



Pharos

ISSN: 0717-1307

lfuenzal@uamericas.cl

Universidad de Las Américas

Chile

Marín A., Santiago
LAS FRONTERAS DE LO BELLO. Frontiers of beauty.
Pharos, vol. 10, núm. 1, mayo-junio, 2003, pp. 3-45
Universidad de Las Américas
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=20801002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LAS FRONTERAS DE LO BELLO.

Frontiers of Beauty.

Santiago Marín A.*

ABSTRACT

The traditional opinion considers Art as mainly “subjective”, born out of the individual’s inspiration. The present essay limits “subjective” to personal “taste”; outlines an opposed alternative, giving an “objective” value to the artistic creation, alternative that admits dependence on cultural and social factors.

RESUMEN

La opinión tradicional considera que el Arte es principalmente “subjetivo”, nacido de la inspiración individual. El presente ensayo limita lo “subjetivo” al “gusto” personal; plantea una alternativa opuesta, dando un valor “objetivo” a la creación artística, alternativa que admite dependencia respecto a múltiples factores culturales y sociales.

La belleza tiene límites; la fealdad es ilimitada.

Esta premisa nos ha de guiar en ciertas consideraciones personales -como debe ser siempre- respecto de ese misterioso sueño de los sentidos que nos hacen ver las cosas bellas o feas y diferenciarlas entre sí.

El pensamiento romántico, sin duda, establece el concepto a la inversa, determina que lo bello es lo que no tiene fronteras y que lo feo está circunscrito a ciertos factores que nunca se logró definir. Mis meditaciones al respecto me han llevado a determinar lo contrario. Sin embargo, por ese mismo camino, he realizado algunos descubrimientos interesantes que me han ampliado los horizontes. ¿Es esto una contradicción de lo expuesto tan tajantemente al principio?

Veámoslo.

Bello es todo aquello que se acomoda a ciertos cánones culturales establecidos: feo, es todo lo demás. Todas las culturas han fijado parámetros esenciales de belleza, han determinado ciertos valores intrínsecos que guían la mano del artista hacia modelos preclaros. Estos modelos, generalmente,

han tenido alguna relevancia específica y que, con el transcurso del tiempo, terminan por mistificarse.

Es el caso de los *kuros* griegos, en un principio simple imagen del atleta victorioso y de formas perfectamente armónicas con el ideal de aquella cultura y que, posteriormente, sirvió de elemento estructural para representar a los dioses.

El modelo básico de belleza de los egipcios arranca de sus faraones, seres divinizados, cuya estampa debía ser perfecta. Osiris, Horus y todos los dioses de esa cultura, quizás la más prolífica en la invención de divinidades, fueron representados bajo aquellos modelos esenciales, generalmente mezclados con formas animales que, para esa cultura, revestían especial importancia.

Estos elementos primigenios son los que dan origen a la «moda», la tortura de toda cultura, que no es la que establece los cánones, como siempre se ha pensado, sino sólo la que los aplica a la prosaica realidad, la que los enmarca dentro de ciertos patrones, generalmente limitados, al alcance de la población. Esta "moda" se define a sí misma como la *expresión de un sentido de la Imagen* de acuerdo a parámetros anteriores y, digámoslo así, superiores.

Basta con revisar someramente los diferentes estilos que han dominado la imagen personal en el transcurso de la historia para descubrir que, engañosamente, convierten (debiera decir corrompen) la imagen primigenia en un vulgar envoltorio sin sentido, sin médula y, generalmente, torturante.

Para los Incas, como para algunos pueblos del África, los cráneos alargados (dolicocefalos) tenían un valor estético especial, por lo cual sometían a los recién nacidos a tormentos increíbles, presionándoles el cráneo con la finalidad que se desarrollara en esa forma. Siguiendo con África, todos hemos visto aquellas imágenes de mujeres que, por medio de aros, alargan su cuello hasta lo inverosímil, o colocan platos en sus labios dándoles el aspecto de los patos, o marcando su cuerpo y rostro con tatuajes hechos a fuego. Todo aquello que se hace con un sentido puramente estético, tiene su origen en motivos de otra naturaleza cuyo sentido se ha perdido.

En occidente, como en el extremo oriente, las mujeres depilan sus cejas y su

especial, a los olores corporales. Existen sociedades en las cuales las mujeres, en la noche de amor, acuden al lecho de su pareja después de haber untado su cuerpo con grasa rancia de animal. En otras, las muchachas son bañadas con una prolijidad enfermiza antes de entregarse a los placeres carnales.

Los modelos de belleza femenina han ido desde la obesidad deformativa hasta la delgadez cadavérica. Las rollizas sensualidades de las damas de Rubens y Rembrandt se contraponen al modelo actual de dama estilizado hasta la ridiculez. Sin duda que los cálidos cuerpos de las voluptuosas damas rembrandtianas resultaban excitantes para su contemporáneos, así como lo son los sensualmente esqueléticos de nuestra sociedad.

En las culturas primitivas las mujeres preferidas eran las obesas debido a la equivocada creencia de que eran más fértiles que las delgadas. Para el primitivo, la *cantidad* siempre es signo de *abundancia* en todos los aspectos. Extrañamente en nuestra sociedad actual, donde predomina el modelo femenino escuálido, cada día se desprecia más la fecundidad femenina. ¿Hay, entonces, alguna relación ancestral entre el modelo y el prurito social que le acompaña?

Socialmente, la belleza -pues la moda es la belleza social- depende sólo de factores circunstanciales. Los parámetros que determinan esa belleza pueden tener raíces más profundas, pero su expresión siempre es superficial y, en la mayoría de los casos, motivada por factores comerciales. Y esto no es una novedad de nuestra cultura occidental. Ya los fenicios, hace tres mil años, disfrutaron abundantemente de la moda de algunos de sus vecinos por poseer esculturas hermosas en sus palacios y jardines, las que aquellos geniales navegantes conseguían por el saqueo o la falsificación. También dieron a la «púrpura» un valor explícito de belleza, con lo que generaron un abundante comercio cuyo resultado final fue la extinción de cierto molusco utilizado para la fabricación de la apreciada tinte. De esa misma forma, los fenicios promovían dicha moda para acrecentar su comercio.

Aún hasta lo extranjero, lo "exótico", para ser asimilado como moda, requiere de la adaptación. El influjo que tuvo -y en alguna medida tiene- la estética oriental en occidente, debió transformarse en su forma y fondo para poder ser asimilado. Lo que nosotros conocemos como "arte oriental" dista

belleza trascendente de su propia cultura. Esto, que puede parecer un contrasentido o una incongruencia es, en realidad, la fuente misma de su existencia. Esta discrepancia deriva de factores de carácter utilitario pues, mientras el valor estético de una cultura, para ser trascendente, debe distanciarse de toda practicidad y cotidianeidad, la moda o belleza social resulta de todo lo contrario.

Los valores trascendentes se afirman precisamente en la continuidad en el tiempo y ésta depende de la simplicidad, que permite su comprensión en todo tiempo y circunstancia.

La moda, en cambio, es intrínsecamente circunstancial y tiende a la *sofisticación*, lo que la circunscribe a un *aquí* y un *ahora* absolutos.

Para la moda, los modelos *en ejercicio* constituyen el parámetro de lo bello y todo lo demás se considera feo -hoy se dice "out"- . Y esta moda es caprichosa por excelencia. Así, por ejemplo, la vestimenta "original" de los jóvenes de hoy es la que hace algunas décadas identificaba al desarrapado y al menesteroso. Los pantalones a los cuales se les han practicado agujeros que, además, se deshilachan, resultan más costosos que los que se encuentran en perfecto estado.

Todo esto implica una circunstancia que podríamos considerar de *valor antropológico*, ya que las modas representan, por sobre cualquier otra consideración, el "sentir" de la sociedad en un momento específico, así como también su grado de espiritualidad. Las sociedades que más se visten son las más frívolas. Los grupos primitivos, generalmente desnudos, no pueden darse el lujo de la frivolidad. Ésta aparece principalmente en sociedades que han alcanzado niveles de seguridad económica y administrativas que les permiten orientar sus actividades hacia el ocio.

Por otra parte, quienes fijan los parámetros de toda moda son los personajes destacados, llamativos deberíamos decir. Lord Byron tuvo un influjo especial sobre la sociedad de su tiempo debido a su escandalosa vida, repudiada en público pero envidiada en privado. Debido a una herida, el poeta inglés sufría de cojera. Dicha cojera fue imitada por todos aquellos que querían dar una imagen intelectual de sí mismos, aunque tuvieran sus piernas perfectamente sanas.

Algo similar ocurre con la necesidad de apropiarse de objetos pertenecientes al "modelo" (artista, deportista, etc.), como prendas de vestir, cabellos, etc. ¿Es eso parte del ancestral deseo de "capturar" algo del espíritu del éxito, así como primitivamente el guerrero comía el corazón de su víctima para capturar su valor?

Esta necesidad de imitación viene a suplir la incapacidad de la mayoría por lograr sus objetivos, sea por carencia de talento o flojedad. La necesidad de dar de sí mismo una imagen atractiva es esencialmente necesaria a todo ego, es el alivio de sus incapacidades y limitaciones. De esta forma, también, los grupos que conforman la sociedad se caracterizan, individualizan y constituyen núcleos independientes.

Toda esta introducción ha tenido como finalidad establecer la diferencia que existe entre lo *bello trascendental* y lo *bello social*, que generalmente se confunden. Mientras lo primero tiende a la permanencia, lo segundo depende de lo efímero de su existencia. Las modas son esencialmente cambiantes pues deben reflejar circunstancias específicas. La belleza trascendental siempre tiende a representar o constituir valores eternos.

¿Cómo es posible, entonces, que haya afirmado que la belleza tiene límites mientras que la fealdad es ilimitada? ¿No es eso una flagrante contradicción?

II

Hablaremos ahora de la belleza en su sentido trascendente.

Ya dije que la belleza depende de los modelos y todos los modelos dependen, a su vez, de consideraciones culturales. Los límites de la belleza están, pues, prefijados de antemano. El arte siempre es imitativo en su origen y su tendencia es hacia la sublimación. Aunque los artistas siempre niegan este fundamento, la verdad es que el arte siempre tiende a la creación de estereotipos.

La subjetividad de la belleza no es tan tajante como se estima, sino que, por el contrario, dicha subjetividad es un espejismo. A partir del minuto en que una persona es educada en una sociedad, en que esa persona se desarrolla

la sociedad en que viven, creando la versión antagónica al modelo.

Los más geniales artistas no han sido los que han abandonado los modelos, sino los que han cambiado su "contenido", es decir, quienes les han dado un nuevo sentido. El caso más notable es Mozart que, sin jamás modificar las estructuras musicales de su tiempo establecidas por Haydn, esto es la *forma*, transformó absolutamente el *fondo*, logrando niveles de expresión mucho más profundos y complejos de lo que, hasta entonces, se conocía.

