estética* coincide con la *Metafísica* de la *Literatura*.

Las presentes consideraciones fueron discutidas primero, lo admito, en un seminario consagrado a la *Estética* de Hegel: pero luego fueron ampliadas y desarrolladas teniendo en cuenta la esfera del arte moderno, durante dos viajes realizados uno a Córcega y el otro por el sur de Francia.

En su ensayo sobre el *Medievalismo*, Ezra Pound opuso la Provenza a la Hélade. El museo de Picasso en Antibes plantea este problema de dos estéticas, de dos posiciones metafísicas, de dos formas extremas de vitalidad, que chocan entre sí cuando se pretende considerar el arte antiguo como órbita de una pintura, de una escultura y de una cerámica que sólo hoy son concebibles y que contribuyeron a la destrucción de aquel arte. Nos hallamos, pues, frente a un panorama que, cual ningún otro, nos pone en condiciones de dejarnos penetrar —para emplear la expresión de Hegel— por lo bello natural como reflejo de lo bello artístico.

Dedico este libro al pequeño grupo de compañeros de viaje que tomaron parte en las experiencias y en los problemas en él contenidos.

Primavera de 1954

Max Bense

Introducción a la Estética

“Llevar a la conciencia los supremos intereses del espíritu”; esta frase, contenida en la *Estética* de Hegel, indica menos un fin que una condición del arte. Pero las épocas que se interesan en escasa medida por el arte se complacen en transformar las condiciones en fines, porque, en general, necesitan una indicación sobre el sentido, el fin o el resultado de las actividades humanas. Esas épocas relegaron a segundo término o perdieron del todo el gusto por el arte, porque, según es de suponer, tuvieron un motivo para hacerse morales y ocultar las debilidades de sus decisiones, los eclipses de su razón, las fealdades de su ánimo y los calabozos en que encierran su imaginación.

Ahora bien, la pérdida del gusto por el arte, en ciertas circunstancias hace asimismo que su empleo en la esfera de las emociones, esto es, que su transformación en sentimientos y estados de ánimo, quede disminuído. En el mejor de los casos, la consecuencia es una nueva relación respecto del arte, que se manifiesta menos en sufrimiento y goce que en conceptos y pensamientos. Los sufrimientos y goces de que el arte es vehículo alienan su naturaleza pues no pueden independizarse de una esfera de vivencias, pero los pensamientos y conocimientos se la devuelven, ya que pueden renunciar por completo a instancias propias de la vida. El pensamiento debe restablecer aquello que las pasiones relacionadas con el arte, modifican o destruyen en éste. La pureza metafísica del arte es una cuestión de pureza espiritual de la conciencia que entra en relación con el arte. Presuponiendo pues que en el arte realmente se trate de los supremos intereses del espíritu, el arte se realiza esencial y verdaderamente cuando genera pureza espiritual de la conciencia.

El proceso se inicia con el sufrimiento en el arte; se sufre por lo que ya no se entiende, por aquello que penetra en la conciencia como oscuridad, que abre aparentes caminos, pero que a los pocos pasos vuelve a obstruirlos: una panorámica sin el cual no puede verse, un sonido, una línea, un compás que no queremos perder y que constantemente nos deja su gusto en la lengua; o un color

que nos deslumbra; o una tonalidad punzante; o una metáfora que nos socava el ánimo; o un ademán que, cual el relámpago, parte de una torsión del ser. De pronto, nos encontramos del otro lado. Terminó la persecución. El *shock*, el deleite y la fuerza vuelven a restablecer la distancia. Sabemos lo que vemos, percibimos lo que oímos, sentimos lo que tocamos y reconocemos la cadencia, el verso, la palabra, cuando una hermosa curva de la línea nos devuelve, sacándola de las tinieblas, la antigua visión. En la esfera de la idea, lo que surge como arte no puede gastarse o consumirse; pero nuestra conciencia, en la medida en que esté interesada en el arte, lo consume en el sufrimiento y en el goce que aquél suscita. Así y todo, esta destrucción sólo alcanza a la obra de arte particular, a su manera, a su estilo; mas el arte mismo, su idea, queda preservado de la destrucción por las emociones. En la medida en que los sentimientos de sufrimiento y de goce consumen la obra de arte particular, cierto tipo de pensamiento va preparando la idea del arte en general. Todo sentimiento que haya nacido por obra del arte hace desaparecer inmediatamente la idea del mismo —pues no se entra en relación con las ideas mediante sentimientos—; sólo con la reflexión vuelve a restablecerse y a sublimarse esa idea en pensamiento de ser propio. En efecto, en la reflexión en que se prepara el juicio estético, la obra de arte se sitúa fuera de los sentimientos de goce y de sufrimiento. Sólo se la puede comprender completamente como acontecimiento consciente de nuestra inteligencia; y sólo en la condición del juicio, en la condición de teoría, obra sobre nuestro espíritu, aunque por otra parte también es cierto que las experiencias que preceden a tal teoría se fundan no sólo en observaciones, sino también en sentimientos, en el sufrimiento y en el goce.

Pero el carácter sobresaliente de una teoría estética en la que se sostenga que la obra de arte debe estar al servicio de los supremos intereses del espíritu, estriba precisamente en que, contrariamente a lo que ocurre con la teorías físicas, la teoría estética no tiende a poseer un contenido real, sino a eludirlo. En su *Introducción a la Estética*, Hegel manifiesta que, a decir verdad, el nombre de estética no cuadra del todo a la disciplina en cuestión, "pues estética designa más bien la ciencia de lo sensible, de las sensaciones", y que la expresión *estética* "se debe al hecho de que en Alemania se consideran las obras de arte atendiendo a las sensaciones que ellas provocan". Esta crítica alcanza evidentemente también a la condición de la estética como teoría. Sin duda alguna, Hegel sostiene la opinión de que sólo es posible fundar la estética y el juicio estético cuando se discute la obra de arte fuera de la esfera de los sentimientos que ella es capaz de suscitar.

No es cosa fácil decir en qué consiste una teoría. En primer lugar tratase de una cantidad de proposiciones, y la ley de formación de tales proposiciones, su ordenación y su forma, partiendo de proposiciones fundamentales que terminan en conclusiones, es tema que corresponde a la teoría de la ciencia, una disciplina de la filosofía exacta. La deducción es lo que ordena y da

unidad a todas las proposiciones de que está compuesta una teoría. Pero ahora bien, una teoría es también un fragmento de texto, una prosa, que posee su métrica y sus tópicos. Existen admirables ejemplos de teorías abstractas, cuya lógica es perfectamente transparente y cuya métrica lingüística en ningún momento disloca la deducción de las proposiciones. Pero cuando una teoría de esta condición abarca y expresa situaciones concretas, conviértese casi en una entidad activa de nuestro espíritu, con cuya ayuda se determinan y establecen aspectos reconocibles del ser. Toda estética es una teoría en la cual se trata de una situación concreta, de la que continuamente y por medio de la lógica deben abstraerse ciertas experiencias, que consisten en sentimientos, sin que éstos queden vulnerados a causa de esta abstracción. De ello se sigue la extraordinaria sensibilidad de la estética: la sensibilidad de una teoría respecto de su aplicación a una obra determinada. Es menester calcular el goce que puede suscitar un verso, un cuadro, una escultura, que no llegan a la perfección, y adjudicar este goce al sentimiento, pero no a la idea; al efecto de la obra, pero no a su ser. Podemos concluir que esta sensibilidad de la estética se revela en toda crítica. Es un error corriente creer que la teoría debería ser fructífera en la obra de arte. Pero la obra de arte no es estética aplicada; en cambio sí lo es la crítica de esa obra. La estética no es indispensable en la primera fase de la obra de arte, es decir, en su nacimiento; pero sí lo es en la segunda fase, cuando se trata del ser de la obra de arte en el espíritu, de su comprensión, de su significación. La crítica es el medio de la teoría y no existe ninguna crítica de arte justificada que no presuponga una estética. Por otra parte, toda teoría es ya implícitamente crítica.

Ahora bien, una obra de arte está allí presente como está presente este o aquel fragmento de la naturaleza, pero evidentemente tiene otro origen y otro modo de ser. Así como la realidad es el modo del ser de la naturaleza, la belleza es el modo del ser del arte o, para decirlo con mayor precisión, la belleza es una expresión que vale para designar el modo particular del ser de todo arte. Empleamos la palabra belleza aplicándola al arte sólo con este sentido, así como se emplea el término realidad, indudablemente para designar el modo del ser de la naturaleza. Considerar la belleza como modo del ser del arte implica que el problema del análisis y de la interpretación de este modo se halla dentro del marco de una teoría, de una estética, y con ello el arte mismo queda reconquistado como un tema del ser. Pero sólo el arte hecho consciente se sublima en una estética, y en virtud de ella recobra esa pureza espiritual que se halla fuera de la esfera de todos los posibles sentimientos y que se reconoce en la belleza. Únicamente como acto espiritual podrá constituir un auténtico y definitivo acto del ser. Cuando establece una relación entre la obra de arte y la estética, el crítico se refiere a esa pureza espiritual; cuando juzga, se remite a las posibilidades del arte, es decir, a un modo del ser. La interrelación de los conocidos modos: necesidad, realidad y posibilidad, su relación recíproca, es uno de los hechos más

firμες y esenciales de la teoría del ser, que a su vez corresponde a una de las partes más claras y exactas de la metafísica. La creación de la belleza como otro modo más reservado para el ser del arte, no vulnera la relación existente entre las modalidades. Así como en el terreno de la naturaleza, el modo de la posibilidad se relaciona con el modo de la realidad, en el terreno del arte, las posibilidades, que la crítica puede hacer variar, no afectan al ser real de la obra de arte, sino al ser bello, esto es, a ese grado de perfección que se percibe no en su realidad, sino en su belleza. Precisamente esa relación entre posibilidad y belleza convierte a esta última en una modalidad del ser de la obra de arte.

Por eso la crítica se remite a la significación modal del concepto de belleza. En el interior de la crítica continuamente se opera una particular extensión de la obra de arte a la estética y a la metafísica, es decir, que admite la temática del ser de la obra de arte. La relación de la crítica con la obra de arte se establece en la primera fase de ésta, o sea, durante el nacimiento de la obra, en medio del experimento. La obra de arte nace en principio como experimento y en él conserva aquélla firmemente la variación de las posibilidades que caracteriza su modo, y que el crítico conscientemente hace entrar en juego. Pero en la segunda fase, en el juicio, la crítica transpone la obra de arte a la condición de teoría pura, de estética, en la cual es menester considerar el experimento como terminado. De suerte que experimento, crítica y teoría son fases sucesivas que una obra de arte recorre durante el proceso estético, en las proximidades del ser, si es lícito que lo diga así o, para expresarlo con mayor precisión, experimento, crítica y teoría nos revelan uno tras otro, ese fascinante modo del ser de la obra de arte que solemos designar con el concepto, quizá un poco gastado y oscuro, de belleza.

De manera que la estética decide acerca de lo que en la obra de arte se refiere al modo de la belleza. Aquí resulta empero interesante la acaso curiosa circunstancia de que, en una concepción radicalmente racional, la obra de arte tenga que extrapolarse a la teoría pura para que sea posible reconocer en ella su belleza y su pureza espiritual. Pero, como ya dijimos, esto se lo debemos a la crítica, cuyo juicio, es decir, cuya decisión lógica, se realiza sobre posibilidades estéticas. Yendo más allá de la función propia de la crítica, impónese empero tener en cuenta que el hecho de extrapolar el arte a la condición de teoría, en virtud de la crítica, corresponde al hábito de nuestra inteligencia de formular todos los juicios, todas las decisiones que expresan una profunda necesidad existencial y social, en la región de los principios, en la pureza espiritual de la conciencia. Es ésta una de las señales intelectuales más marcadas de la época. Lo mismo ocurre en el juicio sobre datos físicos, cuando esos datos son tratados dentro del marco de una teoría. Si por el modo de ser que Descartes atribuye al espíritu, entendemos la autointerpretación y autojustificación metódicas del espíritu, partiendo de los principios, en una estética que sostenga la pura teoría frente al arte y que co-

loque la física frente a la naturaleza, la conciencia cartesiana se sitúa en la esfera del arte. Desde luego que hoy este hecho ha quedado bien delimitado por obra de la orientación restauradora y progresiva del pensamiento. Pero así como en sus teorías la física moderna no refuta a la física clásica, sino que la incluye dentro de sí y la convierte en un caso especial, una estética de corte cartesiano tiene que hacer comprensibles tanto los intentos clásicos como los del arte moderno. A este respecto nunca se trata de la explicación de ciertas excelencias, sino del juicio sobre conquistas y perfeccionamientos. Que semejante estética, para desdicha de quienes se lamentan de que el arte haya perdido su carácter de medio, descalifique decisivamente la moral, no es culpa del arte, sino de quienes consideran "la obra de arte atendiendo a los sentimientos".

De suerte que el problema consiste en hablar sobre arte de manera apropiada, comprensible y llena de sentido. Ahora bien, el arte primariamente no es comunicación, sino expresión. La temática del ser, pues, corresponde al lenguaje, que siempre se sirve de ciertos elementos, de ciertos signos. En estética hablamos en otra especie de lenguaje sobre el lenguaje del arte. En cierto modo, el arte y la estética se comportan respectivamente como lenguaje del objeto y metalenguaje. Todo lo que el arte expresa ("todo lo que revela") y todo lo que formulamos en la estética, no es teoría del arte, sino metateoría del arte. Y esta metateoría del arte se convierte en una metaestética cuando, en una temática filosófica más amplia, se constituye la propia estética, y el ser estético adquiere el fundamento metafísico que no puede tener en una esfera no estética.

Ahora bien, yo creo que la estética se halla aún en una situación en la que la falta de una terminología adecuada dificulta, cuando no hace ya imposible, la comprensión y la discusión. Desde hace más de dos mil años, el arte manifiesta una singular continuidad; pero toda discusión sobre el arte llega irremisiblemente al punto en el cual, es menester admitirlo, ya nadie sabe de qué se está hablando. El hecho de que el quehacer científico se dedique en las artes particulares a cuestiones de historia y erudición es sin duda una consecuencia del inapropiado estado en que se hallan las terminologías y las teorías de la estética. Los parloteos en torno de las cosmovisiones de los artistas no constituyen ninguna crítica. La estética, alejada de la tesis, aparentemente sagrada, de que el arte perdió su condición de medio, se halla en el corazón mismo de la necesidad científica y de la universalidad filosófica.

Quiere decir entonces que la estética es teoría filosófica, crítica metódica, terminología general; y en lo tocante a la formación de estos conceptos y aspectos es menester señalar la influencia de dos hombres: Hegel, cuyas *Conferencias sobre la estética*, publicadas por Hotho en 1835, continúan siendo un compacto edificio difícil de pasar por alto; y Charles W. Morris, de Chicago, quien en *Foundation of the Theory of Signs*, 1938, es decir cien años después que Hegel, descubrió un camino completamente

nuevo, abstracto y de grandes alcances, de la teoría estética. De Hegel data la inclusión en la estética de la temática del ser de la obra de arte, el análisis de sus propiedades metafísicas, el análisis de acuerdo con modalidades y categorías ontológicas. Pero a partir de Morris la estética gana esa creciente racionalidad que se manifiesta casi en toda obra de arte moderna, ya se trate de literatura, música, poesía o pintura. Sólo cuando la estética como teoría corresponde al estado contemporáneo del arte, es fructífero y tiene sentido el oficio del crítico.

También quiero llamar la atención sobre Francis Ponge, quien, como autor, en formas menores que fluctúan entre la prosa y la poesía y entre el discurso y la meditación, desarrolló su literatura partiendo de una estética especial de las palabras, que disminuyó en casi todas sus producciones, ya poéticas, ya en prosa, como, por ejemplo, en el *Estudio del guijarro*. Desde nuestro punto de vista, Ponge se halla en cierto modo entre Hegel y Morris. Por un lado, se observan en él las influencias de Hegel y las del joven Marx, pero también la de Husserl, en suma, la influencia de metafísicos; y por otra parte, ciertos aspectos lo relacionan con Bolzano y Frege. Es decir, que nos es posible reconocer en él al lógico para quien las palabras, los enunciados y su juego de reglas son los elementos reales de las acciones literarias, poéticas y críticas. La frase "La riqueza de proposiciones contenidas en el objeto más insignificante", tiene un sentido tanto ontológico (referente al ser), como semántico (referente a la significación); y en el *Estudio sobre el guijarro*, Ponge se aproxima a un principio que podría formularse en la tesis de que la densidad semántica de las palabras debería corresponder a la densidad óptica del ser. Este principio es uno de los elementos correspondientes a la metafísica de la literatura, pero sin duda alguna, para Ponge es una parte constitutiva de la estética diseminada en su obra. Y no es lícito afirmar que tales aspectos alcancen sólo a la literatura o a la poesía. La densidad semántica y la densidad óptica se refieren tanto a la temática general del ser como a la temática general de los signos. Y estas temáticas no son exclusivas de artes especiales. En lo tocante a la estética de los signos, es menester referirse asimismo a Henri Michaux, quien trató el tema desde el punto de vista del texto y de los signos, es decir, que lo ejemplificó teórica y artísticamente.

A menudo se hace resaltar el hecho de que el arte, la literatura y la música modernos están mucho más desarrollados y son mucho más complejos que antes. Hácese también notar que lo artificial en el sentido clásico se ha convertido poco a poco en un *manierismo* técnico de sello moderno. Pero lo cierto es que la técnica moderna se representa como un estado artificial de contenido real, estado en el cual las abstracciones de la teoría pura se hallan tan presentes como las funciones de la práctica. El arte, que nace en las proximidades, en el centro, en la compañía de un determinado ser, no está exento de las marcas de éste. El arte nos penetra con estos atributos en la conciencia y lo que

hace nacer, es decir, las obras de arte, los productos, son, definidos metafísica y ontológicamente, extensiones de lo real en otro modo del ser. El arte tiene que corresponder a las estructuras de nuestro espíritu, debe ser un equivalente de nuestra conciencia, un equivalente de principios diferentes de aquellos que se contentan con el análisis y la síntesis. Las ingenuidades en arte ya no nos fascinan, ya no tienen ningún peso. Hoy la posibilidad de la *finesse* y de la profundidad ya no son cosas que correspondan exclusivamente al arte. La mecánica de Galileo acaso no fuera aún profunda, y en este sentido el arte y la poesía de la época clásica estaban muy adelantados respecto de la mecánica. Pero hoy, la mecánica, tanto en aquellas cosas de que nos habla como en el modo de hacerlo, manifiesta una profundidad, un alcance y una *finesse* de la inteligencia tales, que a los artistas les resulta difícil mantener un paso equivalente en su marcha.

Nuestra conciencia de la ordenación y del ser de las cosas tiene un fundamento científico y técnico, pero nuestra conciencia ya no es en modo alguno religiosa. Lo que a este respecto aún se manifiesta periódicamente corresponde a la esfera del ingenio psicoanalítico, que es posible desenmascarar, y en el cual los modernos filisteos ponen a salvo los sustitutos de valores legítimos. Desde luego que a la estética le corresponde tratar analíticamente situaciones del ser y situaciones de la conciencia de la obra de arte. La siguiente frase es de Ernst Robert Curtius: "La literatura es la portadora del pensamiento, el arte no lo es... Si se hubieran perdido los escritos de Platón no podríamos reconstruirlos fundándonos en la plástica griega". Yo, por mi parte, quisiera corregir la agudeza de la observación y subrayar que la reconstrucción del pensamiento, del espíritu, partiendo de un arte sin estética, no es posible. La estética transforma las artes en el *logos* —y vuelvo a citar aquí a Ernst Robert Curtius—, "el *logos* sólo puede expresarse en la palabra".

Cierto es que el arte se manifiesta como extensión de un ser en otro modo y que de esta suerte se transforma en una actividad eminentemente metafísica; pero nuestra conciencia no aspira a una extensión de nuestro saber en el arte. Aquí hay aparentemente discontinuidades insuperables, pero, puesto que tanto el arte como la ciencia tienen su temática del ser, no existiría ninguna discordancia.

Por lo que hace a los atributos metafísicos de la actividad artística o, para decirlo con mayor precisión, a los aspectos ontológicos, corresponde afirmar que el acaecer íntimo del ser alcanza aquí mayor profundidad que en la ciencia. Todo hacer plantea la clásica pregunta respecto del ser: "¿Por qué se trata de lo existente y no más bien de la nada?"; cierto es que más oculta-mente que el conocer, sólo que su respuesta es esencialmente más radical y amplia. En cambio la estética, que a diferencia de la obra de arte, adopta su actitud en nombre del conocimiento, exige que se le formule la pregunta de manera más precisa y clara, aunque su respuesta tendrá que ser, por fuerza, más pobre.

Así como hoy la ciencia incluye dentro de sí la claridad metafísica en su racionalidad más altamente desarrollada y ya no necesita abandonarse a los buscadores de Dios y a espíritus semiiluminados, al arte moderno, en virtud de su creciente racionalidad, se le ofrece la posibilidad de ser, al propio tiempo, composición metafísica. Desde luego que esto facilita a una estética moderna la reconstrucción de lo bello o de lo feo en otros planos, pero es indispensable que esta estética se sirva de los posibles medios, principios y terminologías que definen a esa racionalidad y con los cuales trabajan hoy el arte, la técnica, la ciencia, la literatura y la filosofía.

Concepto de la Estética

La estética formula principios de posibles obras de arte... pero no lo hace por medio del arte, sino en la forma de teoría pura. Mas lo que atañe a la teoría no corresponde, como Hilbert creía, exclusivamente a la matemática, sino que se mueve también en la esfera de la filosofía.

La estética no es una disciplina filosófica independiente, como la lógica, la teoría de la ciencia o la metafísica. Trátase aquí de una disciplina de filosofía aplicada. Por eso tiene cierta correspondencia con la filosofía de la naturaleza. Así como en la filosofía de la naturaleza el campo de la naturaleza está dado en el conjunto de las ciencias naturales, el de la estética está constituido por el conjunto de la producción artística. La producción artística es la esfera de experiencias que la estética presupone y en la cual ésta especula. Pero la temática propia de la estética es sólo un producto derivado, una destilación, por decir así, abstracta, de esa esfera de experiencias. La estética toma sus procedimientos de investigación de todas las teorías y disciplinas filosóficas y nunca de las concepciones del universo. Las cuestiones estéticas suponen, pues, producción artística, pero no se refieren a ella en el sentido de que constituyan una guía o norma a los efectos de la producción consciente de obras de arte. Son cuestiones que no pueden resolverse por los métodos o consideraciones ni de la historia del arte ni de la técnica artística.

La estética y la filosofía del arte tienen una diferente relación con respecto a la producción artística y es esto lo que delimita una disciplina de la otra. La filosofía del arte presupone la producción artística, la explica en lo relativo a su objeto y la subordina como tal al quehacer filosófico. Pero la estética, partiendo de la presupuesta producción artística elabora los objetos de su propia indagación. De manera que en la estética trá-

tase del objeto estético, del juicio estético y de la existencia estética. Evidentemente síguese de esto que la determinación y descripción del objeto estético se realizan por medio de la ontología; que el juicio estético se indaga mediante los procedimientos pertenecientes a la lógica y a la semántica; y que la definición de la existencia estética tiene que servirse, acaso en un sentido amplio, de la analítica existencial. De esta suerte, se comprenderá que por estética bien puede entenderse una teoría filosófica unitaria del objeto, del juicio y de la existencia estéticos. No es difícil ver que únicamente puede hablarse de un objeto, de un juicio y de una existencia estéticos cuando hay un proceso empírico, que es lícito caracterizar como percepción estética, y que, con pleno sentido, se refiere a algo que podemos determinar mediante la observación de las obras de arte. Hoy conocemos la doble función de una teoría: ordenar la experiencia y la observación para construir un todo conexo, comprensible y describable, y luego, con ayuda de otras teorías, que en este caso hacen las veces de ventanas, sondas o lentes, hacer posibles nuevas experiencias y observaciones. En cuanto la estética es una teoría, cumple su doble función frente a los datos estéticos de una percepción estética, en la cual incluimos también la representación. La estética nos da una visión conexas de conjunto de los datos de la percepción estética, y por otra parte nos hace, asimismo, posibles en las obras de arte, nuevas y más sutiles percepciones.

El objeto estético

Si tiene sentido, pues, hablar de un objeto estético, éste es el que se manifiesta con un poema, con un cuadro, con una escultura, con una frase musical, etc., y que está indudablemente caracterizado por la propiedad de nacer por obra de la determinada actividad de un determinado ser humano. Esto es, por el hecho de que antes no existía ni aún en la idea, ni en la representación apreciable, pues nace como intento, como experimento, y en modo alguno como traducción en la materia de algo imaginado. Aquí no se trata de un acontecer propio, como ocurre en la naturaleza, sino de una creación, sólo que de una creación que de pronto se interrumpe y declara la obra terminada. Aun la condición de fragmento de la obra de arte no desmiente esta declaración. La creación es una auténtica producción; una "fijación" —en el genuino sentido de la palabra— de lo que fué percibido como obra de arte, como objeto estético. En un concepto riguroso, que se refiere a un ideal que debería hipostasiarse, todas las obras de arte se hallan en el estado de fragmento o de torso. El ideal de

la obra de arte, ideal del que se habla en contraposición a su realidad, es una expresión con la cual se da por sentado que la genuina creación es un proceso cuya prosecución, cuyo fin es siempre problemático. Sobre todo tratándose de obras de arte y cuando juzga nuestro gusto y no nuestra percepción solemos subordinar la idealidad a la realidad. En la estética es inadmisibles semejante subordinación. Nos contentamos con admitir que la creación de la obra de arte sólo interesa en la medida en que se satisfaga la percepción estética, en que el objeto estético se haga visible, y suponiendo que todo lo demás acaso no sirva sino para adornar u ocultar el objeto estético. El carácter de único en el tiempo de una obra de arte, el carácter irrepetible de su génesis, son una consecuencia del hecho de que el nacimiento de una obra de arte corresponde a la percepción de un objeto estético que con ella se hace visible y que con ella se elaboró experimentalmente, sintéticamente.

¿Qué significado tiene esto a los efectos de la situación de los objetos estéticos en el ser? ¿Qué modalidad les corresponde? ¿En qué grado los objetos estéticos pueden caracterizarse como meros objetos? ¿Qué podemos predicar de ellos, sin que antes los hayamos caracterizado con precisión? Desde luego que su estudio no puede comenzar sino con el supuesto de la existencia de las obras de arte. Los objetos estéticos están dados por las obras de arte. La obra de arte no es algo que se desarrolle por sí mismo en un acaecer, sino algo creado, algo hecho, algo producido. En este sentido, las obras de arte tienen realidad, materia, espacio y tiempo. Su realidad es la condición necesaria, si bien no suficiente, para que la obra de arte pueda ser objeto de percepción estética y de juicio estético. Los objetos estéticos requieren la realidad de las obras de arte. Pero éste no es su único requerimiento.

Al establecer esta proposición ya hacemos uso de un modo del ser, el de la realidad, para caracterizar la situación del objeto estético en el ser. En efecto, para realizar una descripción ontológica, con referencia al ser, no alcanzan otros medios, como por ejemplo el de las categorías, desde las de Aristóteles hasta las de Nicolai Hartmann. Desde luego que las propiedades de las categorías pueden aplicársele, pero no alcanzan. La teoría clásica de los modos del ser, que distingue entre necesidad, realidad y posibilidad, así como entre sus formas negativas, se aproxima mucho al ser peculiar de la obra de arte y de los objetos estéticos. Cuando se trata sólo de cuadros realmente pintados y que pueden contemplarse, o cuando se trata sólo de poemas realmente compuestos, pero cuadros y poemas que superan las realidades en virtud de las cuales ellos son, es decir, que son algo más que ellas, hablamos de la *correalidad* de las obras de arte y de la correalidad de los objetos estéticos. Designaremos al modo del ser de las obras de arte, y por lo tanto al modo del ser de los objetos estéticos, con la expresión *correalidad*.

La expresión es nueva. Verdad es que Oskar Becker habla, en su *Sistema formal de las modalidades ontológicas*, de *Mitmöglich-*

keit (coposibilidad) y de *Mitnotwendigkeit* (conecesidad), así como de sus formas negativas. Pero Becker no presenta el concepto de correalidad; con el término coposibilidad designa la existencia matemática en el sentido del operar sin contradicciones de un teorema dentro de una teoría matemática. O. Becker encuentra conecesidad en la existencia matemática constructiva, por ejemplo, en el sistema del cálculo de un determinado número primo. En un sentido riguroso, en el campo de la matemática no hay correalidad. Las relaciones matemáticas no necesitan una construcción categóricamente real. Con toda razón, O. Becker ha hecho notar que hay dos clases de existencia matemática: la ideal o abstracta y la constructiva o intuitiva, y que la primera se caracteriza por la coposibilidad y la segunda por la conecesidad. Desde luego que aquí la conecesidad no enuncia nada sobre la correalidad. En la esfera de las obras de arte no ocurre lo mismo. Es propio de la esencia de las obras de arte el que el objeto estético tenga necesidad del objeto real para ser y para ser percibido. El ser estético es ser correal. También la expresión "realidad estética" que introdujo Lipps, puede definirse mediante el modo de la correalidad.

Algunas conclusiones.

De este concepto de correalidad de las obras de arte se sacan algunas conclusiones que merecen tenerse en cuenta.

Ya hicimos notar antes que, así como la realidad es el modo del ser de la naturaleza, la belleza constituye la modalidad decisiva de la obra de arte. Belleza es el término que la estética reserva para designar el concepto ontológico de la correalidad. La correalidad es, pues, el correlato ontológico de la condición estética, que se caracteriza por el concepto de belleza. El término estético *belleza* está determinado, en el plano teórico del ser, por el concepto ontológico de correalidad. De manera que la definición y el análisis de lo bello tienen por finalidad una indagación de la correalidad.

Este modo significa en primer término que, si bien puede tenerse la idea y la representación de una obra de arte, idea y representación, empero, sólo atañen a los elementos reales y al tema de la obra, pero no a la condición estética misma. El ser estético de la obra de arte nunca existe imaginativamente. El ser estético no se da, pues, en la condición de la coidealidad, sino sólo en la condición de la correalidad. La concepción de su obra, que el artista posee antes de comenzar el trabajo, no se refiere a la belleza de esa obra, sino sólo a los medios, a los elementos reales

mediante los cuales nace y se hace perceptible lo bello. No existe ninguna representación de lo bello; sólo se trata de su producción y de su percepción. Aun la belleza de una idea —belleza de la que ocasionalmente se habla— se atiene en su claridad por entero a la materia, al contenido de la idea. La propia idea llena la conciencia y únicamente cuando ha ocupado allí su lugar y existe allí de manera apreciable, puede percibirse en ella la belleza. Si en la visión del objeto prescindimos de aquél que posee la idea, otro podrá percibir la belleza de esa idea únicamente si ella está expresada; pero entonces ya no se hallará en la condición de la idealidad.

Lo bello es, pues, aquello en lo cual la obra de arte supera, trasciende, la realidad. Mas este trascender no es ni un acto ético ni un acto religioso, sino exclusivamente un acto estético. Aquí la trascendencia no supone un prescindir de la realidad, una eliminación de la condición sensible, material de la obra de arte. Lo que sí queda eliminado, terminado, es tan sólo la primera fase de la obra, esto es, la génesis; por el contrario, el trascender en el sentido estético significa precisamente que la obra arrastra consigo su realidad. La belleza de un verso —“*blüht nicht zu früh, ach blüht erst, wenn ich komme*”—¹ será perceptible sólo cuando ese verso exista y esté presente con su ritmo, su métrica, sus sílabas, palabras, metáforas, resonancias, etc. La belleza, empero, no coincide con esta realidad, sino que va más allá de ella. La belleza supera la realidad. Sin embargo, únicamente puede subsistir en la medida en que la realidad, que es el sostén de ella, exista y esté presente. El interés de lo bello en lo real es esencial. La pérdida de ese interés significaría la anulación de la obra de arte.

Desde luego que el hecho de que el ser estético no pueda abolir la realidad efectiva de la obra de arte, no debe llevarnos al error de creer que exista un carácter de lo bello que absorba la realidad, o que hasta la destruya, y que perdure aún en el trascender estético. Claro está que se verifica esta dispersión o destrucción de la realidad en aquella esfera de la obra de arte relativa al contenido, al tema. En la esfera de la temática de la realidad, la zona de la mimesis, de la imitación, es extremadamente delicada cuando los rasgos estéticos determinan las formas sensibles, materiales, y, en consecuencia, la ordenación y la expresión suelen complacerse fácilmente en resolver los contenidos, que simulan un mundo dado, como objetos estéticos puros. Así como la belleza vela o dispersa la realidad del mundo representado, éste, a su vez, puede velar o dispersar la belleza de la obra de arte. No siempre los modos del ser que aquí desempeñan un papel —esto es, la realidad y la correalidad— son modos conciliables. Pero todo esto nada tiene que ver con el ser real de la obra de arte como tal.

¹ “No florezcas demasiado temprano; ay, florece tan sólo cuando yo llegue” (N. del T.).

La expresión *belleza* —que empleamos primariamente sólo como concepto general para designar todos los atributos con los cuales caracterizamos lo positivamente estético— se comporta en consecuencia como modalidad que abraza la condición particular del ser de las obras de arte. (Así como en la mecánica clásica la expresión *realidad* caracteriza, de manera general, el ser de los rasgos distintivos físicos.) Lo que está presente lo está a su manera. El mundo físico está realmente presente. El mundo estético no solo está realmente presente, sino que, además, se remite a un nuevo modo del ser. La diferenciación del ser tiene una extensión estética. La estética, en el estricto sentido de la palabra, es un análisis del ser que se hace patente en las obras de arte.

Técnica

Forzosamente se plantea aquí la cuestión de hasta qué punto la caracterización que hemos hecho de la obra de arte incluye formas técnicas. La pregunta es por eso pertinente y su respuesta importante, porque en el mundo moderno, que está caracterizado en alto grado como esfera técnica, es lícito pensar sin más en una correlación íntima entre arte y técnica, estética y constructividad. En ambos casos no se trata, desde luego, de algo que haya llegado a ser en virtud de un acaecer propio, sino de algo hecho, producido. Tanto lo estético como lo técnico han menester de la realidad. Lo mismo que el arte, la técnica se verifica en realidades, se manifiesta y se produce en hechos reales.

Leibniz ya había advertido esto cuando escribió: “A decir verdad, una máquina construída por el arte humano no es máquina en cada una de sus partes. El diente de un engranaje, por ejemplo, tiene partes o fragmentos que para nosotros ya no son nada artificial y que en sí mismos ya nada tienen (en relación con el uso para el cual fué destinado el engranaje) que revele a la máquina”. (*Monadologie, These 64*).

De manera que la técnica y el arte poseen una correalidad, y que, en principio, ambas pueden justificarse estéticamente, pueden tener belleza. Pero la diferencia respecto del ser, estriba en la delicada estructura de los modos. Tal diferencia se manifiesta de la siguiente manera: las formas técnicas, instrumentos, máquinas, industrias, etc., corresponden a una esfera conexas en la cual cada elemento se halla situado en el lugar necesario y en la cual cada elemento tiene su función. Ninguna forma técnica tiene sentido propio como cosa individual; no existe, sino que funciona. La correalidad de la forma técnica es, pues, *correalidad necesaria*; en cambio, toda obra de arte es un ser estético libre,

más o menos independiente; ese ser estético existe, no funciona, y la modalidad adicional que completa su correalidad sería el modo de la contingencia. El arte es *correalidad contingente*. Fundándonos en este resultado de nuestras consideraciones sobre la teoría de las modalidades, nos es lícito hablar de la esencial *no constructibilidad* de las obras de arte, pues la constructibilidad se refiere a modos técnicos del ser, cuya situación en el ser, como ya señalamos, es, en la estructura, diferente de la situación en el ser de los objetos estéticos, es decir, de las obras de arte.

El diseño industrial

Es posible establecer la proximidad de arte y técnica, de estética y constructividad, en virtud de ciertos elementos característicos de ambas esferas. Pero ello no significa ni que una obra de arte sea una forma técnica ni que una construcción técnica sea una obra de arte, aun cuando es cierto que la conformación industrial sistemática de los tiempos modernos ha confundido los confines entre arte y técnica y entre estética y construcción. Un fenómeno de carácter por entero general es el de que la creciente densidad que se verifica en las sociedades humanas, dificulta y hasta impide el aislamiento de grupos particulares. Paralelamente a este proceso corre otro en el que se desarrollan en creciente medida posibilidades de relación entre esferas espirituales, entre órbitas aparentemente ajenas unas de otras.

En su obra *Forma*, Max Bill publicó un "balance sobre el desarrollo de la forma a mediados del siglo XX". Max Bill habla de la perfección de la forma que se alcanzó en materia de productos industriales. Ahora bien, la perfección es una condición tanto de las formas artísticas como de las formas técnicas, es un estado que pertenece tanto a la estética como a la constructividad. Sólo las formas nacidas de una génesis natural, es decir, aquellas producidas conscientemente, pueden tener perfección, una condición que, como es obvio, sólo puede pensarse en una aproximación relativa. Puede tratarse de una perfección del fin así como de una perfección de la belleza. En todo caso, la perfección se refiere a la correalidad. Los fines expresan correalidad necesaria, la belleza expresa correalidad contingente. De acuerdo con esto, la técnica corresponde ontológicamente al tipo estoico de la determinación incondicional; en cambio, el arte corresponde ontológicamente al tipo epicúreo de la libertad.

En su libro, Max Bill habla de objetos cuyo encanto consiste en que la relativa perfección del fin y la relativa perfección de la belleza casi coinciden. "Hasta qué punto es estrecha la espontánea

relación que existe entre las obras de arte y los productos industriales es cosa que se manifiesta en la comparación de las esculturas y de los automóviles de una misma época". Esta identidad caracteriza la situación en el ser de los productos industriales y sus relaciones modales. Es una situación en virtud de la cual puede caracterizarse el conjunto de las esferas industriales, todo el mundo técnico. Desde luego que a este mundo pertenece también el de "los carteles y avisos de propaganda", sobre cuya significación estética y económica escribí en otra parte. También el cartel de propaganda establece una relación entre el tipo estoico y el tipo epicúreo.

La posibilidad de relación de las modalidades "necesidad" y "contingencia" presupone que nos hallemos en la esfera de lo hecho, de lo conscientemente producido. En la realidad, no puede existir ninguna relación entre contingencia y necesidad. No hay ninguna realidad que simultáneamente sea contingente y necesaria. Pero, en lo tocante a relaciones correales, es muy posible la coincidencia de rasgos contingentes y necesarios. El nuevo concepto de forma, tanto técnico como estético, que inauguró Max Bill, adquiere de esta suerte su justificación ontológica. Nos es lícito, pues, completar conceptos tan clásicos como el de lo *bello artístico* y el de lo *bello natural*, con la expresión *bello técnico*.

Posición formal de la modalidad del ser estético

Hace ya mucho tiempo que se sabe que la teoría de las modalidades, tanto en la forma clásica tradicional, como en la nueva forma que le dió Nicolai Hartmann, puede tratarse formalmente por medio de la lógica moderna, o sea por medio del álgebra de Boole. En sus *Indagaciones sobre el cálculo modal* (1952), Oskar Becker parte de los clásicos modos, elaborados asimismo por Nicolai Hartmann, de necesidad (N), realidad (R), posibilidad (P) y sus formas negativas, pero introduce la más delicada distinción de necesidad (C_N) y de coposibilidad (C_P). En la escala de las modalidades, salta a la vista el hecho de que la coposibilidad precede ontológica y lógicamente a la posibilidad, es decir, que es más fuerte que ésta. Se considera la necesidad como más débil en comparación con la posibilidad. La escala es, pues, la siguiente:

$N, C_N, R, C_P, P / P', C_P', R', C_N', N'$

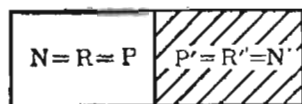
Nosotros introducimos la modalidad estética de la correalidad como realidad más débil. Esta modalidad como correalidad (C_R) sigue a R, y como C_R precede a R'.

En consecuencia, la relación existente entre correalidad y realidad, puede expresarse del siguiente modo:¹

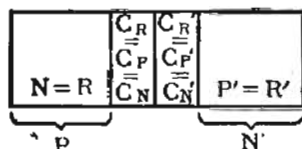
$$R \text{ --- } C_R \quad \leftarrow$$

La figura fundamental de Becker, en lo relativo a la esfera real es el punto de partida que le permite derivar las figuras fundamentales, o sea, las relaciones modales fundamentales que caracterizan lo bello artístico, lo bello técnico y lo bello natural. Queda sobrentendido que en la esfera real la figura fundamental de Becker es completada por la modalidad de la correalidad.

La figura fundamental de Becker se expresa del modo siguiente:



Incluyendo la correalidad, la coposibilidad y la conecesidad, se obtiene el siguiente cuadro:



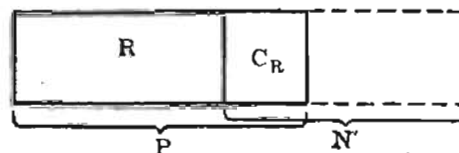
Ahora bien, tal como lo hemos considerado, lo bello artístico se distingue por el hecho de que en lo bello artístico la correalidad manifiesta el carácter de la contingencia. La contingencia significa empero la presencia simultánea de la posibilidad y de la no necesidad. De nuestra figura fundamental podemos en consecuencia obtener la figura para la caracterización modal de lo bello artístico.

¹ La notación indicada debe interpretarse así:

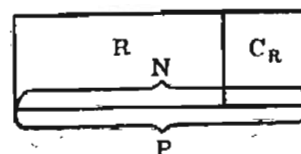
- „→„ ... cuando y solamente cuando ...
- „=„ equivalencia (igual a)
- „'„ negación (no es)
- „' „ conjunción (y)

Los paréntesis y corchetes delimitan los términos de clase y permiten llevar a cabo las operaciones lógicas; éstas cumplen leyes similares a las del Álgebra Elemental. Para mayor detalle pueden consultarse los libros de G. Boole: *An investigation of the laws of thought*, Londres, 1854, y *The mathematical Analysis of Logic*, Cambridge, 1847. (N. del E.).

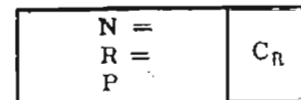
tico, si admitimos que la esfera de la no necesidad y de la posibilidad se extiende por encima de la esfera de la correalidad. Esto se expresaría gráficamente así:



Caracterizamos lo bello técnico afirmando que aquí la necesidad precisamente cubre a la correalidad. La representación gráfica de esto es la siguiente:



En consecuencia, lo bello natural puede representarse gráficamente así:



Ahora podemos, empleando el lenguaje de fórmulas del álgebra de Boole, es decir, aplicando los conceptos de cópula y de corte, dar expresión gráfica a las siguientes fórmulas de lo bello artístico, lo bello técnico y lo bello natural.

Para lo bello artístico (B_A) resulta la siguiente:

$$B_A = (R + [C_R \cdot N']) \cdot P$$

Para lo bello técnico (B_T):

$$B_T = (R + [C_R \cdot N]) \cdot P$$

Para lo bello natural (B_N):

$$B_N = R + C_R$$

Algunas observaciones sobre la fórmula de Birkhoff

En las "Atti del Congresso internazionale dei Matematici" (Bologna 1928), G. D. Birkhoff publicó un trabajo titulado *Quelques éléments mathématiques de l'art*. En ese trabajo se desarrolla la

fórmula $M = \frac{O}{C}$, mediante la cual puede determinarse la "medida estética" —concepto introducido por Birkhoff—, o sea, "*le sentiment du plaisir ou mesure esthétique*". M es la "medida estética"; C es la "complejidad" del objeto artístico observado, complejidad proporcional a un "*effort préliminaire nécessaire pour bien saisir l'objet*", y O es el factor de ordenación "*plus ou moins caché qui semble être une condition nécessaire, sinon suffisante, pour l'expérience esthétique elle-même*". Si C y O pueden expresarse numéricamente, es decir, determinarse especulativamente, puede pues expresarse asimismo la medida estética M por un número, por una cifra.

Es evidente que sólo elementos formales son susceptibles de este tratamiento numérico. Además, M puede emplearse tan sólo dentro de una clase determinada y definida con toda precisión, de objetos estéticos, los más simples posibles; no objetos estéticos complejos sino lo que podríamos llamar elementos estéticos. Esto supone tanto una teoría de elementos estéticos de naturaleza formal, como una teoría de la combinación y unión de tales elementos estéticos, los cuales, como es natural, deben concebirse como diferentes de los elementos puramente matemáticos. Como ejemplo de la "*complexité d'une mélodie simple*", Birkhoff aduce el número de las notas. La variable O, que corresponde al factor de ordenación, y que es mucho más difícil de formular, puede determinarse mediante el recuento de todos los "*éléments d'ordre indépendants entre eux qui y entrent et qui donnent du plaisir: non seulement les éléments évidents, mais aussi les éléments cachés*". Por lo demás, Birkhoff desarrolla y verifica su fórmula en polígonos de iguales dimensiones, en los cuales resulta relativamente sencillo determinar C y O. El resultado que se obtiene es siempre una medida estética, a los efectos de la comparación estética de esos polígonos.

Lo que aquí nos interesa es, naturalmente, la cuestión de la interpretación intuitiva de la medida estética. Particularmente importante desde nuestro punto de vista es un análisis modal de la medida estética, o sea de los factores C y O, que determinan M. En efecto, si verdaderamente trátase aquí de una medida del ser estético, M debe tener la dimensión modal de la correalidad. Y efectivamente es así, pues, como lo muestra el ejemplo de la *mélodie simple*, C es un factor real ("*proportionnelle au nombre de notes*"), que es susceptible de ser contado en la realidad. En cambio O tiene carácter puramente correal, se aferra a lo real y ca-

racteriza asimetrías o armonías. Obsérvese pues que efectivamente M, si atendemos a su modalidad, expresa el modo estético, esto es, la correalidad.

Temática de la realidad

En el arte nos hallamos siempre en el terreno de lo "hecho", nunca de lo "dado". Lo que en un cuadro, una escultura, un poema, una novela, hay de dado (condiciones históricas y sociológicas, procesos psicológicos y fisiológicos del artista, física y química del material, etc.) son elementos reales. El hacer se refiere al proceso por el cual se agregan elementos reales, para llegar a la correalidad de la obra de arte.

Pero junto con los elementos reales de la correalidad, en la obra de arte puede haber aún otra clase de relaciones con la realidad, que no pertenezcan a los elementos reales de la correalidad. Nos referimos a la "temática de la realidad" del contenido, del ser representado. El ser representado puede ser algo "existente", algo dado: un rostro, un acontecimiento, un estado de ánimo; pero la representación misma sigue perteneciendo a la esfera de lo "hecho".

El modo de la realidad es uno en la correalidad de la obra de arte, y otro en la temática de la realidad de lo representado. Podría hablarse de realidad primaria y de realidad secundaria, pero ello probablemente implicaría suponer que la temática de lo representado procede del carácter correal de la obra de arte, lo cual no podría fundamentarse. Así y todo, puede determinarse esta cuestionable diferencia de otra manera. En la correalidad, la realidad se manifiesta enteramente como un modo del ser, pero en la temática de la realidad de la representación, la realidad es un modo de la significación. Luego postularemos que en la correalidad la realidad caracteriza a un ser y que en la temática de la realidad, tan sólo a un signo del ser.

Toda representación trasciende el ser representado. A esta circunstancia débese el hecho de que la transparencia del ser se vea aumentada cuando el ser está representado. Si conferimos a las cosas o a los acontecimientos significación y expresión, aquéllos se nos presentan ante nuestra vista más claros y transparentes que cuando eran meros hechos reales y objetivos. Y esto tiene relación con "la significación real de las enunciaciones no verdaderas sobre motivos reales" que, como lo ha hecho notar Whitehead, desempeña un papel "en el arte, en la novela". Los caracteres estéticos se refieren siempre primariamente a la representación de un mundo y sólo luego, y en modo alguno siempre, al mundo representado. La justificación estética de un mundo dado, en el caso de

que en realidad logre justificárselo estéticamente, no puede sino seguir a su representación estética. Sin embargo, que la representación estética de un mundo haga posible siempre su justificación estética, es una hipótesis por la que uno se decide cuando el ser aparece descalificado por otros motivos.

De todo esto séguese que no existe una relación inmediata entre la correalidad de la obra de arte y la temática de la realidad de la representación, ni una obligación de que esa representación alcance condición estética por obra de temas a los que corresponda una significación real. La temática de la realidad no es una condición necesaria ni tampoco una condición suficiente para que un determinado mundo representado posea al propio tiempo ser estético. Temas abstractos o no objetivos de la pintura y de la escultura están por encima de toda significación real, pero, como es obvio, entran en las obras de arte que tienen carácter coral y hacen que se manifieste el ser estético. Este hecho no responde sólo a las consideraciones teóricas de nuestra época, sino también a sus experiencias prácticas.

Únicamente en la estética de los productos industriales las relaciones son diferentes. Aquí la temática de la realidad está representada por fines, por funciones. Considerada desde un punto de vista estético, la forma de los productos industriales significa la representación de un fin; la forma del producto industrial no puede prescindir del fin. En las formas industriales pueden intervenir fines abstractos, o, dicho con mayor precisión, abstracciones de fines; recuérdese por ejemplo el desarrollo del perfil aerodinámico en la industria automovilística. Pero no se trata aquí de fines exentos de significación, fines sin objeto. En la forma de producción industrial ideal, la representación estética de un fin se identifica con la construcción técnica de la función, y la fabricación, la repetición, la serie de modelos, de arquetipos, de esbozos, de los que dependen las realizaciones industriales, se deben tanto a la justificación estética de una forma, como a la justificación técnica de una función. En estas relaciones se echa de ver que una forma técnica puede ser un objeto estético, sin que sea, ello no obstante, además una obra de arte.

El juicio estético

Durante la primera fase de la génesis de la obra de arte, el objeto estético se manifiesta como un proceso de puro aumento y ampliación del ser. En la agregación apreciable de elementos reales —los medios de que dispone el artista— se muestra ampliada la esfera del ser; y no sólo la propia realidad se manifiesta más rica y variada, sino que el ser se ve completado por un nuevo modo,

más oculto y más insólito que todos los otros modos habituales. La terminación material en el terreno experimental, del proceso de producción de la obra de arte, es decir, la interrupción de ese proceso enderezado hacia la supuesta perfección, son cosas que corresponden al final de la primera fase. Ahora bien, cuando el propio artista decide cuál es el final de su trabajo, conduce la obra a su segunda fase, a la fase del juicio, de la crítica. La terminación material significa que se trata allí de una percepción que se ha verificado. El trabajo realizado en la obra de arte parece terminado cuando interviene la percepción del objeto estético. La naturaleza aproximativa de este trabajo decide sobre el grado de perfección alcanzado y la relatividad de la percepción decide sobre lo indeterminado del objeto.

Al entrar en la segunda fase, la obra de arte pasa del estado de puro ser al estado de pura teoría. El objeto estético es percibido estéticamente y a ello sigue el juicio estético. Nos vemos justificados al admitir una percepción estética particular, porque nuestra relación con el objeto está prácticamente determinada por el juicio estético. Por el momento dejemos de lado la cuestión de qué cosa, en última instancia, se percibe en la percepción estética, cuestión que entraña además las consideraciones relativas a la clase del objeto estético, y limitémonos sólo al análisis del juicio estético.

En el juicio lógico desempeñan un importante papel los conceptos de "verdadero" y "falso". A estos conceptos se les ha llamado valores de la verdad. Se refieren a enunciados tales como "La rosa es roja", "Sócrates es un hombre". Las enunciaciones son formas lingüísticas que tienen la propiedad de ser verdaderas o falsas. Las enunciaciones son compuestas de ciertas palabras que están en lugar de las cosas y de las propiedades de las cosas. Las palabras son signos, sustantivos y atributos, verbos y predicados, mediante los cuales se indican relaciones del ser. Los valores de verdad que se refieren a un enunciado completo, juzgan de manera mediata también sobre las relaciones del ser. Como los conceptos "verdadero" o "falso" juzgan, es decir, sirven para valorar o caracterizar los enunciados, se los llama conceptos semánticos. No se refieren a los objetos que entran en el enunciado, ya que los objetos no son ni verdaderos ni falsos, y como tales no puede afirmárselos ni negárselos. Tales conceptos sólo se refieren a enunciaciones sobre los objetos; sólo ellas pueden ser falsas o verdaderas y afirmarse o negarse.

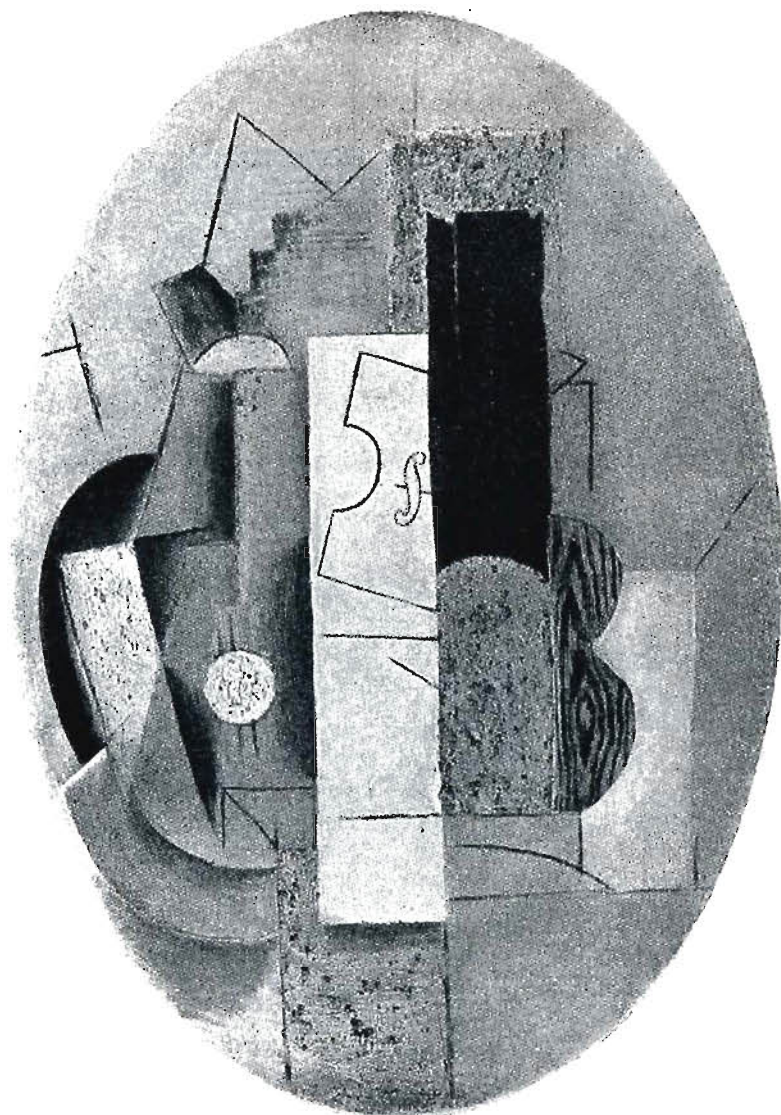
Ahora bien, también en el juicio estético la afirmación y la negación desempeñan un papel. Así como en el juicio lógico la afirmación del enunciado significa que lo que yo digo es verdadero, y la negación, que lo que yo digo es falso, en el juicio estético desempeñan análogo papel los conceptos "bello" y "no bello". Ya antes hice notar que la relatividad de la percepción estética y lo indeterminado del objeto estético dificultan la formulación y la determinación del juicio estético. En consecuencia, los conceptos "bello" y "no bello" no son expresiones definidas

acerca de cuya oportunidad o no oportunidad pueda decidirse en una serie de pasos infinitamente numerosos; sino que se trata de términos no definidos. Los podremos caracterizar como conceptos semánticos en la medida en que pertenecen a una semántica estética, disciplina que se esforzó en constituir Charles W. Morris.

Como conceptos semánticos, "bello" y "no bello" no se refieren a objetos o mundos representados, sino a la representación de esos objetos y mundos. Así como el valor lógico ordena los enunciados, aquí el valor estético ordena la expresión. La expresión es aquello que, mediante la intervención de elementos reales —líneas, sonidos, colores, palabras, metáforas, superficies, etc.— es más que realidad, y que en un trascender alcanza a un nuevo modo del ser (así como los enunciados, como formas lingüísticas y lógicas, corresponden a un estado del ser diferente del de los objetos sobre los cuales ellos enuncian). Esto se aplica también a la temática del ser del contenido, que se agrega a una obra de arte o que se representa en ella. Bello es el poema en el que se habla "del purpúreo velo de crêpe de Chine", pero no el propio purpúreo velo de crêpe de Chine. Y no siempre puede pasarse sin más ni más de un juicio sobre la belleza de un verso a la justificación estética del mundo expresado. Pero, por otra parte, es pertinente extender un juicio estético, referido al mundo de la expresión, a un juicio lógico, cuando se toma en consideración la verdad o la falsedad de la proposición estética y se decide en ese sentido. En este caso traslada uno la semántica estética a la semántica lógica. Pero tal transposición o ampliación del juicio estético no ha de llevarnos al error de postular que lo "bello" y lo "no bello" ("feo") como predicados, como enunciados, sean tan sólo predicados singulares, careciendo de sentido general. Su contenido cambia en cada obra de arte. Cada obra de arte es "bella" y "no bella" por diferentes motivos; o sea que lo "bello" o lo "no bello" consiste en cada obra de arte en algo diferente. Son, por cierto, modos, pero su definición depende empíricamente de la percepción de la obra de arte particular y, por lo tanto, sólo puede referirse a ésta. La formulación de definiciones por encima de los casos singulares sólo tiene valor heurístico (así como las definiciones de *real* o *irreal*, *posible* o *imposible*, etc. no caracterizan ninguna situación general y objetiva, sino que únicamente tienen un sentido heurístico).

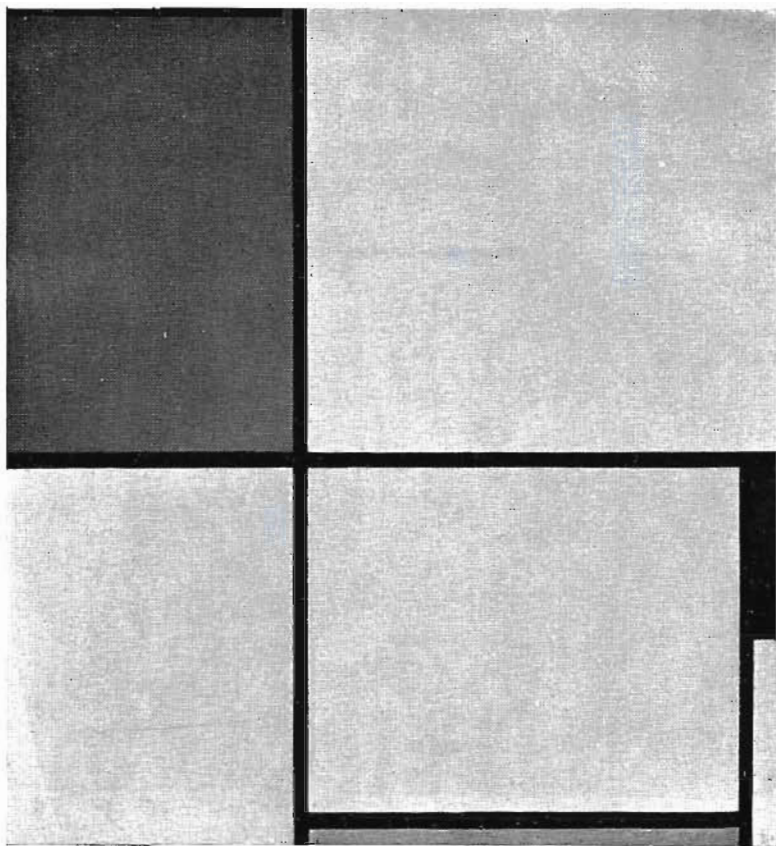
La percepción estética

La producción de la obra de arte concluye con una percepción estética que a su vez hace posible el juicio estético. El artista hace perceptible el objeto estético al producirlo. El ser de la obra



Pablo Picasso: Naturaleza muerta (1913)





Piet Mondrian: Composición D (1932)

es ser producido, que no puede caracterizarse enteramente mediante las modalidades clásicas de necesidad, realidad, posibilidad y sus combinaciones, sino que exige otra modalidad, la de la belleza. El juicio estético afirma o niega lo pertinente de esta modalidad frente a una obra de arte. Ciertamente es que con esto no queda caracterizada la belleza como tal, pero sí queda determinado el empleo de la expresión y su sentido. Como modalidad, la belleza no puede caracterizarse y describirse exhaustivamente, así como no puede hacerse lo propio con otros modos tales como necesidad, realidad o posibilidad.

Ahora bien, así como en la teoría clásica —desde Aristóteles y Teofrasto, hasta Oskar Becker y Nicolai Hartmann— se distingue entre modalidades lógicas y modalidades ontológicas, en la estética, el modo de la belleza —en la primera fase de la obra de arte, es decir, en la génesis— puede referirse al ser estético y en la segunda fase, es decir en el juicio, puede referirse a la expresión estética. De manera que nuestra modalidad tiene un sentido ontológico y un sentido semántico. Podemos hablar del paso que cumple la obra de arte de la fase ontológica a la fase semántica. La percepción estética constituye el eslabón que une las dos fases. Pero aquí plantéase la cuestión de qué cosa se percibe, pues, cuando se verifican una percepción estética y el juicio estético que se funda en ella.

Una percepción estética no puede ser la percepción de meros hechos reales. En la percepción estética no puede sino percibirse el ser estético. La condición del ser estético y de la percepción estética es el modo de la "correalidad". En consecuencia, lo que se percibe es el hecho de que el ser de la obra de arte trasciende, supera, consume, las realidades aplicadas a algo existente. Hegel expresó este singular modo de ser de la obra de arte mediante un concepto muy antiguo, al sostener que "lo bello tiene su vida" en la *apariencia*, al manifestar que "en la apariencia, el arte convierte su concepción en existencia". Además Hegel dió a entender con suficiente claridad que con tal concepto quería aludir a cierta "indignidad" de la obra de arte. "Pero la apariencia misma es esencial a la esencia; no existiría la verdad si no tuviera un aspecto y no se manifestara."

En su *Estética*, Hegel aplicó el concepto de la apariencia aquí y allá, y a su manera mostró cuánta relación tenían apariencia y realidad. Meditando sobre la apariencia, Hegel habla al propio tiempo de la "realidad superior innata del espíritu", mas ni en virtud de la referencia a su apariencia, ni por el hecho de destacar la realidad superior del espíritu, los objetos estéticos cobran en Hegel una ubicación precisa, una seguridad terminológica dentro del marco de las modalidades del ser. Pero la apariencia es lo que nosotros hemos caracterizado como correalidad. La apariencia tiene correalidad. El mundo de las apariencias es un mundo de ilusión (también Hegel habla de ilusión y engaño), y donde hay ilusión hay signos. El concepto del signo y de los universos de signos se nos manifiesta más rico, más profundo y más complejo

que el concepto de apariencia y aquí hasta se evita el recuerdo de la "indignidad" de la obra de arte y se enfoca el tema del ser con mayor claridad y asignándole mayor importancia. Los mundos de apariencias son mundos de signos que consumen y trascienden la realidad. En la obra de arte lo que se percibe en la percepción estética son signos, signos del ser, pues todos los signos lo son. En la percepción de los signos de una obra de arte estamos frente al ser correal.

Charles W. Morris, partiendo de su teoría muy general de los signos, definió con razón las obras de arte como signos y caracterizó el proceso artístico como un proceso de signos que era menester analizar empleando los medios de una semántica estética, de una semiótica estética y de una sintáctica estética. Pero Charles Morris no pasa a una ontología estética y a una teoría de las modalidades. Morris hace notar que en la sintáctica estética se elabora un lenguaje que se aplica "a las relaciones sintácticas y formales de los signos estéticos". En la semántica estética se discuten luego "la relación de los signos estéticos respecto de las situaciones objetivas de las cuales ellos surgen". La semiótica estética comprende todas las renunciaciones —especialmente las referentes a los signos estéticos como tales— en una teoría que, naturalmente, y como Charles W. Morris lo intenta, debe fundarse en una teoría general de los signos. Nuestras propias indagaciones tienden a fundamentar la ontología de lo estético, la cual constituye la base de la sintáctica, de la semiótica y de la semántica y justifica la existencia efectiva de la obra de arte.

El mundo de los signos

El ser estético se revela como un mundo de signos. Todo carácter estético se manifiesta como signo, todo deleite estético descansa en su fuerza de atracción o de repulsión. Ahora bien, resulta fácil ver, empero, que toda percepción que por su condición de estética está enderezada a los signos, no puede limitarse a mera formulación. El proceso de la percepción estética es extraordinariamente complejo y cada acto determinado revela aquí un proceso a medias manifiesto, a medias encubierto, de interpretación. En efecto, se debe casi a la índole del signo el hecho de que su formulación descansa verdaderamente en una interpretación. Cada signo supone una unidad de significación. El modo del ser de la obra de arte, la belleza entendida semánticamente, es siempre el signo de una unidad de significación.

"Ocultamientos: danzas de abanicos/ una bandada, las garzas son azules/ colibríes, guirnaldas del Pacífico/ para... las oscuras situaciones de la mujer."

Sin duda en estos versos la formulación es tan sólo ilusoria. Cada palabra, cada verso, que al propio tiempo produce y expresa las percepciones estéticas individuales, en el fondo ya es una lúcida interpretación de las "oscuras situaciones de la mujer". También el llamativo carácter sustantivo de los versos pone en evidencia que el mundo de los signos fué revelado. En lo que respecta a las palabras mismas, los signos recaen particularmente en los sustantivos. "¡Palabras, palabras... Sustantivos!" exclama, en *Problemas de la lírica*, Gottfried Benn, a quien asimismo pertenecen los versos citados.

Francis Ponge, que en su ensayo sobre Braque, destaca hasta qué punto este pintor nos ofrece de nuevo las cosas originariamente sencillas, tales como sartenes, jarros, almohadones, un pescado muerto, un trocito de carbón, sabe muy bien que ya esta reducción a la cosa pura no se verifica aquí mediante la percepción, sino mediante la interpretación. También podría haberse remitido a sí mismo para poner a prueba el mundo de los signos de un ser que es objeto de una percepción estética. *Le parti pris des choses* da en la prosa "ejemplos de cosas" —*La lluvia, Los moluscos, El cigarrillo*— cuya formulación es al propio tiempo interpretación, de manera que en igual medida corresponden al mundo real y a la esfera de los signos, hecho en el cual estriba luego su condición estética y su encanto estético. Para concluir, podríamos agregar que todo lo que en la correalidad de la obra de arte descansa en la realidad (el tema de un contenido posible, el momento histórico, los medios físicos de la producción, las circunstancias sociales, etc.) sigue siendo susceptible de formulación, en tanto que los momentos estéticos se sustraen a la mera formulación. El "co" corresponde a la esfera de una percepción cuya quintaesencia estriba en la interpretación. La posibilidad de interpretar, la interpretación misma del mundo de los signos, no sólo favorece la primera fase de la obra de arte, es decir, su producción, sino que también presta apoyo al deleite estético de la segunda fase, la fase del juicio, de la crítica.

Elementos estéticos

En el carácter de signo de la obra de arte reside su descomponibilidad en elementos estéticos. Si todo proceso estético es un proceso de signos, la obra de arte elaborada está constituida por signos estéticos elementales. En este hecho estriba el carácter de composición del arte en general. ("La armonización del conjunto en la tela es el camino que conduce a la obra de arte", dice Kandinsky). Por un elemento estético de un objeto estético, es decir, de una obra de arte, ha de entenderse una parte constitutiva, concebida como

signo estético, que no puede empero ser descómpuesta en otros signos estéticos.

La descomposición de un objeto estético en elementos estéticos se llama "análisis estético" y también "análisis semiótico en un sentido estético". No ha de confundírsele con un análisis técnico, en el que se trata de los medios, ni tampoco con un análisis formal, referente a las formas, o con un análisis del contenido, el cual si se extiende a la temática del ser, estudia la construcción de las categorías en un sentido ontológico. Hay que tener sobre todo en cuenta que los elementos matemáticos puros no representan elementos estéticos, aunque éstos puedan participar en la constitución técnica, formal o de contenido, de aquéllos.

Los elementos estéticos significan unidades estéticas mínimas y estructuras estéticas elaborables, pero no configuraciones geométricas o relaciones aritméticas que en ciertas circunstancias pudieran percibirse.

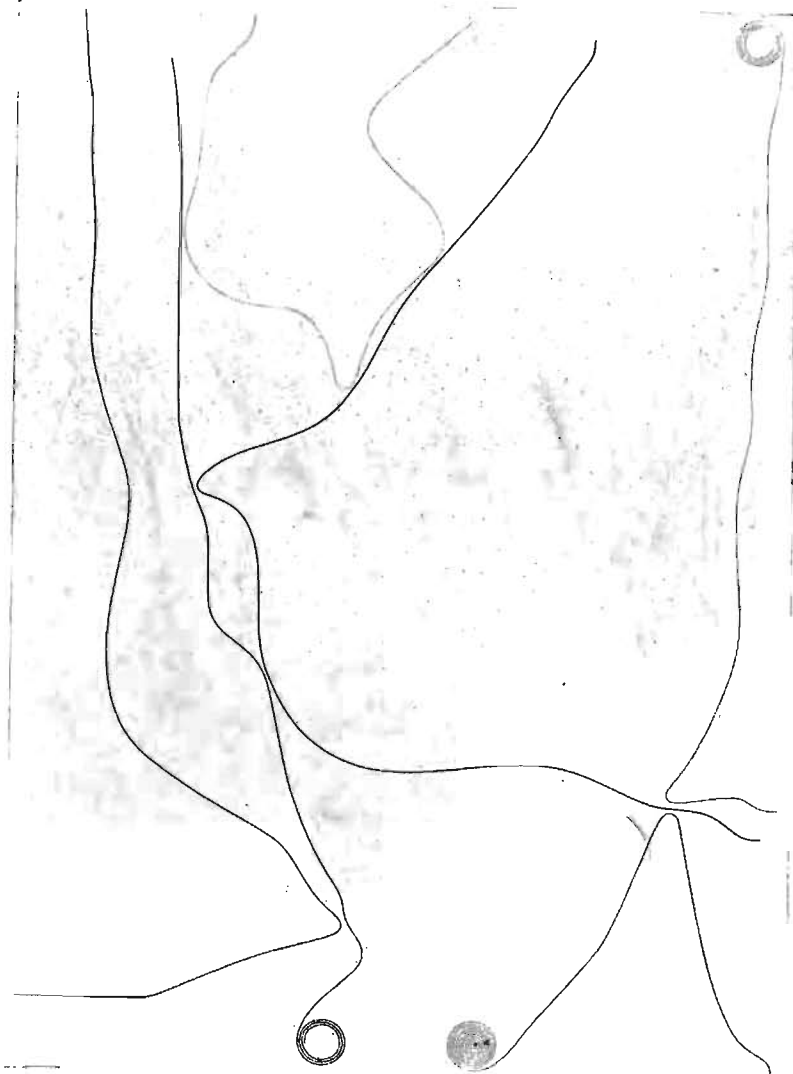
El elemento estético nunca puede reducirse a elementos geométricos o aritméticos. En efecto, el elemento estético es percibido estéticamente, es una forma correal, en tanto que las relaciones matemáticamente establecidas, corresponden a modos ideales del ser.

La línea ondulatoria de Hogarth no es bella, no es un elemento estético, mientras por ella se entienda la particularidad puramente matemática, la ecuación, la imagen curva, la línea ondulatoria de Hogarth es bella por éste o aquel motivo, en ésta o en aquella técnica, y en cuanto se la entiende en ésta o en aquella relación sobre la superficie de un cuadro. Será un elemento estético en la medida en que entre como elemento componente en un proceso estético de signos. En consecuencia, puede decirse de las "seis líneas de igual longitud" de Max Bill, que su belleza no estriba en la verdad del aspecto métrico, sino en su ordenación sobre la superficie, en la diferente intensidad en virtud de la cual es perceptible, en las relaciones topológicas que esas líneas crean en la superficie.

Jean Arp habló una vez de "mensajes geométricos", de "líneas que sondean en profundidades sin fondo", de "líneas serias", "líneas sonrientes", "líneas candentes". Jean Arp expresó así, a su manera, el hecho de que elementos matemáticos puedan transmutarse en elementos estéticos. Max Bill, habla del "punto rojo... en el lienzo blanco"; con ello quiere significar, pues, que la realidad estética no ha de entenderse por este color ni por aquella superficie o aquella forma, sino únicamente ha de entenderse como una relación entre colores y formas, entre elementos sensibles y elementos matemáticos. La modalidad que determina la obra de arte en el plano del ser no produce ni los elementos puramente sensibles ni los elementos puramente formales, sino que ante todo matiza las relaciones. El modo de la correalidad, el modo de lo estético, de lo bello, es una condición que se manifiesta menos en las cosas que en las relaciones.



Hans Arp: Nube en forma de pájaro (1943)



Max Bill: Seis líneas de igual longitud (1947)

“Olvidémonos de las cosas, consideremos sólo las relaciones”, se lee en las notas de Georges Braque, *El día y la noche*. Aquí se encuentra uno de los motivos por los cuales desde el principio el desarrollo de la pintura se operó en la dirección de un arte abstracto, exento de objetos.

La elaboración estética de la teoría de la perspectiva y de la teoría de las proporciones, en modo alguno tiene sus raíces sólo en las exigencias de una conciencia dispuesta a representar la realidad; con esa elaboración se llevó a cabo asimismo el creciente y consciente desplazamiento de la percepción de lo estético y de lo bello desde las cosas a estructuras de relación.

A los efectos de una concepción integral del ser de la obra de arte, síguese que su belleza, su carácter positivamente estético no está determinado —en un sentido metafísico— por lo individual, sino por lo múltiple, es decir, por algo en lo que sólo tienen validez las determinaciones de composición y de relación. En la medida en que el arte, precisamente en el carácter experimental de su trabajo, plantea la cuestión del ser (“¿Por qué se trata de lo existente y no más bien de la nada?”), supera, en virtud de su resultado (la obra de arte) la diferencia ontológica entre ser y cosa existente. Lo existente será algo indiferente; pero en cambio manifiéstase el ser de esa cosa existente.

La modalidad de la obra de arte no tiene en cuenta la multiplicidad de lo existente, de aquello por lo que, empero, ella está realmente constituída, sino que se refiere a un ser de lo existente que transmuta los elementos reales al estado integrante de correalidad. Lo estético está pues determinado ontológicamente, no ónticamente.

Los elementos estéticos, y por lo tanto los signos estéticos, no son signos de ésta o de aquella cosa existente, de una figura, de un objeto, de una relación geométrica o matemática, sino signos del ser (de esa cosa existente), unidades de sentido, si quiere emplearse esta expresión, que propiamente no *son* algo, sino que *significan* algo. Pueden ser “interpretados”, pero no inmediatamente “formulados”, “expuestos”. Toda exposición de una obra de arte que comience por su descripción es, en primer término, una analítica que atiende a las categorías, pues en un sentido óntico es representación de la obra. Tal exposición no toma en cuenta lo estético, sino lo temático; trátase pues de un análisis óntico. En cambio, el análisis estético que sigue al análisis óntico no se refiere a elementos considerados desde el punto de vista de las categorías, sino a elementos estéticos, a signos estéticos. Trátase de un análisis ontológico, al que le concierne exclusivamente la forma de una determinada modalidad. Así como, desde el punto de vista de las categorías, en la descripción de las relaciones reales y temáticas de la obra de arte, ya se trate de un cuadro o de un poema, los principios son objeto del análisis hecho desde el punto de vista de las categorías, la determinación de los rasgos estéticos de esa obra de arte, y por tanto también el jui-

cio estético, son cosas que corresponden al proceso del análisis estético. Tal determinación comporta un proceso de signos, hace que la descripción sea acompañada ahora por una hermenéutica y sustituye las categorías por unidades de significación cuyas leyes derivan de la teoría fenomenológica y, en determinados casos, de la analítica existencial.

Y aquí se reconocerán y admitirán también los conceptos del estilo de que se sirve tradicionalmente la historia oficial del arte. Realismo, naturalismo, romanticismo, simbolismo, clasicismo, barroco, expresionismo, impresionismo, cubismo, etc., son conceptos que no siempre caracterizan el modo de lo estético, esto es, que en general no se refieren a la obra de arte misma, sino a algunos de sus caracteres reales. Dicho con otras palabras, no todo concepto del estilo tiene un sentido estético; en muchos casos, tales conceptos se agotan en las categorías; en otros, en lo metódico. Por ejemplo, el "realismo" se remite al modo de la "realidad" que como tal, precisamente, no caracteriza lo estético. En primer término, se dirige al "mundo representado" y en este caso nos importa considerar como realidad aquél en el que tengan validez las categorías analíticas y descriptivas de la realidad.

La posición del realismo debe pues volverse a un contenido y poder agotar tal contenido con ayuda de una descripción analítica desde el punto de vista de las categorías, de suerte que sea válido aplicar el criterio de verdad de la coincidencia. La temática de los signos concuerda casi por entero con "los signos para algo" que tienen naturaleza de imagen; las cosas designadas obran como determinantes, las cosas denotadas permanecen en un segundo plano o bien no desempeñan ningún papel. También el impresionismo refiere primariamente sus relaciones al mundo de las categorías, que está a la vista. E. G. Gombrich, refiriéndose a *El balcón* de Manet, hace notar lo siguiente: "Pero es un hecho evidente que al aire libre y a la plena luz del día los cuerpos muchas veces parecen planos y como manchas de colores, y precisamente éste era el efecto que le interesaba destacar a Manet. Por eso sus cuadros parecen tan inmediatos y naturales como los de un maestro antiguo. Ante el original experimenta uno la sensación de hallarse realmente frente a ese grupo del balcón". Esta descripción refleja los principios más importantes del impresionismo, pero sólo en la medida en que éstos son sacados de una teoría sensualista; define la realidad física de los colores, de las líneas, de las luces y de las sombras, pero no su aspecto estético. Aquí se trata de señales, no de signos, de una posición gnoseológica, pero no se expresa ninguna relación estética. Aquí vemos la óptica en lugar de la estética. Si, partiendo de esta óptica, intentamos construir la estética del impresionismo, conseguiremos elaborar una especie de teoría en cierto modo satisfactoria, pero no una teoría de la belleza de las obras impresionistas. Ni siquiera el tan a menudo mentado descubrimiento de "los verdaderos colores de las cosas" —destacado últimamente por Maurice Gieure en su *Initiation à l'oeuvre de Picasso*— que se atribuye al impresionis-

mo, alcanza a caracterizar el aspecto estético de las pinturas de Monet, de Manet, de Cézanne, etc., sino que únicamente representa una determinada ontología de la realidad de los colores que, mediante el análisis de los fenómenos y de las categorías, puede señalarse en casi todas las obras impresionistas.

Por lo demás, con Cézanne se vió en qué escasa medida el concepto de "impresionismo" referido a las relaciones ontológicas reales de los colores y determinado por el análisis de los fenómenos y de las categorías, alcanza a describir y clasificar auténticamente una obra de arte, no ya una mera técnica; una realidad estética, no ya una mera realidad física. Y precisamente, fundándose en los análisis de las categorías o de los fenómenos, en los análisis de temáticas y hechos materiales, podrá llegarse a abarcar el mundo representado y a la técnica de esa representación, pero no a una unidad estética que pudiera llamarse estilo; pues en cuanto se concibe el estilo estéticamente, éste está constituido por elementos estéticos y no por elementos ónticos y técnicos. Maurice Gieure, que en su libro describió expresamente el camino recorrido desde la "estética de Cézanne" a la "estética de Picasso", abandona muy pronto la mera clasificación de los caracteres del estilo fundada en el análisis de las categorías o de los fenómenos, y desarrolla un análisis estético que abarca signos y complejos de signos. En primer término, Maurice Gieure distingue los "principios de la objetividad" de los "principios de la subjetividad". Los primeros son válidos para Cézanne; los últimos, para Picasso. De esta diferencia ontológico-gnoseológica, Gieure pasa a establecer la diferencia estética, al ocuparse de las temáticas de los signos. Como criterio para el "*objectivisme subjectif*" de Cézanne vale lo siguiente: "*les apparences figuratives d'essence réaliste sont immédiatement comprises*". Para el "*subjectivisme objectif*" de Picasso vale el criterio: "*les figurations sont des signes symboliques à déchiffrer*".

Respecto de la condensación ontológica de los datos físicos en signos estéticos, de la realidad (material y temática) en correalidad, Gieure atribuye este hecho en el caso de Cézanne a una "*amplification*", y en el caso de Picasso a una "*traduction*". La "*amplification*" conduce a una sobreobjetividad que se caracteriza por "*structurations surordonnantes*", y la "*traduction*" conduce a una "hiperobjetividad" que se revela en "ideogramas". La *sobreobjetividad* y la *hiperobjetividad* de Gieure, consideradas dentro del marco de nuestra terminología, pueden verse como manifestación de la correalidad, así del tema como del medio. Las "estructuras" y los "ideogramas" corresponden a los "elementos estéticos". La exposición de Gieure representa, en consecuencia, un "análisis estético". Una determinación del estilo —y quisiera que esto se entendiera en un sentido general— sólo puede obtenerse como resultado de un análisis estético, y no como resultado de una descomposición según las categorías. Si el estilo ha de obrar como concepto estético, debe estar, pues, constituido por

elementos estéticos, no por meros elementos fenoménicos o propios de las categorías. Debe estar constituido por signos estéticos, y no por señales sensibles. No sólo la producción de la obra de arte partiendo de elementos reales trasciende tales elementos, sino que también el análisis de la misma —dentro del marco de la teoría estética—, que constituye la base del juicio, debe trascender constantemente los medios reales y el tema real, y dar en medios y en signos estéticos, para que el juicio abarque efectivamente y en última instancia, el ser estético de la obra de arte.

El lenguaje metafísico que se emplea en este terreno nos hace más fácil abandonar el horizonte de la pura realidad, pues todo concepto metafísico no sólo “caracteriza” o “significa” algo, sino que también supera, trasciende algo. Todo concepto metafísico introduce la “hipersignificación” de la que hablaba Gieure refiriéndose a los ideogramas de Picasso. El lenguaje metafísico es al propio tiempo y esencialmente un lenguaje de la hipersignificación. En consecuencia, lo estético desempeña, dentro de la esfera de la metafísica, el papel de la hipersignificación del modo de la realidad. Evidentemente la consideración de tales hipersignificaciones, que en el arte moderno desempeñan un importante papel, hace necesaria una distinción entre macroestética y microestética. El separar las estructuras estéticas gruesas de las estructuras estéticas finas, facilita la descripción y explicación de la obra de arte. Cabe aquí señalar concluyentemente que Hegel en su *Estética* dió un ejemplo de este género de hipersignificación. Hegel hace encajar con mucha precisión la terminología estética que él emplea, en el lenguaje metafísico de que se vale en la *Fenomenología del espíritu* y en la *Ciencia de la lógica*. De acuerdo con esto, Hegel no considera sus tres famosas “formas del arte” (la “simbólica”, la “clásica” y la “romántica”) desde un punto de vista meramente temático ni desde un punto de vista meramente formal, sino que las concibe como “tres relaciones de la idea respecto de su configuración”; pues Hegel se refiere así a los elementos estéticos de tales formas y a su unidad artística, considerados ambos no solamente desde el punto de vista de las categorías. Precisamente la “relación de la vida respecto de su configuración” caracteriza visiblemente el modo de la correalidad en un sentido general. Si se admite que mediante “la relación de la idea respecto de su configuración” puede obtenerse siempre un principio de estilo, este principio significa, efectivamente, una tesis estética.

En Hegel puede leerse que, con ayuda de un lenguaje metafísico, la forma “simbólica”, la forma “clásica” y la forma “romántica” del arte, siempre pueden considerarse como una “relación de la idea respecto de su configuración”. En seguida, se ve hasta qué punto este lenguaje se sirve de ciertas hipersignificaciones —“lo ajeno de la idea”, “forma natural del espíritu”, “intimidad autoconsciente”— que constituyen expresiones elementales y complejas del sutil mundo de signos del ser estético.

Primera clasificación

Tanto el análisis como la interpretación de una obra de arte descansan en el hecho de que ésta puede ser descompuesta en signos. Pero aquí es imprescindible una determinada clasificación de los signos; es menester dividirlos en “signos para algo” y “signos de algo”. Un análisis de la obra de arte desde el punto de vista de esta clasificación de los signos es lo que llamamos, junto con Morris, “análisis semiótico”. En consecuencia, corresponde caracterizar una interpretación que trabaje con tales medios, como “interpretación semiótica”.

En *La teoría de Kafka*, yo traté expresamente de las dos clases mencionadas de signos. Aquí no necesito, pues, sino repetir que toda cifra mediante la cual designamos cantidades, números cardinales, representa un “signo para...”. También un retrato, suponiendo que haya nacido como tal, representa una obra de arte que ha de concebirse como “signo para...”. En cambio, el silbido de una locomotora que se aproxima ha de entenderse como “signo de...”. De acuerdo con esto, la obra de Picasso, *Naturaleza muerta con violín*, de 1912, es el signo de una existencia, una comunicación de existencia (no una comunicación del objeto) que revela los tumultos y el vuelco de un mundo saturado. Trátase pues, en su conjunto, de una obra de arte que ha de considerarse como “signo de...”. El cuadro no tiene sentido simbólico, no es un *signo “para”* señalar una dispersión de las cosas, “para” señalar un vuelco y un trastorno. Aquí se cumple la destrucción ontológica misma, pues ni siquiera el violín, el instrumento, puede sustraerse a ella. Y el hecho de que haya cierta especie de justificación estética del ser en este torbellino es cosa que nos revela una serie de otros signos que contiene esta “naturaleza muerta”.

Para aprovechar las exposiciones originales debidas a Kierkegaard designaremos todos los “signos para algo” como “comunicaciones del objeto”, y todos los “signos de algo”, como “comunicaciones de la existencia”. También estos términos son suficientemente amplios para que su empleo no quede limitado exclusivamente a la pintura o a la poesía. De esta suerte, ya obtenemos aquí la clasificación ontológica según la cual el arte es posible como comunicación del objeto y como comunicación de la existencia. Es claro que aquí se trata de clases típicas ideales y que en los casos reales hay limitaciones y se verifican cortes y contactos. De nuestra definición se sigue que en la medida en que se trate de objetos estéticos y de la percepción de signos, lo bello producido tiene sentido como “signo para algo” y también como “signo de algo”. La percepción, como interpretación, puede moverse en dos direcciones: puede ser descripción en las categorías, en el caso en que se trate de una “comunicación del objeto”; pero continuará siendo interpretación en lo existencial, si se trata de una “comunicación de la existencia”. Por cierto que no necesitamos agregar que el instrumental

terminológico de la formulación y de la interpretación ontológicas procede, en el primer caso, de la metafísica clásica, y en el segundo caso, de la metafísica no clásica, es decir, que representa, respectivamente, un análisis desde el punto de vista de las categorías, y una analítica existencial.

Pero, tanto en el "signo para algo", como en el "signo de algo", tratase de "algo", es decir, de una auténtica temática del ser que puede convertirse en arte como "comunicación del objeto" y como "comunicación de la existencia". Nos hallamos aquí frente a dos procesos diferentes de los signos, que se desarrollan como procesos estéticos y cuyo resultado es lo existente, en la condición de lo bello, en el modo de la correalidad. Naturalmente que aquí nos referimos a casos ideales, a casos de la teoría estética, en la cual caracterizamos el proceso estético de la comunicación del objeto como un proceso desarrollado en la esfera de las categorías, al que referimos toda clase de arte que descanse en la imitación y en la mimesis; y en la cual el proceso estético de la comunicación de la existencia tiene un decurso existencial, al que referimos toda clase de arte que no descanse en la imitación, en la mimesis, sino que sea expresión inmediata de una situación en el ser, verificación de una existencia. En el primer caso, la temática del ser del arte significa una temática de la realidad, pero en el segundo caso, una temática de la existencia. En el primer caso, la percepción y su correlato de la interpretación apuntan a la descripción, a la concepción de un modelo; pero en el segundo caso, tienen como meta sólo la pura interpretación, el manejo de una clave.

Ahora bien, evidentemente, la temática del ser del arte no queda empero agotada por la "comunicación del objeto" y la "comunicación de la existencia". ¿Qué significan las "composiciones" de Mondrian y de Kandinsky? ¿Qué significan las "texturas" y las "relaciones planas" de Baumeister? ¿Qué significa el "ritmo en el espacio" de Bill? ¿Qué significan sus "construcciones" y "energías"? ¿Qué significan las "funciones" de Vantongerloo, y los "frescos" y "proyecciones" de Pevsner? ¿Qué es aquí "objeto" y qué es "existencia"? Lo único seguro es que todas estas relaciones planas y texturas, que todas estas construcciones y funciones, ritmos y proyecciones, pueden extraerse de las obras de arte, como la capa exterior de una epidermis, en la cual se señalan las categorías de los objetos o los signos de la existencia, y que, en la condición de la belleza, libres, manifiestas e independientes, tienen una posibilidad de existencia. Si buscamos un término para designar esas cosas, damos naturalmente con el concepto de "forma". Son "comunicaciones de forma" lo que aquí se manifiesta como elementos portadores de los caracteres estéticos. Con tales comunicaciones de forma, los resultados del arte se aproximan a los fenómenos matemáticos; pero así y todo deberíamos recalcar que con estas "comunicaciones de forma", lo estético no se manifiesta como matemático, sino que lo matemático se revela como portador de lo estético. Los fenómenos matemáticos no son necesariamente bellos, sino que, como nos lo muestran precisamente los ritmos

de Bill, las relaciones planas de Baumeister, las composiciones de Kandinsky y las construcciones de Vantongerloo, son contingentemente bellos. Mientras las formas matemáticas corresponden al mundo estoico de la determinación, las formas estéticas precisamente se sustraen a él.

En esto estriban las causas ontológicas o, mejor dicho, las causas teóricomodales, de que no sea lícito identificar las cualidades estéticas con cualidades formales. Atendiendo al ser estético, los objetos, las situaciones existenciales y las formas existenciales tienen exactamente el mismo rango. Se refieren relativamente a lo estético, no lo definen, sino que tan sólo son elementos portadores de lo estético. Tanto la imitación de los objetos como la presentación de las cosas existentes y la reducción a formas —comunicación del objeto, comunicación de la existencia y comunicación de la forma— son posibilidades de la producción consciente de lo bello en las obras de arte. Lo mismo que los objetos y los elementos existenciales, obviamente también las formas poseen su carácter de signo; sólo que la distinción entre "signo para algo" y "signo de algo" es en las formas en extremo relativa, cuando no está del todo suprimida.

Segunda clasificación

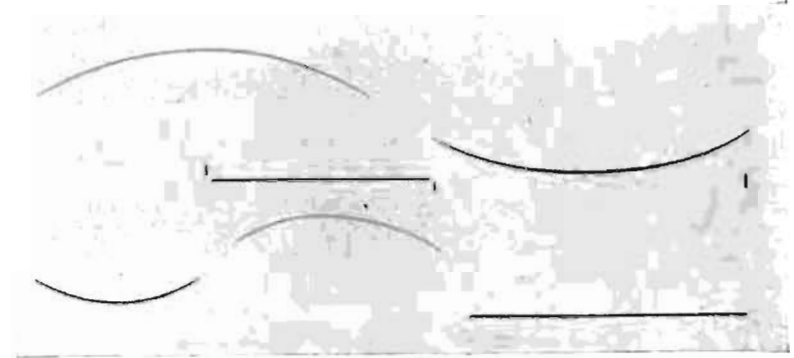
Además de la distinción entre "signo para algo" y "signo de algo" es necesaria aún otra clasificación. Esta segunda clasificación se debe a Charles W. Morris. Aquí la presentaremos un tanto modificada y ampliada. En su artículo *Aesthetics and the Theory of Signs*, Morris presenta dos clases fundamentales de signos: signos *icónicos* y signos *no icónicos*. Los signos *icónicos* son semejantes a aquello que significan, tienen propiedades en común con lo que significan; los signos *no icónicos* no poseen este carácter. Planos, fotografías, modelos, copias, y cosas de este género son naturalmente signos *icónicos*. También las descripciones de un cuadro pueden considerarse como descripciones icónicas. *No icónicos* son nuestros signos verbales para designar cosas o las cifras arábigas para designar números y cantidades. Charles W. Morris habla también de *designata* y *denotata*. Para él todo signo tiene una función de mediación y de "tomar en cuenta algo". Los golpes procedentes de una celda junto a la cual me hallo, pueden hacerme obrar como si dentro de esa celda hubiera un preso. Los sonidos que oigo son portadores de signos; esos sonidos caracterizan el golpear. El golpear es lo *designatum* de los sonidos. Los golpes (como signo) constituyen una mediación con respecto al preso. El preso es lo *denotatum*. El concepto de signo implica que hay un portador del signo y que algo lo caracteriza, es decir que tiene un

designatum; pero no necesita significar algo, no necesita tener un *denotatum*. Puedo engañarme acerca de la causa de los golpes (como signos), pero obrar como si no me engañara, como si efectivamente hubiera un preso dentro de la celda.

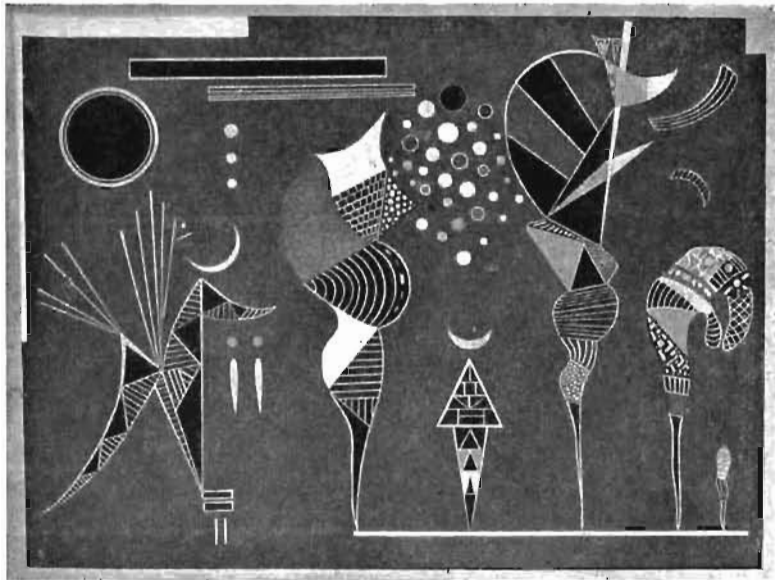
Esta posición semántica presentada en una terminología semiótica, es importante desde nuestro punto de vista. Con su ayuda, podemos abarcar relaciones ontológicas más profundas.

Si aquí la obra de arte se caracteriza como signo y en el plano de la experiencia existen también signos de lo real, plantéase la cuestión de cómo han de concebirse las diferencias y los pasos de una a otra esfera. La realidad es una modalidad del ser. La historia de la teoría del conocimiento y de la física nos enseña que de ninguna manera percibimos el modo de la realidad como tal, y que tampoco somos capaces de verificar, como tales, la modalidad, la necesidad o sus formas negativas. Así como el propio ser se manifiesta en lo existente, y puede entenderse lo existente como signo del ser, también las modalidades han de entenderse sólo como signos. Este hecho o aquel otro nos indica inmediatamente esta o aquella modalidad del ser del hecho en cuestión. La historia del concepto de realidad, la tradicional discusión filosófica sobre lo que ha de entenderse por realidad, indica muy claramente que la realidad no nos es dada en el sentido de una formulación unívoca y definible. Precisamente en nuestra época la física choca con esta situación problemática. Desde luego que a la física le importa la descripción de la realidad. Pero qué situación objetiva, qué signos se han de tomar como punto de partida para formar los conceptos de la realidad es cosa que resulta problemática dentro de la esfera de la moderna física atómica de los *quanta*. Sólo en escasas partes de sus teorías somos capaces de ordenar ciertos datos de la observación, como por ejemplo, la frecuencia y la intensidad de las líneas del espectro, en conceptos de la realidad. (Werner Heisenberg, en sus *Principios físicos de la teoría de los quanta* trata esta cuestión desde un punto de vista metodológico y pragmático). Tales datos serían indudablemente signos de una modalidad del ser que tenemos motivos para caracterizar como realidad.

Análoga es la situación dentro de la esfera de una teoría de la modalidad de las obras de arte, es decir, de una teoría dedicada a la belleza. En efecto, la belleza sólo se observa efectivamente en la percepción estética. Y ya hicimos notar antes que esta percepción estética de la modalidad está acompañada por un acto de interpretación. También la belleza, lo mismo que la realidad, sólo puede ser percibida en signos y siempre es menester distinguir aquellos datos de la percepción que nos permiten formar indudablemente conceptos de belleza. Todo esto es hipótesis. Sin embargo, por encima de ella nos interesa la diferencia que existe entre señales meramente físicas (partiendo de las cuales podemos, por ejemplo, construir una teoría causal que defina la realidad) y signos estéticos, partiendo de los cuales podemos desarrollar una teoría de lo bello y de lo no bello.



Georges Vantongerloo: Curvas y horizontales en el espacio (1938)



Wassily Kandinsky: Contraste reducido (1941)

Evidentemente, la diferencia entre signos de la realidad y signos estéticos estriba en lo que Morris caracterizó como “dimensión semántica de la semiosis”. Por esto ha de entenderse la relación entre los elementos portadores de signos y lo que se designa o se denota. Un signo de lo real es, en todos los casos, un “signo de algo”. Por cuanto se manifiesta como signo de una modalidad, su *designatum* es la realidad. Con el signo se percibe inmediatamente lo que él significa. En relación con la modalidad, tratase pues, cuando el propio signo es real, de un signo *icónico*. Ahora bien, si empero un signo de la realidad no designa meramente la modalidad, el signo en cuestión se refiere también a un algo, a algo existente. La frecuencia de irradiación de una línea espectral se refiere a relaciones energéticas. La línea espectral designa la frecuencia, pero no denota de manera unívoca el átomo. La mecánica de los *quanta* impide, dentro de ciertos límites, llegar a una conclusión sobre la estructura real del átomo. Las “relaciones imprecisas” fijan los límites. “Toda imagen del átomo es *ea ipsa*, falsa”, es decir, que los espectros designan frecuencias, pero no denotan ningún átomo. Los espectros son signos de la realidad que poseen un *designatum* distintivo, pero no un *denotatum* distintivo.

También una obra de arte es, entendida como signo, en primer término el signo de una modalidad del ser, un signo del ser estético. En relación con esta modalidad, la obra de arte se comporta icónicamente. Ahora bien, la obra de arte como portadora de signos está constituida por elementos reales, por sonidos, por materiales, por colores, etc. En virtud de un proceso particular —producción, génesis de la obra de arte—, partiendo de los elementos reales, de los signos de la realidad, se llega a la correalidad, al signo estético, a la belleza de la obra de arte. Inmediatamente se comprende que este paso, entendido desde el punto de vista de la teoría del ser, consiste en un cambio de la modalidad. Considerando la cuestión desde un punto de vista modal, si antes, en la fase de designación dominaba el modo de la realidad, ahora ocupa su lugar el modo de la correalidad, es decir, la modalidad apropiada al signo en el plano óptico. Puede observarse que en un signo de la realidad únicamente desempeña un papel la fase de la designación, esto es, lo *designatum*. El concepto de realidad será unívoco sólo en virtud de lo que caracteriza al signo, y no en virtud de lo que éste significa o establece. Con referencia a los signos de la realidad, el modo de la correalidad no podría significar un principio de transposición, sino sólo de estructura fina; en cambio, el signo estético está en general determinado por su *denotatum*, de manera que la modalidad de la correalidad no define aquí una estructura fina, sino que ahora es la expresión de una transposición. El paso de un conglomerado de cosas reales a una obra de arte, significa, en la dimensión ontológica, el cambio del modo de la realidad por el modo de la correalidad. En la dimensión semántica tratase de una extensión de la fase de la designación a la fase de la denotación. Es interesante ver que, desde luego, también en la producción de una forma técnica se verifica un paso de

la realidad a la correalidad. Pero la temática de los signos del mundo técnico es una pura temática de funciones, de suerte que la temática de las funciones se caracteriza por el hecho de que la función, concebida como signo, sólo posee un *denotatum*, esto es, la función del instrumento, de la máquina misma; y este *denotatum* caracteriza también al *designatum*; de manera que en este caso la fase de denotación es también la fase de la designación.

Una consecuencia referente al arte abstracto y sin objetos

Impónense aquí algunas consideraciones sobre el arte abstracto y sin objetos. Ante todo es menester considerar su temática de la realidad. Aun cuando las producciones de esta clase de arte deban concebirse como signos, plantéase empero la cuestión acerca de la naturaleza de los signos abstractos, sin figuras y sin objetos. Se sabe que todo el proceso estético de signos de la pintura de Kandinsky o de Mondrian —considérese el libro de Kandinsky *De lo espiritual en el arte*, y también el de Mondrian *Plastic Art and Pure Plastic Art*— se desarrolla programáticamente partiendo de los elementos color y forma y de su composición. Kandinsky hablaba de “color y forma”; Mondrian, en lo que concierne a la forma especialmente, se complacía en hablar de *rectangle*, y en lo relativo al color, se limitaba a “*the primary hues, red, blue and yellow*”.

Es obvio que también el proceso de signos de la pintura clásica con objetos se constituye con la ayuda de los colores y las formas; sólo que en ella éstos no tienen una independencia real, efectiva, metódica. Su función original, puramente fenomenológica, queda oculta por figuras, objetos, cosas y su ordenación cosmológica o no cosmológica. En la pintura abstracta y sin objetos los medios se convierten en portadores de signos y los signos, en el fondo, sólo designan los medios, pero no significan nada. Todo *denotatum* de los signos, toda interpretación del contenido, toda imagen de la composición, que sea pura composición, sería falsa y contradiría la tesis, eminentemente ontológica, de la independencia del color y de la forma con referencia a lo estético. De manera que en la pintura abstracta y sin objetos los colores y las formas son reducibles a signos cuya fase de denotación es restringida y cuyos *designata* continúan siendo puros medios, es decir, color y forma. Trátase pues aquí de un auténtico mundo correal, estético, de signos.

Evidentemente, el proceso de los signos que aquí se cumple es un proceso que técnica y estéticamente tiene conciencia de su materialidad. La materialidad del color y de la forma no queda tam-

poco anulada en la composición, aunque quede modificada, eso sí, la situación modal. Es lícito hablar de un materialismo del arte abstracto y sin objetos. En lo tocante a su dimensión semántica, estos signos se aproximan mucho a los signos de lo real. Los colores y las formas se comportan casi como signos de lo real. La temática del ser de esta pintura, una ontología de lo real de los colores y formas, se convierte en una temática de los signos que se limita a los *designata* de color y forma y que reconstruye el modo estético de aquellos elementos materiales en la medida en que puede intentar efectivamente su condensación óptica sobre las superficies, proceso éste que técnicamente corresponde caracterizar como composición. Kandinsky fué quien dió mejor expresión a este proceso.