Goethe decía que la originalidad no consistía en decir cosas nuevas, sino en decir las como si nunca nadie las hubiera dicho antes. Y aquellos artistas que se han expresado con lenguajes fuera de la sociedad de su tiempo, hombres muchas veces geniales y adelantados a su tiempo, fueron incomprendidos y humillados. Esto, porque *su tiempo* no estaba intelectualmente preparado para comprender aquellas novedades. La sociedad, en general, se sustenta en la costumbre como una forma de defender su derecho a pertenecer, es decir, sólo acepta lo que comprende porque de esa forma puede actuar en su medio. Los genios por lo general están adelantados a su época y se requiere, precisamente, un proceso de acostumbriamiento para llegar a la comprensión. Algunos "engañan" a su tiempo, como lo hizo Mozart, conservando las formas comprensibles, aunque su contenido no fue comprendido y valorado realmente sino bastante tiempo después.

Con Shakespeare sucedió algo más o menos similar. Si bien sus obras fueron muy populares en su época, lo fueron no por ser cabalmente comprendidas, sino porque las emociones allí expresadas cumplían con los requisitos dramáticos acostumbrados por sus contemporáneos. Difícilmente podrían haber entendido su profundidad, la que requería del nacimiento de la psicología para que pudiera apreciarse adecuadamente.

Sin duda que algunos artistas contemporáneos vislumbran la genialidad de sus colegas, como fue el caso de Haydn respecto de Mozart o de Johnson respecto de Shakespeare. Pero son las excepciones que confirman la regla. Las últimas obras de El Greco entraron a la categoría de "locuras seniles". Se necesitaron más de dos siglos para que el *Impresionismo* y el *Expresionismo* demostraran su genialidad. Que la belleza sea subjetiva, entonces, es un mito.

terminan bebiendo de la misma vertiente, de la misma fuente *objetiva*. Veremos cómo, en el proceso, más allá de las palabras y de los juicios, el sentido de fondo se dirige hacia el mismo punto común: el placer de lo bello.

GRECIA.

Sócrates es el primer filósofo importante que se ocupa de la estética con propiedad. Proclama el valor de la *expresión moral* en el arte, pero llevado a un concepto empírico utilitario pues considera "hermoso y bueno lo que es acomodado a su fin". Platón continúa el camino de Sócrates, pero aplica el concepto de AMOR en el arte, alejándolo del utilitarismo. En el diálogo de Ion expone dos nuevos conceptos: el de la "inconsciencia artística", consecuencia del amor y la inspiración, y el de la relación entre el autor, la obra y el público, es decir, la comunicación. En el diálogo Hippias, concluye Platón que la Belleza es una idea o "realidad ontológica", separada e independiente de las cosas bellas y que su inclusión agrega la característica de *bella* a una obra. Esta "idea" es la que produce el estado creativo del artista en el cual se conjugan todas las formas de lo estético, es decir, lo bello, lo verdadero y lo bueno. Las artes plásticas son imitativas, copian las apariencias naturales pero no logran más que señalar la idea pura -esencia de lo estético-, donde radica el don que los dioses han dado a los hombres para su lucha contra lo falso y lo feo- el AMOR.

Aristóteles comparte este sentido de imitativas de las artes, pero considerando la expresión particular del artista. Así demuestra que la presentación del modelo difiere del autor según su particular visión; Polignoto hace a los hombres más bellos y fuertes de lo que son, Pausán los hace peores y Dionisio tales como son. Aunque el objeto de imitación sea el mismo varía el modo de imitar. A esto agrega Aristóteles el "instinto del ritmo y la armonía", y la improvisación. En el fondo mantiene este filósofo el concepto de idealización que tenía el arte, explicando que, dentro de la "mimesis", existen tres formas de expresión: la cosa como es, como debiera ser y como se piensa que es.

Muchos otros pensadores se ocuparon de la estética, como Córax, Lisias, Gorgias y Demócrito abderitano, autor de obras perdidas que trataban sobre "el ritmo y la armonía, de la música, de la belleza de los versos de Homero y de la corrección del lenguaje, de la Historia, etc."

conceptos elevados, de belleza y espiritualidad, lo colocan dentro de una renovación de los valores estéticos que durante más de 800 años permaneció sin mayor alteración. La Belleza, según Plotino, tiene un origen suprasensible, siendo los sentidos su vehículo transmisor (Hípias). Las cosas son bellas en la medida que participan de la virtud y lo son, además, no sólo en el todo, sino también en sus partes. El alma, poseedora de una fórmula innata de hermosura, reconoce la belleza de los cuerpos no por los cuerpos mismos, *sino por la idea de hermosura implícita en ellos*. Así es como sólo aquellos que logran sensibilizar su espíritu por medio de la virtud, logran apreciar la belleza en toda su magnitud.

Por lo tanto la belleza no está relacionada con las formas ni con los sentidos, sino con el espíritu, con la fuerza inmaterial que vuelve virtuosa la cosa. Sin embargo existe una belleza natural que hace hermosa la materia ruda, lo que demuestra, según Plotino, que el arte imitativo tiene limitaciones pues, por una parte lo natural es bello pues comparte el espíritu de Dios y, por la otra, la obra del autor nunca queda realizada en la forma exacta que el artista desea o piensa, ya que a la imaginación le resulta imposible convertirse en realidad por los medios existentes.

Longino, siguiendo al anterior, parte de la pregunta: ¿Hay un arte especial para lo sublime? Concluye que, como depende del talento, lo sublime es innato al autor. Considera como fuentes de lo sublime la altitud del ingenio, el entusiasmo, las figuras del pensamiento, la elección de los elementos y la composición magnífica.

LATINOS.

Entre los romanos no hubo pensadores del vuelo de los griegos y en materia artística casi todo es importado. Sin embargo podemos mencionar las normas literarias y oratorias que hallamos en Cicerón, Cátulo y especialmente Horacio de quien, puede decirse, dejó bases de un pensamiento estético aunque carente de rigurosidad. Sus ideas forman una especie de código que consigna algunas originalidades llamadas *Verdades Estéticas*: unidad y simplicidad relativa, presencia de defectos, trabajo adecuado a las fuerzas y capacidad, renovación continua del lenguaje, armonía de las formas, libertad de uso de diferentes estilos, etc. Para Horacio el arte posee un fin civilizador, pues es el único camino

ESTÉTICA CRISTIANA.

Inicialmente los primeros cristianos consideraron paganas muchas de las formas artísticas de la antigüedad y las combatieron. Pero ya a partir de la escuela catequética de Alejandría su opinión comienza a variar. Básicamente, determinan que la belleza resplandece allí donde habita Dios.

San Agustín afirma que lo bello tiene un valor intrínseco, con lo que se aleja del utilitarismo socrático. Estima que la hermosura de las cosas es consecuencia de la presencia divina, del "*ente realismo*". Hermoso es lo que es justo, virtuoso y recto.

Todo el sistema estético de San Agustín se funda en la armonía, tanto del movimiento como del reposo. Estima que la belleza está en el conjunto, aunque sus partes no lo sean, diferenciándose en esto de Plotino.

San Dionisio Areopagita enseña que lo bello y lo bueno son una misma cosa que procede de Dios. Por lo tanto la belleza y la verdad van unidas sólidamente, por lo que lo falso ha de ser necesariamente feo y enemigo de la fe (?).

Santo Tomás pone fin a muchas confusiones, concluyendo que el bien y la belleza *se pueden separar racionalmente*, con lo que se restablecen las diferencias entre la ética y la estética. Si bien lo bueno y lo hermoso pasan a ser lo mismo en el sujeto que los percibe, se diferencian por la naturaleza de su origen; lo bueno se relaciona con los apetitos y lo bello con la actividad cognoscitiva. Por lo tanto algo recto pertenece a la razón de prudencia, no presuponiéndose el *apetito* en el arte. Dicho de otra forma, la obra buena es una *acción*, mientras que la obra bella es una *inacción*.

Todas las confusiones derivadas de estas apreciaciones provienen básicamente de mezclar dos cosas que no son compatibles: la ética y la estética. Y no lo son pues la primera se refiere al hombre en relación con los demás y la segunda, al hombre en relación consigo mismo.

RENACIMIENTO.

Sin embargo los valores cristianos no fueron rechazados, sino incorporados al nuevo pensamiento estético.

El Renacimiento se dividió en tres períodos notorios; en el primero prevalece la apariencia clásica, en el segundo se combina con los valores del cristianismo y en el tercero se produce la decadencia por la exageración y el mal gusto.

No hay en esta época un ideal estético original, sino la restauración de los principios clásicos, con predominio de la forma sobre el fondo. El gran avance de las técnicas es consecuencia de una mayor libertad creativa e investigativa, que de una doctrina impulsora.

SIGLO XVIII.

La estética no tuvo mayor desarrollo con posterioridad al Renacimiento, reeditándose eternamente los principios clásicos, versus los valores cristianos para, luego de un breve período de unificación, volver a enfrentarse. Este proceso se mantuvo hasta la aparición del cartesianismo en que irrumpe, de forma violenta, el criterio científico en el arte.

Descartes transforma totalmente los valores humanos, invirtiendo el sentido de los procesos, de adentro, hacia afuera, de lo subjetivo a lo objetivo, de lo psicológico a lo ontológico.

La belleza deja de ser objetiva y pasa al plano subjetivo, convirtiéndose en *estético analítica*. Deja de tener relación con la cuestión moral y va adquiriendo vida propia, basada en fuentes propias como la investigación, la experimentación y el análisis.

Uno de los principales ideólogos de la estética de este siglo es Diderot, cuyos principios se acercan al idealismo platónico. Cree en el carácter absoluto de la belleza y de una *medida fuera del hombre* y superior a él, es decir, un modelo ideal. Sin embargo no cree en la imitación, sino en una fórmula algo oscura que podemos denominar "representación" en el sentido actual del término. Esto pone a Diderot entre los profetas del arte, adelantándose a los románticos y a las convulsiones de nuestro tiempo.

El valor de Burke radica en haber pulverizado las antiguas doctrinas de la proporción y la conveniencia. Su estética, si bien es poco elevada, tiene el mérito de ser independiente. Su sentido de lo bello se limita a una cuestión formal. Los cuerpos bellos deben ser relativamente pequeños, tersos y lisos, más delicados que fuertes, de colores claros, etc., lo que lo ubica como un sensualista.

Wolf en Alemania establece un formalismo vacío tomado luego por Alexander Baumgarten, quién establece que la estética es la perfección del conocimiento sensitivo, dándole un valor de carácter científico y un campo de acción mucho más amplio que el que hoy le damos.

Le siguieron muchos otros autores de poca trascendencia, la mayoría seguidores de Wolf, quienes restaron toda relevancia poética a la estética, siendo rebatidos enérgicamente por un grupo de escritores de Zurich defensores del "derecho a la imaginación".

Cabe mencionar aquí a Winckelmann, quién incorporó la arqueología a la estética aplicada, al revelar al ideal antiguo en toda su religiosa y solemne sencillez.

Lessing se preocupa de lo natural y lo característico. Espíritu fundamentalmente crítico, se negó a formular sistemas. Una de sus frases más exquisitas dice: "Lo que constituye el mérito de un hombre no es la verdad que posee o cree poseer, sino el esfuerzo que ha hecho para conquistarla".

Su doctrina es una permanente crítica contra la imitación de lo feo y defectuoso. Da al arte plástico la labor de representar los cuerpos y a la poesía la de describir las acciones.

KANT.

Las ideas estéticas de Kant precisan ser colocadas en el contexto de su doctrina general para comprender en toda su magnitud su importancia; sin embargo, por la intención propia de este trabajo aquello resulta imposible, pues destinaríamos demasiado tiempo en explicar una teoría que, por lo demás, ha sido suficientemente rebatida en muchos aspectos. De todas

Doctrina Elemental Trascendental y la segunda la Metodología. La primera se divide a su vez en tres secciones: la Estética Trascendental que estudia la sensibilidad, la Analítica Trascendental que se ocupa del entendimiento y la Dialéctica Trascendental, preocupada de la razón, que Kant separa del entendimiento.

Ahora bien; la Estética Trascendental nada tiene que ver con lo bello, sino con la crítica de las formas puras de la intuición sensible -espacio-tiempo-, pues no encuentra asidero en las "fuentes empíricas" de las cuales resulta imposible extraer principios *a priori*-que le eran tan necesarios- que determinen un "juicio de lo bello".

Por lo tanto, Kant se refiere, cuando habla de estética, al examen de esos elementos *a priori* que contiene la sensibilidad: espacio y tiempo. Sin embargo no otorga valor objetivo a ninguna, por lo que concluye que la sensibilidad es puramente subjetiva con formas propias en las cuales se amoldan las sensaciones.

En la Analítica Trascendental quedan establecidas las "categorías" mediante las cuales podemos clasificar los juicios y que son: cantidad, cualidad, relación y modalidad. Como estos juicios son meramente descriptivos, la estética sólo nos autoriza a decir "de esta manera nos representamos los objetos".

Y como la Dialéctica Trascendental reduce a tres los conceptos absolutos -yo, el mundo y Dios- y los tres corresponden a ideas subjetivas, todo el asunto no pasa de ser un tejido de paralogismos y antinomias insolubles.

Ante este mundo tenebroso, carente de empirismo, Kant retrocede y en la "Crítica a la Razón Práctica" acude a la prueba moral y transforma a Dios en uno de los *imperativos categóricos*.

Hace luego una división que aclara en parte su forma de apreciar el arte. Para él, *estética* es cuando la representación no va unida a un determinado concepto del objeto, sino que, haciendo uso de nuestras facultades libremente, podemos sentir placer sin un propósito especial. En cambio, cuando el placer es producido por la armonía establecida entre la naturaleza y nuestra facultad de conocer lógicamente, será una "*teleología*".

La "Crítica del Juicio Estético" -otra es la «Crítica del Juicio Teleológico», se divide en dos secciones: analítica y dialéctica. La primera trata de lo bello y la segunda de lo sublime.

Aplicando las categorías, Kant establece lo siguiente:

- Cualidad: el arte debe ser desinteresado, no debe intervenir el conocimiento, debe ser ajeno a los "apetitos".
- Cantidad: bello es lo que agrada universalmente y sin concepto. Es condición de este placer el ser universalmente comunicable.
- Relación: bella es una "finalidad sin fin", es decir, no lleva una intención a priori, ni objetiva ni subjetiva. Ahora bien; existe un ideal de belleza, pero este depende de la fantasía y no del conocimiento.
- Modalidad: lo bello es necesario pero no en un sentido objetivo, sino bajo la condición de ser una "necesidad hipotética" y subjetiva.

Kant se niega a aceptar una ciencia de lo bello; para él sólo es posible una crítica de lo bello. Finalmente, nunca quiso darle al arte mayor relevancia y su estética, si así puede llamársele, no es más que una clasificación engorrosa, cimentada sobre premisas falsas, nacidas de la incapacidad del filósofo para sentir el arte más allá de la consideración intelectual. Toda su doctrina es una tela de araña donde es fácil ser atrapado por las prolijas y metódicas disquisiciones que forman un tejido perfecto, pero sostenido por pilares tan subjetivos que no soportan el menor golpe de libertad.

SIGLO XIX.

Extrañamente, quien más se acerca a las ideas kantianas es Schiller, espíritu en todo diferente al del filósofo. Su acercamiento fue a través del idealismo moral. Las ideas estéticas del poeta no son completas ni constituyen un sistema, pero vale la pena revisarlas.

El arte es hijo de la libertad, la del espíritu especialmente. Puede convertir la necesidad intelectual en libre albedrío, la necesidad física en necesidad moral. Todo hombre real lleva en sí el tipo del hombre puro. Para que ambos se reconozcan se precisa una de dos cosas: o que el hombre ideal suprima al empírico y el Estado absorba al individuo, o que el individuo se erija en Estado

La belleza, para Schiller, es resultado del máximo equilibrio entre la realidad y la forma. Lo bello restablece la armonía, por lo tanto es la realidad más elevada pues carece de límites.

La estética, entonces, señala al hombre un mundo más perfecto, factible de ser conquistado pues existe en el mundo del arte. Schiller se revela como el más puro de los idealistas y, aunque sus ideas poseen mucha originalidad, continúan dentro del estrecho campo de la opinión.

Goethe era esencialmente pagano y por lo tanto su idealismo es de naturaleza muy distinta a la de Schiller. Al igual que Kant renegaba de la idea de una ciencia estética. "Antes la ignorancia -declara- que semejante ciencia." Sin embargo, un hombre de saber inconmensurable como él, no podía abandonar totalmente el asunto.

Principalmente Goethe declara "indefinible la belleza". En general su idea estética es más cercana a la exaltación que a la sensibilidad. Está permanentemente recogiendo información e impresiones y variando sus puntos de vista. No dejó ningún sistema y sus críticas estuvieron en muchas ocasiones guiadas por fervores pasajeros.

La estética de Juan Pablo Richter está dirigida casi exclusivamente a la literatura. Sacaremos de ella algunas ideas que son aplicables al arte en general. "El Universo -dice- es la palabra más elevada y más atrevida del lenguaje y el pensamiento más raro...". Esta frase va dirigida contra el "nihilismo estético" como él llama a los artistas indiferentes a la Historia, la Religión y a la Patria, desprecian el Universo y no se estiman más que a sí mismos.

Contrario al nihilismo que en nada cree, se levanta el materialismo poético, básicamente sensorial, que no hace más que copiar la naturaleza. También contra ellos lucha J. P. Richter, enfrentándoles el principio de Imaginación.

Al igual que Goethe, Richter se niega a definir la belleza, sin embargo define la creación bajo el concepto de imitación simultánea de dos naturalezas: una interior y otra exterior.

Define la Imaginación como sinónimo de Fantasía e intenta sistematizarla en

En fin, la obra de Richter tiene de original el ser inspirada y en muchos aspectos profunda, y ser propia de un artista. Es uno de los pocos ensayos sobre estética que vale la pena estudiar pues la información "íntima" que posee, que puede o no ser compartida, es valiosa por lo seria.

Antes de pasar a los románticos mencionaremos las opiniones de dos hermanos famosos: Guillermo y Alejandro von Humboldt. El primero, profundo individualista, veía el fenómeno estético desde la perspectiva de la "impresión recibida", sin detenerse en la contemplación de la obra particular. Guillermo Humboldt es un clásico cuyo modelo era Goethe. Consideraba además que, sin el conocimiento del arte de un pueblo, su historia resulta incomprendible.

Su hermano Alejandro von Humboldt, gran viajero y científico, se atrevió a desarrollar una obra sobre "Física Estética", donde plantea lo estético no sólo como un fenómeno artístico, sino espiritual y que interviene en todas las actividades imaginativas y creativas.

ROMANTICISMO ALEMÁN.

Cabe hacer notar que para alemanes e ingleses el término "romántico" es bastante más específico que para los demás pueblos. Románticos absolutos como los poetas Byron y Goethe, según nuestro criterio, son considerados clásicos en sus países de origen. Y la verdad es que artísticamente lo son; es su personalidad lo que nos lleva a clasificarlos como románticos.

Para ser precisos, en Alemania no se produjo un movimiento romántico propiamente tal, sino que más bien «nostálgico», con culto al gnosticismo, noches de luna, nieblas del Rin, mitología popular, etc.

En realidad, Alemania presenta un romanticismo fundado en la tragedia griega, por lo tanto, clásico, lo que resulta una contradicción paradójica. Esto significó serios problemas en el análisis del arte y desarrollo de las teorías estéticas.

Fichte era de un carácter demasiado hosco para enfrentar el problema estético, por lo que en su filosofía apenas lo menciona inserto en su crítica,

Su discípulo Schelling era todo lo contrario de su maestro: su espíritu sensible le lleva a concebir una doctrina donde el arte -el espíritu estético-, reviste una importancia fundamental. Para él, el arte es consecuencia de una oposición de actividades -lo consciente y lo inconsciente- de carácter irresistible e involuntario. El arte, entonces, es la expresión de la "fuerza suprema" propia del genio.

Belleza es, para Schelling, lo infinito presentado como finito. Sin belleza no hay obra de arte. La diferencia entre lo bello y lo sublime es que lo primero resulta de la contradicción infinita en el objeto y lo segundo, la solución la encontramos en la intuición.

Schelling proclama la absoluta independencia del arte respecto de todo fin extraño al arte mismo. El fin del arte es alcanzar lo imposible y de allí que sea tan importante su relación con la filosofía, que en este pensador son inseparables en su esencia. El arte no está exento de la ley universal de la oposición entre lo ideal y lo real, lo finito y lo infinito.

El arte plástico es "un intermedio viviente entre el alma y la naturaleza", entendiendo por naturaleza, "la fuerza universal y divina, eternamente creadora...". En la escultura, el punto más elevado es el perfecto equilibrio entre cuerpo y alma, es decir, la expresión espiritual de un modo corpóreo. La pintura es la manifestación incorpórea, por medio de la luz y el color, del alma, no concediendo importancia mayor a la materia.

El gran problema de Schelling es que su estética domina la Historia del Arte, es decir, concluye la historia a partir de su criterio estético, cuando lo lógico sería extraer los valores del arte de su historia. Sin embargo su estética posee un valor intrínseco y es el ser la visión estética de un artista y ser, además, global.

HEGEL.

Entre la monumental obra de Hegel, sus "Lecciones de Estética" publicadas póstuma mente, ocupa un lugar modesto en cuanto a estética, aunque importante si la tomamos como una Filosofía del Arte.