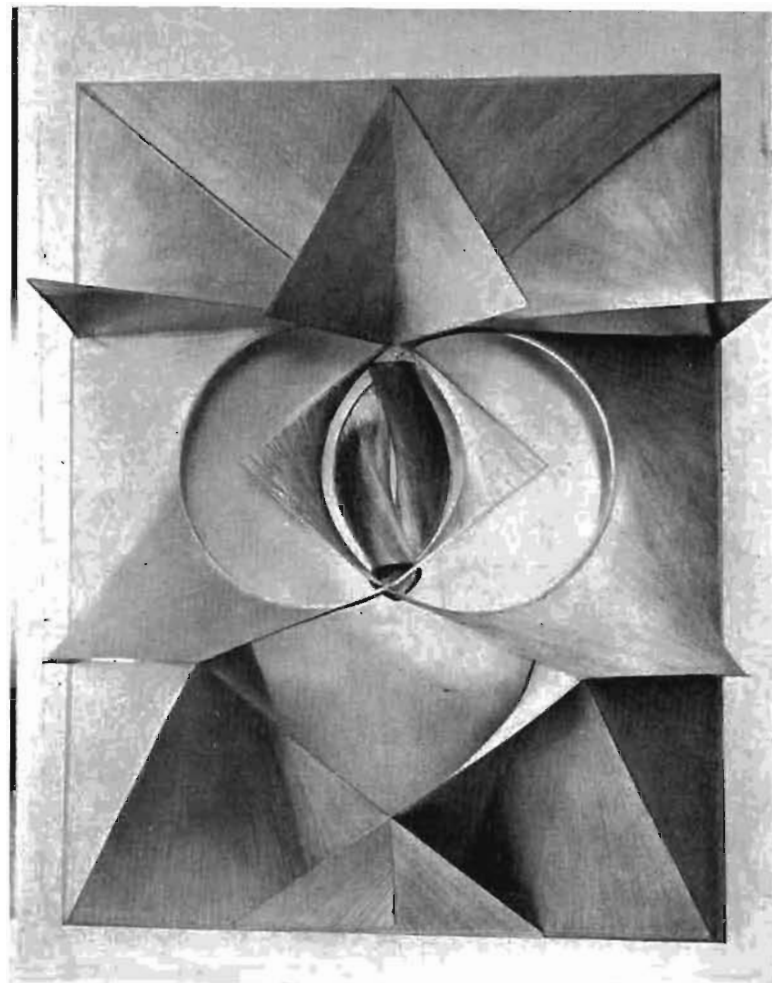
En la pintura abstracta, evidentemente se da la posibilidad de que, en lugar de la condensación semántica del color y de la forma se verifique su condensación óptica; aquí ya no es necesario ningún rodeo que pase por las figuras, los objetos y su ordenación. El pintor abstracto no encubre el proceso óptico de la formación de los signos, sino que lo desnuda hasta rayar en los signos de lo real, haciendo que los colores y las formas se comporten primariamente como aquéllos. Trátase pues del intento de realizar el mundo estético de los signos partiendo de auténticos signos de lo real, que sólo tienen *designata*, pero no *denotata*. Otra vez vemos aquí que esta situación del arte corresponde a la situación de la física. Así como en las modernas teorías físicas se construyen mecánicas abstractas como universos de signos puramente matemáticos, que sólo en muy pocos puntos dependen de la realidad —en la mecánica de los *quanta* se reconstruye el edificio abstracto partiendo de la irrevocable, dura realidad de los *designata* de las líneas del espectro, que desde luego son signos de lo real, partiendo de la frecuencia y de la intensidad—, una moderna pintura abstracta y sin objetos, para alcanzar efectivamente la realidad y hacer que se verifique el arte como proceso ontológico, exige el limitarse al color y a la forma. Evidentemente, con mucha razón hablaba Mondrian, refiriéndose a sus pinturas, de la “*true vision of reality*”, y Kandinsky, con gran seguridad teórica, hacía notar “que los elementos realistas de nuestro periodo, no sólo son equivalentes a la abstracción, sino que son idénticos a ella”. El *Eidos* de Willi Baumeister o el *Plano del ser*, de Julius Bissier, son ejemplos de hasta qué punto es menester entender estos elementos realistas ontológicamente. *Eidos* y *Plano del ser* son motivos abstractos, puramente ontológicos, términos pintados cuya manifestación como cuadro revela el trabajo, directamente ontológico, del arte moderno.

Factores estéticos

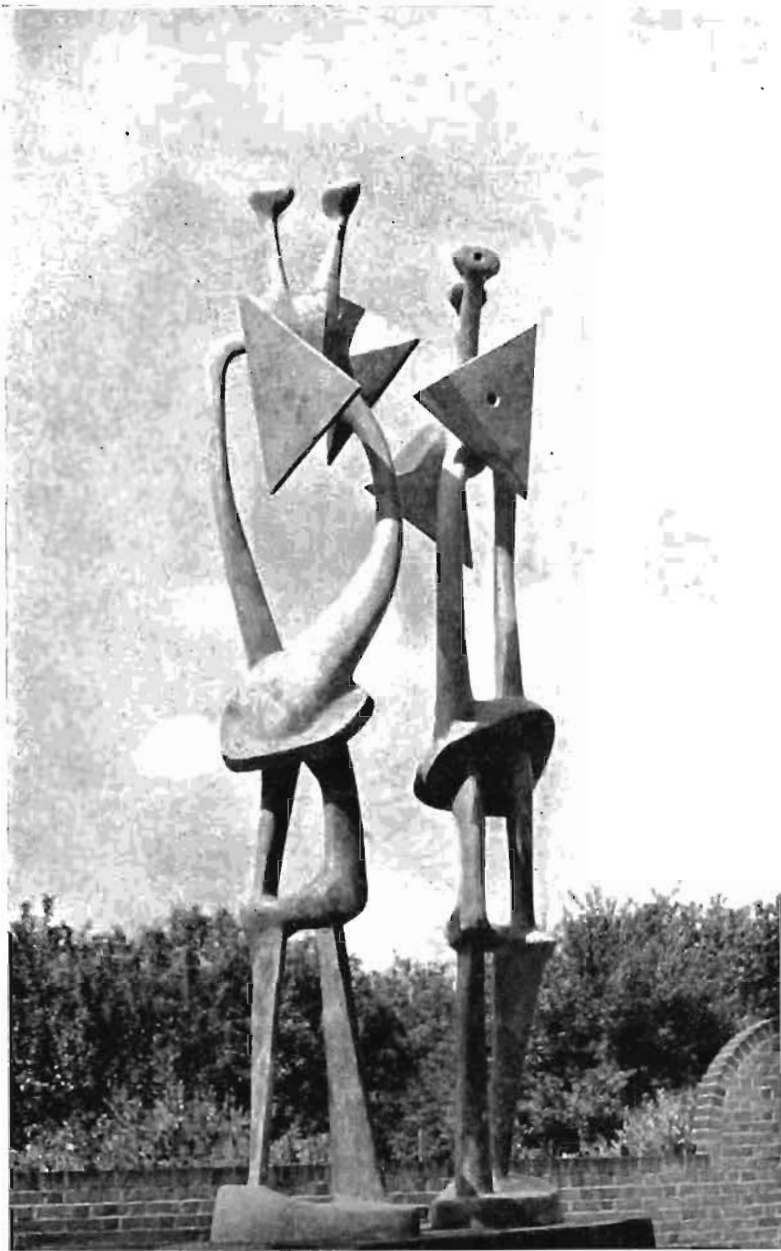
El hacer puro se realiza como intento. Es libre dentro de sus límites. El hacer puro plantea la cuestión del ser de la obra de arte, independientemente de las obras de arte particulares. Esto significa que la cuestión es, pues, más general de lo que parecería. La metafísica de este proceso supone que de la posibilidad del ser y de lo existente se concluya la posibilidad de la obra de arte. Impónese establecer que la cuestión del ser en todas sus variaciones (¿Cuál es el ser de lo existente? ¿Por qué se trata de lo existente y no más bien de la nada?) descansa en un desequilibrio entre el ser mismo y la expresión del ser, o sea, las enunciaciones sobre el ser. Únicamente el hombre que se dispone a expresar sus experiencias y reflexiones plantea el problema del ser. Ahora bien, si el ser estético consiste en un universo de signos, la justificación estética del ser como tal, significa una justificación partiendo de los signos del ser.

El hacer se refiere a los signos. Los signos nacen en el intento. El ser de los signos se realiza experimentalmente. La proposición de la no constructibilidad esencial de la obra de arte se refiere a lo estético que hay en ella, a la transposición de los elementos reales en signos. En una carta de Beckmann, encontramos esta frase: "Modifique usted la impresión óptica del mundo de los objetos mediante una aritmética que trascienda del interior de ese mundo..." Claro está que el hacer necesita dominar las transposiciones, los procesos, necesita de los procesos creadores de signos. Con referencia a éstos hablamos de factores estéticos. Todo proceso estético está dominado por factores creadores de signos. Tales factores consumen y modifican la realidad al conferirle modos de mayor intensidad. En la condición del ser estético, las cosas, los elementos existentes, los movimientos, las formas, poseen una densidad óptica mayor. En consecuencia, los factores estéticos son los principios en que se funda esta condición de mayor densidad estética. Son operadores que ordenan y modifican el ser.

No nos es posible hacer aquí la clasificación de estos factores. Por lo demás, sólo pueden ser establecidos en lo individual y empíricamente. Pero sin duda, por ejemplo, la imitación y el recuerdo (reminiscencia), la mimesis y la anamnesis, son factores estéticos que en la esfera del arte clásico y en la esfera de su temática de la realidad hacen posibles la condensación óptica del ser, la transposición a un mundo de signos. Todo cuadro de Rembrandt, de Monet, o de Dix muestra el efecto de la imitación, y todo fragmento de la obra de Proust se caracteriza por la condensación de las huellas del recuerdo. En un arte no clásico, como por ejemplo en la pintura de Kandinsky, en la cual exclusivamente los medios del artista, esto es, el color y la forma, son los portadores del ser estético, los factores estéticos no pueden, en consecuencia, consistir sino en procesos de composición. La definición de cuadro que da



Antoine Pevsner: Fresco (1943-44)



Henry Moore: Figura doble en metal

Kandinsky —“la composición es una combinación de formas lineales y de color que como tales existen independientemente, derivan de una necesidad interior, y en la vida que nace de todo ello constituyen un conjunto que se llama *cuadro*”— caracteriza el efecto y el resultado de los factores de composición, a los cuales pertenecen, entre otros, las proporciones, las simetrías, las asimetrías, las relaciones del espectro, las perspectivas, las relaciones de posición, las relaciones topológicas, etc. Desde luego que estos factores de composición también desempeñan un importante papel en el arte clásico de la realidad, es decir en la temática de los objetos; pero su encanto en la pintura de Kandinsky, por ejemplo, reside precisamente en el hecho de que tales factores puedan obrar puros y fuera de una esfera de objetos.

Forma y abstracción

Cualesquiera sean los problemas artísticos y científicos que se planteen, su solución depende hoy, aun más esencialmente que antes, de ciertos supuestos referentes a la relación de forma y contenido. En el mundo de la expresión y de la comunicación, así como en el de la propaganda y de la producción, el verter un contenido en una forma roza el problema de su diferenciación, y las terminologías aplicadas se apoyan en esa diferenciación. La historia del espíritu humano está en gran medida penetrada por esta cuestión y muestra acciones y productos que ora revelan, ora anulan el alcance y la profundidad de aquella problemática. Cuando se hacen necesarias y se verifican discusiones acerca de este tema, nos hallamos siempre en la esfera del espíritu. Con la creciente autonomía y emancipación de la inteligencia moderna han perdido validez juicios previos sobre la forma y el contenido y sobre sus relaciones, tanto en lo que atañe al arte como a la ciencia. Éste es el motivo por el cual aquí nos hemos esforzado por enfocar el aspecto lógico y también el aspecto estético del problema. Pero esto supone tomar en consideración el hecho de que no sólo a los efectos de la representación de la verdad hay un problema de forma y abstracción, sino que también lo hay a los efectos de la representación de la belleza. Lo mismo que en el campo de la verdad, también en el campo de la belleza existe la posibilidad de establecer distinciones según la forma y el contenido. Y es seguro que únicamente una distinción nos ofrece la posibilidad de reunir lógica y estética en la esfera de la teoría, pues en la *praxis* del estilo y en la *praxis* de las ideas hace ya mucho que se habla del *style d'idées*, como lo establece el concepto de Julien Benda. Los lógicos y los historiadores de la lógica han hecho notar hasta qué punto las exposiciones aristotélicas entrañan relaciones gra-

maticales y lógicas que en mayor o menor medida prescinden de un contenido concreto y se limitan a un análisis de las formas de la proposición. Fundándose en esta circunstancia, Kant, que fué el primero que empleó esta expresión, llamó a la lógica aristotélica, "lógica formal". Y tal denominación puede justificarse por dos circunstancias: primero, por el hecho de que las proposiciones tienen una forma, es decir, que están constituidas por elementos especiales, concretos, de contenido, y por elementos generales, abstractos, formales, de manera que si se sustituyen los elementos de contenido por variables, de cada proposición puede abstraerse su forma; y segundo, por el hecho de que las conclusiones, consecuencias o cadenas de conclusiones pueden desarrollarse en el lenguaje, de suerte tal que la veracidad de la proposición final no depende de su contenido, sino de una conexión de formas. Llamamos teoría en general al caso ideal de proposiciones que de esta manera técnica y encadenada estén relacionadas entre sí o, como suele decirse, estén construidas axiomática y deductivamente, y cuya verdad consista en la falta de contradicción en su desarrollo. En el hecho de que una teoría esté exenta de contradicciones, en el hecho de que en el conjunto de sus proposiciones se conciba la verdad como una falta de contradicción en un sentido formal, de técnica deductiva, estriba su independencia de un posible contenido real. Su correspondencia con una determinada esfera de la realidad, no puede deducirse formal o lógicamente, como su no contradicción. El contenido real de una teoría es una interpretación, una interpretación empírica. Al considerar las relaciones entre la lógica y la estética se nos plantea la cuestión de establecer si también la belleza de un cuadro, de una escultura o de un poema, puede percibirse independientemente de la realidad representada en el cuadro, en el poema o en la escultura, realidad que podría concebirse como el contenido de las formas del cuadro, del poema o de la escultura. ¿Existe un concepto formal de belleza, así como existe un concepto formal de verdad?

Recalco que una lógica no es abstracta y formal sólo porque prescinde de todo contenido (desde luego que la más moderna lógica contiene también teoremas de significación de contenido), sino que la llamamos así también porque muestra que la verdad de sus proposiciones es independiente de su contenido. En consecuencia, un arte no sería abstracto o formal sólo por no poseer ningún contenido (por ejemplo ninguna temática de la realidad), sino también porque, dentro de ciertas condiciones, su belleza se desarrolla independientemente de sus contenidos. El postular que la verdad de una teoría estriba en su falta de contradicción corresponde a considerar la belleza de una obra de arte como composición pura. Así como la teoría puede tener una interpretación en la realidad, aunque esta realidad consista sólo en la relación de contingencia respecto a la verdad de la teoría, la composición de la belleza puede alcanzarse partiendo de las figuras y de los objetos, sin que estas figuras u objetos constituyan al propio tiempo elementos necesarios de dicha composición.

Ya en la estética de Hegel los conceptos "concreto" y "abstracto" desempeñan un importante papel desde el punto de vista de la filosofía del arte. La terminología dialéctica de Hegel está casi siempre penetrada de nociones platónicas que, cual delicadas incrustaciones conceptuales, confieren a toda su metafísica un carácter muy iridiscente. En la *Estética* son particularmente claros y frecuentes los elementos platónicos en la explicación dialéctica. Y esto resulta perfectamente natural, puesto que el hecho de que "lo bello es la idea de lo bello" tiene en cuenta el supuesto más general de que "la idea... significa lo concreto general en sí", y estas formulaciones se remontan en su concepción a Platón. Dentro de la terminología implícita en esta concepción, los conceptos "concreto" y "abstracto" no entran en juego al principio para caracterizar ciertas relaciones ónticas (las formas y los contenidos o sus relaciones) en la propia obra de arte. Estos términos sólo hoy se aplican específicamente a este punto. Hegel, en cambio, se vale de ellos para caracterizar circunstancias que definen metafísicamente el proceso de la percepción estética. Pero en relación con el objeto, "el yo deja asimismo de ser sólo la abstracción del atender, la contemplación y la observación sensibles, y el resolverse de la contemplación y la observación individuales en el pensamiento abstracto. El yo en este objeto llega a hacerse concreto, al realizar la unidad de concepto y realidad, la unión del yo y del objeto hasta entonces separados, y por eso, aspectos abstractos en su concreción misma" (pág. 148). Sólo después, Hegel aplica los conceptos "abstracto" y "concreto" tomando en consideración el ser de la obra de arte misma. Con referencia a su "belleza exterior", Hegel introduce el concepto de "forma abstracta" y de "belleza exterior" entendida como "forma abstracta, como regularidad, simetría, legalidad, armonía", y además Hegel determina "la belleza como unidad abstracta de la materia sensible" (pág. 172). Evidentemente, Hegel entiende por "forma abstracta" una forma susceptible de ser reducida a configuraciones y proporciones matemáticas, esto es, configuraciones y proporciones geométricas y aritméticas, como se desprende del texto. En cambio, por unidad abstracta de la materia sensible, entiende Hegel "la unidad abstracta de la materia en forma, color, notas, etc."

Aún hoy en cierta medida, podemos manejar las definiciones muy generales y metafísicamente determinadas de Hegel, si establecemos que existen tendencias artísticas que pueden caracterizarse como creación de la belleza en formas abstractas (por ejemplo, algunas obras de Max Bill), o como creación de la belleza, en la "unidad abstracta de la materia", en colores, figuras, etc. (como, por ejemplo, las obras de Mondrian, Klee, etc.). El propio Hegel trae a cuento "la belleza abstracta de la forma" y la "belleza como unidad abstracta de la materia sensible", sólo para presentar lo "bello natural" como "mero reflejo" de lo bello artístico, como realización imperfecta de la "idea de lo bello".

Hegel no consideró ni la belleza de las formas abstractas ni la belleza de la unidad abstracta de la materia sensible como una

posibilidad independiente de lo bello artístico, siendo así que ambas, hallándose en una relación material, se caracterizan por el modo de la correalidad. Tal vez esto se deba a cierta pobreza de su teoría de las formas abstractas que, en comparación con nuevas tesis, tales como por ejemplo, *The elements of dynamic symmetry* (1948) de Jay Hambridge o *Traité de la couleur* de M. A. Rosenthal, revela una notable deficiencia respecto a la variación y a la diferenciación. De manera que las consideraciones de Hegel sobre la abstracción en el arte la conciben como una especie de abstracción derivada de sustratos de ideas metafísicas, o la conciben sencillamente como ciertas formas reductibles a consideraciones matemáticas. Verdad es que hasta llega a la deformación: "pues en ciertas fases de la conciencia artística y de la representación, el abandono y la modificación de la imagen de la naturaleza no se deben a una casual incapacidad o inhabilidad técnicas, sino que se trata de modificaciones deliberadas, debidas al contenido de la conciencia y exigidas por éste" (pág. 97). Pero lo cierto es que Hegel establece tres exigencias que no ofrecen ninguna posibilidad al desarrollo de un arte abstracto y sin objetos.

Estas exigencias son: primero, "que el contenido de lo que haya de representar el arte se manifieste en sí mismo como susceptible de esta representación"; segundo, "que el contenido del arte... no sea abstracto en sí mismo, y esto no sólo entendido como lo sensible, como lo concreto, en oposición a todo lo espiritual y pensado, sino entendido como lo en sí mismo simple y abstracto"; tercero, "que la forma sensible correspondiente al contenido concreto sea algo en sí mismo perfectamente concreto e individual" (págs. 91/92).

El hecho señalado por Max Bill en *Palabras alrededor de la pintura y de la escultura* (1947), de que "si bien no existe un arte sin objetos" (también nosotros hemos hecho notar que en un sentido estricto no puede haber arte sin contenido), el "arte concreto", empero, consiste, en determinadas circunstancias, en un proceso directo de "concreción" entendida como "realización del objeto", "hacer el objeto" (desarrollo de nuevos objetos, objetos psíquicos, para el empleo espiritual); este hecho, pues, nunca podía haber sido tratado por Hegel, aunque sin duda su platonismo permite derivar fácilmente la idea de "objetos psíquicos para el empleo espiritual". Hegel funda su concepción metafísicamente, por así decirlo, partiendo de su "fenomenología del espíritu" y de su "ciencia de la lógica". Recalca que tanto la belleza de las formas abstractas, como la belleza de la unidad abstracta de la materia sensible —que naturalmente para nosotros representan hoy, y para citar otra vez a Max Bill, "reducciones últimas de un fenómeno natural", entendidas como abstracciones de la naturaleza— "no podrían, en virtud de su abstracción, ser vivas ni constituir una verdadera y real unidad", lo cual no correspondería, por lo tanto, a la idea del arte como "unidad de la idea abstracta" y "manifestación de la subjetividad ideal" (pág. 183). Tanto el platonismo como la dialéctica de la *Fenomenología* y de la *Estética*



Claude Monet: Montón de heno



Edouard Manet: El balcón (1868)

de Hegel le impidieron reducir los, por él tan destacados, conceptos de "concreto" y "abstracto" a su condición lógica y ontológica.

Con ciertas reservas, compartiría yo, empero, la concepción de Susanne K. Langer, expuesta en *Abstraction in Science and in Art* (1951), donde la autora nos afirma que "*the abstractive process in art would probably always remain unconscious if we did not know from discursive logic what abstraction is*". Las relaciones de abstracción, las estructuras de formas, parecen en efecto ser inherentes al lenguaje al que están aferradas la gramática y la lógica, del mismo modo que otros medios de expresión y de comunicación. La formulación de situaciones abstractas y exentas de significación en el arte moderno y la extensión de nuestras observaciones de las mismas hasta el arte clásico, suponen la depuración y el perfeccionamiento progresivo de la moderna racionalidad en el aspecto lógico y matemático.

Las ya mencionadas manifestaciones de Max Bill, quien por ejemplo desarrolla el concepto de "abstracción" partiendo del correspondiente "proceso mental", constituyen una prueba de esta génesis. Max Bill habla, por ejemplo, de "un punto rojo..." que únicamente expresa una realidad artística en virtud de su relación con la superficie". Luego agrega que aquí "se trata de la concreción de un pensamiento abstracto, es decir, de arte concreto". El pensar tiene para la lógica el valor de un "sentido de enunciado"; trátase de un "pensamiento abstracto" cuando el pensamiento "afirma" (es decir, no niega) lo que, lo mismo que en la lógica moderna, se manifiesta como relaciones sintácticas entre meros "signos". En el ejemplo de Bill, la relación del punto rojo con la superficie corresponde por entero a una relación sintáctica. La representación en el cuadro es la representación de un pensamiento en una determinada "manera de expresión", que deja invariable el contenido lógico de la proposición como tal. Porque, en efecto, uno de los supuestos de una lógica estriba en que por "contenido lógico de una proposición" ha de entenderse lo que permanece "invariable" frente al "paso o tránsito de una manera de expresión presuntamente adecuada a una manera de expresión diferente, con tal que ésta sea asimismo adecuada", como hubo de formularlo H. Scholz, adhiriéndose aquí a Frege, el verdadero creador de la moderna lógica de la enunciación. De manera que lo que Bill llama "concreción" consiste en la representación de un "pensamiento" —aquí de un pensamiento abstracto— en una manera de expresión adecuada. En este caso el pensamiento es, como dice Bill, una "realidad artística", una correalidad, como diríamos nosotros; esto es, el modo de la belleza, como sería menester agregar. Y la "manera de expresión" consiste en "una relación con la superficie, relación que como tal se sirve de signos en sí y por sí exentos de significación (el punto rojo, la superficie del cuadro). Precisamente por estos "signos exentos de significación", la estética de la pintura moderna se aproxima a la lógica moderna.

En cierto sentido, la obra de Kandinsky *De lo espiritual en el*

arte —y me refiero ante todo a las conclusiones que este teórico y práctico de la pintura moderna, sacó frente al *Montón de heno* de Claude Monet, cuando vió que “en este cuadro falta el objeto”— tiene para el arte moderno la misma importancia que el *Tratado del concepto* de Frege (1879) tiene para la lógica moderna. Así como el *Tratado del concepto* de Frege constituye un desarrollo y una ampliación del lenguaje de los signos matemáticos, la obra de Kandinsky *De lo espiritual en el arte* representa asimismo un desarrollo y una ampliación del lenguaje artístico de los signos. Así como Frege completó el lenguaje matemático clásico con un “lenguaje de fórmulas del pensar puro”, Kandinsky, con sus indagaciones, comenzó a completar metódicamente la expresión artística clásica con el lenguaje de los signos (colores y formas), con vistas a lograr una *característica universalis* artística. Además, también Susanne K. Langer estableció la íntima relación que hasta aquí hemos seguido, entre ser estético y ser lógico, cuando, refiriéndose a la música, dijo lo siguiente en *Philosophy in a New Key*: “Si la música tiene alguna significación, ésta es semántica y no sintomática. Su significación no es evidentemente la de un estímulo que provoque conmociones íntimas, ni la de una señal que indique tales emociones. La música no es la causa o el medio de sentimientos, sino su expresión lógica”.

H. Weinstock, que en su artículo *La significación de la música* (1953) cita esta observación de Susanne K. Langer, amplía aún el concepto en cuestión. Opina Weinstock que para Susanne Langer “la música puede desarrollarse paralelamente a los movimientos anímicos, sin describirlos o pintarlos” —y precisamente aquí está lo importante para nosotros—, que puede “comunicar estados del ser sin emplear relaciones que habitualmente se aplican en la literatura o en la pintura como vehículos de tales comunicaciones”. Partiendo de la significación lógica de la música, también aquí puede pasarse a considerar la temática del ser. En la medida en que la liberación de la temática de la realidad natural conduce de objetos dados a la concreción de objetos no dados pasando por la abstracción, y en la medida en que los medios de la representación de antes comportan ahora su autorrepresentación, es decir la representación de los medios, se abandona la significación de la figura y de lo simbólico a favor del sentido lógico directo y de la temática del ser. Para aplicar la distinción que hice en mi trabajo *El mundo de los anuncios*, ya no se representa y se reproduce la realidad, sino que se la presenta y produce. Casi diría que las determinaciones del arte de Hegel, es decir, la “subjetividad ideal” y la “unidad de la idea abstracta” pueden transferirse a la esfera del arte moderno traduciéndolas por lo que por una parte caracterizamos como “condensación semántica” (“subjetividad ideal”) y por otra como “densidad óptica” (“unidad de la idea abstracta”). Impónese aquí distinguir si en el arte poseemos la realidad como realidad semántica, esto es, por lo tanto, como resultado de una interpretación, de una denotación tocante al con-

tenido —la *Estética* de Hegel y todo el arte posible dentro de los límites de tal estética entrarían en este orden de cosas—, o si en el arte poseemos real y ópticamente esa realidad, porque la producimos inmediatamente en las superficies como relaciones con las superficies. Toda moderna estética funda un arte que es un trabajo en el ser (ésta es una de las razones por las cuales la estética moderna tiene que ser esencialmente ontología). Trátase pues aquí de un paso que se da desde ese mundo de signos que *significa* realidad a un mundo de signos que *es* realidad.

Imitación y abstracción

La imitación y la abstracción son conceptos que desempeñan un papel esencial en la historia y en la crítica de las artes plásticas. Se los emplea para caracterizar la representación, pero en el fondo no determinan una relación con respecto a lo representado. Desde luego que el arte puede ser de imitación y de abstracción. Esto no significa empero que el arte, o dicho con mayor precisión, el ser estético, pueda determinarse como acto de imitación o como acto de abstracción; más bien significa tan sólo que la imitación y la abstracción son medios técnicos con cuya ayuda puede producirse el arte. Imitación y abstracción tienen significación instrumental, no estética. Por la imitación y la abstracción no se clasifica el arte, sino tan sólo los medios técnicos de éste.

La demostración contenida en el *Laocoonte* de Lessing de que en la antigüedad el principio del arte no estribaba en una reproducción de la realidad natural, sino en la producción de la belleza, expresa el hecho de que el arte clásico, aun limitándose a la realidad, la trasciende —atado como estaba al carácter reconocible de los objetos, a su física—, mediante la belleza, que se sirve de la imitación únicamente como de un medio. Por nuestra parte tenemos que agregar que en la esfera del arte no clásico, el principio del arte no estriba, en consecuencia, en la reproducción constructiva de meras relaciones de formas y colores, a las que pudiera llevarnos la abstracción, sino en que también aquí el principio esencial sigue siendo el de la producción del ser estético y que el proceso artístico precisamente se limita a la idealidad de formas matemáticas, a las que por otra parte trasciende.

La imitación se remite, pues, a la comunicación, pero la abstracción a la expresión. La imitación establece así una relación con respecto a la literatura y a la física. La abstracción, empero, establece una relación con respecto a la matemática y a la metafísica. Por eso no se debe a ninguna causa fortuita el hecho de que Lessing se viera precisado, en el *Laocoonte*, a limitar la extensión de las artes plásticas frente a la literatura, a oponer la pintura a la

poesía, así como por otra parte Max Bill, no sin razón, comprueba la presencia de "modos de pensar matemáticos en el arte de nuestro tiempo".

El arte como imitación y como comunicación del objeto se manifiesta siempre como elemento constitutivo de la ontología clásica, que se expresa en categorías, y cuya representación más amplia es la *Teodicea*. Aquí el arte significa la justificación del mundo real, en virtud de su reproducción estética. El arte como abstracción y como comunicación existencial se aproxima siempre a una "ontología fundamental" que se presenta metódicamente como un análisis de lo existente y que expresa sistemáticamente la unidad existencial del yo en el acto estético. Evidentemente huelga hacer notar que aquí sólo nos referimos a casos ideales y que, en realidad, entre la imitación y la abstracción son posibles todos los grados y formas de arte. Pero frente al hecho de que sea posible reducir el arte clásico (desde el punto de vista de las posibles abstracciones) a relaciones de forma y de color, a puros contrastes y composiciones, el arte abstracto se nos manifiesta como arte ya reducido y al propio tiempo más elemental, más concentrado y más espiritual que el arte clásico, en lo tocante a la producción del ser estético.

El interés en la imitación corresponde a un sentimiento de la realidad que naturalmente nos invade aun en el arte; pero el interés en la abstracción confirma la poca importancia que tiene la pérdida de la realidad frente a los deleites espirituales que no deja de brindarnos el arte moderno y cuya esencia estriba en un proceso ontológico por el cual la libre y abierta posibilidad tiene predominio sobre la realidad conclusa, sujeta y limitada. Como puede leerse en Heidegger, esta reversión del "acento modal" clásico —es decir, predominio de la posibilidad sobre la realidad— es típica de la ontología fundamental.

Impónese aquí señalar que el proceso de la abstracción, tal como se manifiesta en el arte moderno y capaz de desarrollarse hasta llegar a la pérdida total del objeto, tiene una predominante tendencia formalista, una tendencia a las formas. En esto se distingue de otros procesos análogos en el arte clásico, en los cuales la abstracción posee predominantemente la significación de "abstracción ideativa". Las abstracciones que tienden hacia las formas tienen siempre una significación de composición; pero las abstracciones ideativas, para emplear aquí el concepto fenomenológico, están al servicio de una representación esencial, entendida ésta como, por así decirlo, un poner entre paréntesis todos los "caracteres contingentes de lo existente"; significan pues, una reducción eidética. Desde luego que también aquí hay casos de interferencia.

Es fácil comprender que la abstracción ideativa, a la que concierne la "esencia" ("esencia" pintada), en su punto de partida está ligada más fuertemente a una esfera de objetos reales, a una esfera natural y dada, que la abstracción formalista, la cual puede subordinar las presuntas formas a otra abstracción. El papel

de la geometría en el arte clásico es, a pesar de toda la abstracción que pueda exhibir, el papel de una ciencia de la naturaleza. La geometrización de la imagen en relación con teorías de perspectiva y de proporciones significa sólo la producción de una auténtica órbita de contemplación y de la ilusión del espacio físico en la superficie, o sea el ordenamiento de modelos o arquetipos estéticos de objetos reales o irreales, en una superficie preparada geométrica y ópticamente. En la medida, pues, en que la geometrización, en su efecto estético, corresponde aún a la descripción de las ciencias naturales, se halla en la fase inicial de la abstracción ideativa, cuyo objeto es la esencia de las cosas.

Sólo la geometrización de la que habla Gieure refiriéndose a Cézanne conduce a la creación de formas puras que ya no son un arquetipo, un modelo; las relaciones y medidas ya no tienen importancia y, considerando la cuestión desde un punto de vista matemático, ahora se trata de composiciones en una superficie, composiciones que es posible tratar como estructuras topológicas o de proyección. En consecuencia, el concepto de "degeometrización" que Gieure presenta para caracterizar a Braque y a Picasso no significa la total supresión de la geometría, sino el paso de estructuras métricas y de perspectiva a ordenaciones topológicas y de proyección. Tampoco el ocasional gusto que manifiesta Baumeister por formas orgánicas, microbiológicas y celulares, y sus derivados, significa una tendencia a modelos esenciales o configurativos; por eso tampoco aquí puede hablarse de imitaciones, entendidas como medios técnicos característicos. Más bien trátase de elementos de partida para llegar a abstracciones formalistas, interesadas en la producción de composiciones estéticas. Lo mismo puede decirse de la extraña preferencia que Moore tiene por la figura humana. Aquí podría pensarse que se trata de una modalidad clásica; pero no, aquí también la abstracción formalista predomina sobre la ideativa. "Dejando que mi fantasía vague largamente complacida en las nuevas formas puedo ampliar mi experiencia de las formas" (*Neue Zeitung* páginas 192/193). A este respecto me parece particularmente interesante Calder y el interés radica en las ideas de "mobile" y "stabile", con las que pueden formarse motivos esenciales. En la plástica de Calder, la oposición señalada por Lessing en el *Laocoonte* debería examinarse nuevamente. En efecto, en Calder se convierten inmediatamente en contenidos y motivos plásticos las categorías metafísicas (sosiego, movimiento, equilibrio). En Calder, la representación corresponde a una abstracción ideativa, pero en él se registra además una revolución en lo que respecta al material. La abstracción se extiende, por así decirlo, a la realidad misma del trabajo plástico en un sentido material y, por lo tanto, a los momentos reales de la correalidad del ser estético. En lugar de los elementos naturales reales, como el mármol, la madera, el bronce, intervienen aquí elementos reales puramente técnicos, como hilos, trozos de hojalata, alambres, etc. El carácter técnico de la realidad es hasta cierto punto un supuesto de la abstracción ideativa que aquí se

cumple y que hace posible la formación del ser estético. Lo característico en Calder estriba en que pueden determinarse y clasificarse motivos metafísicos con la ayuda de conceptos fisicotécnicos tales como *stabile* y *mobile*.

Precisamente Picasso y Baumeister, Calder y Moore nos producen la impresión de que su arte no supone necesariamente un mundo natural, una esfera real de objetos dados. La imitación y la abstracción, en esta órbita del arte moderno, no sólo cobran un nuevo y puro tipo de ser estético, sino que además proceden de nuevos elementos materiales y técnicos, es decir, que el arte moderno hace estallar una revolución también en el aspecto real de la correalidad. ¡Cuán a menudo la abstracción aplicada a mundos artísticos, a estilos, a maneras, cristaliza formas artísticas conocidas, formas artísticas preestablecidas! No es un hecho fortuito el que haya habido una época "azul", una época "asiria", etc. Los motivos del contenido de las artes abstractas bien pueden, pues, recaer en la esfera del arte y pertenecer a un mundo expresado y no dado. En este sentido sería lícito afirmar que el arte moderno, el arte abstracto —que evidentemente se manifiesta como un continuo concluso de creación y calidad— refleja el arte clásico, el cual a su vez, se revela como un todo de una esfera dada, como una tradición estética. Y no sólo la estética es pues un metalenguaje en el cual, percibiendo y juzgando, hablamos sobre arte, sino que el arte mismo en sus expresiones abstractas de arte sin objetos creó ese metalenguaje, un metalenguaje que no sirve a la teoría como medio, sino que él mismo vuelve a manifestarse como arte. De suerte que sería menester recalcar que el arte moderno tiene un fundamento mayor que todo otro arte. En esto estriba el carácter de reflejo que indudablemente posee. Además cubre una parte de los límites que hay entre arte y estética. En él se reconocen con mayor claridad los principios del ser estético y se debe a motivos metafísicos, del plano del ser, el hecho de que sólo hoy pueda volver a concebirse el problema del arte estética y filosóficamente. Con el arte moderno el problema del arte vuelve a convertirse en un problema del ser, precisamente porque este tipo de arte revela con mayor claridad que el clásico, una temática metafísica del ser, porque desempeña un trabajo ontológico y porque, a su manera, recapitula la vieja cuestión del ser.

Y aquí impónense las siguientes consideraciones. No es lícito pasar por alto el hecho de que el arte moderno y la literatura moderna, al relegar a segundo plano la corrección de la naturaleza y de la realidad, o bien, al eliminarla por completo, se dirige menos a los sentidos que al espíritu. "La esencia del ser humano", dice Kierkegaard, "es espíritu y a este respecto no debemos dejarnos inducir en el error, por el hecho de que también pueda andar en dos piernas". Y en este caso estamos completamente de acuerdo con Kierkegaard. Ahora bien, el espíritu es esencialmente pensamiento. No hay espíritu que no se manifieste como pensamiento, y sólo existe el pensamiento expresado o comunicado que,

por lo tanto y en un sentido amplio, puede interpretarse como manifestación del lenguaje. Desde este punto de vista podemos enfocar tanto el carácter mental, no gráfico, del arte y de la literatura modernas, con su carácter "lingüístico" y no puramente sensual. Y volveré a citar una vez más a Kierkegaard. "Lo esencial del lenguaje es el pensamiento y no debe uno dejarse inducir en error por el hecho de que mucha gente, llena de sensibilidad, crea que la suprema significación del lenguaje estriba en producir sonidos inarticulados". Tanto Hegel como Kierkegaard manifestaron con razón que la pintura limitaba al lenguaje por abajo y que la música lo hacía por arriba. Pero estos límites sólo tienen sentido para un arte y una literatura en las que la imitación y el lenguaje natural sean criterios efectivos. Al completarse el lenguaje natural por obra del lenguaje artificial, en las ciencias exactas, y también en la prosa y en la poesía, se produce una ampliación o extensión que lleva a una idea universal del lenguaje, en el cual tiene su lugar la expresión artística moderna, que debe su nacimiento a una abstracción sucesiva y experimental. En este sentido hay que admitir que hoy no es lícito hablar de una extensión del lenguaje a las artes, desde la pintura a la música y que, si se desea una caracterización más precisa de este lenguaje generalizado, correspondería señalar que se trata de un lenguaje metafísico, cuyo mundo de expresión, por lo menos en principio, concierne a toda la temática del ser. Las bellezas de la prosa filosófica descansan en este lenguaje metafísico en el cual intervienen tanto elementos estéticos de la literatura como elementos lógicos de la matemática.

Lenguaje y ciencia

En el invierno de 1586, Galileo, que tenía entonces veintitrés años, pronunció en Pisa una serie de conferencias sobre *La Divina Comedia* de Dante. Había en esto dos cosas dignas de notarse: primero, que un físico hablara sobre poesía; y segundo, que al hacerlo se sirviera de la hermosa lengua toscana.

Como físico, lo movió a tocar aquel tema su deseo de verificar, valiéndose de la mecánica de Arquímedes y de la geometría euclidiana, la descripción dantesca del infierno, de establecer el tamaño de Lucifer y de los gigantes y de demostrar matemáticamente que, en verdad, las puertas del infierno no podían estar sino en Jerusalén.

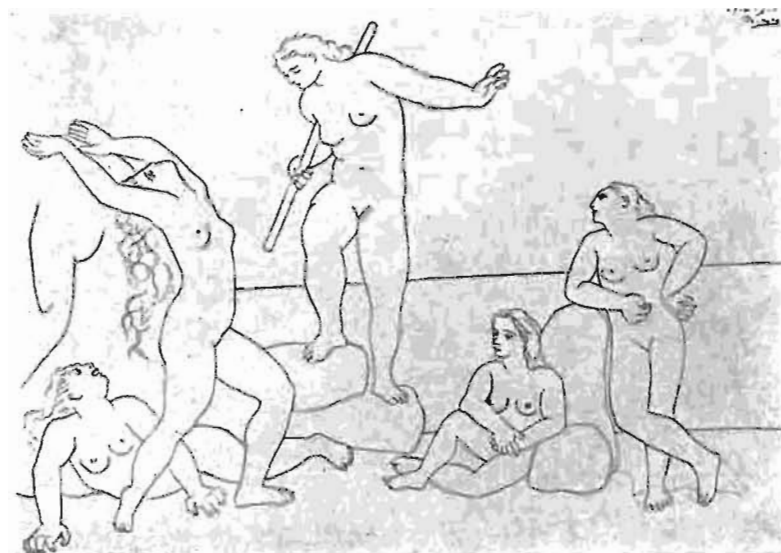
Y en cuanto a hablar en toscano, el propio Galileo intercaló en su exposición la tan sagaz como prudente advertencia que sigue: "Pero antes de que prosigamos, espero que a vuestros oídos, acostumbrados a escuchar en este lugar el sonido de exquisitas y

galanas palabras de la purísima lengua toscana, no les resultará difícil perdonarnos si ocasionalmente se sienten ofendidos por expresiones o palabras del arte, de las cuales nos valemos aquí; ellas han sido tomadas de las lenguas griega y latina, porque la materia de que hablamos nos obliga a ello...”

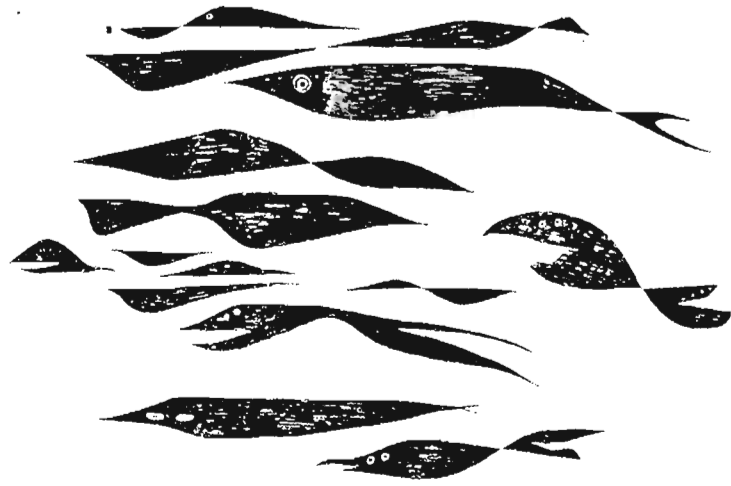
Hoy sabemos que los famosos *Discorsi* de Galileo, publicados en 1638, no sólo constituyen los fundamentos de la física clásica, sino que además —junto con *Il Principe*, de Maquiavelo, escrito en 1513—, representan una de las primeras creaciones ejemplares de la prosa artística italiana. Las notas marginales de Galileo a Torcuato Tasso y a Ariosto, revelan al estilista, y la elocuencia y armonía del texto son señales decisivas de sus dotes estéticas. Evidentemente, las conferencias que Galileo pronunció en Pisa son expresión no sólo de las posibilidades de un nuevo modo de investigación, sino además de un nuevo modo de comunicación; esto es, del lenguaje de que se sirve esa investigación. Pero desde el principio, el joven físico se da cuenta de que la prosa artística no tiene por qué excluir el lenguaje especial técnico y de que todo gran estilo es lo suficientemente flexible y amplio para admitir términos tomados del latín, del griego o del árabe, pues estas tres lenguas constituyen las mayores y más antiguas fuentes de nuestros tecnicismos científicos. Es legítimo ver en los primeros momentos históricos de la nueva ciencia la más temprana manifestación de una nueva relación entre las comprobaciones y verificaciones de esa ciencia, por un lado, y su manera de comunicarlas, por otro; la diferenciación entre la prosa artística y el lenguaje especial y técnico o, para decirlo de modo más general y preciso, entre lenguaje natural y lenguaje artificial. Trátase de una diferenciación que va cobrando mayor rigor y amplitud a medida que, junto a la *prosa literaria y artística*, nace una *prosa conceptual, científica*, y a medida que la matemática, aplicando de manera unívoca los signos abstractos y las reglas de su transformación, se convierte al propio tiempo en medio de verificación y en medio de comunicación.

Hay una época clásica de esta diferenciación. Es la época de la *mathesis universalis*, una fase del barroco, una expresión de su orientación racionalista, y los grandes nombres de esa época son Descartes, Pascal, Leibniz.

No es cosa ignorada que numerosos pensamientos, temas y expresiones de Descartes o de Pascal tienen su origen en la maravillosamente rica prosa de Montaigne, y que con aquellos dos pensadores se cumplió el paso del *essay* al *discours*, de lo empírico al teorema. No sé si León Brunschvicg, que con el mayor respeto trata a Descartes y a Pascal como “lectores de Montaigne”, percibió con plena claridad que allí había un camino del lenguaje filosófico que aquellos dos grandes lectores recorrieron por entero. La cuestión que aquí surge estriba en establecer si *Essay*, *Discours* y *Pensée*, como formas lingüísticas, como piezas en prosa de la filosofía, son antecedentes o fragmentos de lo que luego



Pablo Picasso: Mujeres junto al mar (1921)



Paul Klee: Peces deambulantes

se llamó sistema; si son, en suma, las primeras formas concluidas de prosa conceptual, como a mí me gustaría llamarlas.

También en la filosofía toda nueva orientación comienza con una nueva y firme preocupación por la palabra; la elección de los verbos y de los atributos, la agudeza o la mera alusión de las imágenes son cosas que ya, por cierto, acercan la prosa al arte, a la literatura, y cuando las palabras se dedican exclusivamente a la comunicación de pensamientos rozan una órbita que corresponde a la vida misma de la expresión de la ciencia. La prosa artística que Montaigne elaboró en sus famosos *Ensayos* se refina por obra de Descartes y Pascal y se convierte casi en un lenguaje especial de la filosofía, en el cual pueden desarrollarse reflexiones, meditaciones y silogismos; la prosa artística se convierte en prosa conceptual, pero aún se mueve, por lo menos en aquellos pasajes capitales del *Discours* de Descartes o de los *Pensamientos* de Pascal, en el ámbito literario creado por Montaigne.

En una notable parte de su libro *Mimesis*, también Erich Auerbach interpretó los ensayos de Montaigne. El autor llama la atención sobre uno de esos pasajes en los cuales el pensador francés habla del tipo de sus experiencias y de su modo de escribir. Ahora bien, lo sorprendente de esta interpretación de Montaigne estriba en el hecho de que Auerbach descompone las más literarias y finamente cinceladas manifestaciones de Montaigne, en una serie de términos silogísticos que, según puede comprobarse, satisfacen las reglas de la lógica aristotélica, y cuyo rigor confiere al intérprete una gran seguridad en el juicio estético de esos pasajes. Aquí, desde luego, no nos interesa el contenido de tal interpretación, ni tampoco la valoración estilística de la prosa artística de Montaigne. Pero lo que sí es importante desde nuestro punto de vista es establecer que es posible trasladar el texto literario a una configuración lógica llena de sentido, lo cual revela de qué manera puede ya estar preformada una auténtica prosa conceptual en el interior de una prosa artística. Por más que en múltiples aspectos, el estilo de Montaigne haya servido de modelo a Descartes y a Pascal, lo cierto es que éstos encuentran el paradigma de su pensamiento en la matemática, es decir, en la idea de la demostración. Sólo que para ellos la demostración no es mera expresión de un juego formal, sino que constituye además el armazón de un texto en prosa. La demostración cartesiana del yo pensante, que se repite en casi todos los escritos del autor, es un caballo de batalla.

Las dificultades que encontramos cuando pretendemos ver en esta famosa demostración una auténtica conclusión lógica, un silogismo, se hallan en los pensamientos, pero no en la prosa en que éstos se expresan; se hallan en la verdad de la afirmación y no en el modo de expresarla. Son conocidas las múltiples formas de esta demostración. En ella queda siempre mucho de literatura. La prosa conceptual continúa siempre envuelta en una prosa artística, cuyo estilo descansa en el verbo. "Presupongo, pues, que todo lo que veo es falso; creo que nunca existió nada de lo que la enga-

fiosa memoria suscita en mí... ¿Qué soy, pues? ¿Una cosa pensante! ¿Y qué significa eso? Pues, una cosa que piensa, comprende, afirma, niega, quiere, no quiere..." Esto es prosa típicamente cartesiana, prosa conceptual y prosa artística al mismo tiempo, en la que hay belleza y crítica del conocimiento, y cuyo sentido está en el predicado, de acuerdo con una lógica mediante cuya ayuda puede construirse la demostración completa y sin lagunas, la teoría exenta de toda contradicción. Sólo a los efectos de que se aprecie el contraste, transcribiré un ejemplo de prosa opuesta, la de Heidegger, cuyo estilo y significación descansan por completo en el sujeto, prosa que no tiene "la belleza y la fluidez" de la prosa cartesiana, pero que en su carácter tenaz y sustantivo muestra, empero, cierta coincidencia de prosa conceptual y prosa artística: "El cántaro existe como cosa. El cántaro es cántaro como cosa. Pero, ¿cómo existe la cosa? La cosa *cosea*¹. El *cosear* reúne..."

Después de Descartes y de Pascal, fué Leibniz el que tuvo mayor conciencia de una lógica más amplia y de una teoría del lenguaje. Si el fragmento titulado *Mathesis Universalis* representa un aporte a su concepción progresiva de la lógica, sus escritos menores *Dissertatio de stilo philosophico Nizolii* y *De connezione inter res et verba et veritatis realitate*, son brillantes piezas de una teoría estética y lógica del lenguaje filosófico; para no hablar de la circunstancia de que ya en el título de la *Dissertatio* se hace referencia a nuestro tema. Pero, en el fondo, su prosa carece de brillo literario; Leibniz nunca escribe con un estilo propio, original.

Descartes, que había recomendado tan encarecidamente el método y que consideraba a éste indispensable para cualquier clase de investigación, no se cansaba, cierto es, de proclamar la claridad y distinción como las señales obligadas de la prosa conceptual. Pero cuando Mersenne, su amigo de París, alude al proyecto, del que había llegado a tener noticias, sobre una nueva lengua unitaria y artificial, Descartes, aunque defiende con una brillante réplica gramatical y semántica lo acertado del proyecto, termina sin embargo su carta con una tibia y escéptica reflexión: "Y bien, creo que es posible tal lengua, que podría hallarse la manera de crearla y que con su ayuda los campesinos podrían juzgar mejor sobre la verdad de las cosas de lo que hoy lo hacen los filósofos. Pero no espere usted verla alguna vez en uso, pues ello supondría grandes modificaciones en el orden de las cosas, y todo el mundo tendría por fuerza que ser un paraíso terrenal, lo cual como proyecto es algo que sólo conviene a las novelas".

Pascal, que distinguió con mucha precisión entre el *esprit de géométrie* de la deducción y el *esprit de finesse* de la intuición y que completó la doctrina cartesiana del método, mediante una cuidadosa teoría de las definiciones, axiomas, demostraciones y una teoría de la ciencia, evidentemente no necesitaba ningún len-

¹ Traducción literal de *dingt*, del verbo *dingen*, neologismo derivado de *Ding*, cosa. (N. del T.).

guaje universal y artificial para dar pruebas de la amplitud, riqueza y ardor de su espíritu. Pascal —de quien Leibniz dijo que presentaba ante nosotros cada pensamiento desnudo e inconfundible— nos produce la impresión de que la perfección de su estilo presta apoyo y refuerza el carácter de validez general de lo que manifiesta, combinación ésta de estilo y contenido que, por lo demás, hallamos con bastante frecuencia en la historia del lenguaje filosófico. Desde luego que no podemos sino encontrar legítima esta posición si, como Nietzsche, estamos persuadidos de que el mundo sólo puede justificarse como fenómeno estético.

Pero Leibniz, que, como ya dijimos, nunca escribió con un gran estilo original y propio, vuelve a tomar el pensamiento del lenguaje artificial y lo transforma expresamente en un problema de cálculo, en un problema de lógica de cálculo, que anula todo carácter vivo y sensible de la palabra. Discretamente, de manera casi oculta, pero así y todo con gran agudeza, Leibniz planteó el criterio que separa la prosa artística de la prosa conceptual. Descartes había hablado de la claridad y distinción del pensamiento y de su expresión; pero, en el fondo, éstos son criterios que valen para el lenguaje natural, para el lenguaje en el que predomina el elemento descriptivo y rapsódico; en suma, para la prosa artística. Leibniz postula como criterio de la verdad y de la claridad, la no contradicción y ésta sólo puede existir en una prosa exclusivamente conceptual, construída deductivamente, y en la cual quede sofocado todo elemento descriptivo y rapsódico. En suma: que la no contradicción se refiere a la prosa conceptual, cuya condición ideal consiste en un lenguaje artificial de signos, en un cálculo.

De esta suerte, el hecho de que el pensamiento y el saber científicos se apoyen cada vez más en un lenguaje artificial estimula la representación de una *mathesis universalis*. Al aumentar la sutileza de nuestro conocimiento y de los objetos de nuestro saber, hácese necesaria una creciente univocidad en los signos con cuya ayuda dominamos el mundo, analizado y descompuesto en partes; pero esa univocidad sólo puede alcanzarse en un lenguaje artificial que desde el principio y conscientemente se elabore exento de toda contradicción. En efecto, uno de los pocos importantes méritos de la lógica moderna consiste en haber mostrado que todo lenguaje natural está lleno de contradicciones, aunque por otra parte es cierto que en toda ciencia queda siempre un "residuo de lenguaje natural".

Creo que fué Diderot el que primero vió y advirtió en los síntomas de un nuevo lenguaje el nacimiento de una nueva era del mundo. Diderot, el más moderno espíritu entre los enciclopedistas franceses, hace notar la relación que hay entre el lenguaje y la ciencia en aquel pasaje, correspondiente a la letra *E* de la gran enciclopedia, en que comenta y describe con entusiasmo el plan, el significado y la excelencia de toda aquella obra, y donde ya considera el mundo de las máquinas como una de las grandes se-

ñales significativas de la época. En el referido pasaje, Diderot dice:

“Por obra de un movimiento aún mucho más general, los espíritus son llevados a la historia natural, a la anatomía, a la química y a la física experimental. Los términos pertenecientes a estas ciencias poseen ya validez general y necesariamente la tendrán cada vez más. ¿Qué se seguirá de ello? Hasta el lenguaje familiar y corriente cambiará de aspecto y se ampliará; y nuestros oídos se acostumbrarán a las nuevas palabras, como hasta ahora ha ocurrido, gracias a su aplicación...”

Y luego agrega, de manera un tanto visionaria y cavilosa:

“Un lenguaje general sería el único medio de lograr una comprensión que se extendiera a todas las esferas del género humano y que las uniera contra la naturaleza, a la que constantemente violamos, ya sea en la física, ya sea en la moral”.

“Contra la naturaleza...” Diderot ya había advertido que la naturaleza no es el mundo circundante adecuado para el hombre, y que desde hace mucho tiempo la actividad humana consiste en crear un mundo circundante artificial, una esfera técnica, una civilización afiligranada que, cual una piel, cual una costra, reviste la tierra. Con una claridad sin igual, Diderot sitúa al hombre en el medio y habla de las “mudas y tristes escenas” de una naturaleza en la que no hubiera hombres. Ve asimismo el camino ya recorrido por el espíritu para ir de la imagen al concepto, de la palabra al término, de la profecía al cálculo y de la metáfora descriptiva al modelo analítico.

Compárense los textos de Galileo en los cuales éste, valiéndose de figuras gráficas, muestra que “el libro de la naturaleza” —considérese esta metáfora, sobre cuyo sentido literario Ernst Robert Curtius dijo ya lo debido— está escrito en los caracteres de Euclides, en triángulos, círculos y esferas, como dice Galileo, con los abstractos textos de Lagrange, quien en su *Mécanique analytique*, del año 1789, pone especial cuidado en que ninguna figura, ninguna geometría se filtre en su exposición. “No se hallará ninguna figura en esta obra”, dice Lagrange en su prefacio; “Los métodos que aplico no necesitan de construcciones ni de consideraciones geométricas o mecánicas, sino tan sólo de operaciones algebraicas”. Y en relación con ellas, las palabras naturales son, a lo sumo, mero adorno.

El desarrollo de este proceso es conocido. Los “líquidos imaginarios” de Maxwells (considérese cómo él mismo presenta el concepto: “La sustancia de que aquí se trata no tiene ninguna de las cualidades que ordinariamente se atribuyen a los líquidos... Esta sustancia no es ni siquiera un líquido hipotético... sino únicamente una síntesis de cualidades imaginarias”), esos “líquidos imaginarios”, pues, constituyen ya una de esas “imágenes virtuales” que luego Heinrich Hertz, en su *Mechanik* consideró indispensables, y lo cierto es que el “libro de la naturaleza” no está precisamente escrito en estas imágenes virtuales. Todas las representaciones, modelos y formas con que interpretamos la ma-

teria, corresponden al lenguaje matemático abstracto, con el que describimos esa materia, pero que no pertenecen a ella.

Por último impónese considerar a Heisenberg. En las partes decisivas de su libro fundamental, *Principios físicos de la teoría de los cuanta*, publicado en 1930, se afirma expresamente que ciertas dificultades de la física moderna se deben esencialmente a la “insuficiencia de nuestro lenguaje”. El conocimiento de la naturaleza choca aquí en un sentido metódico con el problema del lenguaje y es evidente que al referirse a él, Heisenberg no piensa sino en el lenguaje natural. De aquí no hay sino un paso a la afirmación radical de Hans Reichenbach (que nos parece un decreto en materia de teoría del conocimiento): “Los problemas gnoseológicos se simplifican mucho si, en lugar de enfocar universos físicos, enfocamos lenguajes físicos. Problemas referentes a la existencia de magnitudes físicas se convierten en problemas de la significación de proposiciones”. Así dice Reichenbach en su libro *Fundamentos filosóficos de la mecánica de los cuanta*, aparecido en 1949.

Es menester que comprendamos claramente el alcance de estas manifestaciones; una de las definiciones más antiguas de la física la caracteriza como “ciencia natural, que se ocupa tan sólo de cosas no abstractas”.

Pero ahora, en la física, en lugar de las cosas concretas intervienen los signos abstractos, de suerte que una semántica exacta parece desempeñar cada vez en mayor grado el papel que antes desempeñaba la mecánica. Con Galileo y Newton entra en el lenguaje de las ciencias naturales la terminología matemática y técnica, pero en las últimas decurias puede observarse en esta esfera la presencia cada vez mayor de conceptos, expresiones y giros filosóficos, y no se trata aquí en modo alguno de un mero lujo, de un juego o de un adorno. La exposición y las conclusiones de las teorías físicas necesitan hoy por fuerza de los “experimentos mentales” —cuya gran tradición llegó aparentemente a su fin en el siglo XVII— y en todo caso necesitan de la claridad sintáctica, de la claridad lógicolingüística, con lo cual la lógica y también la gramática logran ocupar una posición tardía en el cuadro de las ciencias. De suerte que el lenguaje fomenta la expansión de las ciencias y es el que conserva los conocimientos en nuestro espíritu.

A Jean Louis Destouches —quien junto con Louis de Broglie es uno de los jefes de la “escuela parisiense”— le gusta hablar de “mecánica abstracta”. “Toda teoría de los *cuanta*”, tal es su formulación, “posee, como esquema lógico, una mecánica abstracta, ya se trate de una mecánica del punto o de una mecánica ondulatoria. Además no es éste el único esquema; de suerte que de las maneras más variadas puede pasarse de una mecánica abstracta a otra; y es más aún, según la elección que hagamos, dentro del marco de una mecánica ondulatoria o de una mecánica del punto, ambas se manifiestan equivalentes”.

Luego, por encima de estas “mecánicas abstractas”, se halla

la "mecánica abstracta general", que comprende todas las especiales y luego se transforma bruscamente en una especie de "metamecánica", pues tal es la expresión que emplean Destouches y Metadier, un concepto formado sobre el de metamatemática y, por lo menos en cierta limitada medida, también sobre el de metafísica. Así como en la metafísica se supera esencialmente el horizonte de la realidad física, en la metamecánica se elabora el instrumental lingüístico, lógico y metódico de las posibles mecánicas. Con esta generalización y profundización en el lenguaje y en el objeto, que recorre el camino que va de la mecánica clásica del modelo (en la cual cada expresión, cada imagen correspondía empíricamente a una circunstancia demostrable del mundo real) a la moderna mecánica del símbolo (en la cual no es legítima ninguna imitación, ninguna correspondencia, sino tan sólo la no contradicción de un universo abstracto de signos), parece pues asimismo necesario que un nuevo método venga a completar los antiguos métodos de la física: inducción y deducción, experimento y teoría. Desde luego que aún sobrevive el experimento, el dato empírico, la determinación inductiva de circunstancias, la certeza de la observación, la percepción sensible; desde luego que aún la teoría se construye sobre estas cosas, cuando ellas son suficientemente ricas y claras, y sobre ellas se realiza la ordenación deductiva de las proposiciones acerca de este mundo, en el cual, mediante la explicación, se nos hacen visibles las circunstancias conexas. Pero en cuanto son "mecánicas abstractas", que disponen de la experiencia, de los experimentos mentales y de las teorías, así y todo necesitan de la interpretación para, por lo menos atrapar, como con la ayuda de una red, un trocito de realidad. Necesitan, pues, de la *interpretación*, del mismo modo en que uno la ejerce cuando se remite a un texto, sólo que aquí se trata de un texto escrito en un lenguaje sin imágenes, sin figuras, sin palabras, que nos representa, en signos abstractos, un trozo de este mundo.

Mas como este texto es teoría pura, en la cual no hay ningún modelo, ninguna intuición que, por sí misma, apele a nuestra representación, la interpretación no puede llevarnos, en virtud de la claridad de la teoría, sino a los contenidos e intereses de nuestro espíritu. Se habla de la "interpretación física" de una ley determinada; se habla, por ejemplo, de la interpretación física de la teoría de la transformación, de matrices de transformación, etc. Asimismo es corriente hablar de la "interpretación teórica de probabilidades" de un valor derivado o formal.

En *Principios físicos de la teoría de los quanta*, de Heisenberg, se lee lo siguiente: "Es satisfactorio que la doble naturaleza de los fenómenos atómicos encuentre en el aparato matemático de la teoría, su perfecta expresión. Ello viene a mostrar que uno y el mismo esquema matemático puede interpretarse una vez como teoría de los *quanta* de las partículas, y otra vez como teoría de los *quanta* de las ondas". Estrechamente vinculado con estas cuestiones que nos interesan a causa de su aspecto lingüístico, se observa un creciente abandono de los conceptos de realidad, que son carac-

terísticos de la temática clásica del ser, a favor de otros modos del ser, sobre todo el de la posibilidad. En su trabajo sobre *El concepto de la teoría conclusa* (1948), Heisenberg hace notar que "el aparato matemático de fórmulas, en modo alguno puede reproducirse inmediatamente en un acaecer objetivo, que se verifique en el tiempo y en el espacio. Lo que establecemos matemáticamente es sólo en pequeña parte un 'hecho objetivo', y en gran parte una visión de conjunto sobre posibilidades". Desde luego que en términos generales esta declaración supone una limitación del empleo del lenguaje matemático en la descripción de la realidad.

Vemos pues que es posible trazar límites, no sólo del lenguaje natural, sino también del artificial, dentro de una esfera ontológica. Por último, el proceso de reducción de lo físico a relaciones lingüísticas determina que, dentro del marco de la formación de teorías físicas, intervengan principios metodológicos que, no sólo tienen un sentido "gnoseológico y ontológico", sino además y sobre todo, un sentido "deóntico, normativo". Se emplean, por ejemplo, expresiones tales como "obligatorio", "permitido", "indistinto" y "prohibido". Se habla, por ejemplo (fundándose en el postulado fundamental de Bohr), de "condiciones estacionarias permitidas o no permitidas", de "trayectorias permitidas o no permitidas", de "valores enérgicos del átomo permitidos o no permitidos". "Permitido" tiene la significación modal de la posibilidad; "prohibido", la de la imposibilidad. De esta manera la formación deóntica de conceptos se reduce a modos y de éstos a significaciones ontológicas (por ejemplo, "prohibido" se reduce a "vacío", si se tiene en cuenta la tabla de G. H. Wriht). Pero, en el fondo, no se trata más que de extensiones del lenguaje; de manera que en el futuro, junto al experimento y a la teoría, también la interpretación ha de desempeñar un papel decisivo en la tarea descriptiva de lo real, y naturalmente la interpretación depende aún más del lenguaje que la teoría pura. ¿Cómo podría evadirse uno de los inmensos universos de signos que construyó la moderna mecánica abstracta, si no es mediante la interpretación de sus textos? Se observa la realidad y se la ordena en teorías; pero los signos deben interpretarse, y cuanto más abstractos son los signos, más difícil pero asimismo más variada, según es de suponer, será la interpretación. Me parece empero que precisamente de esta manera la interpretación se convierte en un proceso de comunicación entre el espíritu y el ser.

Y aquí se nos presenta una notable paradoja. En el camino que va de Rabelais hasta Benn observamos que el lenguaje del arte no es artificial, sino natural; en cambio, en el camino que va de Galileo a Einstein, advertimos en qué medida el lenguaje de las ciencias naturales no es natural, sino artificial. Y todo estudio que se hiciera sobre los lenguajes abstractos, desde Vieta hasta Hilbert, pasaría por alto esa esfera dentro de la cual los encantos y satisfacciones del conocimiento dependen de los caprichos y de las fantasías de la matemática. Sí, trátase de caprichos y fantasías en un mundo en el cual la univocidad completa y sin lagunas así

como la no contradicción constituyen tanto un principio estético como un principio moral de nuestra inteligencia. Vemos pues cómo las fuerzas de la reflexión, de la representación y de la fantasía perecen en un conjunto de reglas de la lógica y del lenguaje, y cómo se reprocha al mundo el no tener, como dice Jules Monnerot, ningún dorso, ninguna profundidad. Las significaciones de las palabras se empobrecen, los juegos de las palabras constituyen los últimos restos de un ceremonial ya fuera de uso, y sobre el cual hace tiempo que triunfó la técnica del axioma. No es difícil llevar más allá la crítica. Si el espíritu, que mora en este mundo, tuviera tan sólo la posibilidad de la verdad abstracta del lenguaje de los signos, a la postre no necesitaría ya de ninguna comunicación, de ninguna noticia: podría hacer derivar las verdades esenciales y los resultados esenciales, de los axiomas mismos, de los criterios. En tal caso, únicamente los criterios serían decisivos. Cuanto más criterios hubiera, menos comunicación y menos creación habría. El silencio crecería y las edades enmudecerían.

Pero frente a este universo de la ciencia poseemos el universo de la filosofía, también ella situada a gran distancia de la prosa artística, pues ocupa la esfera suprema y más pura de la perfecta prosa conceptual, en la cual desembocan todos los otros lenguajes; sí, la filosofía nunca habla en el lenguaje de la abstracción, sino que siempre lo hace en el lenguaje de la reflexión. Y este lenguaje está construido sobre la ambigüedad de los signos y de las cosas, ambigüedad de la que no siempre puede nacer una demostración, pero en la que casi siempre se trasluce una diaphanidad, una transparencia del ser. Suele hablarse con complacencia del automovimiento de los pensamientos en el proceso del pensar... y precisamente a este libre movimiento debe su gran vivacidad, su gran flexibilidad y fluidez el lenguaje de la filosofía, cuya esfera no hay que ampliar y describir, sino aclarar e interpretar.

El lenguaje filosófico

Es fácil sostener que la filosofía sea la forma más sutil y más nerviosa de nuestra curiosidad y por lo tanto también la expresión más directa de la inquietud y de la agilidad de nuestra inteligencia. Pero es difícil decidir si la filosofía en su lenguaje da una forma suficientemente visible de la fría movilidad de los conceptos, del "cuerpo del pensamiento", como decía Hegel, de suerte que éste pudiera manifestársenos como una maravillosa emanación de la conciencia filosófica. Porque, en efecto, sigue siendo aún un problema el establecer si el pensamiento puede dar forma a un estilo o si el lenguaje acuña los pensamientos y modela lo que comunicamos.

Sólo espíritus muy finos y sensibles pueden seguir la filosofía hasta las más sutiles cámaras y estructuras de sus textos, y descubrir aquellas zonas en las cuales el pensar recae cada vez más en la resonancia, en el ritmo de la prosa, o bien, si los conceptos destruyen la palabra, y los pensamientos la expresión.

La crítica filosófica debería comenzar siempre con una crítica del lenguaje filosófico y desde allí intentar la justificación, la limitación y la refutación del pensamiento. Pensamos valiéndonos del lenguaje y por lo tanto sólo existen los pensamientos que puedan ser pensados en un lenguaje. Pero también pensamos a pesar del lenguaje y entonces continuamente nos vemos guiados por ese encanto que nace del pensar por encima del lenguaje, cuyas palabras, cuando abandonamos la esfera de lo sensible y cuando ya la representación no posee fuerza alguna, desaparecen con tanta rapidez. "Para muchos el pensamiento abstracto constituye un trabajo fatigoso; para mí, en ciertos días es como una fiesta, como una embriaguez", dice Nietzsche. Pero el lenguaje puede vengarse y su venganza vulnera los textos de la filosofía, trava e impide el libre vuelo de la reflexión. En consecuencia, aun los atributos incidentales y sin importancia se convierten en focos de hostilidad y nos engañan acerca de las contradicciones que surgen en medio de la luz y de la oscuridad. Los predicados se convierten en situaciones de las cuales luego somos víctimas, cuando creemos que está libre el camino para llegar a una conclusión cuyo encadenamiento ya no vemos. Valéry previó los misterios de la claridad. Nubes de palabras se cuelgan de los pensamientos, las imágenes enturbian las enunciaciones y cuando la desnuda tesis estaba a punto de ser convincente, la engañosa metáfora logra que se trate tan sólo de un consentimiento.

Pero también hay otra clase de venganza que cumple el lenguaje; en efecto, cuando la agudeza del intelecto se convierte en martirio del cuerpo del lenguaje, y cuando se dispone a negarle al pensamiento la palabra y la expresión, porque las cosas hacen mucho han dejado de proyectar una sombra de su carácter sensible en el pensar, abandonamos irreflexivamente el mundo, y los serenos movimientos de la reflexión ya no nos hacen posible ninguna idea. Evidentemente sólo podemos sustraernos a estas formas de venganza del lenguaje mediante un pensar que someta los sentidos sin vulnerarlos. En sus momentos más bellos, el lenguaje filosófico acaso no sea otra cosa que una especie de evasión, cuando el pensamiento filosófico está al acecho para imponernos la carga de un rigor en el cual nos sería imposible vivir.

Estoy hablando aquí del lenguaje de la filosofía. A este respecto ha de comprenderse que la filosofía no está en condiciones de declarar de qué habla, sin tener un medio de comunicación. La filosofía no puede designar el objeto de su atención, así como designamos una cosa. La filosofía lo elabora, lo hace por sí misma. En efecto, la filosofía es también un hacer los objetos que ella trata, de manera que su discurrir es, en realidad, un proceso de transfiguración significativa..., transfiguración de las cosas en

entes, de las experiencias en ideas, de las propiedades en cosas, y de las palabras en conceptos. De manera que el lenguaje de la filosofía no es sólo un lenguaje de formulación, que debe caracterizar para poder establecer diferencias; es también un lenguaje de transformación, que debe eliminar las diferencias para poder formular. Es un lenguaje que declara algo, pero en la medida en que declara algo, transforma también algo, y lo que fué entendido originalmente se sustrae en seguida al entendimiento, porque ya no es lo que se entendió. La filosofía deforma y, según lo que deforme, reconforta u ofende. Niega a las cosas el nombre que éstas tienen por convención general, para poder caracterizarlas, y sin embargo el mundo, como encarnación suprema de las cosas, sólo se abre ante nosotros cuando se nos presenta descrito en el lenguaje de la filosofía. Acaso el hecho de hallarse permanentemente ocupada en transfiguraciones sea lo que ocasionalmente confiere a la filosofía un carácter de ceremonia, lo que fija su lenguaje en esencias, lo que le confiere estilo, retórico o lacónico, con todos los tonos intermedios, un estilo que no está dedicado a la poesía, sino al pensamiento.

De suerte que el lenguaje constituye una de las reservas más grandes e inalienables de la filosofía y de esta manera se manifiesta dentro de la categoría de la prosa, en cuyas "conquistas metódicas" está infinitamente interesado. Simone Weil escribió a este respecto algo muy agudo: "*La vraie manière d'écrire est d'écrire comme on traduit. Quand on traduit un texte écrit en une langue étrangère on ne cherche pas à y ajouter; on met au contraire un scrupule religieux à ne rien ajouter. C'est ainsi qu'il faut essayer de traduire un texte non écrit*".

Sin duda alguna esta observación puede aplicarse también al lenguaje de la filosofía. Pues también ella tiene necesariamente que mirar la relación y la expresión del pensamiento como una traducción cuyo ideal consiste en el equilibrio entre el carácter verbal y la perfección de la expresión de ese pensamiento. Hay autores —como Descartes, por ejemplo— cuyos pensamientos son más ricos que su expresión, y otros autores —como Hegel— cuyo pensamiento, cuando reducimos su lenguaje al pensamiento que expresa, resulta más pobre que el lenguaje mismo. Ahora bien, en la medida en que estemos persuadidos de que en el lenguaje puro del pensar el pensamiento gana en simplicidad y claridad, y de que en el lenguaje puro de la poesía la expresión viva cobra calor y belleza, en el fondo estamos ya considerando la posibilidad de que el lenguaje no trabaje permanentemente en eliminar la diferencia entre pensamiento y poesía. Nosotros no planteamos la cuestión, que parece encarar Yvon Belaval en su tratado sobre *Les philosophes et leur langage*, de si, a decir verdad, la filosofía no es más que una poesía enmascarada; sólo decimos que la reflexión filosófica es, de todas las acciones espirituales, la que se halla más próxima al lenguaje. Lo que atañe al lenguaje, atañe a la poesía y al pensar, y además constituirá una fuente tanto de posibles pensamientos como de posibles poemas. Y la filosofía es el punto natural

tanto de su más aguda y neta separación como de su más estrecha vinculación. Un pensar que conmueva y una poesía que esté al servicio de la claridad son señales de un espíritu filosófico cuyo lenguaje es capaz de hacer frente a toda transfiguración. No es el proceso filosófico lo que separa poesía y pensar y lo que nos obliga a una decisión entre estas dos cosas; sólo el juicio filosófico sobre la poesía o sobre el pensar es el verdadero juez. En efecto, decidir significa elegir entre dos posibilidades que uno tiene frente a sí, y el juicio es la decisión tomada.

Claude-Louis Estève termina sus *Aperçus sémantiques* con la observación de que el lenguaje tiene esencialmente el carácter de ejercicio. Y funda esta afirmación en un hecho que parece concernir muy especialmente al lenguaje filosófico: "*Le langage joue le chaos comme tout à l'heure le cosmos. Partout dans le langage humain la disparité du signe et de la fonction est donc la règle; un même signe, plusieurs fonctions; une même fonction, plusieurs signes. Le langage est essentiellement exercice*". En efecto, el lenguaje filosófico padece agudamente del caos a que se refiere Claude-Louis Estève; pero al propio tiempo parece que aquella *disparité* sea expresión de un objeto filosófico, el cual surgiría de las dificultades mismas del lenguaje. Ortega y Gasset habla de la dramática situación en que se encuentra el pensador frente al lenguaje. Ahora bien, tal situación es uno de los correctivos de la conciencia filosófica y justifica nuestra existencia filosófica.

No sólo la literatura y la poesía están pues en posesión de un lenguaje que hace posible el estilo; también la filosofía puede dar al lenguaje una forma que, yendo más allá de la gramática y de la sintaxis, haga surgir perfiles estéticos y existenciales, y que, conjuntamente con ellos, nos revele inconfundiblemente al autor. Hay filósofos que se caracterizan por un descuido, no siempre remediable, del lenguaje de su oficio, y hay otros que en este sentido nada dejan que desear. Y, al respecto, no es lícito pasar por alto el hecho de que tampoco un juicio tiene en cada caso una significación unívoca e inapelable. Análogamente impónese señalar que los posibles y múltiples pasos que unen la filosofía y la poesía se deben a una continuidad real del lenguaje. En consecuencia, podría afirmarse que "el cuerpo del pensar" ofrece a la filosofía una posibilidad literaria, así como la forma del pensar le hace posible su precisión lógica. Pero no debemos engañarnos acerca del carácter de la precisión. En modo alguno posee ésta un rango lógico, sino que más bien representa un atributo épico. Precisión lógica y precisión épica, rigor en el pensar para llegar a conclusiones y rigor en el relato de los acontecimientos; ambas cosas caracterizan la exigencia propia de nuestro espíritu, de necesidad y seguridad, en suma, de autenticidad. Además, la necesidad épica en una serie de acontecimientos no es ella sola y exclusivamente capaz de suscitar lo que denominamos tensión y relajamiento; también la necesidad lógica en una sucesión de conclusiones engendra ese estado de la prosa, esa mecánica del lenguaje que nos arrebató o nos repugna por completo. La filosofía

obra sobre el lector de las dos maneras. A causa de la demostración y de la comunicación de la verdad, la filosofía tiene el derecho al ordenamiento, tanto épico como lógico, de sus pensamientos. Le es lícito, pues, valerse de la circunstancia de que la palabra, en ciertas ocasiones (es decir, cuando la palabra hace que se revele una quintaesencia), es una "entidad propia", es decir, no portadora de pensamientos, sino pensamiento ella misma, de suerte que el descuido en las palabras constituiría ya una destrucción del pensamiento.

De manera que realmente puede uno concebir la historia de la filosofía como una historia del lenguaje de sus autores. Dicho con otras palabras, se puede presentar la filosofía a través de su lenguaje y las manifestaciones de la filosofía, como objeto de la historia de una literatura; y esta historia de la literatura abarcaría los escritos de Platón, Aristóteles, San Agustín, Descartes, Pascal, Leibniz, Hume, Kant, Hegel, Marx, Kierkegaard, Nietzsche, Husserl, Bergson, Dewey y Heidegger. Léanse sus textos como variaciones del más antiguo y rico lenguaje en el que el espíritu se expresa como espíritu. Léaselos como textos del lenguaje filosófico y se tendrá para siempre la impresión de que el lenguaje mismo es un acto inalienable del pensar.

A mi juicio, la reflexión es el estado original de la filosofía: reflexión ordenada y no ordenada, sencilla y compleja, analítica y sintética, fundamentalmente, sin principio y sin fin, pensamiento aparentemente infinito, así como hemos llegado a representarnos una poesía infinita. La reflexión acosa al espíritu, a la inteligencia, pero ella misma es un signo visible de ese acecho, una condición al propio tiempo de interrogación y de respuesta, una condición reflexiva que todo lo incluye casi sin elección alguna, desde las meras impresiones hasta el gusto puro por las palabras de las cuales uno se sirve para liberarse de las impresiones.

Ya la reflexión metódica supondría la anulación del estado original de la filosofía. La reflexión filosófica queda destruida por el método filosófico, con gran rapidez y con aguda conciencia. Sólo a causa de la verdad es necesaria esta destrucción, sólo a causa de un espíritu que es tan capaz de encontrar respuestas como de formular preguntas. Independientemente de este concepto de verdad, que supone un espíritu, constituido por respuestas con las cuales se puede pensar y vivir, la destrucción de la reflexión filosófica por obra de un método no tendría ningún sentido. Cuando se admiten cuestiones independientemente de la voluntad de respuesta que pueda asignárseles, y cuando las reflexiones de las cuales nacen aquéllas constituyen un lujo del espíritu, se hace visible lo que algunos pensadores llamaron la belleza y el carácter indeclinable de las ideas.

El lenguaje de la reflexión sería pues el lenguaje original de la filosofía, lenguaje lírico, épico y dramático al mismo tiempo, y dedicado tanto a la expresión como a la representación y al efecto, para citar aquí el *trivium* de Bruno Snell. Por encima de la naturaleza de la reflexión están efectivamente ligadas las es-

pecies poéticas y las formas filosóficas. No hay reflexión en la cual el elemento poético y el elemento mental estén por entero separados. Toda reflexión contiene, junto al elemento mental, el elemento poético; junto al elemento científico, el literario. El grado de esta vinculación decide acerca del estado filosófico, pues a ese grado se deben las posibilidades de transfiguración a que pueden subordinarse las cosas y el mundo y, como ya dijimos, la transfiguración constituye la esencia del acto filosófico. Dentro de sus límites, están todos los casos singulares de la filosofía. Asimismo, dentro de la forma lingüística de la reflexión se constituyen los dos grandes modos de expresión opuestos de la filosofía; el estilo existencial y el estilo deductivo, la proclamación pura y la teoría pura.

De este punto de vista, podemos hacer derivar otro, al considerar la filosofía como el estado original del espíritu, en cuanto ella posee en su punto de partida las posibilidades de lo sencillo y de lo complejo, de la reflexión que interroga y responde. Sea lo que fuere aquello que llamamos espíritu, lo cierto es que los primeros signos de él indican una confusión de pensamientos, una dispersión de las formas y de la materia en el esclarecimiento, un profundo acuerdo en las tinieblas, una confusión, un torbellino de preguntas cuya naturaleza no siempre es susceptible de establecerse y desmenuzarse, como ocurre con los síntomas de la enfermedad, de suerte que la ilusión del espíritu nunca es más fácil o peligrosa que en la filosofía, que construyó sistemas enteros con una inteligencia engañosa. Únicamente con una tremenda tensión de las fuerzas del lenguaje puede uno luchar contra este torbellino. Puede uno hacerlo mediante la presencia de espíritu y también mediante una cuidadosa y bien dosificada ausencia de espíritu. Ambas cosas, presencia y ausencia de espíritu, poseen una alta significación filosófica frente a la confusión de los pensamientos que puede nacer por la reflexión y que es capaz de introducirse hasta las más sutiles ramificaciones de nuestra vida, de nuestro sentimiento, de nuestra voluntad y de nuestro pensar. "En general, lo que admite ser dicho, puede decirse clara y distintamente y es menester callar acerca de las cosas sobre las que no se puede hablar". Así termina Ludwig Wittgenstein su enigmático *Tratado*. Pero nosotros sabemos que el método ya no es reflexión, ya no es extrema presencia del espíritu y extrema ausencia consciente de él. Pero precisamente en la reflexión, sin atender a la presencia o ausencia del espíritu, es cuando nace la filosofía. Aquí la filosofía transfigura no sólo el mundo, las cosas, de las que habla, sino también el lenguaje que emplea. Frente a nuevos lenguajes, la filosofía es lo más amplio y abierto, lo más receptivo frente a los enriquecimientos y transformaciones que Denis Diderot ya describió en su artículo *Enciclopedia*.

En Kant se lee: "En el mero concepto de un pensamiento no se encontrará ningún carácter de su existencia. Pues por más que aquél sea tan completo que no le falte absolutamente nada para pensar una cosa con todas sus determinaciones íntimas, la exis-

tencia nada tiene que ver con todo esto, sino que tan sólo tiene que ver con la cuestión de si tal cosa nos es dada de manera que su percepción pueda ser en todos los casos anterior al concepto". Éste es el lenguaje típico del pensar, que lo considera todo con precaución y llega a conclusiones precisas. La última proposición depende real y exclusivamente de las que la preceden. Podrían agregarse algunas otras, pero no podría prescindirse de ninguna, pues ello supondría poner la mira en otra proposición.

En Hölderlin leemos: "Corrían los hermosos días del otoño cuando, a medias curado de mi herida, volví a acercarme por primera vez a la ventana. Retornaba a la vida con ánimo sereno y mi alma se había hecho más atenta. El cielo me enviaba sus más delicados hechizos y los cálidos rayos del sol flúan hacia abajo como una lluvia de flores. Un espíritu de serenidad, de grandeza y de ternura animaba esa estación, y la perfecta calma, la delicia de los rumorosos tallos maduros, me abrazaban como una renovada juventud..." Éste es el lenguaje de la poesía, penetrante, pleno de elementos sensibles y arrebatado, en tanto que el lenguaje del pensar está desprovisto de elementos sensibles y hace más pausada nuestra respiración.

Ahora bien, en la historia de nuestra filosofía hay un autor que ha hecho posible pensar en el lenguaje de la poesía y extender la reflexión filosófica, de manera nueva y capciosa, a un cuerpo del lenguaje que concilia imagen y concepto. Me refiero a Nietzsche. Este filósofo descubrió el efecto sensible de la abstracción, hizo intercambiables concepto y palabra, conclusión y metáfora, y por fin encontró el eslabón con cuya ayuda puede enlazarse el estilo existencial con el estilo deductivo. De esta suerte, en su filosofía manifiéstase al propio tiempo teoremas y estados de ánimo, cuya proximidad hace que se fundan formas poéticas y filosóficas. "Nuestro pensamiento debería tener la fragancia vigorosa de un trigo en las tardes de verano", escribió Nietzsche. Pero no es en el *Zarathustra*, como pudiera creerse, donde se manifiesta este carácter del pensar, sino precisamente en el lenguaje ajeno al *Zarathustra*, en el lenguaje ajeno al gran estilo fundado en las construcciones relativas y de participio, estilo en el cual se proclama y predica, pero no se piensa. Esa amalgama de los medios se manifiesta más bien en el lenguaje de los famosos libros de aforismos, en *Humano, demasiado humano*, en *Aurora*, en *La gaya ciencia* y en *Ecce Homo*. "...Veo cómo sus ojos se esparcen por un amplio, blanquecino mar, por encima de las rocas de la costa, sobre las que cae el sol, mientras que animales grandes y pequeños juegan a su luz, seguros y tranquilos como esa luz y esos mismos ojos. Tal felicidad sólo pudo alcanzarla un ser en permanente sufrimiento: la felicidad de unos ojos arte los cuales el mar de la existencia queda acallado y sereno; la felicidad de unos ojos que ya nunca pueden cansarse de contemplar la superficie de ese mar y su delicada, abigarrada y temblorosa epidermis: nunca hubo antes semejante modestia del placer". Esto escribe Nietzsche en *La gaya ciencia* sobre Epicuro, y lo que él

pensó en estas imágenes sensibles es esa resignación de un mundo que venera el juego de lo contingente y de la materia.

Pero en los pasajes ya citados de su artículo para la *Enciclopedia*, Denis Diderot había llamado la atención sobre el hecho de que el lenguaje es capaz aún de otras extensiones y perfeccionamientos: las terminologías que las ciencias puedan ir conquistando. Y con su inteligencia visionaria, considera la posibilidad del paso del lenguaje desde el estado oral al terminológico.

Aquí sería realmente del caso discutir hasta qué punto los términos que se emplean en la ciencia poseen un íntimo encanto estético, épico y poético. Sencillamente me limitaré a señalar que la aparición de términos rigurosos y precisos en la filosofía significa ya la pérdida de la originaria libertad de reflexión. Con las terminologías, la filosofía sale del estadio de la reflexión, para entrar en el estadio del método. Con las terminologías, la filosofía terminó en todos los casos sus transfiguraciones del mundo, de las cosas, y también del lenguaje natural, del cual ella había surgido al elaborar sus propias comunicaciones. Y aquí puede verse fácilmente cómo la influencia de las terminologías (que constituyen una abreviatura de los objetos de las ciencias particulares) determinó en la historia de la filosofía el tipo y el grado de la transfiguración; de suerte que la forma de sus manifestaciones lingüísticas puede distinguirse como si se tratara de etapas de su desarrollo. Pero ni las terminologías mitológicas ni las teológicas o las mecánicas que tuvieron siempre vigor en la filosofía de la antigüedad y de la Edad Media hasta Galileo y Newton, y aún hoy son utilizadas, fueron capaces de dar muerte a la inquietud filosófica de la reflexión; esta inquietud filosófica de la reflexión logró resistir a la matemática, en la duda cartesiana, y sustraerse de manera casi imperceptible al ataque de la lógica abstracta, en la resignación paralizadora de Wittgenstein. La violencia y rigor con los cuales Wittgenstein hizo irrumpir en la filosofía la terminología y el método de la lógica, terminaban, es cierto, con el problema de las respuestas que, con ayuda de la filosofía, pudieran darse; pero no con el problema de las cuestiones filosóficas; y el retorno al convencimiento de que la filosofía sólo puede justificarse como actividad y no como doctrina nos parece una emancipación renovada de la reflexión respecto de las reglas de la lógica.

Después de Kant, la filosofía había aún de experimentar la influencia de otras tres terminologías que precisamente como la mitología, la teología y la mecánica dejaron para siempre sus huellas, su pátina; me refiero a las terminologías de la historia, de la economía y de la medicina, terminologías ligadas respectivamente a los nombres de Hegel, Marx y Nietzsche.

La *Fenomenología del espíritu* de Hegel se caracteriza lingüísticamente por una terminología permanentemente enderezada a hacer comprensibles conceptos metafísicos como signos históricos. La "conciencia", el concepto central de la filosofía de Hegel, es al propio tiempo un hecho metafísico y un proceso histórico, y

sin duda alguna esta coincidencia tiene su coronamiento en la fórmula derivada de "conciencia desdichada", que confiere aún un matiz existencial tanto al concepto histórico como al concepto metafísico. Ese matiz existencial iba a ser, por lo demás, extremadamente fructífero en Kierkegaard y Marx y también posteriormente en sus epígonos. Es sabido hasta qué punto la importante terminología, en igual medida metafísica, histórica y existencial, es un elemento vivo en la obra de Marx. Sólo que éste la varió en el lenguaje de la economía y los *Manuscritos* de París constituyen el escenario de estas singulares variaciones, las cuales permiten transformar la palabra filosófica en jerga y palabra de propaganda. La interpretación que hizo Marx de la *Fenomenología del espíritu* indica mediante qué conceptos el lenguaje de Hegel se metamorfoseó en un lenguaje de la economía: "La grandeza de la fenomenología de Hegel y de su resultado final... estriba pues en el hecho de que Hegel concibe la generación espontánea del ser humano como un proceso..., en el hecho de que también concibe la esencia del trabajo y el hombre positivo... como resultado de su propio trabajo". Una determinación histórica vuelve a proyectar el lenguaje histórico de Hegel al clásico modo metafísico de expresarse en categorías. "Por eso, en lugar de todos los sentidos físicos y espirituales, se manifiesta la alienación de todos esos sentidos, el sentido de la posesión". De aquí nace la conclusión, que en el lenguaje de la economía refleja una posibilidad metafísica del hombre: "La eliminación de la propiedad privada constituye por eso la completa emancipación de todos los sentidos y cualidades humanos". Esta consecuencia manifiéstase en una nueva forma en el lenguaje de propaganda del *Manifiesto Comunista*, cuando termina con la exhortación: "¡Proletarios del mundo, uníos!"

Y por fin corresponde considerar a Nietzsche. Si postulamos que en él el aspecto gnoseológico está sustituido por el psicológico y el problema de la naturaleza, por el de la cultura, la figura de Sócrates surge como el motivo principal que determina el pensamiento filosófico de Nietzsche desde *El origen de la tragedia* hasta *Ecce Homo*. Sócrates no es descripto precisamente en relación a la cultura a que él pertenece, sino que más bien es objeto de un diagnóstico... Ante todo es analizado como hombre perteneciente a la plebe. Pero aquí la plebe no está definida fenomenológica o económicamente, como en el lenguaje de Hegel o de Marx, sino que se la presenta clínicamente. En efecto, Sócrates es un caso clínico, y los casos se tratan; puede reconocerse muy bien en qué puntos, con referencia a Sócrates y a su cultura, el lenguaje del diagnóstico pasa a convertirse en el lenguaje de la terapéutica. "La *décadence* en Sócrates está indicada no sólo por el desorden y anarquía de los instintos, sino también por el predominio del elemento lógico y por aquella raquítica malicia que lo caracteriza. Y no nos olvidemos de esas alucinaciones auditivas que, como 'demonio de Sócrates' fueron interpretadas con un sentido religioso". Esto ya corresponde al diagnóstico del caso, como

Nietzsche lo formula en *El crepúsculo de los ídolos*. Con la teoría del resentimiento comienza la "curación" de este caso. El "espíritu libre" es el resultado del proceso. En un fragmento de sus *Escritos póstumos* (1929) Nietzsche presenta el concepto de la "salud" como un atributo.

Nadie como Nietzsche tuvo la capacidad de considerar el pensamiento filosófico desde el punto de vista del diagnóstico y de la terapéutica. Y en consecuencia nadie como él se valió del lenguaje quirúrgico y psiquiátrico para expresar y comunicar sus temas filosóficos. Cuando en *El crepúsculo de los ídolos* da a entender que la fascinación de Sócrates estriba en el hecho de que este filósofo tiene el aspecto de un médico, de un salvador, y cuando luego observa que en verdad Sócrates no fué un médico, sino tan sólo un enfermo, comprendemos con toda claridad hasta qué punto el concepto de médico coincide aquí con el de filósofo. De acuerdo con este orden de ideas, el lenguaje del filósofo tenía que admitir cada vez más las expresiones usuales de la jerga médica. Desde el punto de vista histórico y fenomenológico, es éste uno de los procesos más importantes en virtud de los cuales tiene lugar la reducción de lo humano a sí mismo. Bien puede afirmarse que, por lo menos desde Kant, la reducción antropológica del ser humano a sí mismo representa una de las esencias fundamentales del acto filosófico. Nietzsche habló ocasionalmente de una nueva "valoración del ser"; de esta suerte vino a fijar, a su manera, el paso cumplido desde la temática clásica del ser, es decir, de la teodicea, a la temática no clásica del ser, esto es, de la existencia.

Kierkegaard había distinguido entre comunicación del objeto y comunicación de la existencia. Tanto el lenguaje literario como el lenguaje filosófico pueden servirse de ambas formas, según que cobre expresión el mundo representado o el yo productor. Para Kierkegaard, el lenguaje de Hegel está únicamente al servicio de la comunicación del objeto, cuya forma exterior es el "sistema". Pero el lenguaje de Kierkegaard adquiere cada vez más la intensidad de una comunicación de la existencia, cuya teoría esbozó Kierkegaard en *Apostillas no científicas*, y que en el lenguaje de Nietzsche, sobre todo en el Nietzsche de la última época, revela todo el *pathos* de la reflexión. Las destrucciones que llevó a cabo Nietzsche y que comprendieron tantas "*fables convenues*" de los filisteos (expresión ésta de Hofmannsthal) fueron posibles no a causa de la lógica de un pensamiento, sino por la realidad de lo pensado en ese pensamiento, al que el autor está fuertemente ligado.

En sus hermosas *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*, publicadas en 1942, Brice Parain investigó y determinó la expresión lingüística de algunos filósofos. Estudió sobre todo la prosa de Platón, de Aristóteles, de Descartes, de Pascal, de Leibniz y de Hegel. El autor da por sentado que los esfuerzos que hacemos por conocer y sus resultados reales, dependen del estado de nuestro desarrollo lingüístico. Reduce así grandes sistemas filosóficos, en los cuales ve ciertas formas inherentes a ellos que

determinan su relativa integridad y su relativo carácter concluso, a ciertos movimientos lingüísticos de expresión y de comunicación. Al reconocer como algo notorio el monismo de la filosofía clásica alemana, habla al propio tiempo de su expresionismo. "El expresionismo es una doctrina que puede construirse mediante una síntesis de realismo y nominalismo, y que toma del segundo el pensamiento de que el lenguaje es una emanación del ser humano, y del primero la fuerza de convicción que éste contiene... Yo diría más bien que el expresionismo es la cosmología del nominalismo... de ahí que presente una firme conexión con los grandes poemas cosmológicos de la antigüedad griega... Aquí el lenguaje ya no es expresión, como en el idealismo cartesiano o como en el nominalismo inglés, de nuestras representaciones intelectuales, sino de la totalidad de nuestra vida afectiva y activa".

No podemos menos que sorprendernos al encontrar este concepto de expresionismo relacionado con la historia de la filosofía. Es evidente que de esta manera la filosofía y la literatura vienen a coincidir, ya que aquí quedan recapitulados en lo lingüístico como fenómenos mentales. Es fácil ver que esto puede remitirse a Hegel. La proposición de la fenomenología de que "lo verdadero es el todo", proposición que asimismo cita Brice Parain, expresa, por una parte, un monismo filosófico, y por otra lleva implícita en el plano del lenguaje, la interpretación de una enunciación, como enunciación de un predicado que conviene a un sujeto. Pero no se trata aquí de un sujeto cualquiera. Todo ente se convierte en expresión de un único ser. Bien puede conjeturarse que en el caso de Hegel, el sujeto, si no tiene ya acaso la primacía lógico-lingüística en la proposición, posee, sin duda alguna, la supremacía ontológicolingüística. Brice Parain expresa esto del modo siguiente: "Toda la filosofía de Hegel se funda en el siguiente postulado: las imágenes y las palabras forman la totalidad de nuestra conciencia y en el interior de ese todo pugnan entre sí...". De manera que así queda verificado en Hegel tanto un monismo, que es un pensamiento metafísico, como un expresionismo, que el propio Hegel revela en su hermosa frase de que "el lenguaje es la existencia del espíritu". En efecto, en la *Fenomenología*, o para decirlo con mayor precisión, en la terminología de la dialéctica, Hegel ya prepara el estilo sustantivo en el cual puede comprobarse un detalle formal, tanto del monismo como del expresionismo, y que pasando por Nietzsche, conduce a las típicas formaciones lingüísticas de la ontología fundamental, por una parte, y al expresionismo literario, por otra.

Mientras el lenguaje exprese y reproduzca nuestras impresiones, es comunicación, y como tal posee aún mundo, realidad. Pero cuando el lenguaje, como ocurre en el caso de la metafísica pura, ya no expresa ninguna impresión, ya no reproduce ningún mundo, ninguna realidad, de la que pudiera hablar, pues la metafísica significa precisamente el abandono del mundo y de la realidad, de suerte que nunca es posible hablar de impresiones metafísicas, el lenguaje, considerado en términos generales, ya no es comu-

nicación, sino expresión pura, "existencia del espíritu", como decía Hegel. Si reducimos, pues, el lenguaje del expresionismo a su verdadera sustancia, nos encontramos con el lenguaje de la metafísica, que, de acuerdo con su naturaleza, es expresión pura y que, como hubo de formularlo Yvon Belaval, se sirve de las palabras "*comme d'expressions de pensées*". La metafísica es, pues, esencialmente un fenómeno lingüístico, lengua madre de la filosofía, así como la matemática, por lo menos desde Galileo, puede considerarse como la lengua madre de la física; la metafísica es una prosa artística que, como tal, manifiesta ciertos caracteres del espíritu, caracteres esenciales, no contingentes, como por ejemplo la unidad del yo pensante, la intencionalidad de los actos espirituales, etc.

Ahora bien, sabemos hasta qué punto el expresionismo literario consideró su poesía y su prosa también en el aspecto del experimento. Reducido a la metafísica de la literatura, resulta interesante comprobar que el sentido para lo experimental, ese sentido que se traduce en un predominio de la posibilidad sobre la realidad, está en la línea de ideas de Hegel. La primacía metódica del modo de la posibilidad sobre el modo de la realidad, rasgo que corresponde esencialmente a la idea del experimento, es el aspecto en el cual confluyen el expresionismo metafísico y el expresionismo literario. Lo que es lícito caracterizar como expresión nunca se refiere a formas o contenidos fijos y previamente establecidos del espíritu de la conciencia, sino que la expresión reproduce más bien procesos espirituales, es decir, acciones puras. Éstas no se manifiestan como formas conclusas, sino como interrupciones, como fases, entresacadas de un movimiento mental mucho más amplio y rico.

En consecuencia, el experimento y la expresión no se excluyen recíprocamente, sino que son funciones que se completan. (Ciertos productos de la arbitraria construcción dialéctica contenidos en la *Fenomenología* y en la *Ciencia de la lógica* de Hegel, sólo pueden entenderse esencialmente como resultados de procesos de expresión y de experimentación). Merleau-Ponty, cuya posición deriva tanto de la de Husserl como de la de Hegel, al concebir filosóficamente el problema del lenguaje acaba de formular una teoría que viene a completar nuestras consideraciones. Su tesis, por así decirlo, transfiere la cuestión al plano de lo estético, al recalcar que tanto en la literatura como en la pintura, la obra de arte terminada se halla a cierta distancia del ideal preconcebido; y la teoría termina exponiendo la opinión de que se debe "a la esencia misma de la expresión el hecho de que ella sea siempre sólo aproximativa". Si a este respecto se desea consultar un testimonio procedente de las propias manifestaciones de los artistas modernos, podemos acudir, por ejemplo, a Georges Braque, quien, como acaba de hacerlo públicamente Jedlicka, en el curso de una conversación dijo lo siguiente: "Una obra de arte no demuestra, sino que realiza. No pinto un cuadro de acuerdo con una idea... No puedo representarme ni pensar un cuadro que he de pintar".

La situación es exactamente la misma en una auténtica metafísica. La metafísica es, en gran medida, el producto de un bien determinado decurso espiritual que cobra expresión tanteando prudentemente, y experimentando más que demostrando. La metafísica se desarrolla dentro de la esfera del lenguaje, que ella misma engendra, y es, en el riguroso sentido de la palabra, un experimento mental.

Trátase de un experimento mental en cuyo curso no importa obtener nuevas visiones de situaciones desconocidas, fuera de la esfera de la realidad, sino elaborar signos, conceptos, nociones universales, terminologías, tramas lingüísticas, etc., y desarrollar medios más o menos densos y cerrados en los cuales puedan nacer y ampliarse formas esencialmente lingüísticas, a las que llamamos prosa y teoría, poesía y demostración; formas lingüísticas sólo mediante las cuales es posible hacer y comunicar tanto la literatura como la ciencia.

La metafísica no es, pues, una síntesis de conocimientos particulares. Cuando se la concibe de esta suerte, la metafísica queda destruida. Lo mismo que la lógica, la metafísica posee una significación instrumental, técnica, dentro del marco de los auténticos procesos gnoseológicos que están reservados a las ciencias y de los profundos procesos de expresión del espíritu que, en este o en aquel sentido, corresponden a la poesía y a la literatura. La trascendencia que la metafísica parece mostrar corresponde en verdad a una transparencia propia de las estructuras lógicas y gramaticales del lenguaje, tanto del abstracto como del concreto, cuando está al servicio de finalidades de contenido.

De manera que en la metafísica nos encontramos con un metalenguaje de índole general que nos capacita para fundir conocimientos de las ciencias y expresiones de la poesía o de la literatura, en un lenguaje especial, y, es más aún, nos capacita para fundir tales cosas con referencia a contenidos, universos o fragmentos de universos representados. Además, la metafísica nos permite hablar de los contenidos que se dan en la literatura y en la ciencia, en la medida en que tales contenidos sean reproducidos lingüísticamente. Advertimos, pues, que la metafísica, entendida como una técnica de transparencia lingüística y como un metalenguaje para designar contenidos y formas lingüísticamente reproducidas, tiene una gran significación tanto para la literatura como para la ciencia, para la prosa como para la teoría. Acaso pueda expresarse este hecho afirmando que la metafísica, como lenguaje, tiene una interpretación tanto en la prosa como en la teoría, tanto en la literatura como en la ciencia. Esto significa que, en última instancia, el lenguaje literario y el lenguaje científico no tienen tan sólo una significación metafísica, sino que sus raíces están esencialmente en el movimiento metafísico del lenguaje.

"Es menester considerar", escribe Heisenberg en una nota de *Principios físicos de la teoría de los quanta*, "que al lenguaje humano le es lícito, en general, construir proposiciones de las cuales no puede sacarse ninguna consecuencia, proposiciones que pro-

piamente están vacías de todo contenido, aunque son el vehículo de una especie de representación gráfica. Así por ejemplo, la afirmación de que junto a nuestro mundo existe otro mundo, con el cual, empero, no es posible establecer, en principio, ninguna comunicación, no nos lleva a ninguna consecuencia; ello no obstante, esta afirmación suscita en nuestra fantasía una especie de imagen". Los pensamientos metafísicos conducen a enunciados que no representan sino puros fenómenos lingüísticos, puras expresiones. Sin ser ellas mismas conocimientos, cumplen su función dentro de la integración óptica y gnoseológica de las afirmaciones científicas. Es de suponer que la comunicación de conocimientos sería acaso poco clara, inconclusa, imperfecta y hasta tal vez incomprendible, si no pudiera ser completada por enunciaciones que no son sino puras expresiones lingüísticas.

Por ejemplo, en la lógica de las enunciaciones, no es en modo alguno lógica la necesidad de distinguir entre sujeto y predicado, o entre las formas activa y pasiva de la oración, como lo mostró Frege en su *Tratado del concepto* publicado en 1879. A los efectos de la formación de las conclusiones, tal distinción "no tiene la menor importancia". Desde luego que con la posibilidad de tales distinciones y tomando en cuenta el aspecto lingüístico no sólo aumenta la transparencia gramatical, sino también la transparencia ontológica de una enunciación. Sin duda, trátase aquí de formaciones lingüísticas que no proceden de exigencias lógicas, sino de exigencias metafísicas. Tales exigencias, como se sabe, elaboraron la clásica doctrina de lo sustantivo y los atributos, que a su vez tiene su función dentro de la mecánica clásica. Pero, en su condición de formas lingüísticas auténticamente metafísicas, poseen asimismo una jerarquía estética que se percibe, por ejemplo, en la diferencia entre el estilo sustantivo, por una parte, y el estilo verbal, por otra, distinción que tiene una enorme importancia en la prosa literaria.