Es decir, la clasificación y análisis realizado son importantes, pero respecto a un estudio de lo bello, al planteamiento de una doctrina del ideal artístico, es

Por ello, verdadero arte es independiente y libre en su fin y sus medios; el arte *falso* es el dedicado al pasatiempo y el utilizado para la verdad práctica o moral. Hegel considera que no se aprende a ser artista siguiendo reglas, sino por medio de la experiencia y la reflexión.

Reniega del principio de imitación, concluyendo que el arte debe "crear", ya que la *mimesis* resulta relativa. El arte no debe copiar ni reproducir, sino *convertirse en rival de la naturaleza*.

Aunque comparte la idea que el arte posee un efecto moralizador, que es un vehículo de sensibilización del espíritu, considera esto un efecto y no un fin. Razona que "el bien es la armonía buscada, mientras que lo bello es la armonía realizada".

Según Hegel, tres son las formas particulares de lo ideal: el arte simbólico, el clásico y el romántico. El primero es abstracto y corresponde a la búsqueda de una expresión. El segundo es la máxima expresión del equilibrio entre la idea y la forma. El tercero rompe con la expresión de la forma, buscando la expresión del mundo interior, de la libre espiritualidad.

Es necesario no perder jamás de vista que la base de la estética de Hegel no es la belleza sino la *idea*. Al igual que Schiller, le resulta imposible separar la filosofía del arte. Si bien gran parte de su obra resulta anticuada y posee muchos errores y apriorismos, no puede negarse que ha ejercido profunda influencia en el desarrollo de las ideas estéticas; al igual que toda su obra en general, sufre de un dogmatismo y un absolutismo que le resta validez como doctrina.

La obra de Hegel, inmensa para ser de un sólo hombre, compleja y sólida, posee la rigidez propia de los peñones que, con el tiempo, el golpe de las olas convierte en menuda arena.

Tuvo mucho seguidores y detractores, ambos apoyados en sus ideas y que en pro o en contra continuaron su obra. Entre sus seguidores se formaron tres grupos -centro, derecha e izquierda- que, cada uno por su lado, decía representar al filósofo. El centro terminó rechazándose, asumiendo la doctrina más religiosa de esa ala.

bello que debería ser, por lo tanto la *fealdad es una cuestión relativa*. Debería entonces llamarse, en el contexto estético, *belleza negativa*.

El problema es: ¿Es la fealdad moral relativa también? "La conciencia del desarrollo libre y armónico embellece -dice Rosenkranz-; la no-libertad, es decir, la imposibilidad de determinar de un modo infinito, afea". Por lo tanto, la ausencia de libertad afea, y como la virtud es la principal libertad, el vicio es, obviamente, la no-libertad.

En el arte lo feo queda condicionado a la posición preponderante de lo bello y se expresa no como algo en sí, sino como el resultado de una transformación de lo bello. Establece entonces categorías y que son: deformidad, incorrección y desfiguración. La primera se subdivide en amorfia, asimetría y desarmonía. La deformidad o desfiguración queda dividida en común, repugnante y caricaturesca. Luego están las formas más elevadas, es decir, lo criminal, lo espectral y lo diabólico, lo que forma el *infierno estético*.

La derecha hegeliana queda representada, entre otros, por Christian Weisse, el que no logra separarse del sentido de lo bello como idea y termina por repetir la obra de Hegel, agregando algunas originalidades sobre lo feo que Rosenkranz, como vimos, lleva más lejos.

La izquierda hegeliana prestó poca atención a lo estético. Sólo Feuerbach desarrolla una doctrina que, por su contenido, linda con lo artístico. En sus ideas, mal llamada *materialistas* pues pertenecen más bien a un "*sensualismo idealista*" por contradictorio que parezca, preponderan los sentidos y su capacidad para "reconocer" los sentimientos que nos animan. "La sensación es el órgano de lo Absoluto", decía. "...el objeto del arte no es otro que el objeto de la vista, del oído, del tacto".

Feuerbach es un filósofo brutal, vulgar y tendencioso. No nota la evidencia palpable que los sentidos no tienen vida propia sino que se comportan de acuerdo a la formación y carácter de quién los posee y domina. Sus ideas son jirones que jamás llegan a confeccionar una prenda útil.

Entre los hegelianos independientes destaca Vischer, autor de la más voluminosa obra de estética que se conoce. Por la riqueza de detalles técnicos.

anexos que hacen agotadora su lectura.

Vischer es más realista y menos idealista que Hegel. Da gran importancia a lo "accidental" en el arte, a lo personal y arbitrario, reivindicando el elemento individual que Hegel había abandonado.

Carriere restablece este principio y lo acentúa declarando que la belleza es una combinación armónica de la unidad de la idea y de la riqueza del sentimiento individual y distinto. *Este individuo que se expresa a sí mismo, expresa indirectamente a su raza y su tiempo.* Esto es lo que otorga la originalidad a la obra y, a la vez, su permanencia, por su representatividad.

LA ESCUELA REALISTA.

Con Hegel, Fichte y Schelling el idealismo había llegado a su máxima expresión y, obviamente, se produjo la reacción, en un comienzo, de carácter kantiano.

Johan Friederich Herbart, famoso por sus importantes aportes a la psicología, como son la psicometría y la teoría de la estática y dinámica de las representaciones, constituye la nueva escuela del realismo alemán.

Contrariamente a los idealistas que eliminan la realidad finita y limitada, Herbart afirma que *todo ser real excluye la negación, la limitación y la relación; es una unidad absoluta.* Los idealistas sacrificaron la forma en honor a la idea, generando un ideal quimérico y abstracto que termina por asfixiar la personalidad. Los realistas restituyen la forma, la belleza natural y la Historia del Arte en contraposición a la Filosofía del Arte.

Hermann Lotze, realista independiente, propone un "*idealrealismus*", es decir, un *idealismo realista* que busca poner de acuerdo a hegelianos con herbartistas. En su obra "Microcosmos" hace una descripción general del desarrollo humano donde establece la importancia de la relación entre el artista, la naturaleza, la sociedad y su independencia de criterio. Eso da por resultado la diversidad en el arte.

Max Schasier, seguidor de Lotze, se propone el estudio de la *génesis de*

expresada pierde su pureza pues *la expresión es humanamente defectuosa*.

Su Teoría del Conocimiento otorga a éste tres grados:

1. Intuición inmediata o experiencia sensible.
2. Conocimiento reflexivo.
3. Intuición mediata o pensamiento especulativo.

Aplica este mismo patrón para explicar las maneras de comprender la belleza y que son también tres:

1. Período de intuición,
2. Período de reflexión,
3. Período de especulación.

El aporte de Schasler a la fenomenología estética es importante, pero no llegó a establecer el sistema que anuncia en sus ideas iniciales.

Pasaremos por alto a un grupo de tratadistas de este período de aporte relativo, como son Hermann, Neudecker, Fechner, Wundt, etc., para dedicarnos a alguien más importante y trascendente como Arturo Schopenhauer.

La principal fuerza del hombre es la voluntad. La inteligencia no es más que un accidente; sólo la voluntad eleva al hombre sobre su condición animal. Como la vida es esencialmente dolorosa, trágica, la única forma de alcanzar la emancipación es destruyendo la *voluntad de vivir*, para reemplazarla por la *voluntad de renunciación*. Considera al suicidio como un acto falso e insensato; *el hombre está condenado a seguir siendo infeliz*. Sólo puede liberarse por el ascetismo y la renunciación, concepto que lo acerca al budismo y al jinismo.

En su estética, Schopenhauer da el valor de *idea* al objeto contemplado y de *sujeto al* que lo contempla. Éste atrae al objeto observado a su interior hasta hacerlo sentir un accidente de su propia sustancia.

"El arte es una purificación" dice. "Es la contemplación de las cosas, independientemente del principio de razón". Proviene de la obra artística o de la propia naturaleza, la emoción estética es siempre la misma. Se requiere el

manifestación. El arte "optimista" es vulgar. Y la más pesimista de las artes es la música, algo impalpable que no puede ser disfrutada sino sacrificándolo, llevándolo de un principio a un fin.

Espíritu selecto, Schopenhauer, enemigo de los idealistas, establece una estética que es idealista pura. Pensador ingenioso e ilustrado, crea una doctrina de apariencia sólida, pero que se desmorona al primer golpe de subjetivismo, el mismo que él quiso establecer.

Continuador de Schopenhauer es Hartmann, quien modificó profundamente la doctrina del primero. No admite el ideal inmutable para todo tiempo y raza, sino modelos particulares. La belleza, según Hartmann, depende de condiciones fisiológicas y psicológicas. Los idealistas sienten y comprenden la belleza pero sólo los empíricos la explican.

"La obra artística -concluye- es una acción recíproca y constante de la actividad inconsciente y de la actividad consciente".

En este período de realismo alemán hacen su aparición las teorías estéticas sobre la música, cuyos principales exponentes son Eduardo Hanslick, para quién la belleza no se propone nada pues es sólo forma; Heimboltz, cuya estética depende de la acústica; y Richard Wagner, portentoso innovador del arte sonoro en varios aspectos.

INGLATERRA.

Los principales teóricos ingleses del arte de comienzos del siglo XIX son literatos; Burns incorpora el elemento popular o democrático, Cowper agrega el aspecto interior o introvertido y Crabbe la visión realista de cárceles y hospicios.

Innovadores en este arte fueron Wordsworth con su belleza de acuerdo a "las leyes primeras de nuestra naturaleza", Southey, erudito que representa una estética "histórica", Coleridge, Wilson, etc.

Walter Scott representa el romanticismo británico que acude a la historia en busca de modelos de arte que transforma para una comprensión de su

entusiasta, no logra establecer un sistema estético. De espíritu exuberante, no era apto para las tediosas reflexiones de una filosofía coherente.

Este trabajo lo realiza el escocés Dugal-Stewart, quien niega que el gusto sea una facultad simple y primitiva, sino que es *un poder que gradualmente se desarrolla por la observación y la experiencia*. El gusto proviene de la asociación de los efectos naturales con los elementos intelectuales. Si bien los estéticos escoceses destacan, sin duda están aún atrasados respecto de los almanes.

Macaulay y Carlyle son más bien críticos y no llegan a desarrollar una estética propiamente tal. Es Ruskin quien asume esta tarea. Dogmático respecto a la representación de la naturaleza como único fin del arte, es sin embargo un idealista; busca la verdad y no la sensación. No puede, a pesar de todo, considerársele insensible, sino sólo dominado por el espíritu literario. Ve la pintura como si fuera un libro cuya obligación es entregar la mayor cantidad de ideas.

Lo que busca Ruskin es darle al arte un sentido, una razón de ser, donde la idea juega un papel fundamental. Su doctrina, en general, está llena de contradicciones inexplicables y su contenido resulta bastante tosco.

Herbert Spencer, siguiendo a Schiller, cree en el "placer del juego" que involucra el arte, juego que no tiene necesariamente la obligación de poseer una finalidad.

Grant Alien representa la más fiera reacción contra el idealismo. Siguiendo a Spencer, piensa que no hay una función en el arte, el que es libre; no es un trabajo, sino un juego. Destruye los modelos ideales y eternos y otorga mayor importancia a la investigación y a la experimentación.