Es evidente que un concepto de la filosofía que la conciba como ciencia, pero no como metafísica, como método pero no como lenguaje, está interesado en la destrucción de la metafísica y de su lenguaje. Pero plantéase aquí la cuestión de si la idea de la comunicación, la idea del lenguaje, (tanto de la literatura como de la ciencia) no quedaría vulnerada si se destruye la metafísica no sólo como conocimiento, sino también como lenguaje.

En el *pathos* existencial del lenguaje de Nietzsche esta destrucción metódica de las ilusiones e ideologías metafísicas, destrucción que se remonta al siglo XVIII, alcanza su punto vital culminante. Pero sólo después de Nietzsche, esta especie de destrucción psicológica y pragmática se transforma en teoría pura. En el *Tratado* y en las *Indagaciones filosóficas* de Ludwig Wittgenstein, ya no importa la táctica de desenmascarar socialmente este o aquel producto sospechoso de la filosofía; lo que importa es la filosofía misma, cuyo lenguaje y cuyo juego lingüístico, como dice Wittgenstein, no sólo favorecen el nacimiento de problemas metafísicos, sino que engañan, en cuanto a su profundidad y signifi-

ficación. Ludwig Wittgenstein, para sustraerse a las inquietudes filosóficas, se sirve del refinado medio de la literatura, cuya gramática, cuyo lenguaje y cuya lógica utiliza. "¿Cómo puedo introducirme aún, con el lenguaje, entre la manifestación del dolor y el dolor mismo?" "Los problemas que nacen de una falsa interpretación de nuestras formas lingüísticas tienen el carácter de la profundidad". "La filosofía es una lucha que llevamos a cabo contra el hechizo de nuestro entendimiento, mediante nuestro lenguaje". "Del empleo metafísico de las palabras pasamos otra vez a su empleo cotidiano". Tales son las proposiciones que pueden leerse en las *Indagaciones filosóficas* de Wittgenstein.

Bien puede apreciarse hasta qué punto este autor considera el lenguaje como vehículo de la filosofía, de la metafísica. . . y qué fuerza creadora es menester asignarle. La fuerza del lenguaje representa un peligro —el peligro de oscurecer el ser en la conciencia— cuando se la entiende como comunicación, como representación de lo existente que queda disimulado por la obra engañosa del lenguaje. Además, los conceptos metafísicos quedan deformados y toda comprensión hipostasiada, de manera que el reducir la significación metafísica de las palabras a su significación cotidiana se revela como una empresa plena de sentido. Es verdad que la destrucción gramatical y lógica de la metafísica determina, efectivamente, que el conocimiento metafísico sea ilusorio, pero asimismo es cierto que el lenguaje metafísico queda justificado precisamente por esa destrucción. Porque, en efecto, las demostraciones de Wittgenstein tienen vida por la fuerza de expresión de este lenguaje; viven del mundo de expresión de la metafísica. Lo que aquí puede reconocerse en términos generales es lo siguiente: el autoeclipse del ser en la conciencia corresponde a los momentos de retraso que todo lenguaje contiene. Pero ese eclipse puede asimismo ser tanto una consecuencia del choque de la significación y de su hipersignificación, como una consecuencia de la precisión de los conceptos. Ambas cosas, abstracción y evidencia, lógica y simbolismo, se caracterizan por una fuerza de producción, y los productos de ésta pueden tanto ser un obstáculo para la transparencia como un factor positivo de ella. A mi juicio, la metafísica, según la concepción de Wittgenstein, tiene que ser destruída como conocimiento y acrecentada como lenguaje o, dicho con mayor precisión, tiene que perder todo sentido como comunicación, pero estar llena de sentido como expresión.

Según Wittgenstein, la destrucción metódica de la metafísica ya no tiene sentido alguno. El empleo que hoy hacemos de la metafísica en la matemática y en la física y, desde luego, en los experimentos mentales, que por una parte atañen a la terminación lingüística de la teoría y por otra a su interpretación intuitiva, muestra que la destrucción metódica, si bien ataca el conocimiento metafísico, no ataca, empero, el lenguaje metafísico. Lo mismo puede decirse del estado de dispersión en el cual el lenguaje metafísico penetra hoy conscientemente en la literatura, estado que también puede verificarse ahora en determinadas literaturas del

pasado. Literatura y ciencia, épica y teoría, son esencialmente comunicación. Si, como ya dijimos, sólo el lenguaje metafísico hace posible el continuo lingüístico, tanto de la ciencia como de la literatura, el continuo mismo no puede interesarse por comunicaciones de cuestiones existentes fuera de la esfera de la literatura y de la ciencia, sino que sólo se interesa por la producción metódica de expresiones trascendentes, conexas y conclusas. La metafísica no es ni literatura ni ciencia, pero sólo en su medio lingüístico cobran ambas, es decir, la épica y la teoría, su fuerza de expresión. En consecuencia, la metafísica cubre el límite existente entre literatura y ciencia; llena, pues, las lagunas reales e ideales que hay entre estos dos universos particulares de expresión y se convierte, de esta suerte, en un acto de autorrepresentación lingüística de la unidad del espíritu y del yo pensante.

Estève estimó la creciente importancia que cobró y aún sigue cobrando el sustantivo frente al verbo, como un fenómeno de la civilización. Ahora bien, todo lenguaje metafísico, todo lenguaje de la expresión, frente al lenguaje de la comunicación, se caracteriza por un estilo que carga cada vez más su acento en el sustantivo. Considérese a este respecto tan sólo la filosofía trascendental, la dialéctica de Hegel o la fenomenología de Husserl, para no hablar de la ontología fundamental. Aun la dispersión de la metafísica en la literatura se manifiesta en una tendencia a formar sustantivos. Habría pues que completar la estimación de Estève. La significación lingüística de la metafísica es un fenómeno de la civilización, pero es más aún, de una civilización superior. Y lo mismo cabe decir de la irrupción de la metafísica (considerada en este papel) en la literatura y en la ciencia en general, hecho que es sublimación y expresión de la unidad del espíritu y del yo, cuya justificación teórica constituye uno de los actos esenciales de la concepción que de sí mismo tiene el hombre moderno.

Y frente a esta sensibilidad lingüística, ¿qué papel desempeña lo que hemos llamado teoría filosófica? Es acaso la única teoría que no vive exclusivamente del ideal de la ordenación axiomáticodeductiva de las proposiciones, como ocurre en las teorías físicas o matemáticas. Una de sus tareas consiste en esperar a que la preparación del objeto en la teoría axiomáticodeductiva haya llegado a cierto remate, para luego someter esa preparación y su resultado a un nuevo proceso esencialmente lingüístico: el proceso de la inquisición. Mientras que la teoría científica fija el objeto, lo "fija" y lo determina en el verdadero sentido de la palabra, la teoría filosófica vuelve a poner en movimiento el objeto ya fijado y determinado. Es decir, lo elimina como tal. Desde luego que tiene sentido hablar de los criterios de verdad y de realidad de una teoría filosófica, sólo que su verdad no deriva de la no contradicción ni su realidad, de un objeto identificado. En efecto, la naturaleza de la inquisición filosófica comporta menos un resultado que la preparación de una situación objetiva por la cual se inquiere; comporta más bien una reflexión que una respuesta, o bien esa reflexión es la respuesta. Toda teoría filosó-

fica perfecta tiene pues un contenido real, pero ese contenido no es uno de los resultados de la teoría, sino uno de sus supuestos, y se presenta metódicamente en la inquisición que se refiere a él y positivamente en aquello a que se dirige la inquisición.

En el inquirir, pues, la filosofía alcanza su condición suprema y es como una cumbre entresacada del ser. Es profundamente significativo el hecho de que en la filosofía moderna el inquirir se haya convertido decisivamente en el principio creador y limitador de nuestro espíritu. En Heidegger pone en movimiento la analítica existencial; en Wittgenstein el inquirir se convierte tanto en origen de la filosofía, como también en fuente de nuestras ilusiones acerca de su profundidad. A medida que la filosofía reduce su condición al inquirir, reducése asimismo el mundo al lenguaje. No es la literatura, sino la filosofía la que hace manifestar el ser de lo existente como lenguaje, pues la filosofía no se expresa en imágenes sino en conceptos puros. La filosofía es el lenguaje que tiene siempre que elaborar el objeto del que habla y tiene que elaborarlo en el *milieu* de las palabras. La filosofía podrá partir de abstracciones, pero inmediatamente vuelve a lo concreto, al elaborar nuevos objetos espirituales. En virtud del lenguaje, la filosofía se sustrae, pues, inmediatamente a toda realidad. Mediante la elección de las palabras, transpone cosas y hechos al plano verbal, de suerte que el sentir de la terminología filosófica no estriba en otra cosa que en la transposición del mundo en conceptos, que la conciencia emplea y agota, a fin de permanecer abierta a la irrupción de todos los estados, de todos los modos del ser. De suerte que las enunciaciones y los conceptos filosóficos nunca son efectivamente concebidos como palabras plenas, como metáforas, sino que en verdad se comportan tan sólo como aberturas, como poros, como espacios vacíos, a través de los cuales podemos percibir y dejar que penetren en nosotros los perfeccionamientos, los desarrollos y la plenitud del ser. La filosofía no supone una realidad filosófica. Ella misma la crea en el lenguaje. De ahí que tenga importancia para ella que lo que se diga sea dicho con verbos o con sustantivos. Lo filosófico no es aquello de que trata la filosofía, sino que la filosofía trata las cosas filosóficamente.

Discurso clásico es aquel que se expresa en categorías, es la presentación de un enunciado como un enunciado sobre los predicados, que convienen o no convienen a un sujeto, de suerte que la sustancia óptica corresponde al sujeto gramatical y el atributo óptico corresponde al predicado gramatical. No clásico es el discurso que se expresa en elementos existenciales. Es la presentación de un enunciado como un enunciado sobre los signos del ser, que convienen o no convienen al ser del hombre, de suerte que en lugar del sujeto gramatical aparece el ser como "lo mío", y pueden conquistarse "los elementos existenciales", como "elementos explicativos" de este ser. Pero entre estas dos grandes temáticas del ser, o sea, entre el inventario de lo existente llevado a cabo con ayuda de las categorías en Aristóteles y la hermenéu-

tica del ser llevada a cabo con ayuda de los elementos existenciales en Heidegger, hállese la temática de los valores clínica, casuística, de Nietzsche. Casuístico es el discurso que se expresa en "casos". Es la presentación de una enunciación como una enunciación sobre síntomas —palabras favoritas de Nietzsche—, que caracteriza un tipo.

Existe pues un camino del lenguaje filosófico que, arrancando de la metafísica aristotélica y de la lógica de los predicados, pasa por la casuística clínica de Nietzsche y llega a la analítica existencial fundamental-ontológica de Heidegger. La reflexión metódica de Descartes, debida en igual medida a la matemática y a Montaigne, como hoy sabemos; la dicción jurídica de Kant, manifiesta en las citas de la *Crítica de la razón pura*, que ha de ser un "proceso" y que constituye uno de los puntos más singulares de entrecruzamiento de las representaciones racionalistas y pietistas; la consciente formación del lenguaje filosófico alemán de Hegel, con su prolijidad formalista en lo conceptual y con su continua irrupción de metáforas en la terminología; la "lógica dialéctica" y la "comunicación existencial" de Kierkegaard; lo mismo que la estilística analítica y doctrinaria de la agitación política y filosófica de Marx, no hacen sino llenar los espacios intermedios.

Lo cierto es que ha nacido un estilo filosófico que en las formas de prosa filosófica experimental asume fácilmente el carácter de la jerga terminológica. Es posible observar este carácter, ante todo, en la literatura filosófica, alemana y francesa actual. De las distintas ciencias, artes y esferas de la vida, fluyen lenguajes técnicos que se superponen a las expresiones puramente metafísicas o las llevan implícitamente consigo, y las expresiones metafísicas se revelan tan ricas en fetichismos gastados como en nuevas creaciones. La *Dialéctica del iluminismo*, de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, constituye un ejemplo alemán de ese nuevo estilo filosófico. En Francia, son típicos, verbigracia, los ensayos de Maurice Merleau-Ponty *Humanisme et terreur* (1947) y *Sens et Non-Sens* (1949).

La nueva terminología sintética de la filosofía, si bien restablece la originaria libertad de la reflexión, por otra parte recoge asimismo en sus redes abstractas, su carácter errante y aventurero. No es vaga, pero tampoco categórica, si por esta expresión se entiende que el lenguaje no se afianza firmemente en los conceptos ni en las situaciones objetivas, es decir, en hechos por los que podría definirse una filosofía como disciplina. Es claro que esto coincide con la situación general del conocimiento, situación en la cual, como se dice en los círculos de la *philosophie ouverte* (Bernay y Gonseth, de Zürich), el hecho ya no es una categoría; esto naturalmente dió por resultado que el desmoronamiento de los sistemas idealistas o materialistas facilitara la introducción de terminologías científicas en el lenguaje filosófico. Las consideraciones ya no se realizan en la mera reflexión, sino que al propio tiempo se verifican en la aplicación de las expresiones científicas a lo metafísico. No se trata, pues, de la verificación de una enun-

clación sobre un objeto, aplicada al mismo, sino de una verificación en el sentido de la traducción de una enunciación metafísica a una enunciación científica; de suerte que el hecho, el objeto, lo existente, es decir, aquello de lo que se habla en la filosofía, no desempeña sino el papel de un agente mediador. La reflexión es, en cierto modo, el acto de esta traducción. En esto estriba la fascinación que ella irradia; y el objeto, los hechos, quedan en ella al propio tiempo dispersos y transparentes. Si se establece que la formación de conceptos, tanto metafísicos como científicos, activa un proceso de abstracción, y que en el primer caso la meta es el "puro ser del objeto", pero en el segundo, el "puro objeto" mismo, en el actual estilo filosófico aquí indicado se nos ofrece el escenario del encuentro de múltiples fuerzas de abstracción y de sus resultados, lo cual, por lo demás, fué intentado asimismo en el campo de la literatura, y de la poesía.

El manejo simultáneo de la representación épica y de la discursiva, a las que nos hemos referido, hace que en diferentes autores de la literatura moderna esté presente tanto el espíritu del relato como el espíritu de la teoría. El cartesianismo épico de Valéry en *Monsieur Teste*, representa casi el ideal, el ejemplo clásico del viejo mundo. Y los textos de Francis Ponge en *Le parti pris des choses* (1942) —por ejemplo la descripción de los moluscos: "El molusco es un ser, casi una cualidad..."— se manifiestan, por lo menos en este punto, como claros descendientes del método lingüístico de Valéry. En España, Unamuno y Ortega y Gasset se inclinan a esta representación más libre, tanto poética como conceptual. Un notable ejemplo en Alemania, lo constituye *La muerte de Virgilio* (1941), de Hermann Broch; y antes que él, Karl Kraus realizó esta especie de síntesis, en la que continuamente se enlazan elementos épicos y metafísicos que hacen posible una nueva forma de prosa, una nueva trama prosística.

De manera que hoy se da una dispersión de la filosofía en casi todas las manifestaciones de la vida intelectual. Esto puede considerarse como consecuencia del aniquilamiento de su quizás doctrinaria sistemática. Desde el reportaje periodístico hasta la teoría, desde el teatro épico hasta los informes parlamentarios, la metafísica está presente en todas partes. La necesidad, sin ser en ningún momento, ni en ninguna cosa, la libertad del pensamiento y la justificación por obra del espíritu, abrió ampliamente esos poros del intelecto y de la vida, del obrar y del padecer, en los cuales nacen las creaciones, y los hizo permeables, sensibles y maduros a la filosofía, cuyo lenguaje se constituye hoy efectivamente en el más rico instrumento.

Juegos del lenguaje

Me parece que éste es el momento pertinente para incluir una consideración general referente a ciertos aspectos de la prosa de Kafka, pero no hablaremos sólo de ella, sino que trataremos de ver en qué relación se encuentra con una teoría de Ludwig Wittgenstein. Así como las novelas y fragmentos de Kafka muestran la característica particular de ser composiciones del lenguaje, en cierto modo texturas lógicolingüísticas, de suerte que el contenido mismo, el contenido real y épico, aun cuando sea claramente discernible, carece de verdadera importancia, las texturas lógicolingüísticas en cuestión se desarrollan partiendo de "juegos del lenguaje", como dice Ludwig Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas*. En el juego del lenguaje, recalca Wittgenstein, la palabra, la proposición, el giro, se llena de sentido con el uso. En el uso se cumple la designación, y la palabra adquiere significado. Ciertas palabras designan actividades que se desarrollan como procesos lingüísticos.

Hay juegos del lenguaje de efectos lingüísticos, es decir, que engendran lenguaje. "Preguntar", "comunicar", "mandar", "mentir" y otros pertenecen a esta categoría. Wittgenstein se refiere a estos juegos lingüísticos que, en la prosa de Kafka, son agentes del desarrollo épico. A este respecto citaré las obras menores *Ante la ley*, *Una embajada imperial*, *Un médico rural*, *El ayudador de profesión*. En estos textos es posible demostrar la presencia de caracteres esenciales de los llamados "juegos del lenguaje". Pero tales textos muestran también claramente que en el juego del lenguaje pueden identificarse en igual medida motivos de la creación del lenguaje, de la formación y ordenación de palabras y giros, con relaciones de comunicación humana y, por lo tanto, con relaciones del ser. Y precisamente esto es lo que permite un relativo acuerdo y una recíproca correspondencia del flujo épico y del encadenamiento sintáctico. Desde luego que los fragmentos y las grandes novelas de Kafka deben su vida a tales juegos lingüísticos. Llamo la atención sobre *El castillo* y *El proceso*, cuya terminología jurídica es bien conocida. Esa terminología constituye una parte esencial del desarrollo épico. En lo tocante a la visible relación modal, me remito al capítulo referente a *Bartleby y K.* "K. se propone tenazmente y hasta la extenuación acomodar su vida a las consignas del castillo, aunque todos los burócratas del castillo lo rechazan groseramente". Así recapitula Thomas Mann, en un estudio editado en los EE. UU., el contenido de la novela. Pero las "consignas" no tienen sólo una significación de contenido, sino además una significación gramatical y estilística. La terminología jurídica que en gran medida hace que la tensión radique en el lenguaje mismo, es una consecuencia de las "consignas" o negativas, formuladas abierta o encubiertamente ("ni

mañana ni ninguna otra vez") que han de concebirse como juegos del lenguaje.

En su estudio sobre Kafka, Günther Anders dice con razón que en el lenguaje de este autor se trata de un "atenerse a la palabra". Todo juego del lenguaje supone un "atenerse a la palabra"; tal es la esencia del juego del lenguaje, porque en él se elabora propiamente la palabra como tal, en él ella adquiere su dimensión semántica. Lo que Anders llama descubrimiento de detalles microscópicos de metáforas individuales, no es en verdad otra cosa que la elaboración de la metáfora, con referencia a un empleo determinado dentro de un juego del lenguaje. La historia breve titulada *Un embrollo cotidiano* es un ejemplo de ello; la historia no se desarrolla partiendo de la metáfora, sino que elabora la metáfora y sólo con la decisiva y recíproca desconsideración de A. y B. queda completa la metáfora como expresión de "un embrollo cotidiano".

Correspondería agregar que en la teoría de los juegos del lenguaje se trata efectivamente de asignar una enorme importancia a la gramática. "La gramática dice qué clase de objeto es algo", leemos en la obra de Wittgenstein. Además, este autor da a conocer el sentido metodológico de los juegos del lenguaje, cuando dice que "del empleo metafísico de las palabras pasamos otra vez a su empleo cotidiano". También en Kafka toda la atmósfera metafísica, que hace tan interesante su prosa, puede reducirse a una significación cotidiana de las palabras y de las imágenes. Es de suponer que Wittgenstein explicaría la profundidad metafísica que percibimos leyendo los textos de Kafka, por las interpretaciones incongruentes de sus formas lingüísticas. Pero asimismo agregaría: "trátase de profundas inquietudes que tienen sus raíces tan hondamente en nosotros como las formas de nuestro lenguaje, y su significación es tan grande como su importancia" (111). Pero lo que en suma se revela con todo esto no es sino la condensación de palabras y giros en signos, entre cuyos *designata* y *denotata*, por una parte, se realiza lo que Anders llamó en Kafka, "el choque de las metáforas", y, por otra parte, se verifican los minuciosos procesos épicos que dan a los textos su sello laberíntico. El problema formulado por Martin Heidegger, de que "lo primero y decisivo es la construcción de la proposición o la construcción de la cosa" no puede plantearse partiendo de la prosa de Kafka. La densidad semántica de las palabras y de las enunciaciones conduce a una condensación óptica entre "construcción de la proposición" y "construcción de la cosa", en la cual queda eliminada su diferencia. Evidentemente, esta cualidad se debe a la intensidad estética de los textos de Kafka.

Extensión a lo sociológico

Para poner fin a las consideraciones sobre esta noción de los juegos del lenguaje, haremos notar su significación sociológica. Wittgenstein establece expresamente esta significación. En primer lugar, trata el lenguaje desde un punto de vista histórico. "Podemos considerar nuestro lenguaje como si se tratara de una antigua ciudad: un conjunto de callejuelas y de plazas, de casas viejas y nuevas, y de edificios con muros procedentes de distintas épocas; y podemos considerar que esta ciudad se halle rodeada por una multitud de nuevos suburbios, de calles rectas y regulares, y de casas uniformes" (18). Poco más adelante leemos: "Y representarse un lenguaje significa representarse una forma viva" (19). Es evidente que la forma social viva que puede definirse mediante un juego de lenguaje es al propio tiempo una forma viva, lingüísticamente sensible. Esto se relaciona con el hecho de que el juego del lenguaje como factor estético no sólo es capaz de engendrar una obra de arte, sino que además y al propio tiempo puede servir para la representación estética de una forma viva, de una sociedad, como ocurre, por ejemplo, con el definido realismo social y sociológico de Lukacz. Los elementos que Wittgenstein considera como vehículos de sus juegos del lenguaje, tales como el ordenar, el comunicar, el mentir, el preguntar, etc. tienen efectivamente una importancia tanto sociológica como sintáctico-gramatical. El proceso lingüístico es también un hecho de comunicación. Evidentemente, lo sociológico y lo gramatical, suponen una posición metafísica que, a su vez, alcanza a una temática del ser operante en la obra de arte y en la estética con ella relacionada. Y aquí impónese admitir el hecho de que una sociedad, una forma viva, se complazca en destacar el estilo correspondiente al juego del lenguaje que da expresión a su postura metafísica.

También aquí hemos de remitirnos a Hegel. "La obra de arte, empero, no es por sí misma tan serena como se cree, sino que esencialmente es inquisición, es apóstrofe dirigido a los pechos en los que encuentra resonancia; es un llamado a los ánimos y a los espíritus" leemos en la *Introducción a la estética* (página 93). Aun los conceptos que destaca Hegel, como por ejemplo "situación", "falta de situación" y otros, tiene una significación sociológica; Hegel necesita estos términos para caracterizar situaciones estéticas. "El aspecto más importante del arte fué siempre encontrar situaciones interesantes, es decir, situaciones que hicieran manifestar los profundos e importantes intereses y el verdadero contenido del espíritu" (256). La afirmación más importante que a este respecto hiciera Hegel y que, evidentemente, desde el punto de vista de su época se aplica más al futuro que al presente, es la que sigue: "De manera que, en términos generales, en nuestra actual situación, el objeto ciertamente obra por sí mismo en este o aquel aspecto, pero así y todo, cada individuo, cualquiera sea el lugar

a que se vuelva, pertenece a un determinado orden de la sociedad, y no se manifiesta como una figura independiente y total, y al propio tiempo individualmente viva de la sociedad, sino tan sólo como un miembro limitado de ésta... Y aun cuando la personalidad moderna, por su ánimo y carácter, es infinita como sujeto, y se manifiesta en su obrar y padecer, en su derecho, en su ley, en su moralidad, etc., la existencia del derecho en cada individuo es tan limitada como el individuo mismo, y no ya como en el estadio propiamente heroico de la existencia del derecho, de la moralidad y de la ley en general. El individuo ya no es, a la vez, portador y realidad exclusiva de estas potencias, como ocurría en la época heroica" (250).

Considerada esta aseveración dentro del marco de la composición estética, comprobamos que se trata aquí de un estado de "descomposición", que de esta suerte es caracterizado desde un punto de vista metafísicosociológico. Resulta interesante el hecho de que Willi Baumeister, quien aplica con tanta decisión este concepto, lo caracterice valiéndose de una metáfora tomada del ámbito de los conciertos. En efecto, Baumeister llama "estado de descomposición" al que deriva del hecho de retirarse el director de orquesta. La ordenación de los elementos en una obra de arte, en un cuadro, por ejemplo, puede ser una "descomposición" en este mismo sentido, si tan sólo se da en él la coordinación, la correlación de los elementos, pero sin hacer surgir lo individual en el sentido de la independencia estética. Bien comprendemos que resulta más fácil representar la descomposición en la pintura abstracta y sin objetos que en el arte clásico. En el campo de la literatura, el *Ptolemaico* de Gottfried Benn, y *Alejandro* o *Qué es la verdad* de Arno Schmidt muestran caracteres de una descomposición que puede interpretarse tanto sociológica y metafísicamente en el sentido hegeliano, como estéticamente en el sentido de Baumeister. Y a este respecto, lo que resulta particularmente interesante desde nuestro punto de vista es lo siguiente: en ambas obras la jerga empleada revela el efecto estético de ciertos juegos lingüísticos, cuya presencia advertimos cuando consideramos hasta qué punto en ambos casos la "información" está dedicada a la "descomposición". En la prosa de Arno Schmidt, el estilo de la "información" se aproxima mucho al juego del lenguaje que tiene el carácter de la "comunicación". Trátase de un mundo militar del cual se presenta la estructura interior; una campaña de Alejandro (reflejada en la mentalidad de algunos de los participantes) cuya forma viva se refiere a un juego del lenguaje y se refleja en órdenes y comunicaciones; en suma, que la información desempeña el papel decisivo. La composición del conjunto, constituido por parcelas épicas (exactamente como en la *Novela del fenotipo* del *Ptolemaico* de Benn), señala la épica correspondiente a ese juego del lenguaje; es decir, la dispersión de los enunciados y del flujo narrativo de sello clásico y su sustitución por descripciones o "fotografías" (como dice el propio Arno Schmidt) topográficas, anímicas, espirituales y sociales. También el "fenotipo" pertenece a un mundo lingüístico cuya

gramática y sintaxis están determinadas por un discurso cuyo sentido estriba en la información (respecto de un fin militar, referente a luchas de clases, etc.) y cuyo esquema de comunicación posee carácter mecánico. Y este carácter mecánico, si bien parece indicar una posición metafísica, lo cierto es que la desmorona. Como toda descomposición, también lo estético, hecho visible en categorías, se revela vinculado a la mecánica. La particularidad artística y constructiva de un estilo, que ejemplifica una descomposición en virtud de la aplicación artística y que apunta hacia un emblema, que decora tanto a la sociedad como al arte, se sirve pues, no sin razón, de la información y de la épica correspondiente a ella.

Por lo demás, asimismo la "técnica del efecto de lo extraño", de Bertold Brecht, no es otra cosa que el aprovechamiento estético de un determinado juego del lenguaje puesto al servicio del discurso y de la acción dramáticos. Esa técnica consiste en "presentar procesos que despierten en el espectador la sensación de lo extraño", como se lee en la *Breve descripción de una nueva técnica del arte teatral capaz de producir un efecto de lo extraño*. Brecht señala que la técnica que tiene por objeto una proyección sentimental (*Einfühlung*) es "diametralmente opuesta" a la técnica "de lo extraño" (*Verfremdung*). Es evidente que tiene que haber discursos ("juegos del lenguaje") que con miras a uno u otro fin, el de la *Einfühlung*, o el de la *Verfremdung*, sean exhaustivos o, por lo menos, suficientes. La proyección sentimental es una técnica clásica, aristotélica, lessingiana; corresponde a la mimesis, a la imitación, a la justificación estética de esta o aquella figura; en suma, a la justificación del mundo en el cual, de acuerdo con la *Teodicea*, todo está en su lugar. La *Verfremdung* es una técnica no clásica, no aristotélica, no lessingiana. Por eso, Brecht señala: "En la escena, el actor no trata incansablemente de transformarse en el personaje representado; el actor no es Lear, Harpagon, Schwejk, sino que designa a estos personajes". Trátase pues de presentación, en lugar de representación, como yo mismo dije en *El mundo de los anuncios*. El propio Brecht se refiere al "juego del lenguaje" cuando observa: "...él (el actor) actúa de suerte tal que las alternativas se vean de la manera más clara posible, de modo que su actuación haga presentir aún otras posibilidades, siendo así que él representa sólo una de esas posibles variantes. El actor dice, por ejemplo: '¡Me las pagarás!', y no dice: 'Te lo perdono'. De manera que todos los discursos y ademanes significan decisiones..." (Asimismo resulta aquí interesante el hecho de que la "posibilidad" se manifieste como modalidad dominante). A mi vez, quisiera agregar que el "efecto de lo extraño" que Brecht describió para sus dramas, para su arte teatral, posee una significación general aplicado al arte moderno cuando éste, reflejado en sus sentimientos, provoca el *shock*. En la medida en que Picasso, Léger y otros, confieren al arte una función crítica o, dicho con mayor precisión, una función de crítica social, está presente el "efecto de lo extraño". En la prosa temprana de Benn, en la de Arno Schmidt,

en la de Joyce y otros, el efecto de lo extraño cobra forma de prosa. (El argumento no se agota como resultado de una mimesis, sino que más bien ésta se lleva sólo hasta el punto en que interviene la *Verfremdung*. El argumento, la mimesis, no encuentran su sentido en una representación, sino en una presentación. Las representaciones conducen a la justificación; las presentaciones, a descomposiciones).

Examen de la épica del asesinato

Es menester fundar metafísicamente lo que haya de justificarse estéticamente, pues sólo así ello tendrá una temática del ser. A este respecto decide pues lo que es y lo que no es, y esta exigencia corresponde tanto a la prosa como a la teoría. La justificación estética se nos revela entonces como la aplicación de cierto axioma electivo de que nos valemos cuando nos hallamos frente a las cosas y a nuestra imaginación. Puesto que el ser admite la descomposición, lo transitorio, la desaparición de lo existente, el espíritu se convierte en un principio de justificación de estos hechos, y si se ha convertido en eso, perfeccionándose lentamente en una especie de silencioso empleo de ese principio, se aferra a ese modo de comportarse que, frente a posibles aniquilaciones, nos asegura el valor de posibles creaciones. La muerte, la conclusión del agonizar, es una realidad del momento; la muerte muestra el momento en la misma medida en que lo muestra la creación, y el momento es tanto categoría como elemento existencial de lo bello. La muerte corresponde a la temática del ser y se refiere a su fragilidad. Toda reproducción estética de la muerte aplica un tema emparentado profundamente y en el plano de las categorías con la situación del ser de lo bello, y el asesinato (la forma de la muerte conscientemente elaborada) y el placer que en casos sublimes acompaña a su realización, colman igualmente la categoría del momento, en tanto que, en virtud del carácter artificial del hecho, se destaca poderosamente el modo de la belleza. De esta suerte, el horrible acto de la aniquilación se convierte verdaderamente en un proceso que, por lo menos, posee la aureola de la creación; de manera que con razón pudo considerar Thomas de Quincey *El asesinato como una de las bellas artes*, según lo expresa el cínico título de su ensayo.

En cuanto la literatura es un medio de la experiencia del ser, experiencia que supera el horizonte de un "mundo real", se halla comprometida, a este respecto, en experimentos lingüísticos y temáticos. Puede fundamentarse fácilmente este hecho. La palabra literaria sirve más rápida y profundamente para manifestar experiencias humanas, que la palabra metafísica. En consecuencia, en

épocas en que la situación del ser es precaria, la literatura se convierte muy fácilmente en vehículo de las exigencias metafísicas. La reconciliación con la muerte es una de estas exigencias. En efecto, está profundamente arraigada en nuestra conciencia, en nuestra situación existencial. Pasando enteramente por alto el hecho de que la imaginación abstracta de la metafísica, que en general siempre quiere apoyarse en experiencias, necesita de la imaginación concreta de la literatura, lo cierto es que algunas experiencias humanas sólo pueden llegar a constituir suposiciones y conocimientos metafísicos pasando por el camino de la literatura. La experiencia de la muerte es una de ellas. ¿Qué ciencia, qué filosofía podría convertir la experiencia de la muerte en una idea, en una visión metafísica que fuera transparente? En estas cuestiones, la idea épica de la reflexión filosófica es previa y amplía el objeto de la investigación. La literatura aporta ciertas experiencias a la metafísica, modifica los acontecimientos reales, los hace visibles por todos los lados, experimenta con ellos, transforma lo existente en palabras, a partir de las cuales pueden elaborarse luego los términos filosóficos. El análisis de la muerte que realizaron en todos los tiempos los metafísicos no iguala ni en profundidad ni en extensión a la temática de la muerte en la literatura. Sólo en el terreno literario se llevaron a cabo las grandes discusiones humanas con la muerte. Pero la existencia de una épica del asesinato, ramificación de la épica de la muerte, nos enseña que la quintaesencia metafísica de la aniquilación no se manifiesta en la muerte natural, sino en la muerte conscientemente producida, en el asesinato, y que su relación con el modo de la belleza o con el predicado del mal constituye uno de los problemas más profundos de la estética, por una parte, y de la moral, por otra.

También en la literatura se manifiesta la significación de la muerte tanto desde el punto de vista de las categorías como desde el punto de vista existencial. La significación desde el punto de vista de las categorías —la muerte cosmológica— revela "la destrucción o ruina del ser vivo", como hubo de formularlo Leibniz en su *Teodicea*. La significación existencial indica la propia "posibilidad insuperable" de que habla Heidegger en *Ser y Tiempo*. En *Werther* y en *Las afinidades electivas*, Goethe presenta ejemplos de una muerte cosmológica; metafísicamente, el fin resulta de estructuras de categorías del ser. *La muerte de Virgilio* de Broch, superando la realidad de la muerte, equivale casi a una reflexión metafísica que realiza Virgilio sobre su "propia posibilidad insuperable", y de esta suerte representa una amplia revelación ética de la muerte existencial. O bien, compárese la descripción de la muerte que se halla en *El házar sobre el techo*, de Giono, con la experiencia de la muerte descrita en *Casa de hábito* de Goyen. En el primer caso se halla presente la muerte, considerada desde el punto de vista de las categorías, en el cadáver del muerto por la peste, testimonio visible de un hecho de la naturaleza que se desarrolla en el paisaje del Durance; en el segundo caso, la muerte está presente siempre existencialmente, en las huellas del recuerdo, en las

indicaciones de la descomposición y de lo perecedero, a cuya descripción se aplican todas las fuerzas de la imaginación. Si de Giono puede decirse que es descriptivo, de Goyen, Ernst Robert Curtius, que lo tradujo al alemán, dijo lo siguiente: "La forma de la enunciación no es descriptiva, sino imaginativa". Las descripciones siempre dar la primacía a las categorías, pero en las imaginaciones dichas categorías se dislocan, y en lugar de ellas intervienen elementos existenciales, signos de la existencia. Por lo demás, la diferencia metafísica de la muerte en Giono y en Goyen, ya se manifiesta en la diferencia óptica del paisaje. En efecto, el sentimiento de la naturaleza y del paisaje existe en ambos autores. En Giono se trata de la Provenza; en Goyen, de Texas. Pero la Provenza de Giono, el valle del Durance, Manosque, es el gran afuera, es lo otro hacia lo que nos vemos proyectados. La Texas de Goyen, la casa, el río, es la plenitud de la propia conciencia del autor; son los signos del ser interior del propio héroe que narra: "Y la casa se revela ahora como un antiguo monumento, en una agonía de nuestro recuerdo. Las construcciones, los bosques, los ríos, el amor, la historia; todo penetra en mí entretejido". (Fácilmente podríamos continuar y ampliar estas consideraciones de la metafísica de la literatura de los paisajes y encontraríamos, por ejemplo, que el lago de Thoreau en *Bosques* se aproxima mucho al Durance de Giono, en tanto que el mar de Melville en *Moby Dick* y el río de Goyen presentan rasgos de su ser que los hacen parientes épicos. Pero no corresponde considerar aquí estas cosas).

El asesinato como problema de la épica, como objeto de la estética, aparece por primera vez en Edgar A. Poe. Con él la épica del asesinato se convierte en género literario. A éste pertenecen algunas historias de Baudelaire (*La sogá*), de Ambrose Bierce (*Mi asesinato más logrado*), de Kafka (*El proceso*), de Julien Green (*Leviathan*), de Joseph Roth (*Confesiones de un asesino*), de Tennessee Williams (*El masajista negro*), de G. Bernanos, de Jean-Paul Sartre, de Jean Giono (*Un rey solo*), de A. Camus, de Saint Genet, y de otros. Edgar Allan Poe, que era por cierto un autor épico y al propio tiempo metafísico, realizó el intento de justificar filosóficamente la épica del asesinato mediante un principio ontológico. En *Eureka*, un vigoroso ensayo cosmológico, cuyos pensamientos tanto acompañaron los relatos de Poe, se formula el principio en cuestión, de la siguiente manera: "En la unidad originaria de la cosa primera se halla la causa de todas las cosas, con la prefiguración de su irremediable aniquilamiento". Toda la épica del asesinato se basa en casos de irremediable aniquilación. El *Billy Budd* de Melville muestra la "aniquilación inevitable" en una especie de consecuencia implacable que en general sólo podía esperarse en Sartre o en Camus. El propio Poe muestra el épico carácter inevitable de la aniquilación, por una parte, mediante signos de su realización, como por ejemplo la cuchilla que se balancea en *El foso y el péndulo*, o bien, por otra parte, mediante el esclarecimiento analítico del caso, como por ejemplo en *El asesinato de la calle Morgue*. En cuanto al deleite estético determi-

nado por la épica del asesinato, estriba en el hecho de que tal épica descubre ricos mundos de signos, mundos dentro de los cuales todo hecho real es ya un signo del ser, así como la muerte en general es no sólo la realización del aniquilamiento inevitable del ser que muere, sino la apariencia, el signo de la existencia, si no ya significada, sí empero suscitada, y de tal manera, que el hecho de tratarse de un engaño o una ficción no anula el deleite estético. Desde este punto de vista puede considerarse la obra de P. L. Landsberg, *Ensayo sobre la experiencia de la muerte*, como una extensión, como un complemento, y como una aplicación del "axioma" de Poe.

El modo y el mundo de los signos se destaca aún más vigorosamente cuando dentro de la épica del asesinato consideramos esa especie de épica en la cual el asesinato sádico o perverso se convierte en objeto literario. Que la víctima y el asesino sientan miedo y que en el sentimiento del miedo se prepare ya estéticamente la aniquilación, es cosa que apenas necesita formularse. En la metafísica clásica de la *Teodicea*, escribe Leibniz: "Ahora bien, a los efectos de la conservación del ser vivo destinado a la muerte, era menester que existieran signos por los cuales fuera capaz de reconocer un peligro presente... El miedo a la muerte sirve también para evitarla..."

N. J. Boussoulas, en su reciente obra *La peur et l'univers dans l'oeuvre d'Edgar Poe*, señaló que en Poe existía un profundo enlace de miedo y ser; pero, ahora bien, evidentemente el asesinato sádico o perverso no va acompañado sólo de una sensación de miedo, sino también de un sentimiento de delectación. El universo de signos de la muerte y el universo de signos de la más extrema vitalidad coinciden, en la suprema concentración del momento, con la categoría temporal de lo bello, del placer de la muerte.

Julien Green, que en *Leviathan* presenta épicamente la horrible delectación del asesinato sádico o perverso, escribió en su *Diario* (4 de abril de 1933) unas notas que confirman el carácter de signo del universo del asesinato: "En todos mis libros, el pensamiento del miedo, o bien el de una violenta conmoción, se relaciona de un modo inexplicable con escaleras... En *Adrienne Mesurat*, la heroína empuja a su padre escaleras abajo, escaleras en las que luego ella pasa una parte de la noche. En *Leviathan*, la señora Grosgeorge, dominada por el miedo, sube y baja por la escalera. En *Clefs de la mort*, el protagonista planea el asesinato en una escalera". En dos pasajes de *Leviathan*, de Julien Green, la representación épica se manifiesta al servicio de un mundo en el cual se dan en igual medida la belleza y la destrucción. Naturalmente que no se trata aquí de la cínica explicación del crimen, sino de la valoración metafísica y de la justificación estética de un ser en el cual el mal, como observa Leibniz casi irónicamente en la *Teodicea*, si bien no se crea, es no obstante "admitido".

En el primero de los pasajes a que nos referimos, está contenida tan sólo la representación del asesinato; pero en el segundo,

su realización. Consideremos primero la representación: "Él también la vió: estaba tendida un poco de través en su cama, con la cabeza hacia abajo, ofreciendo el pecho al crimen o al amor, y, como alas, los brazos levantados desaparecían entre el negro torrente de sus pesados cabellos. Dormía como una muerta. La sangre le fluía lentamente por las venas y ya no le coloreaba las mejillas. Si alguien se propusiera matarla una noche, la encontraría seguramente así, sólo que ella estaría desnuda y sus brazos, sus cabellos, colgarían hasta el suelo. Si alguien la estrangulara, hasta que le hiciera salir para siempre el aire de los pulmones, ella presentaría este mismo rostro pálido, esta misma boca entreabierta, que ya no podría gritar". Consideremos ahora la realización: "En medio de la rabia que le hacía perder todo dominio sobre sus movimientos, se sintió repentinamente presa de un acceso de ternura, cuando vió la blancura de esa carne movida por una fatigosa respiración; murmuró el nombre de Angèle, pero ella lo vió entre los largos cabellos que le ocultaban a medias el rostro y comenzó a gritar de nuevo y fuera de sí por el pensamiento de que aquel hombre tal vez la mataría. Aun pudo ver cómo la ira le volvía a los ojos, cual si los inundara, y le mudaba el color, y entonces cerró los suyos. Él se le echó al cuello y le ahogó los gritos en la garganta.

—¡Calla! —repitió con voz rabiosa e implorante.

Y como ella intentara liberarse y volver a gritar, la golpeó en el pecho y en el rostro muchas veces. De pronto, le parecía que el río, los árboles, el aire, todo, vacilara en derredor, y que un prolongado aullido llenara el cielo. Los puños se le levantaron y volvieron a caer; ya no tenía ningún poder sobre ellos. Su único pensamiento era acallar ese horroroso grito que salía de aquella boca, esa voz estridente que, como un arma, le penetraba en el cerebro y se lo desgarraba. De pronto lo invadió un súbito horror, el horror de su víctima. Ya no sabía cómo podría evitar aquello, cómo podría impedir el crimen y cómo podría detener sus manos; ya no sabía cómo tenía que hacer para detener aquellos gritos. Los ojos de la muchacha ya no lo miraban. En la lucha se habían hecho huidizos y estaban vueltos; parecían los de una ciega, los de una loca; y ella ya se asemejaba a aquella visión de la asesinada que él había tenido la última noche".

Desde luego que este asesinato está descrito enteramente desde el punto de vista del asesino y, por una parte, el asesinato mismo se describe como un hecho cosmológico irremediable, pues el autor dice expresamente que el asesino no sabe ya cómo susstraerse al crimen; pero, por otra parte, se habla claramente del crimen del asesino, "su" crimen, como si se hablara de "su" muerte, y con esto la descripción cobra ya un sentido existencial. También puede imaginarse el asesinato narrado desde el punto de vista de la víctima, y entonces el supremo crimen de la víctima se convertiría en la suprema muerte de la propia víctima. En la narración breve *Mademoiselle Bistouri*, Baudelaire llegó por lo menos hasta la antesala de esta posibilidad épica. *Mademoiselle Bistouri* dice:

"Quisiera que él me visitara alguna vez con sus instrumentos y su guardapolvo, y hasta con un poco de sangre, además". En esta narración, Baudelaire encontró además la metáfora metafísica característica cuando habla de la "*guérison au bout d'une lame*", la curación en la punta de una hoja.

En la épica del asesinato y entre Ambrose Bierce y Tennessee Williams, se opera con toda claridad el paso del asesinato a la muerte como acontecimiento cosmológico existencial. Cuando en *Mi asesinato más logrado*, el joven hace matar por un carnero a su tío, que está atado y metido dentro de una bolsa, el autor describe los últimos momentos de la escena del modo siguiente: "El choque fué tan terrible que no sólo quebró el cuello del hombre, sino que desgarró la cuerda, de manera que el cuerpo quedó tendido en el suelo. ¡La espantosa frente del meteórico carnero había reducido al tío a una masa, a una blanda papilla! La conmoción hizo que se detuvieran todos los relojes entre Lone Hand y Dutsch Dan". En cambio, en el relato *Concupiscencia y el masajista negro*, cuando el negro en un último masaje termina por destrozar a su víctima, se nos describe la escena del modo siguiente: "El masajista negro se inclinó sobre su víctima, que aún respiraba. Burns susurró algo. El gigante negro asintió con un movimiento de cabeza.

—¿Sabes lo que aún te queda por hacer? —le preguntó la víctima.

El gigante negro asintió con un movimiento de cabeza. Entonces tomó el cuerpo, que sólo conservaba aún un poco de su consistencia y lo depositó cuidadosamente sobre una mesa reluciente. El gigante se devoró a Burns. Al cabo de veinticuatro horas, sólo quedaban los dispersos y pelados huesos. Cuando todo estuvo hecho, el cielo resplandeció con su más puro azul. Las reuniones de la Iglesia habían terminado, las cenizas descansaban en el piso, los equipos de incendio, de un rojo escarlata, ya no estaban allí y había desaparecido el olor a miel. Había retornado la calma y en todo se percibía el júbilo de la consumación. Los pelados huesos que habían quedado del sacrificio de Burns fueron metidos en un saco y llevados hasta la estación terminal de un tranvía. Allí descendió el masajista y siguió andando un poco más lejos, hasta llegar al extremo de un solitario puente, desde el cual hundió su carga, debajo de la discreta superficie del agua. Cuando el gigante volvía a su casa, pensaba en la satisfacción que sentía".

En Bierce, la aniquilación es un signo del todo universal; el joven, en el fondo, es víctima de ese signo, así como el tío es víctima del plan del joven. El carnero obra aquí enteramente como una potencia de aniquilación cósmica; pero en Williams, Burns y su masajista son víctimas de una codicia o concupiscencia que sólo existe entre ellos dos, que es estipulada o convenida entre ambos. Burns y el masajista son, en cierto modo, sólo las partes separadas de una y la misma concupiscencia, que aquí asume la forma de una muerte conscientemente convenida ("¿Sa-

bes lo que aún te queda por hacer?") y conscientemente realizada. Lo que aquí expresa Tennessee Williams no es otra cosa que la "concupiscencia" de Hegel, tal como éste la describe en la *Fenomenología*. "... la autoconciencia está segura de sí misma sólo al eliminar eso otro, eso que se le presenta como vida independiente, esto es, la concupiscencia".

Y así casi llegamos ya a Sartre. Independientemente del hecho de que en todas las definiciones que Sartre dió de la concupiscencia, del amor, del sexo, está presente y viva la fenomenología de Hegel, este autor discutió y planteó la relación que hay entre la estética y el crimen, con una perspectiva existencial, sobre todo en su obra *Saint Genet*. Allí presenta a los asesinos como héroes trágicos. Lo que estéticamente ocurre en el asesinato, no es la realización del asesinato, sino la realización del asesino. No se trata de la cosa, sino de quien hace la cosa. Refiriéndose a Genet, Sartre escribe: "Genet dista mucho de considerar 'el asesinato como una de las bellas artes'. El criminal no hace la belleza; él mismo es la auténtica belleza".

Difícilmente encontraremos un mundo de signos más rico y sutil, y también más opresivo, empero, que éste, en el que la concupiscencia, el asesinato, el deleite estético y la palabra épica, manifiestan tan cabal y permanente equilibrio. En toda zona del ser en la cual los signos del acaso y de la aniquilación son tan claros, se manifiesta también y junto con ellos, el modo de la belleza, aunque se trate de una ficción; pero aquí los contornos del modo de la belleza se revelan menos netos, parecen disolverse, parecen oscurecidos.

Consideraciones metafísicas sobre Bartleby y K.

Se puede considerar la literatura desde afuera, estudiarla como un conjunto de procesos y manifestaciones espirituales; pero también se la puede estudiar desde adentro, en su medio propio, y, por así decirlo, observándola desde el ángulo de su existencia. En el primer caso se la puede objetivar dentro de ciertos límites; en el segundo seremos conducidos por el propio acto literario. El análisis es sólo una extensión de la literatura, y la interpretación de la palabra es sólo la emanación diluída de la creación de ésta. En ambos casos se obtienen resultados, pero únicamente se llega a conciliarlos cuando el crítico se resuelve a reducirlos a un horizonte no demasiado limitado, dentro del cual el proceso literario se manifiesta como una actividad metaliteraria, como una actividad en la cual adquiere preeminencia la temática del ser, que *decide épicamente acerca de lo que es y de lo que no es*. En efecto, éste es, por cierto, el preciso sentido ontológico de las enunciaciones

literarias, sentido que no puede confundirse con el de las tesis científicas o filosóficas, con las cuales sólo está emparentado en la intención.

Se objetará que, al reducir la literatura a su temática metafísica del ser, queda destruída la forma épica, y que así la literatura pierde en riqueza, belleza y plenitud. Pero al objetar esto se pasa por alto el hecho de que la épica de la literatura, exactamente igual que la ciencia, tiene un fundamento ontológico, y que toda indagación metaliteraria de una obra determinada es una indagación por completo específica. El reducir una novela, un relato, un cuento, etc. a la temática del ser, es un proceso que corresponde a la elaboración de esas limaduras que en los estudios de mineralogía o en la metalurgia se emplean en lugar de materiales que resulta difícil conseguir o manejar. Desde luego que las limaduras son el resultado de una destrucción de la materia originaria, pero el modo de ser de la sustancia permanece invariable; es más aún, en las limaduras pueden observarse con mayor claridad, aunque discretamente, los rasgos individuales y la transparente condición del material originariamente impenetrable.

Y por cierto que en nuestro terreno —en las limaduras de la obra literaria— cobran mayor autenticidad y quedan mejor justificadas las categorías de la historia de la cultura y de la ciencia de la literatura que, sin este enfoque, resultan un tanto gastadas y no tienen el carácter de lo obligatorio. Tales categorías pueden ser válidas en lo que respecta a las *estructuras macroliterarias* de una obra y pueden hacer lícitas ordenaciones histórico-temporales, históricoesilísticas, o bien formales. Pero tales categorías ya no cuentan en lo que respecta a la *clasificación microliteraria*, en la cual valen las estructuras finas estéticas y ontológicas, porque sencillamente no abarcan los nuevos elementos que entran en juego. Al rechazar las determinaciones y los conceptos históricos y morfológicos, se nos ofrecen casi automáticamente las terminologías metafísicas u ontológicas como instrumentos indispensables, porque los elementos y estructuras que pueden caracterizarse mediante tales terminologías no son cosas que se lleven desde afuera a la obra literaria, sino que moran en el interior de ella, como elementos constitutivos esenciales y necesarios. En efecto, toda novela, todo relato, etc., se nos presenta como algo existente y lo que se enuncie (desde un punto de vista formal o de contenido) de ellos no puede entenderse sino como algo también existente. Con la nueva terminología (ontológica y metafísica) podemos entendernos admirablemente bien sobre cuestiones literarias, porque es más antigua, más rica y sutil que la de la ciencia de la literatura, cuya sintaxis carece notoriamente de principios fundamentales. Y asimismo se pueden admitir y aplicar como instrumentos de fácil manejo, hipótesis, teorías y experiencias ya registradas que tengan origen metafísico y que sean estudiadas con relativas precauciones a lo largo de la tradición (por ejemplo, considerando las ampliaciones ideológicas que suponen una cosmovisión, como consecuencias de

carácter no imperativo), y de esta suerte será posible mostrar la transparencia metafísica de formas literarias. En la *Metafísica de la literatura*, discutí el aspecto experimental de esta posibilidad, y en *La teoría de Kafka*, su praxis.