Su obra, groseramente empírica, posee grandes contradicciones, algo que es bastante común entre los ingleses, quienes se han visto siempre sometidos a dos presiones antagónicas: el idealismo y el utilitarismo.

FRANCIA.

Comienzan a aparecer ideas originales, como las de Maine de Biran, empirista y sensualista, que se preocupa por la influencia del hábito en la facultad de pensar y establece una filosofía de la voluntad libre que, partiendo de premisas tan humildes como el esfuerzo muscular, se eleva hasta el misticismo cristiano.

Víctor Cousin tiene la importancia del publicista que expone y promueve ideas ajenas y funda una escuela que tuvo gran influencia durante un tiempo largo. Pasea del eclecticismo al espiritualismo, tomando ideas ajenas y retocadas, cambiándolas permanentemente.

Reduce los sistemas del arte a cuatro: sensualismo, idealismo, misticismo y escepticismo. Él, personalmente, fue adicto al idealismo platónico al estilo de Winckelmann, no llegando a establecer una doctrina estética clara; sus ideas al respecto son vagas y superficiales, de carácter escolar. Y esto sucedía cuando Lessing, Kant, Schiller y Goethe habían expresado las suyas.

Otro caso es Teodoro Jouffroy, discípulo del anterior, escritor parco, logra sin embargo dar un paso importante en la creación de una estética francesa más sólida. Partió preocupándose de analizar todo lo que la belleza no es -siempre usando el método subjetivo-. Hace luego un análisis del placer, interesante desde la perspectiva psicológica. El placer de lo bello es de «simpatía», pues lo bello es contrario de lo útil. El placer de lo bello es estático pero momentáneo, precisamente por ser inútil. El placer de lo útil es activo y se extingue en la posesión.

De forma magistral va conciliando el subjetivismo propio de la obra con el objetivismo del ideal. Este problema de enfrentamiento lo resuelve bajo la premisa del "*dinamismo simbólico*". "El mundo está lleno de símbolos por medio de los cuales hablan mutuamente las fuerzas". Estas fuerzas son elementos de la naturaleza espiritual y condición del sentimiento estético.

La emoción estética exige una comunicación de espíritu a espíritu por medio de símbolos. Por lo tanto, lo que nos conmueve en el arte son las fuerzas encerradas en los símbolos. Por eso no puede haber un ideal puro, pues sería un fondo sin forma, es decir, una obra sin símbolos.

Lamennais, contemporáneo de Jouffroy, es totalmente diferente de carácter. Éste fue paso a paso desarrollando sus ideas; el otro se pasea por dos posiciones bastante antagónicas. Primero adoptó un catolicismo tradicionalista y luego fue furibundo partidario de la razón. Su "Ensayo sobre la Indiferencia" carece de valor por ser más bien tendencioso y plagado de errores.

En cambio su "Bosquejo de una Filosofía" guarda algún interés. Allí expresa sus ideas estéticas como parte de su sistema general, que es una especie de ontologismo panteísta.

Sólo existe el Ser Absoluto que se manifiesta, no por la unidad de su sustancia, sino por la energía productora. El Poder, la Inteligencia y el Amor es lo que manifiesta al hombre, es decir, los atributos divinos. Esa manifestación tiene dos formas: una limitada que es el aspecto físico, y otra infinita, que es el espíritu.

Su teoría del conocimiento da a éste tres órdenes de actividad: Industria, Arte y Ciencia. La Industria subyuga al hombre a la naturaleza; el Arte encauza las manifestaciones del espíritu, presentando lo infinito por medio de lo finito y lo espiritual por la materia; la Ciencia estudia la esencia eterna, la verdad eterna.

El arte intenta revelar la perfección del ser y para ello utiliza los medios necesarios para alcanzar la infinita belleza, medios que se acercan más a una ciencia que al arte mismo. Su doctrina estética está influida por su misticismo, el que le lleva a determinar que el arte forma parte de un proceso en el cual, primero la Ciencia comprende la obra divina, y luego el Arte la reproduce en formas materiales y sensibles.

Su planteamiento estético es incompleto y en algunos aspectos contradictorio. Sus ideas fueron siendo abandonadas aun durante su vida, falleciendo en la oscuridad, olvidado por todos, luego de haber brillado con fuerte luz. Al parecer el único caso que cumplió con las normas de su "Ensayo sobre la Indiferencia", fue el suyo propio.

Conviene aquí consignar las ideas estéticas de Guillermo Töpffer, sencillas pero profundas. Según él, una obra está compuesta de tres elementos: *procedimiento, imitación y arte*. El profano sólo ve el procedimiento y la

declara con fino sentido del humor: "No soy ni bastante filósofo ni bastante alemán para esto".

Lo infinito sólo se resuelve por Dios, explica. La belleza, sometida a análisis, se marchita o desaparece. Al querer definirla se hace necesario conocer su naturaleza y, por lo tanto, negar su libertad.

Así como muchos han criticado el "arte por el arte", Töpffer se opone a la "forma por la forma", "el estilo por el estilo", pues considera esto una *idolatría carente de creatividad*.

"La belleza del arte procede absoluta y únicamente del pensamiento humano, libre de toda otra servidumbre que la de manifestarse por medio de la representación de los objetos naturales". Lo que rige la obra de arte no es ni debe ser el orden y relación de los elementos, sino *la fuerza inteligente, activa, sensible, apasionada, expansiva y, además, individual*.

La gran originalidad, y yo agregaría encanto, de la estética de Töpffer es el no considerar fórmulas abstractas y cerradas. Obra liviana y sin pretensiones, resulta una brisa fresca entre las tormentosas páginas de los sistemáticos.

Evitando al superficial Lévaque, a Chaignet, más sólido pero poco original, al igual que Voituron, y muchos otros trabajos estéticos de pobre aporte y otros de autores independientes que no tuvieron mayor influencia, nos detendremos en uno bastante peculiar: Pierre Joseph Proudhon.

En una u otra forma todos los estetas franceses habían sido idealistas; Proudhon, anarquista y materialista, produce un violento cambio, si no de ideas, por lo menos en las actitudes. Enemigo de la propiedad y de los propietarios, un redentor para algunos, un Anticristo para otros, fue una pesadilla para todos por lo caótico de sus planteamientos y por lo violento de sus procedimientos.

Aunque poco tenía de artista pues era ante todo un agitador y un polemista y sus ideas carecieron de solidez y madurez, fue importante la reacción que produjo en un medio que tendía al ocio mental. Proudhon hizo como aquel que, en medio de una siesta, grita ¡incendio! y todos corrieron.

Maltrata despiadadamente al arte académico, encontrando en Coubert, un pintor de mediano interés dedicado a los motivos sencillos y naturales, el principal representante de *su* arte social.

Como las obras de este autor fueron excluidas del catálogo de la exposición de París de 1863, Proudhon sale en su defensa y dice de los académicos ser una "turba de libertinos y parásitos, ministros de corrupción, profesores de lujuria, agentes de prostitución".

Recomienda no leer nada de Lessing o Goethe para no prejuiciarse respecto del arte y poder así crear con entera libertad. Es decir, promueve una especie de barbarismo del arte motivando el alejamiento de todo camino andado.

No puede desconocerse que en este mar de pasiones negativas y de exabruptos violentos y muchas veces sucios, Proudhon logra hacer crítica fecunda. Sin embargo, su ideal del arte *docente* limita al arte mismo al atribuirle una cualidad que no le pertenece. Para él, el arte no debe señalar belleza, sino justicia. Por lo tanto debe ser "*sincero*".

Este "impasse" estético de características tan peculiares no pasó desapercibido y su fuerza se siguió manifestando con posterioridad al incluirse estos principios como *leit motiv* de la propaganda socialista y marxista.

Lo opuesto a Proudhon es Hipólito Taine, pensador sólido y coherente, prosista de gran vigor y colorido. La pregunta esencial de su estética demuestra la profundidad de sus análisis: hablando de la génesis de la obra artística se cuestiona ¿cuál es el estado moral que la produce y cuáles las condiciones de raza, de momento y de medio más adecuado para producir ese estado moral? Con esto, ubica directamente el arte en la psicología y la sociología.

Taine es, lamentablemente, un pensador bipolar; por una parte es un lógico intransigente lleno de fórmulas y esquemas en el cual encerrar al mundo, y por el otro es un crítico inspirado y sugestivo, con gran capacidad de recreación, un paisajista asombroso y delicado en sus descripciones. Ambas posiciones rara vez logran compatibilizar.

Según Taine, las producciones del espíritu humano no se explican más que

Esta estética es básicamente histórica y social, no llegando a lo filosófico. Desea presentar su estética en contraposición a la idealista, por lo que no define lo bello ni conceptúa el arte. "La obra de arte, nos dice, está determinada por el estado general del espíritu y de las costumbres".

Su método de análisis es también singular. Parte analizando al autor desde la perspectiva moral y espiritual, y extrae de allí las cualidades de la obra, método opuesto en todo al científico que requiere del experimento para el análisis. Su gran error es reducir la cualidad artística a una especie de facultad generadora única, puesto que la naturaleza humana es demasiado compleja para ser reducida a un principio único.

Intenta establecer también una regla común para la crítica del arte basada en el carácter propio del crítico y en una condición de simpatía consistente en repensar la obra, poniéndose en la posición del autor. En este sentido logra un avance en materia del método crítico, pero su concepción es lo suficientemente rígida para resultar imposible su ejecución.

Sus esfuerzos por conciliar lo ideal con lo real acudiendo a la premisa de que lo real no es más que la idea aplicada, resulta un paso substancial en esta materia. Su clasificación de los Valores Morales en "destructivos y benéficos" es llevada también al arte, determinando que el realismo pertenece al grado más bajo y el idealismo al más alto. Interesante es su idea que dentro de todo hombre hay un ser ideal con lo que se acerca a Schiller.

Luego de Taine, aunque de inferior calidad intelectual, hacen su aparición los positivistas del arte. Véron explica que todas las disquisiciones metafísicas sobre el arte son una tontería. "El Arte no es otra cosa que una resultante natural del organismo humano, el cual está constituido de tal suerte, que encuentra un goce particular en ciertas combinaciones de formas, de líneas y de imágenes". Esta verdadera fisiología del arte proclama que la belleza absoluta es una quimera y que no existe el arte en sí. Aunque grosera en su presentación, estas ideas tuvieron efectos y seguidores.

EL ROMANTICISMO FRANCÉS.

Establecidas las bases de un pensamiento estético sólido en Francia

análisis de las ideas estéticas literarias, por lo que nos abocaremos definitivamente a las teorías del arte plástico que a nosotros nos interesan.

La escuela romántica del arte se inició con David y continuó con Delacroix, grandes pintores pero débiles pensadores que no lograron sintetizar en forma acabada sus ideas inspiradoras y, por lo tanto, no lograron dar cuerpo a un sistema estético del romanticismo francés. El gran opositor a los románticos fue Ingres, clásico por esencia, aunque en muchos aspectos de sus obras se pasea el nuevo espíritu.