La metafísica de la literatura se ocupa de la investigación experimental, de los eslabones y fundamentos metafísicos en la literatura épica. Expresado en el lenguaje de la teoría pura esto significa una especie de esbozo sistemático de las relaciones generales y especiales con el ser, que constituyen el fundamento de las manifestaciones literarias. La metafísica de la literatura somete los mundos épicamente representados, o sus fragmentos, a un análisis especial que considera la constitución de situaciones y aspectos de la temática del ser, análisis cuyas ventajas ya se han manifestado en otras experiencias y obras de creación espiritual, de naturaleza científica o teológica. Este procedimiento filosófico consiste en una *lectura metafísica de textos literarios*. Las terminologías con ayuda de las cuales se descubren, se expresan y se comunican los eslabones y fundamentos metafísicos de las formas literarias, proceden de teorías ontológicas clásicas y no clásicas.

Pero, ahora bien, cabe observar en primer término que este análisis (el de la metafísica de la literatura) no hace hincapié alguno en el hecho de que los objetos literarios, por lo menos de acuerdo con su intención —manifiesta o encubierta— tengan un interés estético o, como suele decirse con el rostro pálido y avergonzado, que pertenezcan a las “bellas letras”. Detrás de esta gastada expresión se oculta un juicio estético que, de acuerdo con su naturaleza, puede ser verdadero o falso, y que se refiere a objetos estéticos que, a su vez, indican un modo especial del ser. A una estética corresponde, en primer lugar, fundamentar ontológicamente el modo de ser particular de los objetos estéticos y, en segundo lugar, establecer la verdad de un juicio estético. Aunque por el momento no nos detengamos en la explicación de estas cosas, así y todo es evidente que el análisis metafísico tiene que preceder al análisis estético. Sólo entonces resultará manifiesto que el objeto estético no es el mundo épicamente representado, sino que puede caracterizarse como objeto estético el texto literario mismo, en el cual se representa ese mundo. Así como en la lógica las expresiones *verdadero* y *falso*, se refieren sólo a enunciados y no a las cosas de que se habla en ellos, *en la estética, las expresiones bello y feo sólo se refieren a la expresión de un mundo o al fragmento de un mundo representado en la épica, en los versos, en los cuadros, etc., pero no a ese mundo mismo, o a un fragmento de él.*

Lo mismo que lo verdadero y lo falso, lo bello y lo feo son conceptos puramente semánticos y en consecuencia sería menester distinguir una semántica lógica de una semántica estética. Así como ciertamente la verdad lógica de una teoría significa al propio tiempo una valoración lógica de la situación expresada en ella, en la expresión estética de un mundo se realiza el intento de “justificar estéticamente” ese mundo, justificación que para Nietzsche

era la única posible. En tales circunstancias quedará abandonado el horizonte de la lógica; por una parte, se entrará en el terreno de la experiencia, y por otra, el juicio estético se convertirá en una forma existencial viva.

Después de estas consideraciones previas, enfocaremos por fin lo que constituye el tema especial de nuestro interés: el enigma de cierta prosa que encontramos en muchas obras de literatura épica. Pienso en *Billy Budd* y en *Bartleby* de Melville, o en *El proceso* y en *El castillo*, de Kafka. Pienso en sus personajes y en los ambientes en que éstos se mueven, signos de posibles modos del ser y de posibles relaciones con el ser, cuya representación exige en igual medida una valoración metafísica, una valoración ética y una valoración estética.

Dije enigma de una prosa. Considerar esta cuestión nos permitirá comprender con especial claridad que la elaboración de una forma estética representa un proceso de signos. El enigma no está en el mundo épicamente representado ni en sus personajes, sino que lo misterioso radica más bien en ese tipo de expresión y de condensación lingüísticas, cuya lacónica intensidad transforma inmediatamente toda situación en un signo, y de esta manera transpone todo objeto real a la condición de un ser estético. Como el mundo estético, esto es, el mundo que puede justificarse en virtud de un juicio estético, presenta un panorama notoriamente utópico, y como toda revelación de una imagen irreal deseada, descansa en el contraste con una situación real, el encanto estético de la épica kafkiana se ve fomentado por la condición utópica de las relaciones kafkianas respecto del ser, relaciones cuya quintaesencia estriba en alternados esclarecimientos y oscurecimientos que se cumplen entre los signos y las cosas. En la prosa de Kafka hay momentos en que el lenguaje se asemeja a los golpes dados en el interior de una celda, a los que ya nos referimos al ocuparnos de los signos, golpes que parecen provenir de otro mundo. Nosotros no percibimos todos los sonidos, todos los ritmos, pero comprendemos la relación, el contexto. Nos sentimos aún en libertad, pero también sentimos que se trata sólo de la libertad de un paseo llevado a cabo bajo árboles, pero entre paredes, ya que esos paseos, las mañanas y los atardeceres, parecen pintados sólo con colores desteñidos en el vidrio de la ventana.

El K. de Kafka, que llega, bien entrada la tarde, a la aldea del castillo para obtener de las autoridades condales el puesto de agrimensor, no nos dice nada de su origen ni del pensamiento secreto que lleva en él —el oculto pensamiento pascaliano que conservamos cuando hablamos como habla todo el mundo—, y lo mismo cabe decir del *Bartleby*, de la historia del mismo nombre de Melville, quien, encontrándose desde mucho tiempo atrás en el activo mundo de la oficina, de pronto se rehusa a prestar toda colaboración y rechaza cualquier encargo que se le haga con la contestación “Preferiría no hacerlo”. La metafísica del conocimiento describió, con la famosa frase de la “prisión de la conciencia”,

el fenómeno de que ninguna conciencia puede salirse de sí misma. Aquello de que tenemos conciencia es, al propio tiempo, prisionero de la conciencia. Bartleby y K., cada uno a su manera, demuestran la verdad de esta afirmación, pues, si bien hablan como todo el mundo, su manera de proceder revela en ellos un oculto pensamiento secreto, que nosotros no conocemos, del cual ellos son prisioneros y en cuya permanente inmanencia los dos personajes se hallan como en su elemento en un mundo extraño, que no se nos revela mediante el sentido original de las palabras, sino que las palabras de K. y de Bartleby son como los golpes que nos llegan desde el interior de una celda. Bartleby se nos convierte en un extraño y sus palabras en un enigma, cuando éstas irrumpen en un mundo en el cual, como en toda perfecta oficina, es menester desempeñar el papel que uno ha asumido, y en el cual una palabra que no pertenece al texto resulta incomprensible o suscita estupor. K. se convierte en un extraño porque el papel que él quería desempeñar —el de agrimensor— evidentemente no ha sido previsto en el castillo. El pensamiento secreto de Bartleby, que consiste en continuar siendo él mismo en medio de la oficina, obliga a los miembros que la componen a realizar un acto propio, a abandonar el despacho en el que se queda Bartleby. El pensamiento secreto de K., instalarse en la aldea del castillo y realizar una carrera como empleado, y la extraordinaria tenacidad con que K. pretende realizar su pensamiento, quedan anulados por las autoridades y la resistencia cada vez más fuerte del castillo y del conde; y a este respecto lo artístico del lenguaje consiste cada vez más en encubrir las negativas en un confuso juego de dilaciones y pretextos. La oficina se estrella contra Bartleby; K. se estrella contra el castillo. Por una parte, es manifiesto el abandono y desamparo de alguien dentro de un universo, así como, por otra parte, también lo es fuera de él. Bartleby no es comprendido por el mundo; K. no comprende al mundo. La creciente inaccesibilidad de Bartleby y la creciente inaccesibilidad del castillo expresan las situaciones del ser, épicamente reveladas, y sus aspectos metafísicos.

En el relato de Melville, la situación del ser de Bartleby se concentra en esta estereotipada manifestación suya: "Preferiría no hacerlo". Este giro lingüístico tiene el carácter de una fórmula y por lo tanto el carácter de un signo que nos revela la condición metafísica de Bartleby. Si buscamos el punto culminante épico correspondiente, en el cual este giro del lenguaje cobra su máxima agudeza, nos detendremos en un pasaje en el que, otra vez después de un encargo, se desarrolla el condensado diálogo siguiente:

—Vaya, pues, le ruego, hasta la oficina de correos —la oficina estaba situada sólo a tres minutos de camino— y vea si hay algo para mí.

—Preferiría no ir.

—¿No quiere ir?

—*Quisiera* no ir."

Bien se ve que Bartleby distingue con toda precisión entre "quiero" y "quisiera". Es evidente que mediante este contraste la expresión "quisiera" adquiere mayor agudeza y se manifiesta como perfecta designación de la relación con el ser, como el punto de arranque lingüístico de la reducción metafísica.

En el relato de Kafka, la situación en el ser de K. está concentrada lingüísticamente de análoga manera y señalada épicamente por un giro lingüístico que tiene carácter de signo. Ya al comienzo de su estada en la aldea, K. pretende obtener una entrevista con la gente del castillo. Para lograr su intento pide ayuda a los dos misteriosos asistentes. Estos han de pedir permiso por teléfono, para que K. pueda visitar el castillo. El "no" de la respuesta llega hasta la mesa a la que está sentado K.; pero la respuesta era aún más expresa y rezaba así: "Ni mañana ni ninguna otra vez". El *no* se amplía en la fórmula *Ni mañana ni ninguna otra vez*. Toda la novela de Kafka no es sino la confirmación épica —la confirmación mediante hechos— de este giro lingüístico cuyo núcleo sintáctico reside en ese *ni-ni*, y cuya seducción lógica es evidente. La exclusividad sintáctica condiciona una exclusividad semántica y ésta a su vez caracteriza la particular situación óptica o existencial del ser, en la cual K. se halla frente al castillo.

En el "Preferiría no hacerlo", de Bartleby, y en la respuesta comunicada a K. "*ni-ni*", estriban las expresiones lingüísticas fundamentales, los elementos épicos, las limaduras literarias que pueden servir a los efectos del análisis metafísico o, dicho con otras palabras, en ellos estriban los "juegos del lenguaje" de su prosa, para aplicar aquí tanto las reglas gramaticales como la posición metafísica que supone la expresión de Wittgenstein. Por lo demás, existe en la literatura mundial un tercer ejemplo que podríamos agregar aquí y que presenta cierto parentesco con el juego del lenguaje del *Bartleby* y de *El castillo*. Me refiero al célebre cuento de Nathaniel Hawthorne, titulado *El círculo mágico del señor Wakefield*.

En este relato, una tarde de octubre un hombre abandona a su mujer para ir a vivir a una casa situada en una calle próxima y para permanecer en ella durante largos años. En sus paseos, el hombre describe un círculo alrededor de su antigua vivienda y de su mujer...Día tras día pospone el retorno a la mujer, que lo aguarda.

—Mañana no —se dice—. Probablemente la próxima semana."

En esta fórmula lingüística se concentra el argumento de cuento. La expresada indeterminación determina un curso épico y un lenguaje cuyas enunciaciones, tanto sintácticas como de contenido, modifican y establecen el juego de la despedida y del retorno. El vocabulario del texto y también los elementos del argumento están determinados por los paseos que el hombre da entre su abandono de la casa y su retorno a ella. Por fin, Wakefield vuelve a su antiguo hogar. "Llama a la puerta y al entrar él vemos por última vez su rostro con esa astuta sonrisa que

había sido señal precursora de aquella pequeña jugarreta que, durante veinte años, le jugó a su mujer.”

Al terminar el relato, Hawthorne expresa la posición metafísica definida por el argumento y el juego lingüístico, del modo siguiente: “En la aparente confusión de este mundo, el individuo está incluido con tanta precisión en un sistema, y un sistema se articula con otro formando un todo de tal manera, que el individuo, si se sale de él, aunque solo sea por un instante, se pone a un lado y corre el peligro de perder su lugar para siempre. Puede convertirse en un rechazado del universo, como le ocurrió a Wakefield.” Fácil es ver la relación que existe entre Wakefield, Bartleby y K. Pero aún quisiera señalar aquí la función épica y lingüística del “paseo”. La tensión épica que presenta la descripción del paseo es equivalente en el relato de Hawthorne, de un modo asombroso, a la tensión de un juego. Los paseos son los que describen “el círculo mágico del señor Wakefield”. En su libro sobre el *Renacimiento americano*, F. O. Matthiessen habla de la época del “extremo individualismo”, habla de la soledad, de los paseos solitarios, propios de ella. Thoreau, Melville, y también Hawthorne y Emerson son representantes de ella. Posteriormente, Franz Kafka, en *El paseo repentino*, transformó por entero este motivo épico en un juego del lenguaje, representado por una proposición única, de veintiocho renglones, construída intrincadamente por elementos rigurosamente relacionados entre sí. Después de él, Walter Jens y Dino Buzzati no sólo elaboraron épicamente el motivo del paseo, sino que lo tradujeron a una determinada cualidad prosística.

A fin de que continuemos entendiéndonos, es menester que nos volvamos una vez más a la teoría filosófica. La metafísica de la literatura suele distinguir entre temática del ser clásica y no clásica. Clásica es la temática del ser de la lógica y de la metafísica aristotélicas, con su doctrina de las categorías, del ser supremo, el ser general y el ser especial, y la evidente primacía de los conceptos de realidad, que se reconoce ya en el desarrollo de la metafísica general, como una doctrina física de la realidad. La evolución de esta temática clásica del ser pasa por los comentarios escolásticos y por la primera elaboración independiente de los motivos que lleva a cabo Suárez, y se perfecciona luego en Descartes, Leibniz, Wolff, etc. En la *Teodicea* de Leibniz se realiza el intento de hacer comprensible el mundo real partiendo de los mundos posibles que Dios pensó antes de la creación y, al propio tiempo, de explicar la existencia del mal en este mundo. No clásica es la temática del ser a la que, después de algunos precursores difíciles de ubicar (acaso Pascal), dió validez Kierkegaard al oponer el concepto de existencia (humana, personal) al concepto del sistema, que lo abarca todo, trascendencia e immanencia, Dios y mundo, naturaleza y espíritu, razón e historia. En este sentido, los *Fragmentos filosóficos* de Kierkegaard constituyen un escrito filosófico de combate contra la fenomenología y la lógica de Hegel. La filosofía de la existencia de Kierkegaard

se erige contra la Teodicea de Hegel, y la teología dialéctica, contra la conciliación de idealismo y cristianismo. Dios, el ser supremo, queda separado de la temática del ser, con lo cual quedan echadas las bases de una analítica existencial que alcanza su coronamiento en *Ser y Tiempo* de Heidegger y que nosotros llamamos aquí ontología fundamental. Clásica es la historicidad de la naturaleza, el pensamiento de la cosmogonía; no clásica es la historicidad del hombre, la “historia de las concepciones que el hombre tiene de sí mismo”, como hubo de formularlo Scheler, en suma, la antropología filosófica. Si se piensa metodológicamente y si se reduce el análisis clásico y no clásico del ser a sus elementos, se comprobará que en el primer caso se trata de un procedimiento de división del ser, que se lleva a cabo con ayuda de las categorías; pero que en el segundo caso se trata de un procedimiento de interpretación del ser, mediante elementos existenciales.

Como ya dijimos, lo característico de la temática clásica del ser, tal como se formula en la *Teodicea*, es la “primacía de la realidad sobre los mundos posibles”. Al leer a Melville tenemos la impresión de que Bartleby se sustrae al primado de la realidad. Verdad es que está profundamente inmerso en esa realidad, pero el hallarse sumergido en ella contradice empero inmediatamente su efectiva primacía sobre otras modalidades. Por cierto que la destrucción del predominio clásico de la realidad no es infinita. Tal destrucción es de carácter temporario. La realidad, representada por la oficina, se aparta, da un paso atrás; Bartleby se convierte casi en un ente irreal; su muerte, al pie de las paredes de la prisión, después de sucesivas negativas a tomar alimentos, que recuerda profundamente a la muerte del “ayunador de profesión”, de Kafka, que muere en una jaula de fieras, tiene por cierto rasgos reales, rasgos muy reales, pero sin duda ya no es un hecho cosmogónico, sino de carácter en alto grado privado e irreal. Bartleby desaparece en la inconsistente parte final del argumento, del cual el propio Melville, no sabe explicar la génesis concebida como un todo. Por un breve instante la narración de Bartleby nos procura una fugaz visión de un mundo diferente del limitado por el horizonte real del ser, del cual el empleado se sustrae mediante su continuo “Preferiría no hacerlo”. El orden de la oficina y las categorías corrientes de la realidad no son los suyos. Pero tampoco percibimos con precisión la estructura del mundo particular de Bartleby; tan sólo podemos vislumbrarlo cuando Bartleby, solo, detrás de las puertas cerradas con llave de la oficina, se entrega a sus impenetrables ocupaciones, en horas en que nadie trabaja. Cuando golpean a la puerta —y es el propio jefe quien lo hace—, la respuesta defensiva que llega del interior es ésta:

“—Todavía no... Estoy ocupado”.

Y esta respuesta bien puede considerarse como el signo de un mundo ajeno al real.

También el castillo impide que K. entre en él, alegando que

las ocupaciones son allí incesantes y de un carácter cerrado. "Ni mañana ni ninguna otra vez" es la respuesta que recibe K. El castillo se nos presenta pues como un mundo posible, caracterizado por su hermetismo y su falta de contradicción. (La no contradicción es el criterio leibniziano de la posibilidad). Pero, como nunca podemos echar siquiera una mirada al tal castillo, éste asume el carácter de la irrealidad y nos muestra, no esporádica, sino continuamente, la destrucción de la realidad, el desmoronamiento de los conceptos de realidad, frente a un ser. De manera admirablemente simbólica, se parafrasea la actividad del trabajo del castillo como un quehacer extraño, mediante los signos de "ebriedad" y los "cantos" que se oyen por teléfono, cuando por fin se consigue establecer comunicación con el castillo. K. recibe una respuesta, "ciertamente una respuesta que no es sino una broma". K. está en la situación del "hombre de campo" de *Ante la ley*, cuya puerta vigila el guardia, según se narra en otro relato de Kafka. El hombre se pasa largos años esperando ante la puerta; la entrada estaba hecha sólo para él, como por fin le dice el centinela. Y antes de que el hombre muera, el guardia agrega, con cierta malicia: "Ahora me marchó y cierro". El mundo de la ley es un mundo posible, pero para el hombre real del campo, fundamentalmente inaccesible. Su muerte ante las puertas de la ley, después de haberse pasado la vida esperando, indica los agudos contornos de un modo del ser frente a otros. Lo mismo indica la retirada de los miembros de la oficina, por una parte, y la muerte de Bartleby en el patio de la prisión, por otra, o el "ni-ni" de la respuesta que K. recibe del castillo. La zona que hay entre el mundo real y un mundo posible está siempre determinada por el espectador, como lo expresa Geulincx en su *Ética* publicada en 1665. "Soy únicamente un espectador de esta actividad; nada puedo agregar ni quitar de ella. Aquí no puedo ni construir ni destruir nada: todo esto es obra de otro". Bartleby, descrito como hombre diligente, se ha apartado casi por completo de "las cosas exteriores" y se ha concentrado en sí mismo. Al principio tenemos la impresión de que desempeña el papel de un espectador que se halla frente al mundo real de la oficina. Pero luego advertimos que la oficina se va convirtiendo cada vez más en un espectador tolerante frente a Bartleby y a su inaccesible mundo propio. Nada puede oponerse a las palabras "Preferiría no hacerlo", que suenan como procedentes de un mundo extraño, como "la obra de otro", mundo que, en cada ocasión, no se muestra por cierto consecuente y sistemático. Casi todos los motivos del ocasionalismo de Geulincx cobran en Bartleby rasgos personales. ¿Y cómo no habríamos de recordar aquí la figura de Abraham, tal como la interpretó tan magistralmente Kierkegaard en *Temor y agitación*? ¿Cómo no íbamos a recordar a Abraham en el monte Moriya, pronto a sacrificar a su hijo, porque había oído la orden —y sólo él la había oído— de hacer tal cosa? "Nada dice a Sara, nada dice a Elieser"; ¿acaso no había hecho voto de silencio, porque ellos lo habían inducido a tentación?

Hablé del pensamiento pascaliano, que también K. poseía, es decir, el pensamiento secreto de penetrar en el castillo, de convertirse en agrimensor y de vivir definitivamente en la aldea. Este pensamiento es su mundo posible, altamente personal, su utópico fundamento, su irreal vida interior. Pero el castillo es sólo aparentemente la realidad de este pensamiento, sólo aparentemente es ese mundo posible realizado. En efecto, cuanto más intensos son los esfuerzos de K. por entrar realmente en el castillo, tanto más se alejan los muros de éste y tanto más inaccesibles se hacen sus autoridades. Real es Frida, y real es el acto sexual que K. cumple con ella; pero Klamm, el poderoso hombre del castillo, sigue siendo irreal, imposible de encontrar. "No lo encontrará en ningún caso; aunque se quede esperando o aunque se marche" —le dice un señor a K.

"—Entonces prefiero no encontrarlo, esperando" —le hace responder, "obstinado", Kafka a su personaje. Y la reflexión con que termina esta escena podría igualmente hallarse en el *Bartleby* de Melville: "Entonces le pareció a K. que ahora se habían cortado los lazos que lo unían a todos y que por cierto estaba más libre que nunca y podría, por lo tanto, aguardar en aquel lugar, antes prohibido, cuanto quisiera. Le pareció que había luchado por conquistar esa libertad, como ningún otro habría sido capaz de hacerlo, y que nadie tenía ahora el derecho de mezclarse con él o de tratar con él; es más aún, de dirigirle la palabra; pero —y esta convicción era, por lo menos, igualmente fuerte— le parecía al propio tiempo que nada había más sin sentido, que nada había más desesperante que esa libertad, que esa espera, que esa invulnerabilidad". Como se sabe, Kafka leyó *Temor y agitación*, de Kierkegaard. Jean Wahl y otros, que rastrearon esta posible influencia, sostuvieron que Kafka había sacado del danés los rasgos de Abraham. La interpretación que hace Kierkegaard de la significación de Abraham contiene muchos detalles que también pertenecen a K., cuyo mundo propio, que se desarrolla en la espera y en la acción, se convierte cada vez más en la "obra de otro", en un instrumento que está al alcance de la mano de Klamm, "y ¡ay de aquel que no se acomode a ello!" Llama la atención el hecho de que en el mundo de Bartleby y en el de K. se emplee una terminología jurídica, normativa. Y esta terminología parece apropiada si consideramos los personajes en la zona del espectador de Geulincx. El celo de K., su espera, su atención, son cosas enderezadas a recibir los mandatos y prescripciones de la razón. Esto es lo que lo define. Pues lo que ocurre es "obra de otro".

El lenguaje de Bartleby, es decir, las preguntas y las respuestas, está dirigido por los verbos "querer" y "deber". Estos verbos desempeñan un papel esencial en la descripción de los modos del ser, como puede concluirse de N. Hartmann y O. Becker. Ambos filósofos aclaran los conocidos modos, tales como necesidad, realidad, posibilidad, y sus formas negativas, con ayuda de los verbos auxiliares modales "poder" y "deber". La necesidad se ex-

presa mediante la frase "Deber ser así"; la posibilidad, mediante la frase "Poder ser así". O. Becker formuló una interpretación jurídiconormativa de los modos de su cálculo. En esa interpretación, necesidad significa tanto como "es mandado" (ordenado, dispuesto, decretado). De esta suerte queda caracterizado, desde el punto de vista modal, el mundo de los mandatos u órdenes (Abraham, Bartleby y K.). La posibilidad se expresa con la frase "Es lícito, es permitido". La respuesta que recibe K. en la expresión "Ni mañana ni ninguna otra vez", es una prohibición, que puede expresarse también mediante la frase: "No es lícito, no está permitido", o sea, mediante la forma negativa de la posibilidad, que nosotros hemos llamado imposibilidad. La irritante respuesta de Bartleby, tan irritante que sus activos y burlones colegas de la oficina ya no vuelven a dirigirle la palabra, se produce como a tropezones ("Ah, sí; preferiría... sí; es una expresión cómica. No me imagino como..."). Es decir, que el constante "Quisiera, o preferiría, no hacerlo" indica igualmente un modo ontológico, el modo de Bartleby, quien opone muy clara y netamente su "Quisiera no hacerlo" al verbo "deber". En el "quisiera" se oculta un deseo; el "quisiera no..." es la negación de este deseo. Como respuesta a un mandato ("tú debes", o "tú has de"), la negación significa tanto como decir "No quiero" o "No debo", esto es, la negación de la necesidad, o sea la no necesidad que O. Becker expresa mediante la frase "No está mandado u ordenado". En el mundo posible del deseo o en el lenguaje de la posibilidad, "No está mandado" equivale a "Es posible que el mandato quede de una manera u otra sin cumplirse". Ahora bien, en la interpretación jurídiconormativa del cálculo modal, como lo señaló O. Becker, hay una teoría de las instancias cuya jerarquía —considerada desde un punto de vista ontológico— está fundamentada por el sistema de modalidades combinadas.

O. Becker da a este respecto el siguiente ejemplo: "La instancia superior manda a la instancia inferior que permita una acción", lo cual corresponde a una vinculación de la necesidad con la posibilidad; "la instancia superior permite a la instancia inferior que ordene una acción", lo cual corresponde a la vinculación de la posibilidad con la necesidad; "la instancia superior manda a la instancia inferior que ordene una acción", lo cual corresponde a una vinculación de una necesidad con otra necesidad. Introduciendo "instancias intermedias", puede ampliarse y perfeccionarse cuanto se quiera el sistema, pero claro está que éste se hará asimismo muy complicado y terminará por parecernos un laberinto, cuyo conjunto perderemos de vista. Y ésta es precisamente la estructura modal ontológica del mundo del castillo en el cual K. espera ser admitido. La fascinación del lenguaje de Kafka descansa en una terminología jurídiconormativa, en la cual se manifiesta el sistema jerárquico de los modos, que a su vez es expresión de la naturaleza laberíntica del ser. Klammm es una instancia intermedia del castillo, a quien se manda que ordene a las instancias inferiores que realicen actos. "¿Sabe usted lo que

significa que el señor secretario lo interroge? Tal vez o, mejor dicho, probablemente él mismo no lo sepa. Se está aquí tranquilamente sentado y cumple con su deber, por razones de orden, como él mismo dice. Pero piense usted que fué Klammm quien lo designó, que él trabaja en nombre de Klammm... En suma, que es un instrumento en manos de Klammm, y ¡ay de aquél que no se acomode a ello!" Y Klammm, a su vez, es entre las "autoridades condales" sólo un signo, un vocero del conde. Lo que él manda hacer es el mandato "de otro". La relación que hay entre K. (la instancia inferior) y el castillo (la instancia superior) consiste en el hecho de que la instancia superior manda que no sea permitida la acción de la instancia inferior, esto es, que sea prohibida. Desde un punto de vista modal esto significa la vinculación de una necesidad con una imposibilidad. La relación que existe entre Bartleby y la oficina consiste en el hecho de que la orden de la instancia superior (la oficina) choca con la negativa de cumplir esa orden por parte de la instancia inferior.

En la esfera del cálculo modal trátase aquí de la vinculación de una necesidad con una no necesidad. Ahora bien, la teoría de los modos distingue, empero, entre modos ontológicos (del ser) y modos lógicos (de la enunciación). Aparentemente, en los discursos de Bartleby y K. los modos sólo determinan el tipo de la enunciación, el tipo de juicio; de manera que en Melville y en Kafka sólo habría una vinculación lógicolingüística de las modalidades. Pero como en el interior de sus mundos épicos se cristalizan instancias inferiores o superiores que siempre se expresan en un lenguaje caracterizado por entero como modal, esas mismas instancias se convierten en universos épicos conclusos que pueden describirse mediante modos ontológicos. La existencia de tales instancias y mundos superiores o inferiores ontológicamente determinados, nos lleva a un punto completamente diferente, que tiene una enorme importancia para la metafísica de la literatura. Me refiero a la cuestión de si el mundo de Bartleby o el mundo de K. representa aún una temática del ser clásica o muestra ya estructuras no clásicas, es decir, de lo que hemos llamado ontología fundamental.

Toda la temática clásica del ser está regida por "la ley de la diferencia modal". "La necesidad condiciona la realidad (verdad), la realidad (verdad) condiciona la posibilidad", como hubo de formularlo N. Hartmann. Martin Heidegger, que criticó y superó esta temática clásica del ser, destaca muy bellamente en *Ser y tiempo*, la primacía de la realidad y el principio jerárquico. En esa obra dice: "Como categoría modal de la existencia, la posibilidad significa lo que aún no es real, ni necesario. Esta modalidad caracteriza sólo lo posible. Ontológicamente está por debajo de la realidad y de la necesidad". La palabra *existencia* significa aquí tanto como la expresión de O. Becker, "modo de ser de las cosas en el mundo que nos circunda"; es decir, que casi vale tanto como la fórmula de Sartre "*en soi*". Y partiendo de este modo de ser de las cosas, la temática clásica, desde la antigüedad hasta

N. Hartmann, fué conquistando su concepto del ser. M. Heidegger opone a este concepto del ser el concepto de la existencia (humana), el concepto de "Existenz" y sus elementos existenciales. Partiendo de este punto, Heidegger formula lo siguiente: "En cambio, la posibilidad como elemento existencial es la más original y la última determinación positivamente ontológica de la existencia".

Evidentemente, ni el mundo de instancias de Bartleby ni el de K. puede reducirse a la "diferencia modal" clásica. Para Bartleby la oficina es una realidad en cuanto "existe". Pero su propia "existencia", la de Bartleby, en esa realidad es irreal, en cuanto, cual una isla de la posibilidad, significa su propia posibilidad y ninguna otra cosa. El desfile de los miembros de la oficina que se retiran y el hecho de que Bartleby se quede en ella, muestran el triunfo y el carácter positivo de su determinación ontológica acerca de la realidad de la oficina, y aún lo muestra la muerte de Bartleby en el patio de la cárcel, muerte de inanición, es decir una muerte elegida por él (y recuérdese aquí otra vez *El ayudador de profesión*, de Kafka). La relación modal que existe entre Bartleby y la oficina se caracteriza por la vinculación de una necesidad con una no necesidad. Bartleby opone al "Usted debe", de la oficina, su "No quisiera, preferiría no hacerlo", es decir, la no necesidad a la necesidad. Y precisamente aquí es donde Bartleby se sustrae a la "ley de la diferencia modal", que tipifica el modo de ser de la oficina. Bartleby permanece fuera de esta diferencia modal y de la temática del ser en la cual se verifica esa diferencia. Él es una variante del "espectador" puesto en el "terreno de la auto-observación", como dice Geulincx, aun cuando no podamos sostener que percibimos por entero los elementos "existenciales" de Bartleby. Al principio, para Kafka el castillo es, naturalmente, una realidad. Pero, como continuamente esta realidad se nos va escapando, adquiere cada vez más los caracteres de una irrealidad impenetrable. El lenguaje de Kafka se vale de todos los medios para llevar a cabo esta transposición en el curso de la novela. El castillo termina por ser sólo una posibilidad, una posibilidad de K., pero al fin de cuentas una posibilidad tan poderosa que se adueña de toda su existencia. Observamos cómo la potencia de la posibilidad se sobrepone a la realidad de K. y se convierte en determinación ontológica última; en suma, que la posibilidad se convierte en un elemento existencial. Podríamos citar aquí lo que O. Becker dice en sus *Investigaciones sobre el cálculo modal*, acerca de la condición existencial de la posibilidad: "La diferencia modal entre posibilidad y realidad se modifica. La existencia condicional *factibilidad*; la posibilidad del ser condiciona mera efectividad. Ha de concebirse la posibilidad del ser como potencia del ser, la cual expresa aquello de que una existencia es capaz..."

Fácilmente nos vemos inclinados —y los *Diarios* o las *Cartas* parecen darnos motivos para alimentar semejante concepción— a considerar la épica de Kafka como la reproducción de un mundo de sueños. No se advierte el realismo que con este recurso in-

trduce Kafka en una épica cuya prosa está empeñada precisamente, en anular la temática de la realidad. La íntima constitución ontológica de los sueños, las estructuras modales de su acontecer son cosas apenas investigadas y, tocante a los elementos distintivos de los sueños —elementos psicológicos y psicoanalíticos, arquetipológicos y caracterológicos—, lo cierto es que ellos indican sin duda una mecánica, un automatismo que crea una relación con una realidad más delicada y ramificada que la corriente. El mundo de los sueños es un mundo de símbolos en el cual se dan los *signos para algo*, pero en el mundo épico de Kafka sólo hay *signos de algo*, es decir, signos de su mundo épico, que son la propia situación de ese mundo en el ser. De manera que el abismo que hay entre estos signos es al propio tiempo la diferencia que hay entre la temática del ser de los sueños y la temática del ser de *El Castillo* y de otros relatos del mismo autor. Los sueños bien pudieran ser preludios reales de los mundos de Kafka, que muchas veces se nos manifiestan como fragmentos de sueños, y que nos producen *shocks* semejantes a los que nos hacen despertar cuando estamos profundamente dormidos. Como ya dijimos, es llamativo el hecho de que el origen de Bartleby y de K. permanezca oscuro. Evidentemente, a los efectos de la narración, la genealogía de los personajes carece de toda importancia. En *El proceso* tampoco se reconstruyen los antecedentes de K. A este respecto los mundos de Kafka son radicalmente opuestos a los de la épica del recuerdo de Proust. A primera vista parece que el autor tiene en cuenta la "crudeza de la realidad", como dice N. Hartmann expresándose en el lenguaje de la temática clásica del ser. Es decir que "el pasado nunca se repite; todas las decisiones son definitivas e irrevocables". Pero en verdad las consideraciones metafísicas que hemos hecho sobre Bartleby y K. nos confirman precisamente que sus mundos, que sus existencias, no tienen pasado alguno, no tienen un *temps perdu*, y que en última instancia se sustraen de esta manera a la crudeza de la realidad.

Peter Toussell acaba de publicar un fragmento de Melville titulado *El huevo*. Se trata de una cosmogonía que contiene asimismo un análisis del tiempo. Melville distingue dos clases de principios del tiempo: los cronológicos y los horarios. Horario es el tiempo de las mediciones técnicas, el tiempo del reloj, el tiempo real, que es válido en todas partes; pero cronológicos son los principios temporales del cielo, de la irrealidad, del otro mundo. Notoriamente, Bartleby está apartado del tiempo horario de la oficina y en su propio mundo vale el tiempo cronológico, en el que no existe un transcurso real del tiempo ni un pasado mensurable. También Kafka nos dejó un fragmento cosmogónico sobre el tiempo, en el relato titulado *Poseidón*, sobre el cual recientemente ha vuelto a llamar la atención W. Biemel. En la narración se nos informa de cuán pesado le resultaba a Poseidón el gobierno de los mares, de cómo debía hallarse continuamente calculando, para no perder de vista el conjunto de las aguas. Pero esa visión de conjunto que tiene Poseidón es sólo una representación

a los efectos de gobernar las aguas, pero no una experiencia real del mar que entrañe una inspección directa de éste. "Poseidón apenas había visto el mar, sólo tenía de él una fugaz visión recogida en su precipitado ascenso al Olimpo, pero nunca lo había recorrido realmente... Solía decir que para hacerlo esperaba el fin del mundo, pues entonces tendría sin duda un momento de tranquilidad, después de la revisión del último cálculo, y podría hacer una pequeña y rápida incursión por el mar". Poseidón no tiene tiempo alguno que transcurra para hacer una inspección real del mar. El tiempo real está exclusivamente gastado en el acto espiritual de gobernar las aguas. Por eso, como dios, desde el principio la temporalidad de las aguas sólo le interesa en el último momento del tiempo real, es decir, en el fin del mundo. Poseidón concentra en cierto modo toda la "crudeza de la realidad" en este último momento. Análogamente ocurre con el "hombre de campo" de la narración *Ante la ley*, quien a último momento tiene conciencia del tiempo perdido en la espera, cuando el centinela le dice:

"—Nadie sino tú podía entrar aquí, pues esta puerta estaba hecha sólo para ti. Ahora me marchó y cierro".

También la situación de K. ante el castillo y su tenaz determinación de esperar corresponden a esta situación. En el postfacio a la primera edición de los fragmentos de la novela, Max Brod escribió lo siguiente acerca del probable fin de ella: "El presunto agrimensor obtiene por lo menos una satisfacción parcial. No cesa en su lucha, pero muere de desfallecimiento. Alrededor de su lecho de muerte se reúne la comunidad y desde el castillo llega la comunicación de que, si bien no se considera que K. tenga derecho a vivir en la aldea, se le permite, empero, en atención a ciertas circunstancias accesorias, vivir y trabajar allí". La muerte de Bartleby entre los muros de la cárcel y la satisfacción que obtiene K. en el último momento de su vida, son los puntos de intersección del tiempo cronológico y del tiempo horario, símiles de la última incursión de Poseidón antes del fin del mundo.

En el curso de estas consideraciones nos hemos deslizado inadvertidamente hacia el problema de la muerte. Cabe aquí realizar un análisis desde el punto de vista de la metafísica de la literatura, puesto que una determinada situación de la muerte corresponde a la temática del ser. Ya dije antes que, considerada dentro del marco de una teodicea clásica, la muerte es un hecho cosmológico, fundado en la totalidad del decurso universal, en tanto que dentro de una ontología existencial no clásica, la "muerte propia", la "posibilidad insuperable" de la existencia, es un acontecimiento existencial. Frente a la sutileza de tal distinción, me parecen necesarias las siguientes consideraciones: en cuanto la literatura representa un medio de la experiencia del ser, que supera "el horizonte de un mundo real", ella llega a este o a aquel resultado por vía de experimentos lingüísticos y temáticos. Esto es fácil de comprender, pues la palabra literaria acude con mayor rapidez y mayor profundidad para expresar experiencias humanas, que la

terminología metafísica. De manera que en épocas en que la situación respecto al ser es precaria, la literatura se convierte muy fácilmente en vehículo de exigencias metafísicas, independientemente del hecho de que la imaginación abstracta de la metafísica, que también ha de apoyarse en experiencias, aprovecha los resultados de la imaginación concreta de la literatura. Además, como la literatura se mueve en el *milieu* del lenguaje, es más fácil alcanzar transposiciones, y los argumentos son más ágiles y expeditos que los hechos de la vida real. Ciertas experiencias humanas, sólo en virtud del certificado literario se convierten en cabales experiencias metafísicas, susceptibles de ser comprendidas como tales. Un ejemplo de esto lo constituye la experiencia de la muerte. Su crudeza y dolor impiden que este hecho concreto cotidiano se perfeccione en un hecho metafísico en nuestra conciencia. Y lo cierto es que el análisis de la muerte que ofrecieron en todas las épocas los metafísicos no habría ido mucho más allá de la habitual temática real de la muerte, si la poesía y la literatura, en virtud de una palabra más sutil, no le hubieran conferido claridad y trascendencia. En efecto, las distinciones del fenómeno de la muerte establecidas por la poesía y la literatura, prepararon el terreno para que fuera fructífero y promisorio el análisis metafísico. Sin duda alguna, la muerte de Bartleby y la muerte de K. no atienden al sentido cosmológico de la muerte. La muerte de estos dos personajes no es una necesidad en el decurso universal, sino que tiene motivos existenciales, pues la existencia de K. y de Bartleby se revela, desde el principio, como un "ser hacia la muerte", para emplear la expresión acuñada por Heidegger. Este "propio ser hacia la muerte no puede rehuir la más propia y absoluta posibilidad, y ocultarse en esa evasión". Pero precisamente en esto estriban las experiencias de Bartleby y de K.

Aquí es preciso que interrumpa el análisis desde el punto de vista de la metafísica de la literatura, pues se plantea el problema de establecer en qué sentido una épica, fundada de esta manera en el lenguaje, puede ser una forma estética. Ya antes hicimos notar que la indagación metafísica de la literatura ha de ser previa a su justificación estética, pues uno de los supuestos de nuestra estética consiste en que un objeto estético no tiene una significación óptica independiente, sino que es algo collevado, es decir, que posee correalidad y que, por lo tanto, se manifiesta en mundos, formas y contenidos representados. En lo que atañe a la prosa de Kafka, trátase pues de la elaboración de la estética de su lenguaje. Cuando la riqueza de las palabras y el flujo impetuoso de las proposiciones sobrepasan cierta medida, ocultan el ser expresado y dificultan la comprensión. Pero cuando una prosa es demasiado lacónica y austera, cuando sus vocablos y giros no presentan ningún ornamento ni exceso del lenguaje o del texto, puede nacer una claridad que ilumine con demasiada violencia el mundo representado, de suerte que sus contornos se desvanezcan y su esencia y sus colores resulten enigmáticos. Y precisamente

es éste el problema de que aquí se trata. ¿Escribe Kafka en el estilo de K., en el estilo del mundo en el que se mueve su personaje? Cual una almadía cargada de cosas aparentemente conocidas, pero en cuyo interior se oculta aún algo más, navega en la corriente del lenguaje una imagen, una metáfora, el fragmento de un texto, de suerte tal que uno se pregunta dónde nace esa corriente y dónde desemboca. A menudo las cosas de que se habla se nos presentan deformadas; pero así y todo advertimos que no son ellas las que se han modificado, sino que se ha cambiado su relación con la palabra, esto es, que las palabras ya no están allí en función de las cosas, sino que son signos que pretenden ser tomadas por sí mismas. Toda palabra queda desgarrada por el lenguaje, por su tono, por su ritmo, por sus períodos, por su sintaxis y por su estilo; la palabra describe furiosos círculos en los remolinos de ese río, o bien se desliza lentamente entre las dos orillas. Ese lenguaje posee el horizonte de un mundo real para el cual fué originariamente creado, pero al cual hace ya mucho que trascendió. Desempeña un papel metafísico, lo cual le confiere su especial encanto.

En su bello prefacio a *El proceso*, dice Groethuysen: "En el mundo de Kafka no hay ningún espacio vacío en que el que pueda uno refugiarse". Tampoco se le escapa a este autor que el laberinto ontológico de los modos está construido geométricamente en la misma medida en que es complejo. Pero —es menester agregar aquí—, en cuanto se trata de un *continuo*, éste adquiere densidad y unidad por el hecho de que existe en un lenguaje o, dicho con mayor precisión, existe en virtud de un lenguaje. Podríamos proponernos la tarea de investigar un texto kafkiano más breve y profundizar a través de él los fundamentos del problema. Sería de suponer que el texto se revelaría al propio tiempo metafísicamente, en virtud del ser representado, y estéticamente en virtud de la construcción de los giros. Las palabras finales del centinela en la parábola *Ante la ley*, que es a su vez un fragmento del texto de *El proceso*, el cual es asimismo una parte de toda la historia de K. y una breve variación del conjunto de la obra de Kafka, pueden constituir un ejemplo de lo que decimos. "Nadie sino tú podía entrar aquí, pues esta puerta estaba hecha sólo para ti. Ahora me marchó y cierro".

Estos textos más breves de Kafka presentan cierto carácter propio del estilo espermático —al que hubo de referirse recientemente K. H. Kramer—, cierto carácter de paradoja. Pero en realidad son el resultado de una épica más amplia, cuyo mundo es víctima de un cálculo de variación del lenguaje. Por una parte el lenguaje de Kafka se nos revela como la encarnación misma de enunciados en alto grado lacónicos, sin decoración, sin sensibilidad para lo suntuoso, para el esplendor, lenguaje lineal y preciso; pero por otra parte, en este lenguaje se representa un mundo cuya riqueza metafísica, cuyas volutas y arabescos, y cuyo carácter intrincado son difícilmente superables. Sentimos que ese lenguaje fué creado en función de un mundo, pero cuando ese mundo penetra a través de los poros del lenguaje, determina al propio

tiempo una ampliación y una condensación que hace que el idioma original aparezca por entero transformado. Nos vemos pues forzados a atenernos al lenguaje. En él encontramos el mundo representado.

Sólo ahora puede intentarse la justificación estética de los textos kafkianos. Partimos del hecho de que la significación metafísica de la épica de Kafka revela la unidad semántica de su lenguaje. Todo mundo o fragmento del mismo, en Kafka, se revela en el *milieu* de su lenguaje, como un signo del mismo ser, de manera que el lenguaje no se aprovecha de este mismo ser, no lo recapitula, sino que lo elabora. Citaré aquí a Francis Ponge, que nos fué dado a conocer en Alemania recientemente por E. Walther: "Sólo la literatura permite jugar el gran juego: volver a hacer nuevamente el mundo." Fuera del lenguaje kafkiano los signos del mismo ser no tendrían en Kafka ninguna autenticidad.

Resulta fácil comprender que la unidad semántica del lenguaje coincide con la unidad teórica del yo épico, es decir, con el "espíritu de la narración" de Thomas Mann. En la unidad semántica de la épica se realiza no sólo la reproducción de un mundo, sino también la adecuada autorrepresentación del lenguaje, que siempre constituye una de las finalidades del perfecto narrador. Es menester considerar que un lenguaje, (que está constituido de signos) puede servir por una parte muy bien para la representación de un mundo exterior; pero, por otra parte, permite ver asimismo la fisonomía espiritual del que habla, crea y elabora la unidad de una conciencia épica. Sartre habla del "libre acto de la designación, mediante el cual yo me elijo a mí mismo como designador". También dice lo siguiente: "al hablar, formo la gramática". En relación con un mundo representado, el lenguaje es pues un instrumento, pero en relación al yo y a su conciencia del lenguaje, es expresión pura.

Mas la unidad semántica del lenguaje no sólo hace posible la transparencia metafísica de un mundo y la autorrepresentación de un yo épico, sino que además prepara el juicio estético. Si es cierto lo que sostiene Charles W. Morris, esto es, que toda creación de obras de arte, que todo proceso estético, es un proceso de signos, se comprenderá que precisamente el lenguaje no puede sustraerse en modo alguno a tal proceso. Dijimos que lo bello y lo feo son conceptos semánticos, así como lo verdadero y lo falso. Son conceptos que se refieren a enunciaciones, a la expresión de mundos, y no a los mundos mismos, sino a sus lenguajes. Los juicios estéticos que vacilan entre lo bello y lo feo, entre el deleite y el *shock*; en una rica escala de matices, crean una sutil relación entre los lenguajes y los predicados que ellos valoran. Sin duda la unidad semántica del lenguaje de Kafka constituye la quintaesencia de su belleza. Percibimos signos que se revelan como pertenecientes a un mismo ser: la expresión de un mundo en el *milieu* del lenguaje se cumple al propio tiempo como autorrepresentación de este lenguaje. De aquí pueden hacerse derivar todos los otros predicados estéticos. Tales predicados representan expe-

riencias concretas, dentro de la prosa de Kafka, a la que conviene admirablemente bien la expresión de “densidad semántica” acuñada por Francis Ponge. Ocasionalmente, a Kafka le complacen las exageraciones de la prosa. Y esta prosa exenta de lagunas y elástica, se aproxima más que nunca a su idea en las largas proposiciones, en los períodos y pasajes extensos. Allí su *pathos* no es retórico, sino existencial, y por eso recatado y lacónico, y siempre un poco dispuesto a sustraerse a las miradas de los demás.

Eidos y moluscos

Una de las proposiciones fundamentales de la estética de Hegel afirma que lo bello tiene su vida en la “apariencia”, y que la “ilusión” es uno de los medios imprescindibles para crear obras de arte. Pero Hegel valora en alto grado estos elementos. “Distando pues mucho de ser mera apariencia, hay que atribuir a las manifestaciones del arte, frente a la realidad común, una realidad superior y una existencia más verdadera.” Para aclarar esto, Hegel agrega más adelante que “la apariencia del arte” tiene la ventaja de “interpretarse por sí misma y de referirse a algo espiritual que, en virtud de ella, adquiere representación”. Con esta concepción, Hegel modificó a su manera la antigua dificultad metafísica de una auténtica identificación del ser y de lo existente en lo estético. También señaló que no sólo el hombre de ciencia *en la observación de lo dado*, sino también el artista, *en el hacer de lo dado*, toma parte en el antiguo intento de adueñarse de lo propiamente irrevocable y definitivo, de *todo cuanto es*.

Pero como evidentemente todo ser, toda cosa, existente se resiste a una auténtica identificación y de manera casi natural nos engaña acerca de su verdadera esencia, el ser estético, y por lo tanto la obra de arte, nunca se nos revelan por completo. El ser estético y la obra de arte hasta llevan máscaras, imitan lo que no son y deben ser desmascarados. En cuanto una obra de arte hace que un objeto se convierta en ser estético, si bien puede revelar la esencia del objeto, nubla al propio tiempo nuestra comprensión de la verdadera naturaleza del objeto estético de la obra de arte. También estos cambios, en los que podemos engañarnos o en los que se malogra la auténtica identificación, pertenecen a ese proceso del “significar” de las obras de arte, que tan importante es para Hegel y que él expresa en la observación de que “un fenómeno que significa algo” no se representa “a sí mismo, ni lo que él es, como manifestación exterior”, sino que representa otra cosa.



Willy Baumeister: Eidos I (1938)



Willy Baumeister: Brastu (1955)

Kierkegaard, en permanente discusión con Hegel, opuso al ser estético de la obra de arte la existencia estética del artista. Y así como para Hegel la apariencia y la ilusión (engaño) desempeñan su papel en la situación del ser de la obra de arte, para Kierkegaard lo desempeñan en la existencia del esteta. En su doctrina de los "pseudónimos" —Kierkegaard calificó de *pseudónimos* sus propios escritos estéticos— sin duda alguna transpuso la doctrina de Hegel acerca de la ilusión, al terreno de lo existencial. Dice Kierkegaard en el primer capítulo de su obra, tan rica en conclusiones, *El punto de vista de mi actividad como escritor*, que "toda la literatura estética considerada dentro del conjunto de las bellas letras constituye una ilusión que tiene empero un sentido propio". Kierkegaard no da a esta afirmación un carácter meramente personal: "...desde el punto de vista más general de toda la actividad literaria, la literatura estética es un engaño que estriba en la más profunda significación de la *pseudonimia*". "Esto quiere decir", —prosigue Kierkegaard— "que ante todo es menester valerse de un medio corrosivo, como en los grabados al aguafuerte; pero este medio corrosivo supone una negación. Sin embargo, con referencia a lo que se comunica, lo negativo es precisamente la ilusión. Esto significa que no se comienza inmediatamente con lo que se quiere comunicar, sino que se comienza por tomar la imaginación de los demás como moneda sin acuñar". Y también la existencia del esteta engendra engaño tras engaño. El esteta quiere descubrir cosas, persuadiendo o provocando; pero sus ademanes no pueden prescindir de la apariencia, de manera que siempre resulta difícil ver el fondo de su yo. Desde un punto de vista óptico, esto es, atendiendo al aspecto de la obra de arte, coordinamos la ilusión y la apariencia en algo que llamamos signo. Desde un punto de vista existencial, es decir, atendiendo al aspecto del esteta, estos procesos se nos revelan como un juego de pseudónimos. Ambas cosas, el signo y el pseudónimo, son sólo la expresión de que un ser o una existencia han asumido el papel de *otro ser* o de *otra* existencia. Ambos, signo y pseudónimo, encubren una existencia auténtica.

Pero su conexión no quedaría perfectamente descrita si no se aclarara en qué relación se halla el signo óptico, que se hace visible en la obra de arte, con respecto al pseudónimo existencial, detrás del cual se oculta el esteta. Esta relación tiene el carácter de percepción. Ya hablamos de la percepción estética y dijimos que se refiere al ser estético, es decir, al reconocimiento, en las obras de arte, de lo bello, lo feo, etc. Y como aquí no se trata de una percepción o reconocimiento en el sentido de una contemplación física u óptica, sino que esta percepción precisamente supera y trasciende tal contemplación, la percepción y el reconocimiento estéticos asumen la forma del goce o de su negación, esto es, de la repugnancia. Goce y repugnancia no son sólo correlatos de la percepción estética, sino que ellos mismos tienen carácter perceptivo. El goce percibe, y también la repugnancia. El Don

Juan de Mozart es un ser que percibe, así como lo es el Roquentin de *La náusea* de Sartre.

La percepción en la forma del goce o de la repugnancia se refiere en todos los casos a signos estéticos que presentan lo bello o su negación. El goce o la repugnancia pseudonímicos reflejan tan solo el hecho de que los signos ocultan lo propio de lo que es gozado o de lo que causa repugnancia (pues tampoco se alcanza una identificación perfecta). El esteta se atiene pues al pseudónimo, ya que el mundo de signos a través del cual se mueve, tiene esencialmente el carácter de la pseudominia.

El goce que permite la obra de arte es siempre epicúreo, ese goce que Nietzsche describió en *La gaya ciencia*, al tratar de Epicuro: "...veo cómo sus ojos se esparcen por un amplio, blanquecino mar, por encima de las rocas de la costa, sobre las que cae el sol, mientras que animales grandes y pequeños juegan a su luz, seguros y tranquilos como esa luz y esos mismos ojos. Tal felicidad sólo pudo alcanzarla un ser en permanente sufrimiento: la felicidad de unos ojos ante los cuales el mar de la existencia queda acallado y sereno; la felicidad de unos ojos que ya nunca pueden cansarse de contemplar la superficie de ese mar y su delicada, abigarrada y temblorosa epidermis. Nunca hubo antes semejante modestia del placer".

Y muchas veces vuelvo a encontrar yo esta "modestia del placer" en la prosa de Marcel Proust, en el mundo de los Swann, en el continuo desfilar de los recuerdos que al propio tiempo constituyen signos de un remoto ser estético. "¡Qué hechicero aspecto presenta la señora Swann, con un sombrerito adornado sólo por un único lirio echado hacia adelante!" El goce se experimenta aquí con las palabras, pero sólo en el pensamiento, en el reflejo y como un eco en el interior de un estrecho cuarto. "¿Y no era el mundo de mis pensamientos precisamente como esa cabaña, en cuya profundidad permanecía yo escondido cuando echaba una mirada a las cosas que se vislumbraban afuera? Apenas percibía un objeto fuera de mí, la conciencia de que lo estaba viendo se interponía entre ese objeto y yo, y lo rodeaba con una capa espiritual que me impedía ponerme en contacto inmediato con su sustancia". En su condición de vigoroso esteta, Proust penetra de esta manera en el mundo de los recuerdos, sigue sus rastros y vislumbra signos en la pseudonimia, con cuyo ocultamiento el goce se aguzaba, sin comprometer frívolamente esa epicúrea "modestia del placer". La "cabaña", la "representación", la "conciencia", el "pensamiento", el "sueño", la "ensoñación", el "recuerdo", son todos signos mediante los cuales se revela la pseudonimia de que goza; y es propio de la esencia del goce estético que éste oculte al que goza, en su acción, a fin de que no quede vulnerada la indivisibilidad de los goces. "La memoria de una determinada imagen es un nostálgico recuerdo de un determinado momento, y las casas, las calles, las avenidas son fugaces, ay, como los años". El tema metafísico de la fugacidad de todas las cosas y de los mágicos y nostálgicos rastros que nos dejan en la conciencia

encontró en *A la recherche du temps perdu* su expresión más acabada, desde luego que en la forma de la épica. En *Matière et Mémoire* de Bergson se puede asimismo reconocer la *durée*, la duración, de una representación en la forma de la teoría. Esto nos lleva también a reconocer que hay relaciones del ser que únicamente alcanzan representación metafísica cuando se confían a la épica y no a la teoría. En tal sentido una investigación sobre los límites de la teoría frente a la épica podría constituir una futura estética de la prosa.

Pero volvamos a nuestro tema. Hablábamos del problema del engaño o ilusión acerca del ser y de lo existente, del problema de su auténtica identificación. En Descartes la duda confirma la posibilidad del engaño acerca del ser del mundo. Pero la demostración de que el mundo vuelve a reconstruirse partiendo de los principios más simples e indudables consigue por fin disipar los últimos restos de duda e ilusión. Descartes se remite al conocimiento del ser; la demostración es esa especie de identificación con las cosas que se realiza como conocimiento. Pero el arte no es primariamente un conocer, sino un hacer. En él se cumple la identificación con el mundo de las cosas, al tornarse éstas obra de arte. *¡Comprendre, c'est fabriquer!* y aquí nada importa que la transfiguración del mundo real en un mundo de signos estéticos se realice por el camino de la imitación o por el camino de la abstracción; en cada uno de los pasos hay siempre una temática del ser dentro de cuyo marco lo existente se convierte en estatuario en virtud de su caracterización estética. Existen cuadros abstractos—*La mujer sentada junto al mar*, de Picasso, *Peces deambulantes*, de Klee—en los cuales se nos presenta un mundo de cosas sólo anónimamente, de manera que su extensión temática al título es insuficiente, y tiene un carácter de mágico encanto, como los rastros del recuerdo de Marcel Proust, o los "nombres de lugares y los nombres en general" de los cuales habla este autor. Tal extensión no significa ya una reducción a la esencia de lo dado, sino que está dedicada sólo a ensanchar el marco del goce estético. Además hay otros cuadros en los que la abstracción llega hasta la pérdida efectiva del mundo, pues toda cosa, todo contenido, toda existencia, queda sumergida debajo de la superficie de colores, líneas y formas; es decir, que ya no se percibe en tales cuadros ninguna categoría del bien ordenado sistema de las cosas, de suerte que el título, de manera un poco blasfematoria, sólo tiene que desempeñar el papel de un pseudónimo del mundo real, objetivo. El proceso que conduce a tales obras de arte es el de la expresión pseudonímica del ser y el de la transformación de lo existente en signos, no sólo por la vía de la abstracción pura, sino también con ayuda de una significación pseudonímica que conscientemente se atribuye a ésta. En tal sentido, un título, un nombre, en el arte abstracto y sin objetos, puede extender la significación de la obra conclusa y señalar definitivamente a un ser estético. Haciendo abstracción de la esfera de los objetos (*Herumbre*, *Dstrucción detenida*, *Iluminado*, son títulos, nombres de cuadros

de Klaus Bendixen que, empero, no corresponden a ninguna realidad visible), los cuadros están referidos a los títulos, y no inversamente, y se comportan respecto de ellos como pseudónimos pintados de aquello a que se hace referencia en el nombre, en la palabra. El cuadro y no el título, es, pues, el pseudónimo; éste contiene la temática del ser, las relaciones de la realidad que el cuadro encierra. La obra de arte caracteriza al título y no a la inversa. El título es lo ópticamente primario y conjura a la temática del ser, al mundo del cual se ha encontrado el pseudónimo. Su elaboración se realiza como arte y el mundo de signos estéticos se convierte en un mundo de pseudónimos, que vioientan la imaginación por el hecho de que sólo puede señalar el ser dialécticamente.

En su época del *Eidos* (alrededor de 1938), Willi Baumeister encontró un signo fascinante de esta especie de pseudonimia metafísica: los moluscos. El famosísimo cuadro que lleva el título de *Eidos* muestra casi exclusivamente formas semejantes a las de los moluscos, en color rojo, castaño, azul, negro, pero también variaciones transparentes y vítreas, que sólo se distinguen merced a un contorno oscuro sobre el fondo. ¿Qué es el *Eidos*? Husserl, en sus *Ideas para una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, I, 1913, nos da la siguiente indicación: "El *eidos* es un nuevo tipo de objeto. Así como lo dado de la contemplación individual o empírica es un objeto individual, lo dado de la contemplación del *eidos* es una pura esencia". Más adelante, Husserl agrega: "Cualquiera sea el tipo de la contemplación individual, esto es, adecuada o no, puede tomar el giro de la contemplación del *eidos*, y ésta, sea o no convenientemente adecuada, tiene el carácter de un acto que da". Bien se ve que el *eidos* no exige ninguna adecuación contemplativa, pues no posee ninguna temática de la realidad y sólo consiste en la forma del signo. El mundo del *eidos*, del "arquetipo", pertenece al mundo de los signos y por eso no contradice las particularidades estéticas ni la elaboración estética. En el plano metafísico del mero ser, la infinita variabilidad del ser en lo existente puede percibirse artísticamente sólo en una forma, que, como un *eidos*, como una idea, esté libre de todos los elementos contingentes de la existencia, e interesa exclusivamente desde el punto de vista de su incansante mutabilidad. Esos animales blandos, los moluscos, presentan esta forma viva del ser. Se nos ofrecen como signos ópticos, ya que ellos mismos, como entes, reducen el ser a su forma de existencia más elemental. Hay un texto, un símil en prosa, que constituye un comentario épico a la época del *Eidos* de Baumeister y a sus formas de moluscos. Me refiero al pasaje de *Le parti pris des choses*, de Francis Ponge, que contiene estas proposiciones: "El molusco es un ser..., casi una cualidad... La naturaleza renuncia aquí a representar el plasma mediante formas que le son propias. Sencillamente se limita a mostrar que ella se ha resguardado y conservado cuidadosamente en un receptáculo cuya belleza estriba en sus superficies interiores. En modo alguno se tra-

ta pues de un mero desecho, sino de las más preciosas realidades". Bien se advierte que también para Ponge los moluscos constituyen un símil óptico; ellos tienen la cualidad de un ser, y la particularidad contingente de ese ser es precisamente la de la universalidad que se atribuye a un *eidos*. Pero el hecho de que se revelen aquí una cualidad y una forma pseudonímica garantiza la circunstancia de que, si bien tiene el aspecto de "mero desecho", en verdad es "una preciosa realidad".

En el arte abstracto se ha llegado cada vez más a hacer desaparecer la naturaleza de los contenidos, y en lugar de ésta pasa a primer plano la naturaleza de los medios, es decir, de los colores y de las formas. Esta circunstancia permitió desembarazar al arte de una temática directa de la realidad, pero la destrucción y la reducción de los objetos en modo alguno pudieron destruir sin más ni más la temática del ser. La única cualidad, que se muestra dentro de la esfera del arte moderno y que alcanzó la extrema representación posible, es la cualidad del ser mismo. Y ésta constituiría una comprobación que conviene por entero a la relación de *eidos* y moluscos y resulta indiferente que tal relación se manifieste en la versión épica o en la pictórica, en la significación metafísica o en la estética.

Algunas observaciones más sobre Ponge

Si Ponge está en lo cierto en su tesis sobre Braque —una *interview* de Marcel Brion con el pintor confirma la concepción de Ponge—, según la cual Braque nos reproduce las cosas como por primera vez y nos las muestra al propio tiempo como importantes elementos cosmológicos, el autor de *Le parti pris des choses* viene a ser, naturalmente, él mismo un Braque en prosa. Las percepciones de que ambos parten consisten en sencillas observaciones de cosas comunes, pero los resultados son ciertos signos del ser en los que se revelan extensión y profundidad. Nos encontramos aquí frente al raro caso de que en la prosa y en la pintura se manifieste un mismo aspecto metafísico, una equivalencia en la representación de lo existente, en el interés por las cosas y por su *rappor*t —según la expresión de Braque—, y en ambos artistas la manifestación de los elementos estéticos está animada por una íntima intensidad elemental. Próximo en lo tocante al "esbozo fundamental del ser", el pintor y el escritor muestran cierto parentesco técnico, cierta ambivalencia y hasta una identidad en los medios, que se traducen en una análoga condensación de lo existente en objetos estéticos. Pero no es éste un fenómeno frecuente. Aquí nos encontramos ante un feliz y raro caso.

En Ponge sólo aparentemente se trata de meras observaciones

que, como él dice, sitúan las cosas y sus cualidades, para nombrarlas. Sólo en apariencia la mentalidad analítica de Ponge termina en la confirmación, en la verdad. Las percepciones quedan inmediatamente transformadas en nombres de lo existente, es decir, en interpretaciones que se reflejan en la conciencia y que convierten lo "existente" en lo "comprendido". "En modo alguno se trata de un mero desecho", dice Ponge refiriéndose a los moluscos, "sino de las realidades más preciosas". Ponge extiende este procedimiento —cuya fijación literaria, como los preparativos filosóficos, da siempre la impresión de ser una cacería platónica o una partida de pesca— a los pensamientos. En efecto, el singular placer de tratar la prosa y la poesía de manera científica (independientemente de que éste sea el mecanismo que vincula el arte de Braque con el de Ponge) consiste en tratar los pensamientos como cosas existentes, como objetos que son elaborados.

Y bien, ahora corresponde que hablemos de la belleza de las ideas, puesto que hasta aquí siempre nos hemos referido sólo a la belleza de realidades condensadas y expuestas. Pero de las manifestaciones y notas de Ponge resulta que la belleza de la prosa es la belleza entrañada en la verdad, la *beauté* como resplandor de la *verité*, para volver a citar la clásica fórmula de Boileau, pues lo que se mira desde un punto de vista estético se ve como signo, y en el plano de lo óptico, los signos significan tanto como el ser condensado, en el cual quedan ocultos o precisamente manifiestos los otros caracteres. La prosa, como procedimiento de revelación o de ocultamiento metódico, como hábil técnica de las máscaras y de su destrucción, caracteriza en nuestro autor un predominio literario que, si bien está al servicio de la verdad, en última instancia sólo puede describirla y justificarla en el plano de lo estético. La prosa en la proximidad del ser —"el molusco es un ser, casi una cualidad"— lleva a la interpretación de ese ser. Lo que se interpreta no es nunca la realidad, sino siempre y tan sólo, los signos de ella. La encantadora *Introducción al guijarro* es para Ponge asimismo la introducción a su "*cosmogonía*"; la palabra le pertenece y apunta en la misma dirección que el concepto del *rapport* de Braque. El "*guijarro*" es un signo de ese *rapport*, de esta cosmografía, un signo, pues (como asimismo lo es *El castillo* de Kafka) de un ente condensado, que ora queda oculto, ora manifiesto. Al "*guijarro*", en cuanto se convierte en palabra y enunciación, puede aplicársele lo que Gottfried Benn llama, refiriéndose a su poesía, "destilación", o lo que Arno Schmidt llama, refiriéndose a su prosa, "deshidratación". Estas expresiones designan procesos técnicos que reproducen el proceso de la condensación, de una condensación que descansa en una segregación. Con referencia a tales transformaciones, Ponge habla de la "densidad semántica". A mi juicio resulta fácil comprender que esta "densidad" de significación de las palabras traduce el ser de lo existente en un mundo de signos. Nosotros caracterizamos la condición modal de estos signos mediante elementos estéticos. El proceso estético es un proceso de signos que se vale de la posibi-

lidad para elaborar conscientemente una mayor densidad del ser. En ese aspecto, Ponge se revela todavía como un sostenedor de la estética de Hegel: "Hay que atribuir, frente a la realidad común, una realidad superior y una existencia más verdadera a las manifestaciones del arte, que distan mucho, pues, de ser mera apariencia".

Mobile y Stable

Cuando la Galerie Louis Carré organizó en París una exposición de los famosos *mobile* de Alexander Calder, Jean Paul Sartre escribió una introducción para el catálogo que, por lo demás, constituye una de las piezas más brillantes, perfectas y acabadas de su prosa. Al fin de dicha introducción, Sartre destaca lo esencial de su contenido: "En suma, aunque Calder no quiso imitar nada —pues lo único que quiso fué crear escalas y acordes de movimientos desconocidos— sus hallazgos líricos son combinaciones técnicas, casi matemáticas y al mismo tiempo el símbolo perceptible de la naturaleza."

Al principio de la introducción, Sartre había descrito con sentido verdaderamente artístico y sin que quedara disuelto el evidente lirismo de las formas, los *mobile* (que se hicieron famosos con títulos que, a semejanza de los *Sillones de mimbre*, de Klee, los presentan como señales de significación o como pseudónimos de un ser y en los que se refleja una delicadeza técnica sin igual: *Cinco ramas con mil hojas*, *Plumas azules*) del modo siguiente: "Con elementos comunes e insignificantes, con huesecitos y trozos de hojalata o zinc, Calder monta armazones de palmeras y de peciolos, de discos, de plumas y de pétalos de flores. Y estas cosas penden al extremo de un cordón, como una araña al extremo de su hilo, o bien están acurrucadas en un pedestal, melancólicamente sumidas en sí mismas y aparentemente adormecidas". "Armazones de palmeras y de peciolos..."; uno asocia esta idea con el "armazón" de Heidegger, como modo de ser de la técnica (aunque esta palabra reduce inconfundiblemente la técnica a la mecánica y ésta a la estática de Arquímedes, lo cual es falso) y uno la asocia también a los magníficos versos de Gottfried Benn, de *Cantos*, I: "Formado de viento y pesando hacia abajo..." (en los que el conocedor podría encontrar un signo metafórico de la dinámica clásica y de la cinética).

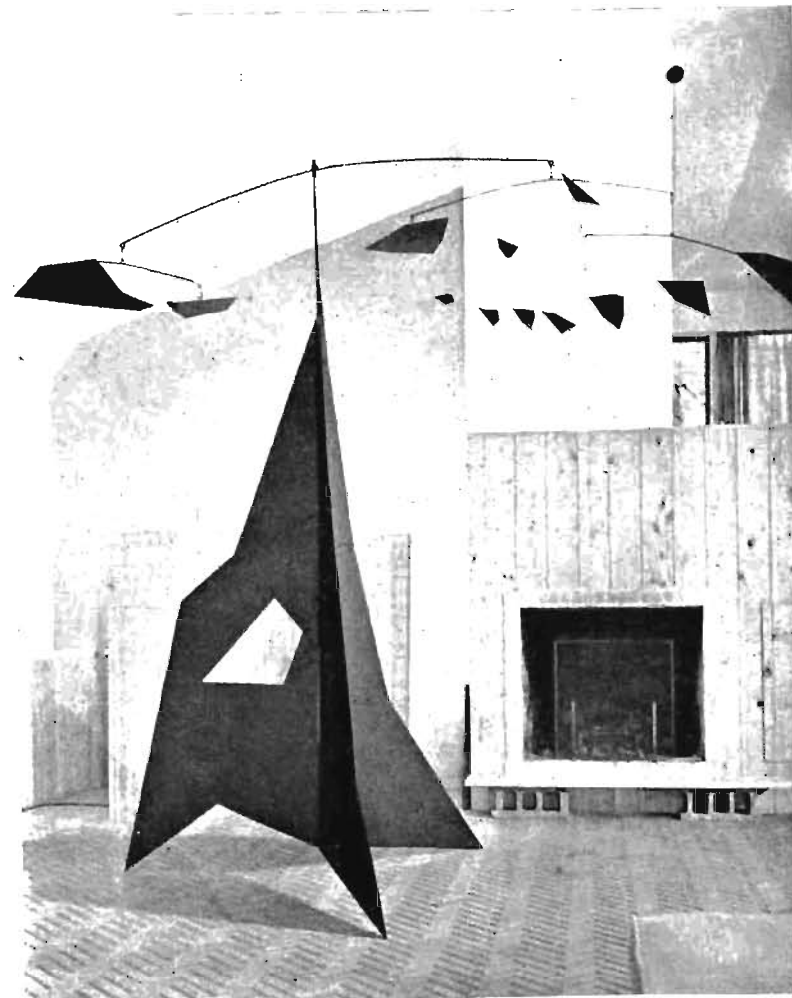
Gabrielle Buffet observó con razón que este escultor abstracto, antes de dar forma a su materia, se la da al movimiento mismo. El movimiento como forma pura es lo que Calder descubrió como un nuevo motivo y lo que introdujo en el mundo de posibles objetos estéticos. La *mobilité*, la movilidad, descrita abstractamente, que-

da aprisionada, ahogada, vigorizada, olvidada o ampliada, en un sistema compuesto de líneas y superficies. La diferencia con el estado de reposo parece desvanecerse, pero un momento después esos objetos colgados y esos pedestales diseminados aquí y allá vuelven a suscitarnos, como provocadas por un profundo recuerdo, las impresiones del reposo o del movimiento, cual depósitos de posible ligereza o pesadez. Parece el proceso de un "mechanical brain" que no necesita aún de la electrónica y que memoriza la materia en estrechas superficies o en rígidos alambres. La memoria sólo conserva movimientos y la materia da expresión casi únicamente a una extrema y sensible inercia. Sartre no se olvida de llamar la atención sobre este destello de la *durée* bergsoniana: "Por sobre todo esto erra un hálito que se introduce en la materia, la anima, hace que ésta se yerga y le da una forma que rápidamente se desvanece: ha nacido un *mobile*".

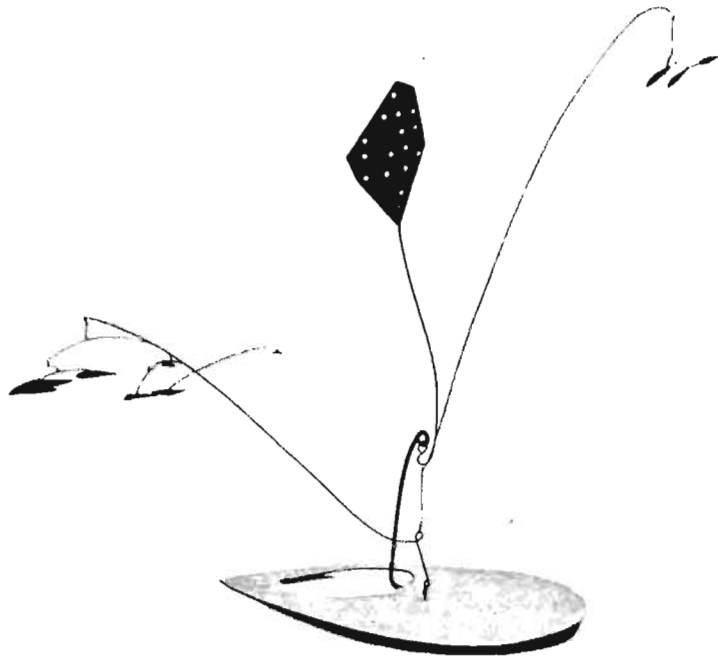
¡Oh, Lessing! ¡Oh, Laocoonte! ¡Oh, límites de la poesía y de la pintura, profundas discusiones estéticas del espacio con el tiempo y del lleno con lo vacío! ¡Cómo podría llevarse a esta esfera los *mobiles* de Calder, partiendo de sus "principios primeros"?

Aquí el espacio, la profundidad, ya no son categorías de la existencia. La plástica de los *mobiles stables* ya no se vale del espacio como de un recipiente que hay que llenar. Aquí lo vacío no queda eliminado por lo lleno. Estas obras plásticas no constituyen cuerpos, sino que tan sólo indican sus contornos, sus equilibrios. Lo vacío y lo lleno han degenerado en ilusión, la materia es pura idea y la "apariciencia sensible" de esa idea se realiza aquí verdaderamente entre superficies metálicas, alambres y cordones. Ni en el sentido aristotélico ni en el newtoniano poseen estas obras plásticas un lugar rigurosamente determinado. Muchas nos producen la impresión de ser fragmentos de modelos de cristales, a los que les es ajena toda simetría y cuya estructura está hecha burlescamente de pequeñas pesas o cuerpos sin miembros, de almendras, de bellotas de roble. En *Feuilles noires* o en *Feuilles d'acier*, se revela un firme sistema de superficies; en las formas de *Fil d'acier et bois* se revela un sistema de líneas, y en *Étoile du matin* o en *Equilibre aérien*, se hallan combinadas las dos posibilidades de configuración estética. La mecánica arquimédica de estas obras plásticas está sometida a su geometría euclidiana, como si ambas fueran exigidas en virtud de un singular y nuevo tipo de autocomplacencia estética.

¿En qué puede consistir la belleza de estas obras plásticas que disuelven el espacio en superficies, los cuerpos en contornos, y la materia en puntos de gravedad? Nada importa aquí que se trate de imitación o de abstracción. Lo decisivo es la transformación de la *physis* en sus propios signos —superficies, contornos y puntos—; y en estos signos finca por entero la hegeliana "apariciencia sensible" de una idea, de un ser. Pero la cuestión no estriba precisamente en esto. Más bien impónese advertir que la belleza se halla aquí en las pequeñas superficies colgantes y en los vacilantes abanicos y pantallas. Es perfecta en *The*



Alexander Calder: El Corcovado. Stable y Mobile (1951)



Alexander Calder: Victoria Regia. Mobile (1945)

Water Lily, de 1945, o en *The Forest in the Best Place*, también de 1945. Vigorosamente embriagadora se manifiesta en *El Corcovado*, de 1951, que es al propio tiempo *mobile y stabile*. Todo lo que quería expresarse está expresado por el ser y la ordenación de planos. Esta técnica transforma continuamente señales físicas, reflejos de luz e impulsos, en signos estéticos y traduce las impresiones en expresiones. Aquí son las superficies las que revelan el exterior y el interior de lo corpóreo, y sus estremecimientos nos revelan los principios de una movilidad que nunca se pierde y en virtud de la cual percibimos con un nuevo y atrevido sentido, tanto la plasticidad de toda sustancia como el espacio en general. De esta suerte cada hoja colgada o vacilante se convierte en un elemento estético, esto es, en una parte que aún es bella, en un signo de todo el conjunto, en un signo de la existencia de ésta y su significación. Si la percepción de la belleza se realiza en la forma de un goce, como la estética nos asegura, se abren aquí, ante la facultad de gozar, todas las posibilidades y es lícita toda clase de sensibilidad. Las obras plásticas siempre tuvieron superficies, pero aquí ya no se trata de la superficie clásica, pues sólo hay planos, y la obra plástica ya no es un cuerpo que posea una epidermis, un exterior, sino que los ojos y la punta de los dedos, pasando por encima de las líneas y planos, pueden penetrar sin más ni más en el interior de la obra, en el vacío, que nunca está protegido u oculto por una forma curva. A esta pérdida de la corporeidad y de las superficies se debe el que estas obras plásticas abarquen una esfera inteligible, de manera que casi nos sentimos tentados a invertir aquella determinación hegeliana de la belleza y a hablar, frente a los *mobiles y stables* de Calder, de una apariencia inteligible de la materia sensible. De este modo ya habríamos dicho algo, además, acerca del innegable constructivismo de estas formas artísticas, y habríamos descubierto su ser fundamental y su comportamiento en una relación de técnica y plasticidad, la cual manifiestamente significa una relación estética ligada a acontecimientos que se desarrollan en superficies, en planos.

Ahora bien, hay un hecho que merece especial atención. Se lleva a cabo en un "*mobile* en cuanto presentación de medios de belleza", proposición que por cierto no es del propio Calder, sino de uno de sus discípulos, pero que refleja el espíritu del maestro. H. H. Ayer nos presenta el *mobile* como armazón "formada de viento y pesando hacia abajo", pero en el aspecto de la decoración, de la propaganda, de la oferta, del estímulo económico, del anuncio; de manera que el hecho de que habría, pues, que hablar es precisamente de la presentación... de mercaderías, de los medios de la belleza..., expuestos en las superficies del armazón o bastidor.

La superficie plana tiene siempre una relación sensible con la presentación, así como la representación la tiene con el espacio. El espacio representa, obra como representante de algo, en tanto que la superficie presenta, esto es, muestra. Bien conocido es el

carácter representativo de la plástica habitual, llena de corporeidad, y lo mismo puede afirmarse de la arquitectura; pero sería extraño que los *mobiles* y *stabiles* vacíos y sin corporeidad, de Calder, en los que la plástica queda convertida en un ejercicio analítico realizado con planos y superficies, no fundamentaran el carácter presentativo de este elemento geométrico y estético.

¿Qué había dicho Blaise Cendrars, en 1927, frente a los fascinantes anuncios que Cassandre había hecho para un aperitivo o para los vagones dormitorios? "*Ce qui caractérise l'ensemble de la publicité mondiale est son lyrisme. Et ici la publicité touche à la poésie*". Podría completarse esto diciendo que también las obras plásticas de Calder, en cuanto buscan la belleza, trabajan con efectos líricos. Calder es esencialmente un lírico. El *mobile* y la presentación engendran una condición poética que contribuye a hacer agradable lo que se exhibe. Esa condición es de naturaleza tanto artística como técnica, y el *make up* mostrado sugiere aún el aliento lírico que se improvisa entre alambres y planos, penetrado y recorrido por la vida de la reflexión. De suerte que las palabras de Blaise Cendrars convienen pues también a la presentación calderiana, como nos gustaría llamarla. La belleza artificial de los *mobiles* informa la realidad circundante común, la realidad a que pertenece el *make up*, el cual aquí produce la impresión de constituir una réplica perfecta, un eco proveniente del futuro, una profecía de posible belleza; rara vez se ha obtenido un reflejo tan perfecto de un ente en el ser. La belleza real del *mobile* presenta la belleza posible que el *make up* profetiza (*actus y potentia*). La presentación misma se convierte en ademán estético, en expresión de la belleza, en obra de arte.

El mundo de los anuncios

Es lícito suponer que la coexistencia que se da aquí de mercadería y arte descansa en la anulación de la diferencia ontológica existente entre el *make-up* y el *mobile*; y esta coexistencia es importante a los efectos de la intensidad con la cual se presentan aquí las cosas. Trátase de una perfección de la propaganda en la cual se suscita el interés mercantil por obra de un estímulo estético. Piénsese en un nuevo modo del ser humano, en un mundo especial de anuncios publicitarios, cuyo refinamiento estriba en el hecho de que las mercaderías estén asociadas al arte y viceversa, sólo que aquí las mercaderías no han de entenderse meramente en el sentido de lo que se vende, sino más bien como un objeto condensado del vicio, de la felicidad, del sufrimiento y de las desesperaciones, objeto marcado a fuego por la más extrema necesidad y acompañado por el ansia de convertir en

mero accidente el lujo, la libertad, lo contingente. Pues también las mercaderías repiten o reproducen todos los elementos existenciales y todas las categorías de la existencia humana. Y tampoco ha de entenderse aquí el arte únicamente en el sentido de una ligera y apresurada interpretación de la eternidad, esto es, como signo de la perfecta magnificencia del espíritu y de las insuperables posibilidades del ser humano que se refieren a la duración, sino que se lo ha de entender como algo que puede consumirse, gastarse, perecer y que significa miseria, destrucción, fugacidad, herrumbre, desechos, ruinas y ceniza. Tengo la impresión de que este tipo de mundo de los anuncios entró por primera vez en la conciencia del hombre moderno en el arte de Toulouse Lautrec, en los carteles que hizo para Aristide Bruant o para Jan Avril, y también en la literatura de Karl Kraus, es decir, en el artículo *El mundo de los anuncios*, contenido en *La muralla china*. Toulouse Lautrec murió en 1901; el artículo de Karl Kraus apareció en 1910. Toulouse Lautrec, que preconiza el arte por el arte y que de esta manera descubrió un nuevo modo de ser del arte, el publicitario, estaba aún lleno de esperanzas. Pero Karl Kraus ya muestra su desilusión en las siguientes palabras: "Cuando se comenzó a desterrar la vida espiritual al mundo de los anuncios, ni siquiera perdí una hora de estudio ante los carteles y tableros publicitarios; y mucho antes de que yo reconociera la esencia de la publicidad como la recomendación de una mercadería, la sentí como una advertencia frente a la vida". Ya no se puede amar el mundo de los anuncios como en la época de las litografías de las señoritas del Moulin Rouge, pero tampoco se las puede confundir con una propaganda rapsódica, que comienza con las exhortaciones "Cocina con gas", "Lava con aire", "Báñate en casa", y que termina con la recomendación "Suicídate".

Todas las cosas se modifican por obra del lenguaje. Las cosas abandonan el lenguaje, siendo diferentes de lo que eran cuando entraron en él. Si nos preguntamos en qué consiste la relación que hay entre el estilo publicitario del arte y el estilo publicitario de la literatura, responderemos que es evidente que en ambos casos se trata de manifestar el ser de la mercadería —"esa cosa fatal... llena de sutileza metafísica..."—, como había dicho Karl Marx— por obra de distintos medios estéticos, que tienen una misma función.

Ahora bien, es propio de la idea de "mercadería" que ésta sea ofrecida. El ofrecer aumenta la importancia de la presentación. En el arte se trata de exhibir hechos en superficies planas y esto desde Toulouse Lautrec hasta Sandy Calder y Picasso. Porque la cerámica de Picasso, consistente en vasijas y fuentes, no puede ocultar, en su afición exhibicionista, un profundo parentesco con los *mobiles* y *stabiles* de Calder. En la literatura la presentación se manifiesta en esa épica de los sustantivos que, arrancando del joven Karl Kraus (*La muralla china*, 1910) llega hasta el Gottfried Benn de la última época (1949), y que como tantas

otras obras, se remonta al Nietzsche tardío, al Nietzsche de *Ecce homo. Los últimos días de la humanidad*, de Karl Kraus, representa una versión pseudodramática del estilo épico publicitario, lo mismo que *The Age of Anxiety*, de Auden, y *Tu cuerpo te pertenece*, pieza en prosa de la primera época de Benn. La polémica contenida en el párrafo 218, polémica llevada a cabo a favor de una novela que él, empero, ataca por su argumento, significa ya la exposición de cierta tesis sobre el predominio de los sustantivos, rasgo que por lo demás caracteriza a todo el expresionismo, así como mucho más tarde, es decir, hoy, la prosa de Arno Schmidt, al subordinar el flujo épico a una técnica de "álbum lingüístico de fotografías o de imágenes reticulares", implica estas apreciaciones, que llevan a mosaicos épicos, cuyo interés publicitario, indicado por el destacado uso del sustantivo, como por ejemplo en *Alejandro* o *¿Qué es la verdad?*, es evidente. "Casas, casas de los suburbios de la ciudad; ratas en los plomizos canales. Bajo los puentes, Monika estudiaba rápidamente las últimas modas: gorritos redondos y amarillos parecían ser elegantes, y otra vez volvían a usarse los anillos en los dedos de los pies. Monika abrió una cajita, se lavó cuidadosamente los pies, con un diminuto cortaplumas se recortó las uñas en punta (y al hacerlo levantó e hizo girar descuidadamente el muslo, por lo que yo tuve que apartar rabiosamente la mirada)..."

Por lo demás, existen textos de Picasso: una especie de monólogo o unos fragmentos escritos de 1941 a 1944, parte de los cuales publicó en 1948, Christian Zervos, en los *Cahiers d'Art*; el estilo de estos textos descansa casi exclusivamente en sustantivos y atributos, que se alinean sucesivamente sin puntuación alguna. Cada bloque de palabras y renglones corresponde a un día de anotaciones, como si se tratara de animar el papel mediante la escritura, o de convertir los textos en acontecimientos puestos en la superficie plana. Algo análogo hubo de decir Maurice Denis, en sus *Théories*, refiriéndose a los colores: "*Une surface plane recouverte de couleurs, en une certain ordre assemblées*". Lo que se transmite mediante las palabras no puede tener ninguna profundidad, ninguna perspectiva, ningún espacio, y acaso sea tan sólo una tapicería lingüística; lo que hay detrás de ellas es un fondo que muestra algo, como el que hay detrás de las formas convexas de las obras de cerámica. "*Blanc bleu blanc jaune et rose blanc d'un vert pomme pâli aux flammes douces du quart d'heure piqué à chaque fleur suivie de si près à chaque pas de ses doigts huilant le jeu de cartes à chaque mot jeté de si douces aubades la robe de l'enfant en soie et paillettes...*"

Bien se ve que el acontecimiento puesto en una superficie y el acontecimiento puesto en el sustantivo pueden tener una y la misma función estética. La admisión del color como un acontecimiento puesto en una superficie, desde Seurat hasta Hölzel corresponde a la renovación del sustantivo en el período épico que va de Nietzsche a Benn, y en ambos casos se trata de la revelación de un mundo de mercaderías como mundo de signos. La

expresión del ser conduce a un estilo publicitario de presentación, a una afinidad epidérmica de las cosas y de los acontecimientos que les confiere la máscara o el carácter de la mercadería. ¿Acaso Hegel, al referirse en la *Estética* a la "forma romántica de arte", que definió como "interioridad autoconsciente", no presintió ya al propio tiempo que ese arte de lo "interior espiritual", en virtud del cual perdía todo valor lo sensible y exterior, entrañaba el peligro que un día tendría que apresurar su destrucción? El aspecto de la existencia exterior está abandonado a la contingencia y a merced de las aventuras de la fantasía, cuya arbitrariedad refleja lo existente y puede, asimismo, deformar grotescamente y confundir las figuras del mundo exterior. La expresión, toda expresión, que verdaderamente tenga su origen en la "interioridad autoconsciente", debe terminar, para hacerse visible, en los pliegues más exteriores, en la superficie de esta interioridad. El arte expresionista tiene sus raíces en el romanticismo y su teoría constituye una parte de la estética y de la metafísica hegelianas; pero el mundo de expresión conscientemente elaborado —es decir, "construir proposiciones, encontrar expresión, ser artista, trabajar fría y solitariamente, no dirigirse a nadie, no apostrofar a nadie y ante todos los abismos examinar tan sólo las paredes por su eco", como dice Benn— este mundo de expresión, pues, se afina en última instancia en las superficies exteriores y se transforma en el mundo de los anuncios, cuyo último destello dialéctico está constituido por el medio constructivo del "contraste", igualmente lleno de sentido para el juego de los colores, como para las mercaderías. La "aparición sensible de la idea", que para Hegel es lo determinante del arte, viene a acentuarse de nuevo, pues el carácter sensible de la aparición se convierte en idea; el signo no representa, sino que presenta. La supraestructura del arte. para decirlo también en esta terminología, queda deformada y eliminada, en tanto que su infraestructura, esto es, los medios (forma y color, palabra y período) definen el proceso.

Quiere decir, pues, que tomo en serio, gnoseológicamente, la presentación y sus medios (superficie y sustantivo) y que los coordino estética y ontológicamente en el mundo de los anuncios, de la misma manera en que el mundo clásico del objeto corresponde a la representación en todos los grados. Arte y ser en el aspecto de los objetos y de su posible representación, significan algo diferente del arte y del ser, bajo el aspecto de las mercaderías y de su presentación exitosa. En el primer caso se trata de la perspectiva de la realidad, puesta en las categorías de la mecánica y de la óptica, se trata del *pathos* de la ilusión y de la aparición, del método de la imitación y de la idealización. En el segundo caso, en cambio, se trata del diseño de la existencia, de la réplica de la vida, de nuestra existencia en la esfera de nuestros cuidados y vuestras esperanzas, se trata de la desnuda realidad de los privilegios y posibilidades.

Es menester no pasar por alto que el mundo de los anuncios,

comparado con la estructura estoica del mundo de los objetos, se caracteriza por un epicureísmo imposible de disimular. Este mundo de los anuncios, que representa como conjunto nuestra civilización, sólo en la apariencia se sustrae a la esfera de la libertad. En la presentación de los anuncios se revela un mundo, en el cual la fuerza de atracción del ser, la belleza, no es una cuestión de realidad y de extensión, como en el mundo de los objetos, sino una cuestión de posibilidad y de intensidad. Pero, para volver a ser concreto, diré que hay algo más que modifica y destruye la situación clásica: en un sentido más profundo, el anuncio no es una creación del creador, sino de los objetos, es decir, de las mercaderías, o sea, de un ser, una de cuyas funciones consiste en "mostrarse". "El anuncio", ha observado Cassandre, "exige la más completa renuncia del pintor; éste no debe expresar su personalidad". ¡No cabe imaginar mayor oposición a la *Teodicea*!

Y en lo tocante al "mostrarse", ya dijimos que esta condición es esencial a las mercaderías; ella interpreta su modo de ser, según lo que Husserl llamó "fenómeno", que fué el punto de partida de toda su filosofía. Husserl hablaba del "darse" de los fenómenos, del "dejar ver lo que se muestra por sí mismo". Pero, el darse, el dejar ver lo que se muestra por sí mismo, tienen el carácter de la presentación. Es evidente que estos procesos, si se los entiende como actos de la conciencia, poseen en la fenomenología sólo un sentido. Los fenómenos se presentan a la conciencia y no es allí donde tienen su lugar y donde cobran su evidencia. La evidencia tiene grados y en virtud de ellos la conciencia es confundida con algo que tiene profundidad, mientras que en verdad los fenómenos y su evidencia son visibles como sobre una superficie, como sobre un fondo sobre el cual se muestra algo.

De manera que cada vez más la temática del ser del mundo de los anuncios se revela como una fenomenología. Las mercaderías que se presentan en este mundo de anuncios sólo aparentemente pertenecen a un mundo de objetos. Precisamente los anuncios muestran las mercaderías como objetos interpretados, no como objetos determinados. Lo que en la temática del ser de la fenomenología (en las *Meditaciones cartesianas* de Husserl) se describe y se caracteriza como "autoexhibición de la subjetividad trascendental", se transforma, en el mundo de los anuncios, en la autoexhibición del ego en las mercaderías presentadas. El paso hacia la ontología fundamental se da casi por sí mismo. El "ser de lo existente", expresión de Heidegger contenida en *Ser y Tiempo*, conviene a ese mundo de los anuncios y a sus mercaderías. La "pertinencia" respecto de un "conjunto de utensilios" corresponde obviamente a la definición metafísica de aquello que puede manejarse, y el "referirse", del cual más adelante habla Heidegger, cuando se ocupa del mostrar y del carácter de signo del utensilio, no es otra cosa que la presentación.

De manera que ya no puede llamar la atención el predominio de que gozan los sustantivos en la analítica existencial. Su em-

pleo constituye uno de los rasgos esenciales del expresionismo y del monismo, cuyos aspectos universales experimentaron evidentemente su última variación metafísica en la ontología fundamental.

Lógica y Estética

Aquí nos enfrentamos con un problema relativo a las relaciones existentes entre la lógica y la estética, ya que en ambas los procesos de formalización y de ideación desempeñan un papel. Abstracción hecha del tratamiento trascendental de las *Críticas* de Kant, parece que en nuestra época ese problema aún cuando ha sido casi siempre pasado por alto, sólo se halla presente en el *Tractatus logicophilosophicus*, de Ludwig Wittgenstein. En este libro de "tallada oscuridad", las relaciones entre lo lógico y lo estético se manifiestan en virtud de la diferencia entre representación y presentación. Wittgenstein toca a nuestro problema con la siguiente formulación: "La proposición no puede representar la forma lógica; ésta se refleja en aquélla. Lo que se refleja en el lenguaje, no puede ser representado en éste. No podemos expresar, mediante el lenguaje, lo que se expresa en él... Lo que puede mostrarse, no puede decirse". Evidentemente, el representar y el mostrar tienen aquí una función presentiva; en cambio, el reflejar y el decir, una función representativa; y esta distinción corresponde tanto a la lógica como a la estética. Trátase de procesos que de modo enteramente general se verifican en signos, y tanto la lógica como la estética se reducen, en última instancia, a una teoría de los signos. No sin razón los procesos lógicos y estéticos pueden reconocerse y describirse como procesos de signos, y no sin razón la sintaxis y la semántica corresponden tanto a una como a otra disciplina. "No podemos expresar mediante el lenguaje, lo que se expresa en el lenguaje... Lo que puede mostrarse, no puede decirse". Estas formulaciones de Wittgenstein constituyen tanto enunciaciones lógicas como enunciaciones estéticas. La pintura, entendida en un sentido amplio, trabaja con signos independientes de color y de forma. Por lo menos desde Kandinsky, éste es un postulado fundamental de la moderna teoría del arte. Los signos de color y de forma pueden tener un carácter presentativo y un carácter representativo, un carácter mostrativo o un carácter enunciativo, una función representativa o una función de reflejo, de manera que también es válida para la pintura, para el arte en general, la afirmación de que lo que ella refleja no lo muestra, que lo que se representa, ella no lo presenta. La calidad de una ilustración estriba en cómo ella representa, pero la calidad de un anuncio publicitario estriba

en cómo éste presenta. La ilusión de una ilustración corresponde a su carácter representativo; la propaganda del anuncio corresponde a su carácter presentativo. Si postulamos, pues, que el arte es un proceso de signos que se desarrolla en el *milieu* de color y forma, resulta que el arte clásico de los objetos es representativo (en cuanto se refiere a objetos mediante signos de color y forma) y el arte no clásico, sin objetos, es presentativo (en cuanto manifiesta en el plano del ser la independencia del color y de la forma).

Al interrumpir nuestras consideraciones sobre esta tesis de Wittgenstein, lo único que tenemos que establecer es que el paso del lenguaje fundado en el verbo al lenguaje fundado en el sustantivo, corresponde a un abandono de lo representativo en favor del carácter presentativo. Los sustantivos vigorizan el sentido representativo, mostrativo, del lenguaje, y, por lo tanto, también su función de propaganda frente a una finalidad ilustrativa, de ilusión. Cuando nos aferramos al discurso verbal, tenemos ante todo que cumplir la tarea de reducir el ser, que ha sido expuesto en sustantivos, a formas verbales, a fin de conservar la vibración de la proposición y ocultar la situación precaria en el ser que, en última instancia, sólo puede manifestarse en elementos existenciales y, en el plano lingüístico, por ende, en sustantivos. En el mundo de los anuncios de mercaderías, el carácter sustantivo de los elementos existenciales se manifiesta bajo el aspecto de presentación estética, en tanto que el mundo de los objetos del proceso verbal de las funciones de la existencia, se manifiesta bajo el aspecto de representación estética. Aparentemente, en el lenguaje de nuestra metafísica trátase aún de la ilusión de un mundo de objetos: "El cántaro existe como cosa; el cántaro es cántaro como cosa. Pero, ¿cómo existe la cosa? La cosa *cosea*. El *cosear* reúne..." Pero con los sustantivos ya se manifiesta el carácter de mercadería en este mundo de objetos; su función se retrae detrás de la existencialidad y el momento presentativo anula el representativo. La proposición del poeta revela aún más claramente la situación en el ser. "Volviendo al paso de las caravanas, al laurel de los descarnados hesicastas, al pescado seco, a las cocidas raíces de los plátanos y a la sutil cera de los antiguos libros de salmos". Ya tenemos aquí presente, en palabras, el mundo de las mercaderías, lo mismo que en el prospecto farmacéutico de la casa Ciba, de Basilea, en el cual, de manera dominante, los elementos existenciales presentan vital y espiritualmente todas las funciones: "Sueño sin pesadillas, mediante dial, tabletas, gotas, inyecciones... Asfixia por ahogo: coramina en grandes dosis, cinco-diez-cinco centímetros cúbicos, aplicados por vía endovenosa, y a continuación cinco-diez centímetros, aplicados por vía intramuscular; si es necesario, repetir con algún intervalo..."

Materialismo, monismo, nominalismo

Ya se perfila aún una tercera concepción universal del ser, junto al materialismo y al monismo: un nominalismo sin igual, desde la epistemología hasta la estética, una fascinación casi inagotable por las grandes palabras. El sustantivo anima las superficies, sobre las cuales la poesía y la economía prueban fantásticamente sus posibilidades como estímulo, *shock* y provocación. Lo que existe, existe en virtud de su nombre. El nombre es el ser. En el anuncio, el nombre cobra la plena fuerza que antes, en Platón y en sus epígonos, sólo se atribuía a los números. El efecto terapéutico, la aureola de las drogas, cobra la suavidad de una indicación. La peligrosa forma del darse a través del papel, a través de una superficie sobre la cual se hace el anuncio, facilita naturalmente toda decisión que se haga acerca del ser y acerca del no ser, y en este juego con los *onta*, la metafísica remata y se perfecciona en ese lúgubre ceremonial que se llama burocracia.

Ahora bien, como en el mundo de las mercaderías y de los anuncios todo descansa en la presentación y no en la representación, en los signos y no en la apariencia, en la propaganda y no en la ilusión, la imaginación ya no está sometida a las ataduras de la cómoda convención o a los rigores de sistemas exhaustivos. Todo está abierto, y "todo se improvisa". El experimento determina ahora las formas y "para guiarnos por un rastro no necesitamos sino los principios del juego de los ademanes: un primoroso ladrillo, unos cuantos y enérgicos fruncimientos de cejas", como hubo de expresarlo Marianne Moore, en sus *Poemas*.

La cosmología de lo que se exhibe y recomienda aprovecha un principio de ubicación, un nuevo ordenamiento del ser, en el cual, según es de suponer, no intervienen satisfacciones y dificultades éticas, sino estéticas. El supuesto del mundo jerárquico de los anuncios es la intensidad, y ésta es una cuestión de presentación, de manera que como tal es un concepto ético. Las mercaderías que son anunciadas, no son, existen..., con todos los signos de la existencialidad; es decir, que existen en elementos existenciales cuyo orden jerárquico está determinado por la medida de su intensidad. Trátase de una intensidad que aprovecha el juego de ademanes de los elementos existenciales (cuidado, miedo, felicidad, esperanza, desesperación), para ejercer efectos. Y esta eficacia (una eficacia de la mercadería y del anuncio) es estética en cuanto ella engendra estímulo, *shock* o provocación; pues, precisamente estos sentimientos son las formas del goce que acompaña a todo proceso de signos de tipo estético y en virtud del cual percibimos objetos estéticos, y relacionamos este tipo de objetos con nuestra vida.

Asimismo queda anulado el predominio de un modo del ser, por ejemplo el predominio de la realidad sobre la irrealidad, el de la necesidad sobre la posibilidad, o, para decirlo en términos

platónicos, el de la idealidad sobre el de la realidad. Nos hallamos aquí en una esfera en la cual la particularidad modal de las cosas no influye en su presentación. En este sentido, las mercaderías tienen un extraordinario parentesco con ese tipo de hechos de la conciencia, que Husserl caracterizó como "fenómenos". Como hecho, el haberse convertido en mercadería, el que se trate aún de pura idealidad o el que se trate ya de realidad no representa ningún papel. La oferta y la demanda pueden extenderse tanto a ladrillos como a ideas. La propaganda se refiere a *ontía* de todos los modos; lo único que está supuesto es su consumo, es decir, su gasto, su desaparición y su volver a aparecer. De esta manera el mundo de las mercaderías anunciadas se distingue expresamente, en virtud de su falta de importancia modal, de la esfera física, que es entendida como real, y de la esfera matemática, cuyo modo propio es la idealidad. El arte del mundo de las mercaderías, que, como ya dijimos, estriba en la presentación, no ve ya el objeto estético en el aspecto de la eternidad, que es donde espera verlo, en general, la desconsoladora majadería del historiador del arte; este arte lo presenta conscientemente como un objeto de consumo, como un objeto transitorio, que puede comprarse y consumirse y que es fugaz y efímero en esta tierra.

(Acaso me sea lícito indicar que el arte moderno, en la mayor parte de sus manifestaciones, la poesía, la música y la literatura, envejece y pasa de moda con notable rapidez y es poco interesante, tedioso, es más aún, carece de efecto estético. Consideremos, por ejemplo, una exposición de Kandinsky, de su época media. ¡Qué importancia histórica, estética, técnica! Y, sin embargo, ¡qué escasa intensidad estética muestra toda ella! Sólo en contados casos y raros momentos, las obras de arte nacidas entre 1910 y 1940, ejercen sobre nuestro espíritu y nuestra vitalidad, una verdadera presión, en la cual podemos percibir el vigor de un nuevo ser. Esto que digo no implica objeción alguna. Representa sólo la comprobación de que el arte desnudo, sin velos —como puro objeto estético, esto es, como composición de color y forma— si bien se manifiesta efímero, debido al escaso efecto con que obra sobre nuestra situación vital y social y sobre nuestra capacidad espiritual de goce, en una situación histórica o social y en relación con un espíritu definido de la época, posee una gran intensidad y es capaz de hacer madurar muchos fenómenos artísticos. Es asimismo la comprobación de que más allá de la esencia de tal arte, cuyo efecto estriba más en el *shock* o provocación de la facultad creadora que en un estímulo de ésta, el arte moderno se caracteriza precisamente por ese rápido envejecimiento o consumo, el cual, como ya dijimos, se refiere al objeto estético y no a su significación histórica. Agregaré, aunque tan sólo para el historiador del arte, que la cualidad estética nada tiene que ver con la fugacidad o eternidad del objeto estético).

Sobre la teoría de lo obsceno

La historia del arte, de la literatura, de la poesía, etc., nos ilustra acerca del predominio de ciertos temas y formas, cuyo origen psicológico o sociológico sería incomprendible, si no existieran motivos estéticos, y por lo tanto ontológicos, que explicarían la aparición de tales temas y formas. Esa predilección por determinadas materias en la actividad artística y literaria no se manifiesta por lo demás exclusivamente en la producción misma, sino que también influye en el juicio y dirige la crítica. Precisamente esta circunstancia indica que tal predilección entraña un problema de percepción estética.