Los dos grandes aportes del romanticismo francés fueron una nueva teoría arquitectónica que, lamentablemente, no contó con el impulso necesario, y el desarrollo de la emergente arqueología que adquiere una disciplina más rigurosa.

Laviron decía que "el arte contemporáneo, el único arte actualmente práctico, estético, es el que formula el sentimiento actual de la sociedad y es su expresión viva".

El más sólido pensador de estética de esta etapa es el constructor Violet-le-Duc. Su fama mayor se debe a su trabajo como restaurador de las obras arquitectónicas del pasado.

Su teoría artística, si bien se aleja del romanticismo por el modelo, no lo hace por la conclusión final. Restituye el valor del arte ojival, declarando que lejos de ser fantasioso, es racional y reflexivo, sujeto a severas leyes donde la decoración se adapta y subordina rigurosamente a la estructura.

Lamentablemente utilizó para el desarrollo de sus ideas el sistema de diccionario (su obra se titula precisamente Diccionario de Arquitectura), tan poco apropiado para establecer un sistema.

ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA.

Amparándome en la condición propia de este trabajo, evitaré consignar aquí el fárrago de teorías nacidas en nuestro siglo por dos razones principales: porque en su gran mayoría no son sino reediciones de antiguas ideas y porque darían a

planteamiento se define (o reduce) al concepto del "arte por el arte".

Los autores que he considerado en este análisis han sido tomados con la finalidad de ofrecer un amplio espectro de opiniones, es decir, la mayor variedad en la originalidad. Por eso se excluye a muchos cuyas opiniones, interesantes, serían repetitivas.

En primer lugar veremos las opiniones de Alain, por la influencia que ejerció y por representar una reacción idealista contra el materialismo que dominaba los comienzos del siglo XX.

Seguidor de Kant y Hegel en materia estética, no da a la imaginación un gran valor en el arte. Las imágenes son engañosas, siendo el *movimiento* el verdadero creador. Pero el *movimiento razonado*; la pasión es peligrosa pues exagera esos *movimientos*. Un grito no es música, pero puede llegar a serio. "El sonido musical, dice, es un grito *gobernado*, es decir, un grito que se imita a sí mismo".

El arte tiene por "función" purificar las pasiones, aprehender la idea que motiva la pasión y dominarla. Por lo tanto, *el arte es la idea purificada de las pasiones*.

La imaginación no está en la *Imagen* sino en la *emoción* que produce y como la emoción es "una enérgica y confusa reacción de todo el cuerpo, repentinamente alarmado, entonces es preferible consignar imágenes que no conmuevan y se puedan dominar". Dicho de otra forma, una imagen inmutable de valor absoluto.

Esta negación de la subjetividad en el arte lo lleva por derroteros contradictorios y no logra tampoco establecer una doctrina compatible entre el arte y el hombre. "Aquello que el hombre hace por causa de las pasiones, las emociones, las convulsiones, la imaginación verdadera, no es naturalmente bello". Este principio, si bien es correcto en su exageración tal cual Alain lo ubica, no lo es cuando consideramos la pasión como la emoción en su pleno ejercicio.

Alain tiende a una "estética monacal" de carácter contemplativo que

ha ejercido en nuestro siglo (XX) en toda forma de pensamiento, tanto a su favor como en su contra.

La visión psicoanalítica del arte indaga los fenómenos superiores del espíritu, no en la realidad objetiva ni en la intención subjetiva, sino en la emoción proveniente del inconsciente y que es originada por el "*complejo*". Es decir, el complejo es el sentimiento considerado en sus raíces inconscientes; "es un sistema de vías de reacción (de tendencias) más o menos enredadas entre sí, por obra de asociaciones más o menos estrechas". Aunque ha prevalecido la idea de considerar el complejo como un fenómeno patológico, Baudouin no lo ve así, sino que le da una trascendencia mayor, ubicándolo en la condición de "fuerza motivadora" o de "vías de reacción psicológica".

Existen tres tipos de complejos: los personales, los primitivos y los que resultan de la relación de ambos. Los primeros son consecuencia de la experiencia personal, por trastornos que ocasionan fobias y temores o, inversamente, realzan aspectos específicos. Los segundos están en un nivel más profundo del individuo, son más uniformes en su manifestación (influencia continua) y provienen de factores ajenos a la experiencia; son por ejemplo el complejo de Edipo, Electra, de Mutilación, de Narciso, etc., cuyo origen y presencia está en el inconsciente profundo y produce una condición permanente y estable.

En el tercer caso, dice que "todo complejo personal se injerta en un complejo primitivo". Muchas veces un complejo primitivo, por no poder manifestarse abiertamente debido a restricciones éticas o de otro orden, lo hace como complejo personal.

La estética ha oscilado entre lo objetivo y lo subjetivo, entre lo idealista y lo realista. "La estética fundada en el psicoanálisis adopta un punto de vista que no excluye en absoluto los otros puntos de vista". Se trata de "indagar las relaciones que tiene el arte con los complejos, sean personales, sean primitivos, tanto en el artista creador como en el contemplador de la obra".

No profundizaremos el tema pero haremos un recorrido por su sistema que, por lo demás, está ordenadamente expuesto, lo que facilita su estudio y comprensión.

razonado. Precisamente es ese misterio inexplicable, sólo comprensible para ciertas fibras sensibles, lo que constituye la magia de la obra de arte. Sin embargo el propio Freud declara que el origen de la idea artística en el creador es una cuestión que no entra en el campo de la psicología.

Otros factores intervienen en la creación, como son las *neurosis*, consecuencia de traumas infantiles y que producen fijaciones de mayor o menor grado y que son recurrentes.

Básicamente las mismas reglas que rigen al creador rigen también para el observador quién, para apreciar la obra, debe recrearla dentro de sí y en ello está también condicionado por sus personales complejos y neurosis.

Sobre la utilidad del arte, Bergson nos dice que es "adormecer las potencias activas" y "conducirnos a un estado de docilidad perfecta". El arte es, ante todo, *sugestivo*. Una obra prosaica es aquella que dice todo a la primera observación. La verdadera obra de arte, la trascendente, es la que retiene algún misterio.

Pero, ¿qué expresa el arte? Como vimos antes, el autor proyecta sus complejos y el observador los suyos, por lo tanto "transmite cierta forma de actividad psicológica". ¿Cómo lo hace? Allí radica el misterio de la creación, la magia del arte. Podemos eso sí, indicar la importancia del símbolo, pero no sabríamos definir su participación.

Sobre la belleza, Baudouin concluye que "es la cualidad atribuida a un objeto en cuya presencia nos ponemos en *estado estético*". Es decir, está vinculada a los instintos. Como la moral ha sido tradicionalmente restrictiva, el arte ha sido la vía de escape de los instintos subordinados. Es por vía del arte que podemos establecer una ética natural fundada en las leyes de la sublimación, esto es, en acudir a los aspectos naturalmente positivos del hombre, considerando que la moral y la belleza participan igualmente en la perfección del ser.

Este intento de sistema psicológico del arte merece un análisis más profundo, aunque con lo expuesto queda en evidencia que las respuestas ya no son buscadas en la razón, en la naturaleza o en la fantasía, sino que

Pasemos ahora a revisar las ideas de otro autor, de distinto carácter del anterior.

A principios de nuestro siglo el profesor Enrique Wölfflin publica una obra titulada "Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte". Dicha obra contiene un análisis técnico que resulta interesante consignar en estas páginas, pues es un intento por establecer los elementos que toman cuerpo como belleza. Analiza la manera de intuir qué hay en el fondo en las artes imitativas en los diferentes siglos.

Este análisis establece cinco procesos evolutivos fundamentales:

- 1º. Lo Lineal y lo Pictórico: la línea es táctil, palpable y delimita el objeto; lo pictórico es ilimitado y de apariencia vaga.
- 2º. Lo Superficial y lo Profundo: Se refiere a la disposición de planos. En el primero las partes constituyen un conjunto formal; en el segundo se acentúa la valorización de cada plano independiente. Es decir, en lo superficial, la obra va al espectador, en cambio en lo profundo el espectador va a la obra.
- 3º. Forma Cerrada y Forma Abierta: Toda obra de arte es un organismo "forzoso", es decir, no pueden variarse sus partes pues deja de ser lo que es. La forma cerrada está limitada a su propia expresión, mientras que la abierta es interpretativa.
- 4º. Pluralidad y Unidad: En la Pluralidad la unificación se busca por la confluencia armónica de las partes; en la Unidad, una parte se hegemoniza y supedita a las demás
- 5º. Absoluto y Relativo: Este punto se refiere a la claridad, esto es, a la fuerza expresiva de su conjunto. Es absoluta la imagen que se expresa con la mayor naturalidad, claridad. Relativa es cuando esta claridad se hace innecesaria.

Las ideas de Wölfflin, complicadas por lo profundas, están dirigidas a señalar el proceso evolutivo del arte respecto a sus elementos técnicos. Ese es su gran aporte que, sin embargo, no ha sido debidamente apreciado.

Para finalizar voy a agregar algunas ideas bastante originales del chileno Francisco Otta, expuestas en su "Breviario de los Estilos", obra sintética de gran valor didáctico. Habla allí de la imposibilidad de consignar históricamente el arte, pudiendo sólo hablar de tendencias. Habrían, pues, dos tendencias

Arte objetivo es el grecolatino, renacentista y el geometrizable actual. Subjetivo es el gótico, el barroco, Art Nouveau y el expresionismo abstracto. Estas dos tendencias se complementan pues cada una de ellas posee uno de los espíritus de la naturaleza: el masculino y el femenino.

Pero conjuntamente hay un desarrollo rectilíneo varias veces repetido: la valorización sistemática de lo terrenal partiendo de lo divino. El bajo relieve pasa a alto relieve y de allí a la estatuaria independiente de la arquitectura. En la pintura, se pasa del dibujo plano a la perspectiva y de allí al volumen. Otro aspecto lineal es el paso del arte anónimo al arte personal.

Respecto a la apreciación cualitativa del arte, "un estilo es bueno si es genuino, es decir, si abarca todas las manifestaciones de su tiempo", no en el sentido de rigidizar las normas, sino de aplicarlas con voluntad creadora.

En su "Guía de la Pintura Moderna", otra de sus originales y didácticas creaciones, Otta aventura una interpretación de la belleza: así como hay muchas verdades, hay muchas bellezas, "... Y con descubrir cada una de sus caras, el arte aumenta el ámbito de nuestras emociones y enriquece nuestro vivir".

Sin duda la simpleza de las ideas no llegará jamás a constituir un sistema, pero quién sabe si el arte, a fin de cuenta, ha rechazado todo sistema pues le es contrario. Estas ideas sencillas cumplen el requisito de Shakespeare que decía: "En la síntesis está el genio".

CRÍTICA CONTEMPORÁNEA.

Ortega y Gasset hace clara diferencia entre el arte no-popular y el arte impopular. Todo arte, en su origen, es no-popular, pero puede serlo, llegar a ser popular, luego de ser comprendido. El arte actual es impopular pues mientras más se conoce menos se entiende. Como es una expresión tan sumamente individualista y subjetiva, resulta "antipopular"; no es un problema de gusto, sino de entendimiento: el pueblo, sencillamente, no lo comprende. Esto no tiene origen en el pueblo mismo, sino en el artista; cuando a uno no le gusta algo pero lo entiende, lo desplaza e ignora, pero cuando uno no lo entiende, entonces se crea una "diferencia irritante".

la trilogía creador-obra-espectador.

Existe una clara diferencia entre la forma de ver el arte de la masa y de la elite, por lo tanto hay un arte para ambos y su diferencia radica en el grado de sensibilidad requerida para su comprensión. Por lo tanto, el arte de hoy es un arte de artistas y no de público, algo así como los "Tratados", obras eruditas para los eruditos. De allí quizás que, ante el abandono que sufre la gran masa, obviada en un proceso sumamente elitista, caiga presa de la más repugnante mediocridad expresiva.

Esta falta de contacto proviene principalmente, según Ortega, de que el artista no busca representar lo natural o real, sino que contrariamente, persigue su destrucción, su representación por los medios menos representativos.

El espíritu del romanticismo es humano pues busca representar emociones. En cambio el arte actual intelectualiza, buscando liberarse de una expresión que resulta "mecánica" para lograr otra más espiritual. Es el caso de la edad media donde el arte pierde toda presencia humanizadora, ajena del sentimiento, exenta de emociones, expresando una espiritualidad que debía intelectualizarse. Y de allí la contradicción, pues el pueblo, la masa, no razona sino que siente, por lo tanto el lenguaje que usa para lo espiritual difiere radicalmente del que utiliza el artista actual.

Lo que el artista de hoy busca es "diferenciarse" y no parecerse. Repudia el pasado y la tradición pues todo aquello ha provocado el tedio. Y si admira el arte rupestre es precisamente porque este carece de pasado. La necesidad de la novedad es lo que constituye la base de las ideas actuales, no como una mera actitud esnobista -que también la hay-, sino como una real imposición del espíritu.

Pero esto significa que el arte ha de volverse intrascendente pues pertenece a un campo de tan extrema particularidad, que inevitablemente ha de perecer cuando ese "sino" particular desaparezca. Por ejemplo, el arte medieval es, y ha sido, el menos "limitado" aún en los períodos más religiosos del Renacimiento -el Greco aprovechó algo de la técnica pero rechazó la expresión- y posteriores, precisamente por resultar incomprensible. No trascendió.

La deshumanización del arte tiene otro origen, ligado a factores bastante menos preocupantes, pues constituye una mera etapa que habrá de concluir inevitablemente. Este divorcio entre el artista y el pueblo se debe a que el arte ha dejado de ser *didáctico*, no estando obligado a someterse a los oficialismos limitantes que favorecían la comprensión masiva; ahora el proceso se ha invertido, siendo la masa la que debe, por los medios oficiales -educación-, comprender las "infinitas tendencias" que el espíritu de los artistas genera.

Sin embargo, la falta de emoción en el arte proviene de un factor propio de nuestro tiempo: la tecnificación. Según Mumford es un error considerar que son nuestros sentidos la base de nuestra experiencia; las sensaciones son primarias y no actúan en nosotros en forma directa sino que a través del "significado", esto es, luego de interpretar las experiencias sensoriales por medio de nuestros "símbolos". El problema fundamental deriva, hoy, que desde el siglo XIX hemos desvalorizando aquellos símbolos, es decir, interpretamos nuestra experiencia bajo la fórmula artificial del *experimento* y no del "valor histórico".

Esto proviene -dice Mumford- de la sobrevalorización del objeto sobre el "sentido", sobre su valor simbólico. Y pone como ejemplo a los hombres prehistóricos, cuyos utensilios de madera y hueso demuestran escasa elaboración, mientras en sus artes podemos apreciar que, en sus hermosas manifestaciones rupestres, son sumamente adelantadas y elaboradas con sentido de la permanencia. Son estructuras complejas, de lenguaje coherente. Agrega que es de notar que todas las ocupaciones de carácter mecánico y deshumanizado, como la minería, eran consideradas en la antigüedad como un castigo, utilizando para ello los esclavos y los prisioneros de guerra. Hoy se ha sobrevalorado la ocupación técnica al punto de despreciar peligrosamente las labores intelectuales.

Mientras el artesano trabaja con lentitud y placer, la mecanización exige velocidad y productividad, y la máquina deshumaniza el empleo al extremo. Es la destrucción de lo subjetivo y la imposición de un objetivismo que absorbe todas las experiencias en una sola. Consecuencia de ello es la limitación de toda realidad y la simplificación de los lenguajes; disminuyendo los contenidos de la imagen se limita la respuesta humana, el poder de selección y para no fastidiar al público con la repetición abrumadora, se

Nietzsche (Así habló Zarathustra), y sólo en esa actividad es posible la felicidad, porque la moralidad esencial se basa en "contar con la cantidad adecuada de la calidad adecuada, en el momento adecuado y en el lugar adecuado, para el fin adecuado", es decir, la ética y la elección son intrínsecas.

Pero la sociedad se ha organizado en "estancos" interrelacionados de forma artificial y por lo tanto, nuestra vida está regulada por estructuras semiautomáticas contra las cuales el individuo -elemento fundamental de la democracia- está indefenso. "Nuestra técnica se ha vuelto compulsivo y tiránica". Dependemos de ella para todo y el arte es la principal manifestación de esa dependencia. La máquina se ha vuelto mágica y hasta casi divina; esta es la máxima expresión de la técnica.

Pero ello involucra sólo una repetición, vacía, sin "experiencia". "El hombre debe respetar su propia facultad creadora"; y sin embargo vemos que se gasta más tiempo e inteligencia en descubrir técnicas novedosas y muy poco en desarrollar una expresión realmente humana. En todo el arte actual hay "carencia de vida"; todo es incompleto, informe, mecánicamente simbólico. El resultado de ello es la proliferación del divisionismo y la desintegración, lo que deriva en una existencia carente de iniciativas trascendentes, la que sólo es posible cuando los hombres tienen en común elementos espirituales y simbólicos profundos.

Y precisamente es ahora cuando, se dice, el artista es más libre, cuando no debe seguir las líneas autoritarias de una doctrina, un sistema o un mecenas, y es cuando, voluntariamente, sacrifica su independencia convirtiendo el arte en una mera ingeniería. Es la "automatización de la creatividad", el arte automático, de donde derivan sólo manifestaciones sensoriales cada vez más primigenias y violentas.

¿Que puede esperarse del arte en el futuro cercano?

Sin duda la reinstauración del sentimiento fresco y puro del espíritu descontaminado del maquinismo, de este "juguetito" que continúa fascinando a la infantil humanidad. Ya descubrirá el hombre que lo accesorio le ha impedido ver lo principal; no se trata de un sistema productivo donde, si baja el consumo se entra en crisis, sino de uno donde predomine la "calidad de vida", medida no

No cabe duda que nuestro arte actual representa nuestra época: confusión, carencia de valores, de doctrina, de futuro. Pero sin duda también, ha de producirse la reacción, como siempre ha sucedido, iniciándose un proceso opuesto a éste; una exaltación de la seguridad, de la espiritualidad dentro del naturalismo y de lo primitivo (quiero decir *instintivo*), en oposición al automatismo y la tecnología. Se trata finalmente, de reorganizar los elementos de manera de abrir una nueva perspectiva a un mundo que parece haber agotado todas las posibilidades.

III

Mussorgsky decía, más o menos: "Quiero la verdad. La sola belleza material no es más que una vulgaridad. La verdad es la única belleza perfecta." Pero, ¿qué es la verdad? Decía mi abuelo que "la verdad no es sino una relación de conformidad". Es decir, nos metemos en un camino que resulta extremadamente claro para el arte. Porque, si la verdad es una "relación de conformidad", entonces la belleza depende de criterios preestablecidos para poder tener una finalidad trascendente. Pues esto es lo que ha sucedido normalmente. La expresión estética ha sido siempre tomada como una forma de promoción de ideologías, de tendencias, de formas de pensamientos. Podemos señalar infinidad de ejemplos, como son las religiones, el nazismo y el socialismo en época reciente.

Creo oportuno hacer una recapitulación de las ideas expresadas anteriormente. Repito aquí mi planteamiento original respecto del límite de la belleza y la infinitud de la fealdad que queda, a mi juicio, bastante demostrado. Cuando un grupo de poder considera que su expresión es la verdadera, todas las demás han de ser, inevitablemente, falsas. Lo mismo sucede con la estética. Y, ¿qué hay del objetivismo y el subjetivismo? Como vimos en el recorrido anterior, bastante rápido con perdón de los lectores, sobre las ideas estéticas, la tendencia siempre ha sido considerar el "subjetivismo" como la base de toda concepción estética, salvo excepciones, las que han sido motivadas por un error ideológico. Lo que yo planteo es que es imposible la subjetividad en el arte a partir de la consideración de que todos estamos insertos en un medio que nos predetermina culturalmente. Por eso que el subjetivismo es un espejismo. La escala musical oriental está fuera de nuestra concepción armónica y nos resulta, si no fea, por lo menos monótona e

estética desde una perspectiva social. Porque la confusión parte, precisamente, de considerar que es bello aquello respecto de lo cual "la mayoría" opina que es así. Las opiniones individuales al respecto, es decir, lo que a "mí" me pueda parecer bello o feo, es absolutamente intrascendente, salvo que mi opinión se convierta en "opinión de mayoría". Podemos creer que las contradicciones nacen de la misma proposición, pero en la realidad no es tal. Más aún, aquello que nos parece contradictorio no es sino la confirmación de una realidad: la belleza es limitada y objetiva *en cada caso*.

Debemos hacer una distinción para la mejor comprensión del asunto y esto es definir claramente el rol que corresponde al "espectador" y al "creador". Artista y observador son dos entidades diferentes, no sólo en su aspecto conceptual, sino especialmente en el social. Ambos están motivados por una "verdad", una "relación de conformidad", más o menos definida. Aunque ambos pertenezcan a una misma sociedad, la visión que tienen respecto de la misma difiere, aunque normalmente en aspectos puntuales y no generales. El espectador tiende a la costumbre, mientras que el artista busca afanosamente romper con ella. El espectador es, por decirlo así, conservador en sus criterios estéticos, en cambio el creador, por necesidad, ha de quebrantar los esquemas. Sin embargos, ambos tienen, finalmente, que ceder a la fuerza de la realidad la que impone ciertos criterios comunes necesarios para la mutua comprensión, así como ambos, también, giran en torno a la "conformidad", ya sea a favor o en contra.