La atracción que ejercen ciertos temas y formas desde el punto de vista estético se relaciona evidentemente con el inapreciable carácter de signo que poseen el mundo y los motivos percibidos. Bien puede afirmarse que toda condición modal del ser, por ejemplo, la de la realidad, no se manifiesta como tal, es decir, como generalidad o como universalidad, sino que la percibimos en signos. Hay provincias del ser y por lo tanto también de la realidad, en las que la intensidad y la comunicación suscitan una densidad óptica que nos permite apreciar hasta qué punto el mundo es un mundo de signos. Lo erótico es un ejemplo de lo que decimos. Su manera de manifestarse puede interpretarse como un proceso de signos. Lo erótico se va construyendo casi metódicamente por el camino de la coquetería al *flirt*, su paso se hace más presuroso en la breve distancia que media entre la seducción y su preparación, y por fin alcanza su punto culminante en la conmoción física que anuncia el comienzo de la pasión. Hasta la prostitución se sirve del lenguaje de los signos para alcanzar a la víctima o al protector. Y aun la entrega o la saciedad del que la practica no se manifiesta directamente, sino que lo hace por el camino de la indicación; y aun ésta puede asimismo ir acompañada, como un eco, de esa ternura que, al comienzo del juego, favorecía su éxito.

El marqués de Sade describió este juego recurriendo a una metáfora en la cual está presente el carácter de signo del ser. "Es semejante a la conquista de una ciudad; es menester apoderarse de las alturas que la circundan, hacerse fuerte en todos los puntos dominantes y desde allí caer sobre la plaza, sin temor a la resistencia". Pero pronto reconocemos que el juego de la conquista, del intento de la conquista, de la tentación, no siempre puede continuar siendo mera expresión de una politécnica vital, sino que la "genialidad sensual", en sus momentos supremos, se dirige a una inteligencia sensible. Esta circunstancia constituye ya el tema de uno de los discursos de Pascal acerca de las pasiones del amor. En efecto, allí dice: "Cuanto más espíritu se posee, tanto mayores son las pasiones..." Kierkegaard, que en muchos aspectos era una naturaleza afín a la de Pascal, dice lo siguiente,

acentuando vigorosamente el aspecto experimental: "Tengo que conocerla y conocer exactamente toda su condición espiritual, antes de que pueda intentar la ofensiva. La mayor parte de los hombres gozan a una muchacha como se goza una copa de champagne; es decir, que lo hacen en un momento de efervescencia sensual. Esto es hermoso, y lo cierto es que de muchas muchachas no puede obtenerse nada mejor, pero en esta pasión hay algo más. Ese goce momentáneo, en lo exterior no constituye una violación, pero sí lo es en el sentido espiritual; y que una violación pueda ofrecer goce, es una fantasía. Es como el goce que pueda ofrecer un beso robado. No, el goce verdadero se produce cuando una muchacha, que conserva aún su libre voluntad, decide entregarse; se produce sólo cuando esa entrega se le manifiesta a ella como una felicidad tal que sería capaz de rogar que se la acepte, y cuando procede así con entera libertad..."

En este sentido, pues, la casi natural relación del mundo erótico, del mundo espiritual y del mundo estético, descansa sobre el hecho de que, tanto con respecto a la percepción como con respecto a la expresión, se trata de procesos que se verifican entre signos. La realidad de lo erótico se anuncia en signos cuya naturaleza hace que suelen presentarse como sensibles y frágiles, que se transforman en signos estéticos que son percibidos como tales. Pero precisamente su sensibilidad y fragilidad favorecen la destrucción de este mundo de signos que, en la fascinación erótica y espiritual, cobra el carácter del ser estético, y los convierte en meros signos de lo real, en meras señales del impulso vital, en meros signos de lo orgánico. La realidad inmediata ocupa el lugar de la correalidad y la destrucción general del mundo de los signos en la realidad física, vuelve a transformar la percepción estética en percepción mecánica. Hablamos de lo obsceno cuando, en virtud de la percepción o en virtud de la expresión, lo erótico es sacado de la condición del ser estético para ser transferido a la condición del ser mecánico. Y esto es válido tanto para el propio juego erótico como para su representación en el arte o en la literatura. El pudor o la vergüenza ocultará la mecánica efectiva de la esfera erótica, a favor de una percepción estética de ese mundo, cuyos profundos estímulos descansan en el ser visible del signo. Por eso la destrucción del pudor conduce a una auténtica evidencia de la pura realidad, a costa de su posibilidad estética y de su goce. Esta evidencia reduce, pues, lo erótico a lo obsceno, cuyo papel consiste, en consecuencia, en descubrir, en desnudar desconsiderada y desvergonzadamente lo físico, lo orgánico. Y este hecho se aplica tanto a la esfera de lo bello artístico, como al mundo efectivo de los procesos eróticos.

Particularmente Jean-Paul Sartre y Henry Miller hicieron manifestaciones sobre lo obsceno. Sartre en *El ser y la nada*, y Henry Miller en *La obscenidad y la ley de la reflexión*. Ambos autores son, por así decirlo, competentes en este tema, pues se valieron de la representación de lo obsceno para obtener ciertos efectos literarios, con lo cual, por lo menos entre cierto público,

se hicieron sospechosos, estética y moralmente. La teoría de Sartre formula lo siguiente: "Lo obsceno es una manera del 'ser para los demás', que pertenece a la especie de 'lo carente de gracia...' En la gracia, el cuerpo se manifiesta como algo psicológico en situación... El cuerpo es aquí un acto y se comprende por la situación y por el fin perseguido... El cuerpo que posee mayor gracia es un cuerpo desnudo, que envuelve sus movimientos con un ropaje invisible... El cuerpo carente de gracia, en cambio, se manifiesta cuando uno de los elementos de la gracia queda impedido de realizarse. Entonces, el movimiento puede hacerse mecánico". Como ejemplo de esto, Sartre dice lo siguiente: "Se hace visible lo obsceno cuando el cuerpo adopta actitudes que lo desnudan del todo y descubren la inercia de su carne. El aspecto de un cuerpo desnudo visto desde atrás no es obsceno; pero muchos movimientos involuntarios o mecánicos de la parte trasera son obscenos... De modo que una parte posterior no puede justificarse por la situación; por el contrario, esa parte posterior destruye enteramente toda situación, puesto que es pasiva como una cosa y se hace llevar como una cosa por las piernas" (páginas 314-316).

Se comprende fácilmente que lo obsceno destruye el mundo de signos de la gracia, es decir, "un cuerpo desnudo que envuelve sus movimientos con un ropaje invisible". Sartre emplea también aquí la palabra "situación". Sólo en la situación será natural un hecho que, como tal, es real; y sólo en ella se lo puede percibir y comprender como signo. Los golpes dados en el interior de una celda, son signos de golpes si, por ejemplo, está ya dada la situación de la prisión. Sólo cuando el signo entra en la situación puede darse el caso —sobre el que llama la atención W. Morris (quien presupone la situación en el concepto de "consideración mediadora de una cosa")— de que, si bien un signo posee un *designatum* no tiene, en cambio, ningún *denotatum*.

Por lo demás, ya se nos plantea aquí el problema de la "situación estética", el problema de una "situación del signo" (para decirlo en la terminología de Morris), en la cual la realidad se convierte en correalidad, las señales meramente físicas, en signos estéticos. Y aquí corresponde señalar que el concepto de situación, en el sentido de "situación estética", fué empleado por primera vez por Hegel. En la primera parte de su *Estética*, Hegel dedica un párrafo especial a este asunto. Hegel introduce el concepto general de situación en la esfera especial de lo estético, con las siguientes palabras: "La situación en general está particularizada, por una parte, por la condición de ser susceptible de determinación, y esta determinación, por otra parte, constituye al propio tiempo el estímulo para la manifestación determinada del contenido, el cual, en virtud de la representación artística, trasciende la existencia. Desde esta última posición, la situación ofrece un amplio campo de observación, ya que, desde siempre, el aspecto más importante del arte fué hallar situaciones interesantes, es decir, tales que hagan manifestar los profundos e impor-

tantes intereses y el verdadero contenido del espíritu" (págs. 255 y siguientes).

Si se toma pues en consideración una situación estética que en todas sus fases consiste en un proceso estético de signos y en cuya primera fase (la de la génesis de la obra de arte) están incluidas todas las circunstancias sociológicas, la intervención de lo obsceno dentro de estos límites tiene un efecto destructivo. Henry Miller tiene razón, sin embargo, cuando defiende la intervención de lo obsceno, pero sólo como un medio técnico. "Cuando la obscenidad se manifiesta en el arte, y particularmente en la literatura, desempeña habitualmente el papel de un medio técnico artístico. Este elemento no se propone en modo alguno provocar excitación sexual, como en el caso de la pornografía y aun cuando intervenga otro elemento, éste tendrá una finalidad que está mucho más allá del sexo. La finalidad de la obscenidad consiste en suscitar una sensación de realidad". La ulterior observación que hace Henry Miller de que "el levantar el velo... puede interpretarse como la expresión definitiva de lo obsceno", fortalece su tesis. Ciertamente es que lo obsceno se refleja en la destrucción de ese mundo de signos que se extiende entre nosotros y las realidades propiamente dichas. Pero cabe agregar que lo obsceno en sí mismo tiene el carácter de un signo, es decir, que se refiere a una especie de naturaleza, a una especie de realidad o de *physis*, la cual, si bien está desprovista de toda posibilidad estética, puede convertirse, precisamente por ello, en existencia real de una co-realidad, esto es, de una obra de arte. Lo mismo que lo bello o lo feo, lo obsceno, y por lo tanto también la mojigatería, no existe como naturaleza o en la naturaleza, sino que pertenece exclusivamente al mundo de la expresión, y sólo en la medida en que pueda ser un signo; de manera que lo obsceno se refiere, en última instancia, sólo a la representación, pero no al objeto de ella. Es pues la señal de una realidad cuya intensidad en una situación estética significa un estímulo de transposición a un mundo estético de signos. En la lírica, Baudelaire, Ezra Pound y Gottfried Benn dieron ejemplos de tal transposición; en la prosa, como ya dijimos, lo hicieron Henry Miller y Jean-Paul Sartre, pero también ya Rabelais. En la pintura de Miguel Ángel, *Leda con el cisne*, y también en muchos cuadros abstractos, se encuentran formas disimuladas de falos. Pero ninguno de estos autores admitiría que los encontramos "moviéndose hacia el coito", como reza la fórmula de Ezra Pound referida a la escultura griega. Por lo visto, no admiten expresamente en una estética lo que efectivamente puede establecerse en sus representaciones. Porque indudablemente uno de sus principios —y esto en determinadas circunstancias puede ser una debilidad de sus teorías— estriba en que a la estética sólo se le concede lo que el arte refleja, no lo que en él se manifiesta; pues como adversarios de los moralistas, a quienes su aversión decorativa contra la naturaleza les hace más fácil su condición de frigididad vital y espiritual, no se permiten ni la obscenidad ni la mojigatería.

Una última consecuencia

El problema de la existencia de formas estéticas es en todo caso y en primer término un problema de signos estéticos. Lo obsceno pertenece, por entero, al mundo de la expresión, a la temática de los signos; se refiere a la representación de objetos, no a los objetos mismos, exactamente como sucede con lo bello o lo feo y todos los atributos estéticos. Pero, como ya vimos, lo obsceno reduce el signo estético a una función física y en esto radica la pérdida del signo que experimentamos. Lo obsceno se comporta como lo trivial en la esfera de los enunciados. Cuando se hace visible lo trivial, se manifiesta una pérdida, se manifiesta una reducción, una visible ausencia de espíritu que reviste la forma, la máscara del espíritu. Sin embargo, en relación con lo bello, lo feo no significa lisa y llanamente una pérdida de la expresión estética, una pérdida del signo. También lo feo tiene fuerza de signo. No es posible comprender enteramente lo feo concibiéndolo sólo como una anulación, sólo como reducción o como mera negación de lo bello. Su relación es, efectivamente, y en un sentido hegeliano, cualitativo, una relación dialéctica que tiene lugar en el mismo medio, en el mismo nivel. Ciertos cuadros de Picasso —*L'homme à la sucette*, 1938, o *La femme en bleu*, 1944— nos ilustran perfectamente bien acerca de esto, lo mismo que ciertas poesías de Gottfried Benn, como por ejemplo *La Morgue*. La idea de lo feo no destruye la idea del arte, pues el arte no está definido exclusivamente por lo bello.

En la lógica un enunciado significa una expresión lingüística que posee la propiedad de ser verdadera o falsa. Un enunciado falso sigue siendo un enunciado, y no por ser falso se convierte en otra cosa. Ahora bien, si concebimos una obra de arte como una forma, como una expresión que se caracteriza por la propiedad de ser bella o fea, entendiendo estos atributos no sólo como estimaciones convencionales, sino precisamente como modos y características de signos, o sea, de complejos de signos de cierta especie, como ya dijimos, resulta que puede determinarse la temática estética de los signos tanto en virtud de lo bello como de lo feo. Ambos indican igualmente la existencia de un mundo de signos que es algo más que el conjunto completo de señales de la realidad pura, respecto a cuyo ser nuestra existencia humana es, en principio, enteramente indiferente, en tanto que el modo de ser de la estética consiste, precisamente, en no constituir sólo "escenas mudas y tristes", sino en ser permanente acaecer de una comunicación, determinada casi ontológicamente, con lo que estamos acostumbrados a llamar espíritu. Por más que se tome lo bello como el signo propio del ser estético y lo feo como el signo de un ser a través del cual "destella la nada", se plantea un problema a la teoría que sostiene que tanto lo bello como lo feo son ya interpretaciones semánticas del ser estético, independientes

de experiencias y relaciones que están fuera del modo de ser estético. Las faltas, las imperfecciones, los errores que disminuyen la calidad de la obra de arte se refieren a los signos, al proceso de los mismos, a la expresión, a la representación, y pueden rebajar el vigor tanto de lo feo como de lo bello. Entonces la realización de la obra de arte anula su idea, el mundo estético de signos, y, lo mismo que en el caso de lo obscuro o de lo trivial, a lo sumo se llegará a un sistema de señales físicas, esto es, a lo *dado*, pero no a lo *hecho*. Lo feo no es la negación de lo estético, no es una visible anulación de este modo; es sólo la negación estética, es sólo otra cualidad de lo estético que se compara con lo bello.

Si se ha reconocido que la esencia de las obras de arte estriba en el ser de los signos, y que lo bello y lo feo son sólo interpretaciones semánticas de ese ser, cualidades del juicio estético que apuntan hacia una posibilidad de justificación estética o de rechazo estético del mundo y de sus objetos, se comprenderá asimismo que los predicados bello y feo no tienen una significación esencial cuando el juicio se aplica a un arte en el cual no se trata ni de una justificación ni de un rechazo del mundo y de sus objetos. Cuanto más se aproxima el arte a la temática de los signos tanto más pierden su sentido los predicados clásicos. El problema de la calidad es, pues, una cuestión de penetrabilidad y de perceptibilidad de los signos, en virtud de los cuales nos sentimos conmovidos; es una cuestión de perfección del experimento, de la producción.

El estadio estético

El objeto estético, la obra de arte, la percepción estética que se refiere a un mundo de signos, y el juicio estético, en el cual el ser estético se confirma por obra de la teoría, serían incomprendibles en la esfera de lo humano si no hubiera un reflejo de ellos en nuestra propia existencia. Por "estadio estético" entendemos la extensión ontológica del proceso estético de signos a la existencia que crea, que percibe y que juzga. Lo que caracterizamos con el concepto de existencia estética es el modo de lo estético como expresión de una determinada situación del hombre en el ser.

Kierkegaard, a quien se remiten casi todos los filósofos posteriores de la analítica existencial, habló en exhaustivas reflexiones de los estadios de la existencia, para separar lo estético, de lo ético y de lo religioso. Aquí nos serviremos de sus conceptos y conservaremos su clasificación. Entendemos por existencia estética aquel estado vital y espiritual del hombre cuya relación con el ser consiste en la relación respecto del ser estético, y cuya existencia no tiene más realidad que la del propio ser estético. El problema del ser —"¿Por qué se trata de lo existente y no

más bien de la nada?"— es para él un problema estético, y su pensamiento de la realidad es la consideración de la justificación estética de esa realidad. Ahora bien, la dificultad fundamental de su situación, ya tenga conciencia de ella o no, estriba en el hecho de que tal situación, en última instancia, sólo le permite comprender y ver lo que puede, o por lo menos en principio, lo que pudiera surgir de ella misma. El "*comprendre c'est fabriquer*" es esencialmente uno de los principios fundamentales de su relación con el ser. Charles W. Morris resume estos problemas en el concepto de "pragmática estética", en la cual se indagan problemas referentes "a la relación de los signos estéticos con sus creadores e intérpretes".

Blas Pascal dió a estos puntos de vista una temprana formulación que constituye una tesis de la estética y asimismo un juicio sobre toda una clase de arte: "¡Pero qué cosa vana es la pintura que nos gusta por su semejanza con los objetos que no nos gustan!". Delacroix, Valéry y Camus citaron y comentaron esta manifestación de Pascal. Delacroix quería sustituir la palabra vana por "singular". Camus estaba de acuerdo con él en esto (ninguno de ellos comprendía hasta qué punto daban muerte de esta manera a aquello que a Pascal le interesaba, esto es, el juicio). Valéry observa que, a pesar de esto, Pascal se dedicó a dibujar con palabras y a trazar expresivos retratos de sus pensamientos, así como en general se había complacido en sentir el mundo, con excepción de la muerte, como una cosa pintada.

Camus, para volver a referirnos a él, aprovecha, por fin, el pensamiento de Pascal para hablar de la rebelión del artista contra lo real. A ninguno de los comentaristas le choca la subordinación que supone concebir la pintura como un fenómeno de semejanza con objetos que no nos gustan. Y sin embargo tal subordinación sólo podía tener sentido en el arte clásico, en el arte que Pascal conocía; en él la semejanza y la imitación desempeñan un papel esencial en la construcción de la obra de arte. Sólo en ese arte es posible llegar a una justificación estética del mundo en virtud de su imitación. Sólo en él hay verdadera imitación en el sentido de una justificación estética del mundo, que se refleja expresamente en su reproducción..., en su reproducción en otro modo de su ser, en una nueva clase de signos.

El interés existencial por un arte cuya técnica es esencialmente imitación, como así nos es lícito concluirlo ahora, consiste pues en la demostración de la tesis de la esencial reproducibilidad del mundo. Si se sostiene que toda abstracción presupone un fenómeno, un mundo dado, del cual el artista se abstrae o del cual abstrae algo, resulta que en cierto sentido el interés existencial por un arte que esencialmente no estriba en la imitación, sino en la abstracción, significa la demostración visible de la antítesis de la esencial destructibilidad del mundo dado por obra de un arte que metódicamente prescinde de ese mundo. Pero la pérdida del mundo se logra al precio de un considerable "residuo de la destrucción del mundo" —para emplear aquí una expre-

sión de Edmund Husserl—, del ser estético, de la belleza o de la fealdad, ser estético que, en el arte abstracto, muestra hasta qué punto es capaz de resistirse a la abstracción. Si el “correlato objetivo” del arte clásico, esto es, del arte de la imitación, es el mundo, el “correlato objetivo” del arte moderno, es decir, del arte de la abstracción, es la conciencia, el espíritu. La imitación estética lleva a cabo una justificación del mundo, y la abstracción estética lleva a cabo una justificación de la conciencia y del espíritu. En este sentido, el arte abstracto es al propio tiempo espiritual y existencial, es más comunicación de la existencia que comunicación del objeto. La intervención del estadio estético de la existencia resulta más una consecuencia principal del proceso intelectual de los signos artificiales que del efecto que los objetos producen en nuestros sentidos, pues en el arte abstracto no hay ningún problema de la realidad dada, aunque sí el de los *a priori* de la conciencia humana. En el arte clásico el estadio estético es una cuestión de sentimientos; pero en el arte moderno es un producto de reflexiones espirituales. Resulta fácil comprender que desde este punto de vista el carácter experimental del arte se manifiesta precisamente con mayor claridad cuando se da la abstracción y no la imitación del ser estético. Porque, en efecto, el experimento y el existir se cumplen con mayor vigor en la reflexión que en el sentimiento.

Pero, con todo, el estadio estético sólo puede ser entendido en la primera fase del arte, en la fase de su producción; mas, la segunda fase, el juicio, es asimismo una manifestación del estadio estético de la existencia. El hecho de que ella tenga sólo individualmente una significación real puede considerarse como un carácter distintivo esencial de la existencia. Sólo como individualidad se puede existir. La irrepeticibilidad de una reflexión, en oposición, por ejemplo, a una deducción que se obtiene metódicamente, descansa en su carácter individual. Pero ella no es sólo individual como tal, sino que además individualiza. Ya hemos recalado que el arte, en lo tocante a su génesis, siempre se refiere a la individualidad. Y aquí se formula la cuestión de cómo se manifiesta en el juicio el momento individual. Cuando nos ocupamos del juicio estético, destacamos la singular significación de los predicados estéticos. Dijimos entonces que toda obra de arte puede ser bella o no bella y agregamos que en la demostración empírica del modo estético en una obra de arte siempre se trataba, naturalmente, de un mismo e idéntico modo, del de la correalidad, pero que este modo, puesto que sólo se manifiesta en signos comprobables, se señalaba con caracteres propios en cada obra de arte, de suerte que era menester tratarlo como un caso singular. La percepción que acompaña al juicio estético y que descubre el signo estético, en el cual se funda, en última instancia, esa percepción, puede estudiarse, pero no se la puede provocar forzada y metódicamente. Recordemos las meditaciones cartesianas sobre la duda que destruye la certeza.

En su Comentario al *Discurso del método*, Jean-Paul Sartre llamó la atención sobre el hecho de que, a la postre, también Descartes necesitaba recurrir a la libre voluntad del hombre para comprender la verdad. “Lo verdadero es una cuestión del hombre, pues para que exista, tengo que afirmarlo. Antes de que yo juzgue con el consentimiento de mi voluntad y por libre decisión de mi ser, sólo existen ideas neutrales y vacilantes, que no son ni verdaderas ni falsas. Por último, tengo que decir sí o no, y, en nombre de todo el mundo, decidir acerca de lo verdadero”; tal es el comentario de Sartre, que supone una posición metafísica. Esta posición caracteriza también al esteta, que, como artista, tiene que afirmar el fin de la obra de arte, la conclusión del experimento, y que, como observador, después de haber creado, formula el juicio. En toda manifestación, en todo juicio, en toda percepción que se refiera al ser estético, está el esteta, que sólo y “en nombre de todo el mundo” decide acerca de la obra de arte. El esteta dice bello o no bello, perfecto o imperfecto, haciendo uso de su libertad. No sólo la existencia de una obra de arte, sino también su percepción y el juicio que se formule sobre ella, son manifestaciones de la individualidad que lo revelan. El esteta tiene que aprobar o no la obra de arte para que ésta exista o no exista, y, como ya dijimos, en ello estriba el exacto sentido del juicio estético. La libre elección de un individuo es lo que decide, tanto acerca de la verdad como de la belleza, tanto acerca de lo dado como de lo estético. Y la actividad de este individuo concreto que decide, caracteriza una tercera fase de la obra de arte: el estadio existencial, la fase del esteta. De suerte que en el estadio estético el proceso de signos de la obra de arte experimenta una extensión a lo humano, es decir, su extensión existencial. En la génesis, la obra de arte tiene una función experimental, en el juicio estético, una función teórica, y en el estadio estético, una función existencial.

Ahora bien, uno de los principios fundamentales de la analítica existencial de toda ontología fundamental, postula que “el fundamento ontológico original de la existencialidad de la existencia es... la temporalidad”. El estadio estético, entendido como acto temporal, está definido por el instante. Éste es la base temporal del estadio estético de la existencia. Toda elección, toda decisión, corresponde al instante. La percepción del signo, su elaboración en la inteligencia, las emociones que es capaz de suscitar, el goce, el *shock*, el “carácter aventurero” del artista, todas estas cosas presentan el instante como la esencia del ser temporal. El instante es la esencia última del esteta. Con la suspensión de la temporalidad a favor del instante, en el estadio estético de la existencia, prodúcese la destrucción de las preocupaciones o cuidados (*Sorge*), a favor del goce. Heidegger pasa por alto este proceso cuando considera que la totalidad articulada de la estructura del ser de la existencia es existencialmente *Sorge*, con lo cual la totalidad del ser, que él interpreta como “lo mío”, si bien gana en moralidad pierde en estética, y pre-

cisamente no es Don Juan, sino el asesor Wilhelm, para hablar de uno de los personajes de Kierkegaard, quien representa esa existencia, cuyo "sentido existencial" es... la *Sorge*.

El indestructible interés de nuestra existencia por el instante confirma el interés de nuestra existencia espiritual por el goce. Pero la existencia espiritual sólo es posible como conciencia y únicamente en su forma más sublime, es decir, como autoconciencia. He aquí una proposición de Hegel, a cuya luz, empero, no nos es posible discutir en estas páginas todo lo que implica. Podemos afirmar y advertir la conciencia y la autoconciencia sólo cuando éstas se manifiestan, cuando dan signos de sí mismas. El ser de la conciencia y el ser del signo constituyen una correlación ontológica. Todo signo es "vehículo de un ser", toda conciencia es un ser "vehiculizado por la manifestación" y toda manifestación se realiza en signos.

De manera que toda la temática de los signos puede entenderse únicamente cuando metafísica, ontológicamente, se refiere al horizonte de una conciencia. El modo de la correalidad es característico, tanto del mundo de signos como de la conciencia. Cuanto más profunda y amplia sea la conciencia, tanto más sutil y refinado será el mundo en el que aquélla se manifieste, así como lo será también el tipo de comunicación que se siga de ello. Toda teoría trascendental de la conciencia (en el sentido de G. Günther), es una parte de una teoría metafísica general, en la cual una temática correlativa de los signos y una mecánica correlativa de la comunicación (en el sentido de la *communications-theory*, de Shannon y de Wiener) constituyen los "correctivos". La estética, entendida como una teoría del ser estético, pues, puede hacerse derivar de este sistema de teorías metafísicas más generales. En efecto, la conciencia no transforma meramente los signos ("*informations*") que le son dados, sino que además los produce. Los signos son genuinos productos de la conciencia, son manifestaciones, informaciones, en virtud de las cuales ella se anuncia. Nosotros objetivamos estas manifestaciones libres y originarias, en el ser estético. Sólo en virtud de la producción estética la conciencia se convierte verdaderamente tanto en una esencia de posibles mundos, en los cuales hay naturaleza y objetos, como en una esencia de posibles pérdidas del mundo, situación en la cual ya no se necesita de la naturaleza ni de los objetos.

Postfacio acerca de la literatura y el mundo técnico

Hay autores que, en medio de sus textos, intercalan pensamientos cual destellantes lámparas colgadas, y esos pensamientos iluminan luego no sólo el ambiente en que se hallan, sino todo el libro y, acaso, también a su autor. En casos particularmente felices, es posible retirar esas linternas de sus esferas originales, sin que pierdan nada de su energía luminosa y llevarlas a otras situaciones e incluirlas en ellas. Entonces se ve como tales pensamientos aún allí obran como linternas, disipan la oscuridad, lanzan destellos de luz y revelan bellezas o verdades antes ocultas.

En sus libros, Nietzsche presenta pensamientos que nada pierden de su fuerza de iluminación cuando se los retira de su texto original y se los lleva, o por así decirlo, se los trasplanta, a otras reflexiones, acaso muy diferentes; ahora bien, casi siempre los efectos de semejante trasplante son estupendos.

En los fragmentos de *La voluntad de poderío* se lee esto: "valorar al mismo ser; pero el valorar mismo es aún este ser... y al decir no, seguimos haciendo lo que somos." Es menester prestar gran atención al vocabulario de esta proposición. La palabra "valorar" procede del mundo de las mercaderías y de los valores. Lo que se valora, se establece, como se dice en el lenguaje de la gnoseología, pero también según el de la administración de una empresa. En última instancia, lo que se valora, se establece para la venta.

Ahora bien, el verbo de Nietzsche se refiere al ser y de esta manera entra en el juego filosófico la situación en el ser (la famosa expresión de Pascal). El propio ser "debe valorarse, debe establecerse", en la gnoseología y en la administración de una empresa. Tengamos en cuenta que en la época de Nietzsche, este ser no había sido aún recuperado expresamente como temática metafísica del ser. La filosofía oficial estaba orientada hacia la teoría del conocimiento, y no hacia la ontología. La *Crítica de la Razón Pura* había desterrado de la discusión filosófica el ser de lo existente, y la admisión que de él hace Hegel resultaba tan desconcertante como oscura, de modo que se la tenía por sospechosa. Kant, con su terminología jurídica, a la que se refiere expresamente Martin Heidegger, había convertido la razón y toda la extensión del conocimiento humano en un objeto de crítica y de enjuiciamiento. Mucho después de él, Nietzsche vuelve a enfocar el gran motivo y, en los fragmentos citados, lo introduce en la discusión, con un ademán jurídico. Poco más adelante, Nietzsche habla del "absurdo de esta actitud de enjuiciamiento de la existencia", y al adoptar sarcásticamente el tono de Kant, exige la valoración del ser con mayor urgencia y apremio.

¡El tinte jurídico, científico, de las palabras! Se afirma entonces que el ser ha de constituir un objeto del juicio y acaso hasta un objeto de condena, y que la valoración tiene algo que ver con

el lenguaje. En las épocas de precaria situación en el ser y de eclipsada experiencia del ser, todo juicio sobre él significa un acto de lenguaje extremadamente sensible. Todo término que uno descuida se venga luego confundiendo, encubriendo, velando el caso. Todo falso acento fortalece las sensaciones que nos quitan el aliento. Las caracterizaciones y las significaciones se convierten en sujetadores de la verdad y de la justicia. La semántica proporciona el fundamento de la lógica, de la gramática, de los enunciados y de las sentencias, pues únicamente en el lenguaje puede ser apreciado el ser. El lenguaje es verificación, comunicación y valoración del ser. La "actitud de enjuiciamiento de la existencia" corresponde a la lógica y a la plástica del cuerpo del lenguaje, de manera que la prosa, en la cual se desarrolla y se representa el juicio, tiene que mostrarse necesariamente como un medio de pensamientos y sentimientos. Todo arte en el cual se produce calladamente y de manera inmediata la valoración de un nuevo ser, está interesado en una justificación estética del mundo. El arte formula a su manera la cuestión del ser —"¿Por qué se trata de lo existente y no más bien de la nada?"— y no la contesta mediante un conocimiento, sino mediante un hacer.

Nadie podrá dudar de que hoy se asume "una actitud de enjuiciamiento de la existencia", en medio del mundo técnico y de una nueva realidad, es decir, en medio de una esfera artificial, conscientemente producida con materiales antiguos.

Cuando Galileo sacó de la naturaleza el caso particular y lo introdujo en el laboratorio, y ya no estudió directamente el caso de la hoja en el árbol, sino el lento rodar de una esfera cuidadosamente fabricada sobre el bien calculado plano inclinado, hubo de reconocer que, para entendernos acerca de la naturaleza, era menester hablar no en el lenguaje de la poesía y de los versos, sino únicamente en el del álgebra y sus ecuaciones, y que la ciencia de la naturaleza era, en verdad, una ciencia de abreviaturas de la naturaleza, formuladas en modelos y en un lenguaje abstracto.

Este proceso se repite en otro terreno. ¿Qué cosa es, pues, la que se desmigaja bajo las manos de los expresionistas e impresionistas, en los caligramas de Apollinaire, en los símbolos de Mallarmé, en las metáforas de Gottfried Benn? No la realidad de las ideas, del arte, ni tampoco la realidad de la técnica, sino la realidad de la naturaleza. También aquí, en lugar de la realidad dada, interviene la esfera artificial y en mayor medida que la naturaleza, ligada a las ideas de Platón, según las cuales la belleza de la forma consiste en líneas y círculos, en cuerpos sólidos y lisos, como se lee en el *Filebo*; e interviene también con mayor claridad que la naturaleza "escrita en los caracteres de Euclides", como dijo Galileo; más magra, pero más ordenada, con más superficie que profundidad y más habitable, en el sentido concreto.

En la *Introducción* de sus *Conferencias sobre estética*, Hegel se refiere al lujo del arte y a la contingencia de su existencia, al "juego fugaz" que la sustrae a los fines. Pero todas estas objecio-

nes pierden su fuerza cuando el propio Hegel destaca que la misión del arte consiste, precisamente, en desempeñar este papel de la "libertad" que como tal, es uno de los "supremos intereses" del espíritu y del ser humano. En la medida en que la literatura es un hecho del arte y no ya un mero hecho de la crónica o reseña, representa esa libertad, y reproduce, como tema épico, este objeto metafísico. En efecto, precisamente en la determinación sin lagunas, en virtud de la cual se caracteriza un mundo técnico, la cuestión del ser asume cada vez más la forma de una pugna hacia la posible libertad. La energía con que en nuestra época se suceden unos a otros los estilos, los métodos y los aspectos, la violencia con que se transforman o se destruyen categorías estéticas y reglas épicas, sintaxis y gramática, nos revelan la historia del arte y de la literatura como una historia de sus emancipaciones. A veces parecería que se mostrara vigorosamente una mentalidad epicúrea. "La necesidad es un mal, pero no hay ninguna necesidad de vivir bajo una necesidad". La vigilante obligación del arte, que éste se impone a sí mismo, de sustraerse a las convenciones estéticas, se halla evidentemente, empero, en una relación inversa con respecto a la obligación de la existencia, que ésta no se impone a sí misma, y que ya no puede sustraerse a la esfera técnica. Las manifestaciones de Henry Miller sobre "el creciente abismo que separa el arte y la vida —el arte se hace cada vez más sensacional e incomprensible, en tanto que la vida se torna cada vez más aburrida y desesperanzada—", constituyen tan sólo la aguda formulación de una consecuencia de las relaciones con respecto al ser, que caracterizan nuestra situación. Desde luego que no hablamos aquí del hecho de que hay una literatura en la cual la libertad se presenta como tema, como proclamación o existencia del héroe. Aquí lo que interesa es algo diferente, es llevar a cabo la producción de la obra de arte, en el signo de una libertad, de un experimento epicúreo, de una libertad, pues, que no se embriaga o delira, sino que es un atributo del espíritu productor y que, en consecuencia, determina la autoconciencia del autor. En efecto, proclamada por el héroe, la libertad no pasa de ser sino una palabra. Se logra la demostración inmediata, directa, de su ser, únicamente cuando se revela como problema de la génesis de la obra de arte, transmutada en el estilo, en la forma, en el intento artístico. Sólo en este caso los elementos técnicos que llenan nuestro intelecto oprimen la conciencia y amplían y enriquecen espectralmente la racionalidad, sin que quede destruída aun la conciencia estética. De suerte que, al "justificar su mundo como fenómeno estético", existe la posibilidad de reelaborar la pureza espiritual de la técnica.

De manera que puede demostrarse a este respecto el sobresaliente papel de la literatura: lo que hay que pedir a los escritores en su trabajo no es tanto la reduplicación del mundo, sino que se dediquen a establecer el equilibrio óptico. El amplio horizonte que hoy día en la literatura y en la filosofía va cobrando creciente claridad no ha de engañarnos acerca de las rígidas estructuras

del mundo técnico, porque aquí el ilusionismo significaría una regresión, de suerte que toda estética tendría que caracterizarlo como debilitamiento de la fuerza del espíritu. Lo que en verdad interesa es lograr una ampliación y un perfeccionamiento de la racionalidad, necesaria para sustraernos a la nivelación en lo estético, en lo moral y en lo existencial. Tal vez se imponga decir que la literatura revela y describe una época que la filosofía tiene aún que caracterizar e interpretar. La aproximación que hoy día puede observarse entre estas dos formas de expresión del espíritu se explica por la situación que ambas ocupan en una civilización que posee un fundamento científico y técnico. Hoy casi toda filosofía es tanto "comunicación del objeto" como "comunicación de la existencia", para emplear los conceptos de Kierkegaard, y lo mismo cabe decir de la literatura. Esto significa, empero, que, respecto de la expresión de las relaciones con el ser, ni la literatura ni la filosofía se contentan en su prosa con las "categorías", sino que necesitan ambas de los "elementos existenciales". Las *Investigaciones filosóficas* (1953), de Ludwig Wittgenstein, *La muerte de Virgilio*, de Hermann Broch, constituyen tan sólo dos ejemplos que ilustran lo que afirmamos.

La construcción de una estética que esclarezca en igual medida a la filosofía y a la literatura, esto es, que exponga sus principios de correspondencia, constituiría un intento de comprender el ser de la libertad de un mundo que, en todo lo demás, es rígido. *Du style d'idées* (publicado en 1948) de Julien Benda, representa una contribución a tal estética, la cual pretende coordinar la literatura y la filosofía en el *milieu* de ciertas ideas que tienen un sentido racional y que muestran la esfera artificial de nuestra existencia bajo el aspecto de su pureza espiritual.

¿Qué significa esto? Nada más que el reconocimiento del hecho de que ni la vida exterior ni la vida interior sería posible en la esfera esencialmente progresista del mundo de la técnica, sin una teoría, sin una fase del juicio y de la interpretación. La literatura no sólo es el producto de un acto libre de nuestra imaginación y de nuestro hacer, sino que se presenta a un público y allí se muestra fuera del aspecto de su particular génesis. No se trata aquí sólo de reflejar y conservar sentimientos, sino de descubrir, de hacernos experimentar —pues la literatura es evidentemente vehículo de experiencias físicas y metafísicas— equívocos espirituales de los cuales pretende desembarazarnos. Su función consiste en ligar pensamientos e imágenes a elementos reales, o bien en volver a separarlos cuando la relación secular respecto al ser se manifiesta vulnerada. Por eso hoy, en el fondo, ya no entendemos la literatura en el aspecto de posibles sentimientos, sino como enunciación, como una forma del *discours*, porosa y condensada, "deshidratada" y "destilada", como se dice notablemente en la terminología técnica. De esto podemos concluir el hecho de que la gran prosa hace ya mucho que pasó a dar al lector indicaciones de sí misma. Inmediatamente comprobamos que tales indicaciones son, en todos los casos, proposiciones de una estética,

que son vehículo tanto de la condición artística de la épica en cuestión, como de las propiedades reales del texto. Por eso, para resumir, quisiera expresar esto del modo siguiente: así como la filosofía está permanentemente enderezada a integrar la ciencia y la historia en el tema de las ideas, el sublime *pathos* de la literatura consiste en reunir en el lenguaje, el espíritu y el presente.

Esta afirmación vuelve a llevarme otra vez a Hegel. En su *Introducción a las Conferencias sobre estética*, Hegel dice que ya han pasado "los hermosos días del arte griego y la edad de oro de la Edad Media tardía". Para desarrollar su tesis, hace notar que la reflexión, el trabajo intelectual, el juicio, dominan y determinan más profundamente su época, que el arte. Al establecer resignadamente —y esta resignación constituye por cierto uno de sus errores— que "el arte, considerado en su suprema determinación, es para nosotros algo ya pasado", llama al propio tiempo la atención sobre el hecho de que "lo que las obras de arte provocan hoy en nosotros... además del goce directo, es nuestro juicio". Y así Hegel concluye que precisamente "la ciencia del arte... es mucho más necesaria en nuestra época que en las épocas en las cuales el arte llegaba por sí mismo a obtener entera satisfacción" (página 16).

Desde luego que en la época de Hegel comienza una era de reflexión más profunda, que en nuestra época se transformó en una fase de la formación de teorías más sutiles y de incesantes experimentos. Existir significa vivir en una justificación y en una afirmación espiritual, sin que nada importe a qué clase, a qué sociedad y a qué civilización particular pertenezcamos. El instrumental de esta justificación y de esta afirmación de índole espiritual no está constituido, empero, por acciones como tales, sino por teorías y experimentos en el más amplio sentido de la palabra, que en última instancia pueden interpretarse como ordenamientos constructivos y como intentos conscientemente realizados, cuyo sentido no está en la satisfacción de un interés particular, sino en una acción espiritual. No se trata de atributos contingentes, sino de condiciones esenciales de nuestro ser vital y espiritual. Tampoco el arte puede sustraerse a esta concepción. El arte se desarrolla, pues, simultáneamente en sus experimentos y teorías, y se refiere a ellas en cuanto revela una auténtica tendencia óptica, que es la que determina su calidad. De aquí síguese que el arte moderno efectivamente no existe tan sólo en la esfera de los sentimientos, sino que también existe en la esfera de los juicios y que su situación actual es tal que su jerarquía es mayor en el *milieu* de los pensamientos que en el *milieu* de los sentimientos. Porque, en primer término, interesa la justificación y la afirmación de su ser en el sentido de la cuestión metafísica del ser, y sólo después importa el hacer visible una perfección en este ser, esto es, la cuestión relativa a su posible calidad. Esto significa, empero el predominio de su existencia teórica sobre su existencia práctica. Lo que se pinta, lo que se escribe, lo que se compone hoy día se muestra en primer lugar como posibilidad del ser

y sólo luego como calidad estética. Éstos son algunos puntos de vista que pudieran servir para superar la resignación hegeliana. El hecho de que estos mismos puntos de vista representen conclusiones derivadas del propio Hegel, aumenta su fuerza.

Visiblemente, el artista moderno no asigna ningún valor a las discordancias manifiestas en el espíritu de la época. Más bien postula la exigencia de completar o concretar ese espíritu, pues únicamente en tal caso conseguirá, para volver a emplear una expresión de Hegel, "llevar a la conciencia, los supremos intereses del espíritu".

Bibliografía

- Anders, Günther: *Kafka pro et contra*, München 1951.
Aristóteles: *Organon*, tomo II; ed. alemana de E. Rofles, Félix Meiner, Leipzig, 1948 (1921); *Metafísica*; ed. alemana, Adolf Lasson, Jena, 1924.
Auerbach, Erich: *Mimesis*, 1946.
- Baudelaire, Charles: *Le Spleen de Paris*, 1869; ed. alemana H. Rütter, Zürich, 1945.
Becker, Oskar: *Das formale System der Ontologischen Modalitäten*, 1941; *Untersuchungen über den Modalkalkül*, 1952; *Zür Logik der Modalitäten*, Halle, 1930.
Beckmann, Max: En B. Reiffenberg y W. Hausenstein, Beckmann, 1949.
Belaval, Yvon: *Les philosophes et leur langage*, Paris, 1952.
Benda, Julien: *Du style d'idées*, Paris, 1948.
Benn, Gottfried: *Der Ptolemäer*, Wiesbaden, 1949, *Destillationen*, Wiesbaden 1953; *Probleme der Lyrik*, 1952; *Essays*, Wiesbaden, 1951; *Morgue*, 1912.
Bense, Max: *Literaturmetaphysik*, Stuttgart, 1950; *Plakatwelt*, Stuttgart, 1952, *Die Theorie Kafkas*, Köln, 1952.
Biemel, Walter: *Über Kafkas Poseidon*, in "Die Tat", Zürich, 1953.
Bierce, Ambrose: *Mein gelungenster Mord*, en "Das Lot", cuaderno 4.
Bill, Max: *Form*, Basel, 1952; *Worte rund um Malerei und Plastik*, 1947.
Birkhoff, G. D.: *Quelques éléments mathématiques de l'art*, en "Atti del Congresso Internazionale dei Matematici di Bologna", 1928.
Boileau, Nicolás: *L'art poétique*, 1672.
Bollnow, Otto-Friedrich: *Der Fleiss*, en "Phil. Studien", 1949.
Boussulas, Nicolas-Isidore: *La peur et l'univers dans l'oeuvre d'Edgar Poe*, 1952.
Braque, Georges: *Der Tag und die Nacht*, Zürich, 1951.
Brecht, Bertold: *Versuche*, 9 bis 11, 1951-52.
Brion, Marcel: *Interview avec Braque*, en "Nouvelles littéraires", marzo 1953.
Broch, Hermann: *Der Tod des Vergil*, 1941.
Brod, Max: *Nachwort zu Kafkas "Schloss"*.
Brunschvicg, Léon: *Descartes et Pascal, lecteurs de Montaigne*, 1948.

Cioran, E. M.: *Abhandlung über den Zerfall*.
Curtius, Ernst-Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*,
Bern, 1948.

Descartes, René: *Discours de la méthode*, 1637; *Méditations de prima philosophia*, 1641; ed. alemana, trad. de A. Buchenau; *Correspondencia*, ed. alemana de Max Bense, Köln, 1948.

Destouches, Jean-Louis: *Physique moderne et philosophie*, 1939.

Diderot, Denis: *Encyclopédie*, 1751.

Estève, Claude-Louis: *Études philosophiques sur l'expression littéraire*, Paris, 1938.

Frege, Gotthold: *Begriffsschrift*, 1879.

Galilei, Galileo: *Opera*, ed. nazionale, Firenze, 1889 ff.

Geulincx, Arnold: *Ethik*, 1665.

Gieure, Maurice: *Initiation à l'œuvre de Picasso*, Paris, 1951.

Giono, Jean: *Le hussard sur le toit*; ed. alemana, 1952; *Un roi sans divertissement*; ed. alemana, 1951.

Goethe, Wolfgang von: *Die Leiden des jungen Werther*, 1774; *Wahlverwandtschaften*, 1809.

Gombrich, E.H.: *Geschichte der Kunst*, Köln, Berlin, 1953.

Goyen, William: *Das Haus aus Hauch*, traducción de E. R. Curtius, 1952.

Green, Julien: *Leviathan*; *Clefs de la mort*; *Journal*.

Groethuysen, B.: *Mythes et Portraits*, Paris, 1947.

Grosseteste: en A. C. Crombie, Robert Grosseteste, Oxford, 1953.

Günther, Gotthard: *Transzendente Logik und Logistik*, Tatwelt, 1941.

Hawthorne, Nathaniel: *Der magische Kreis des Mr. Wakefield*, en "Neue Zeitung", 1953, N° 180.

Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über die Ästhetik*, 1835 (1953); *Phänomenologie*, 1807 (1949); *Wissenschaft der Logik*, 1812 (1948).

Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, 1927; *Was ist Metaphysik?*, 1929; *Holzwege*, 1950; *Was heisst denken?*; Merkur, 1952.

Heisenberg, Werner: *Die physikalischen Prinzipien der Quantenmechanik*, 1930. *Über den Begriff "abgeschlossene Theorie"*, en "Dialectica", 1948.

Hertz, Heinrich: *Prinzipien der Mechanik*, 1894.

Hölderlin, Friedrich: *Hyperion*, 1793.

Husserl, Edmund: *Logische Untersuchungen I-2*, 1900; *Husserliana I-IV*, 1950 ff.

Jedlicka, G.: *Pariser Tagebuch*, 1953.

Joyce, James: *Ulysses*, 1930.

Kafka, Franz: *Gesammelte Werke*, S. Fischer-Verlag, 1935, 1946 ff.

Kandinsky, W.: *Über das Geistige in der Kunst*, 4ª edición, introducción de Max Bill, 1952.

Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*, 1781.

Kierkegaard, Sören: *Entweder-Oder*, Leipzig, 1939; *Philosophische Brocken*, Düsseldorf, 1952; *Furcht und Zittern*, Düsseldorf, 1952; *Unwissenschaftliche Nachschrift*, Düsseldorf, 1953.

Kramer, K. H.: *Der spermatische Stil*, en "Das Lot", Cuaderno 3,

Lagrange: *Mécanique analytique*, 1789.

Landsberg, P. L.: *Versuch über die Erfahrung des Todes*, 1932.

Langer, Susanne: *Abstraction in Science and Abstraction in Art*, en *Structure, Method and Meaning*, 1951; *Philosophy in a New Key*, New American Library, New York.

Leibniz, G. W.: *Monadologie*, 1720; *Théodicée*, 1710; *Aus der Vorrede zum Marius Nizolius*, 1670, Marburg, 1951; *Mathesis Universalis*; *De connexione inter res et verbe et veritatis realitate*.

Lipps, Theodor: *Ästhetik*, 1903-06.

Lessing, G. E.: *Laokoon oder die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766.

Marx Karl: *Pariser Manuskripte*, hsg. v. E. Thier, 1950; *Das kommunistische Manifest*, 1848.

Matthiessen, F. O.: *Amerikanische Renaissance*, ed. alemana 1946.

Maxwell, James Clerk: *Über Faradays Kraftlinien*, ed. alemana de L. Boltzmann, Ostwald's Klassiker, N° 69.

Melville, Herman: *Moby Dick*, 1851; *Billy Budd* y otros relatos, ed. alemana, Hamburgo, 1947; *Das Ei, von Plotinus Plinlimmon*, ed. alemana de Peter Toussell, en "Merkur", 1951, cuaderno 44.

Merleau-Ponty, Maurice: *Der Mensch und die Widerständigkeit des Daseins*, en "Merkur", 1952, cuaderno 55.

Mersenne, Marin: en R. Lenoble, *Mersenne ou la naissance du mécanisme*, Paris, 1943.

Miller, Henry: *Obszönität und das Gesetz der Reflexion*, en "Lot", tomo 6.
Mondrian, Piet: *Neue Gestaltung*, Bauhausbuch n° 5; *Plastic Art and Pure Plastic Art*, 1950.

Monnerot, Jules: *Sociologie du communisme*; ed. alemana, 1952.

Montaigne, Michel de: *Essays*; ed. alemana, Wien, 1797.

Moore, Henry: en "Neue Zeitung", 192/1953.

Morris, Charles W.: *Foundation of the theory of signs*, 1938; *Aesthetics and the Theory of Signs*, 1939; *Signs, Language and Behavior*, 1946.

Nietzsche, Friedrich: *Gesammelte Werke*, Kröner-Verlag, 1930.

Parain, Brice: *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*, 1942.

Pascal, Blaise: *Pensées sur la religion*, 1670; ed. alemana, 1937; *Petits écrits*, ed. alemana Rüttenauer, 1938; *Discours sur les passions de l'amour*, ed. alemana, 1949.

Poe, Edgar Allan: *Obras completas*, edición alemana, 1911-14.

Ponge Francis: *Le parti pris des choses*, 1942; *Le peintre à l'étude*, 1952.

Pound Ezra: *Mediaevalism*, fragmento n° 1, Freiburg.

Proust, Marcel: *A la recherche du temps perdu*, 1913.

Quincey de, Thomas: *Murder considered as one of the fine arts*, 1854.

Rabelais, François: *Gargantua et Pantagruel*, 1532; ed. alemana, Leipzig, 1832-41.

Reinchenbach, dans: *Philosophische Grundlagen der Quantenmechanik*, 1949.

Rosenstiel, M. A.: *Traité de la couleur*, 1940.

Roth, Joseph: *Beichte eines Mörders*, 1936.

Sartre, Jean Paul: *L' être et le néant*, 1943; ed. alemana, 1953; *Discours de Descartes*; ed. alemana, 1946; *Saint Genet*, 1952.

Schmidt, Arno: *Die Umsiedler*, 1953.

Scholz, Heinrich: *Semesterberichte*, Münster, 1935,

Thoreau, Henry D.: *Walden*, 1854, ed. alemana, Berlín, 1914.

Wahl, Jean: *Études Kierkegaardienes*, 1938.

Walser, Martin: *Arno Schmidts Sprache*, en "Aufklärung", año 2, cuaderno 3.

Walther, Elisabeth: *Francis Ponge*, en "Die Tat", 1952, Weihnachtsausgabe.

Weinstock, H.: *Die Bedeutung von Musik*, en "Perspektiven", nº 3, 1953.

Whitehead, Alfred N.: *Science and the modern world*.

Williams, Tennessee: *Der Schwarze Masseur*, en "Das Lot", tomo 5.

Wittgenstein, Ludwig: *Logisch-philosophischer Traktat*, 1921; *Philosophische Untersuchungen*, 1953.

Wright, G. H. von: *An Essay in Modal Logic*, 1951.

Indice

Prefacio	9
Introducción a la estética	11
Concepto de la estética	18
El objeto estético	19
Algunas conclusiones	21
Técnica	23
El diseño industrial	24
Posición formal de la modalidad del ser estético	25
Algunas observaciones sobre la fórmula de Birkhoff	28
Temática de la realidad	29
El juicio estético	30
La percepción estética	32
El mundo de los signos	34
Elementos estéticos	35
Primera clasificación	41
Segunda clasificación	43
Una consecuencia referente al arte abstracto y sin objetos	46
Factores estéticos	48
Forma y abstracción	49
Imitación y abstracción	55
Lenguaje y ciencia	59
El lenguaje filosófico	68
Juegos del lenguaje	87
Extensión a lo sociológico	89
Examen de la épica del asesinato	92

Consideraciones metafísicas sobre Bartleby y K.	98
Eidos y moluscos	116
Algunas observaciones más sobre Ponge	121
Mobile y Stabile	123
El mundo de los anuncios	126
Lógica y estética	131
Materialismo, monismo, nominalismo	133
Una última consecuencia	139
El estadio estético	140
Bibliografía	151