Un ejemplo explicativo lo encontramos al analizar el arte del Renacimiento. En su forma, este período no tiene mucho de original, sino que constituye, como su mismo nombre lo indica, un resurgimiento de las ideas estéticas grecolatinas. Durante la Edad Media se desarrolló un arte absolutamente original, del cual prácticamente no encontramos símil. Las catedrales, donde estructura y arte están absolutamente ligados; la escultura hierática que podría parecerse en su forma a la egipcia aunque dista mucho de sus cánones estéticos; la pintura que se ha querido asimilar a la oriental, especialmente la ortodoxa, aunque las diferencias conceptuales son profundas; todo ello nos señala un período de búsqueda de una expresión propia, independiente, pero que no pudo llegar a concluirse por un defecto social grave y que está ligado a la religión: el arte debía servir a la causa cristiana y, por lo tanto, regirse por patrones estrictos. No había libertad creativa -a pesar de algunas originalidades que escaparon a los censores

Pero todo ello generó un vacío intelectual; siglos de dominación ideológica religiosa terminaron por asfixiar las posibilidades de manifestar un criterio estético individual lo que derivó, inevitablemente, a retomar el camino más o menos de cero². Eso es el Renacimiento. La expresión en su forma es comprensible a todos y, por lo tanto, aceptada. Pero se fue aún más lejos. Afirmándose en la ignorancia de los prelados, el trasfondo de la estética renacentista es absolutamente pagano. Cuando vemos a la "Virgen y el Niño" estamos en presencia de "Venus y Cupido" ocultos bajo algunos signos cristianos que no son más que una parafernalia secundaria. Miguel Ángel tuvo serias dificultades para que se aceptara su concepción de la desnudez del cuerpo como manifestación divina y no olvidemos que los frescos de la Sixtina fueron, posteriormente, "vestidos" por los moralistas. Durante todo este período no se hizo sino tratar de "engañar al sistema" con buenos resultados, y el concepto estético cristiano fue absolutamente sobrepasado por la "recomposición" clásica.

¿Por qué tuvo, esta "recomposición", tanto éxito? Simplemente porque era "objetiva" porque presentaba íconos absolutamente comprensibles para la sociedad de entonces³. La senda estética medieval había llegado a un callejón sin salida del cual sólo hubiera podido escapar si los artistas hubieran contado con libertad de creación, lo que era imposible doctrinalmente. La única posibilidad para el artista fue, entonces, retomar elementos conocidos y darle un nuevo influjo que, en su forma, no molestara al oficialismo, pero en su fondo presentaban tendencias inquietantemente antagónicas con la doctrina cristiana, aunque pareciera inofensiva y sometida a las normas oficiales.

¿No nos está diciendo esto que el subjetivismo es, finalmente, una patraña? Siempre la estética es dependiente de una "verdad", así como también de ciertos "íconos" comprensibles en su momento. Romper con ello es caer en la incomprensión, a no ser que, como sucedió en los setenta con el hipismo, se atacó el fondo, pero se conservó la forma. O a la inversa. Pero siempre, uno de los elementos ha de estar presente. Otro ejemplo es el Surrealismo, cuyo fundamento estaba en ir *en contra* de lo establecido, tal como sucediera en el Renacimiento, pero acudiendo a signos y símbolos comprensibles para la sociedad.

normas de apreciación preestablecidas por nuestra educación, nuestro entorno y nuestra idealización estética.

Esto me ha llevado a considerar que el arte tiene un valor fundamental en el análisis histórico. En otro ensayo⁴ he descrito esta particularidad. Más aún, pienso que, siguiendo las huellas del arte, descubrimos de una cultura mucho más de lo que nos pudieran decir los hechos militares o políticos que son, por lo general, fortuitos. y circunstanciales. El arte, por calar más hondo y por depender de concepciones mucho más sólidas que una necesidad política o militar pasajera, presenta conceptos que son, en lo esencial, más sólidos para la interpretación de los fenómenos sociales.

IV

Veamos este aspecto.

En mi "Teoría Mecanicista de la Historia" planteo, siguiendo el curso de las ideas de Spengler, que sí existe un proceso cíclico que se repite o reedita, con caracteres diferentes. Explico allí que el gran error de este historiador (o más bien historiólogo), fue haber dado énfasis a los procesos y no haberse preocupado de las estructuras. No voy a hacer aquí el análisis completo sino sólo presentar lo principal.

Existen cinco factores que se encuentran presentes en todas las Culturas conocidas: política, sociedad, economía, moral y estética. Cada una de ellas, a su vez, acude a ciertos esquemas básicos que son siempre los mismos, también, para todas las culturas. En política existen sólo cuatro manifestaciones -democracia, monarquía, dictadura, oligarquía- que se entremezclan con preponderancia de una de ellas y, a veces, con alternancia. Las sociedades se organizan de dos únicas formas -vertical u horizontalmente-, ya sea el sistema aristocrático o democrático. La economía se desarrolla bajo dos patrones fundamentales -capitalismo de estado o capitalismo privado-, dependiendo de los factores políticos y sociales. La moral depende de las concepciones religiosas -monoteísmo o politeísmo-, pudiendo ser una moral unívoca o múltiple. Respecto de la estética, que conjuga el Arte y el Pensamiento, no existen sino dos expresiones -vertical y horizontal, femenina y masculina- que se desarrollan alternadamente⁵.

internacionales, etc.). Sin embargo, como no puede mortificarse drásticamente el camino ya trazado, la única alternativa es producir cambios de superficie, de forma, produciendo un resultado positivo o negativo según la compatibilidad que exista con los elementos propios de cada Cultura.

La Estética juega aquí un rol fundamental, no directamente en el desarrollo de los acontecimientos mismos, aspecto en el cual no tiene casi influencia alguna, sino como manifestación de los mismos. Por tal motivo, al estudiar un período cultural cualquiera, el conocimiento de su desarrollo estético es fundamental para establecer los diferentes momentos del mismo. Me explico: la Estética tiene un desarrollo estable en todas las culturas, no varía según las circunstancias externas las que, cuando mucho, lo interrumpen. Este proceso acompaña directamente al conjunto cultural en su desarrollo. En un comienzo la Estética se expresa en un sentido naturalista y pragmático, señalando lo que es en sí misma aquella Cultura. Cuando ésta avanza en su proceso y logra algún nivel de poderío, la Estética se vuelve idealista, ligada a la autoestima. Cuando el proceso cultural con base en sus avances políticos, militares, científicos y administrativos, se torna más pacífico, la Estética se universaliza y simplifica, se vuelve más humana, expresándose en forma emotiva, racional, humorística, etc. Cuando las Culturas entran en su etapa de decadencia, la Estética se vuelve más abstracta, con expresiones de realismo dramático (expresionismos).

Cualquiera que analice las diferentes Culturas que completaron su ciclo (Egipto, Grecia, Roma, etc.) encontrará este detalle importante que nos permite descubrir elementos importantes de carácter social. Porque siempre se da de esta forma, en todos los casos de Culturas vitales que han conseguido cerrar su ciclo. En las otras, que han visto interrumpido su desarrollo, podemos descubrir en qué momento social (cultural) sucedió aquello al analizar la Estética de su momento.

Ahora bien; si el proceso Estético está ligado a factores de variada índole y, a su vez dependen del desarrollo de los mismos, ¿es posible considerar que sea objetivo? Por otra parte, sin duda que, en el desarrollo de cada etapa, los elementos Estéticos están predeterminados por el desarrollo general de las costumbres lo que, a su vez, determina la "calidad" de lo estético y por lo tanto, limita el concepto de Belleza a factores básicos, colocando todo lo

V

El error proviene de confundir el "gusto" con la estética. Sin duda que el "gusto" es individual, subjetivo, pero la estética no. Cuando me detengo frente a un cuadro, leo un libro, veo una película, para que se produzca el "fenómeno estético" tengo que verme representado en ello, psicológica, moral o emotivamente. En la medida que se produce dicha "representación" es que aplico el concepto de "gusto", pero ese "gusto" depende, al mismo tiempo, de criterios sociales y culturales respecto de los cuales mi intervención es prácticamente nula.

Los parámetros que determinan el fenómeno estético no dependen del individuo, salvo en casos específicos y notables, es decir, aquellos a quienes consideramos *genios*. De ellos podemos hablar, sin problemas, de subjetivismo, precisamente porque lo que buscan es desentenderse de los íconos preestablecidos. Basta ver la última etapa de El Greco para comprender esto. ¿Quién, en su tiempo, pudo apreciar sus manifestaciones impresionistas, expresionista y, quizás, hasta surrealistas? Goya es otro ejemplo de esto. Pero nos enfrentamos a individualidades superiores en sensibilidad y búsqueda, excepciones de lo corriente.

Esta división entre lo bello y lo feo estriba, finalmente, en los idealismos. Nuestra concepción estética, como dijimos, depende de patrones y, como tales, son excluyentes. Aquello que pareció feo en un momento se convirtió en algo bello o, por lo menos, *sugestivamente atractivo*. Mencionemos en este caso a Drácula, a los monstruos como Frankenstein, etc. Hoy en día existen verdaderos cultos a los vampiros, a los demonios, a la fealdad más abyecta que, como contraposición a la belleza estética, constituye un grito de auxilio de la libertad creativa frente a las normas. Los "aliens" constituyen un ejemplo esclarecedor.

De todas formas, esta tendencia hacia la "fealdad" no constituye sino una nueva versión estética que establecerá nuevos parámetros que intenta determinar que lo tradicionalmente bello dejará de serlo. Algo parecido sucedió en su momento con el estilo *pompière*, de éxito rutilante, y que desapareció sin dejar

¿Es, entonces, imposible poder apreciar estéticamente un amplio abanico de manifestaciones? No. Pero para ello se requiere de dos cosas; sensibilidad superior y desprendimiento de los prejuicios. Respecto de lo primero, si los individuos no lo traen genéticamente, deben crearlo por el ejercicio de la alta cultura, cosa muy difícil. Y sobre lo segundo, recordemos lo que decía Einstein: "Es más sencillo romper un átomo que un prejuicio".

NOTAS.

1. Artículo de don Luis Arrieta Cañas sobre don José Victorino Lastarria, publicado en la **Revista del Progreso**, en 1889. Club del Progreso, Santiago, Chile..
2. Algo similar sucede con el teatro.
3. Uno de los casos más notables es el "David" de Miguel Ángel, más cercano a los atletas de Praxíteles o Polignoto que al héroe israelita.
4. "Los círculos de Clío: Una Teoría Mecanicista de la Historia", ensayo de Santiago Marín, inédito aún, en el cual se desarrolla una teoría historiológica basada en las ideas de Spengler, Toynbee, Jacques Pirenne y otros.
5. Ver los magníficos ensayos de Francisco Otta, **GUIA DE LA PINTURA MODERNA**, Editorial Universitaria, 1968, Santiago, Chile; y el **BREVIARIO DE LOS ESTILOS**, Editorial Universitaria, 1967, Santiago, Chile