

LOS ESTRATOS DE LA OBRA DE ARTE

Nicolai Hartmann



A estética del siglo XIX ha hecho sus ensayos las más de las veces sobre el acto de recepción, de contemplación, y tenido una y otra vez la tendencia a analizar el acto artístico. Retrasado está, en cambio, el análisis de la estructura de la obra de arte y con él también el del valor.

Pero justamente el análisis del objeto ofrece una ventaja. Es, en efecto, la obra de arte lo más fácilmente asequible, aquello hacia lo que se dirigen en primera línea los juicios estéticos. — ¿En qué se diferencia propiamente el objeto estético de los objetos teóricos y prácticos de toda especie? Como característica sobresaliente podemos afirmar que se descomponen en un primer término que está realmente dado y un fondo que es irreal y que tampoco se realiza, sino que es sólo un fondo que hace su aparición. Esta articulación, estos dos estratos del objeto estético pueden señalarse en todas las artes hasta en el último detalle. — Consideremos un ejemplo de la escultura. El escultor que quiere representar una figura corriendo o danzando, no puede dar vida al material mismo. Y, sin embargo, a través del material estático, cuando ha sido modelado por un maestro, es perceptible algo distinto —justo el movimiento, el danzar, avanzar, etcétera. Esto quiere decir, pues, que la intuición estética es capaz de penetrar más allá de la primera capa, más allá de lo real, y apresar una segunda capa,

irreal. En la estatua la vitalidad de la figura, el juego de los músculos o quizá hasta lo psíquico, la interna tensión, la entrega al competir. Y por detrás del estrecho espacio del primer término en que se alza inmovible la piedra, se atisba la anchura del estadio en que lanza su disco el atleta vivo.

Busquemos la estratificación de la obra de arte en primer término y fondo dentro de las otras artes. En la pintura es fácil de encontrar. El primer término es las manchas de color sobre el lienzo. Pero el arte del pintor hace que por detrás de este estrato anterior sea visible una espacialidad del todo distinta de aquella en la que se encuentra realmente el cuadro, por ejemplo, un paisaje.

Existe, así podemos decir con entera generalidad de todas las obras de arte, una dependencia entre el primer término y el fondo. Este último aparece sólo en el primero, conformando peculiarmente por el arte. Para la aprehensión y el goce de lo estético es la percepción del primer término, por ejemplo, en la pintura, la aprehensión de la superficie con las manchas de color, una condición precisa indispensable. Asombroso es aquí todo lo que el artista puede hacer aparecer detrás del primer término. No sólo puede presentar seres vivos en su plena vitalidad, sino que puede dar también forma a lo psíquico de sus figuras humanas y hasta a los más altos contenidos del espíritu. La relación de dependencia entre lo del primer término y lo del fondo en que está fundada la grandiosa posibilidad de configuración del artista, revela a una consideración más exacta no ser *sui generis*, —y esto hace comprensible la maravillosa capacidad de configuración del artista. Encontramos esta relación de dependencia en medio de la vida como una cosa comprensible de suyo. El carácter del ser humano sólo puede hacer su aparición en lo exterior. Algunos signos externos nos delatan el interior. Las más de las veces es en esta relación incluso de tal suerte que retenemos más fácil y más largamente el interior visto a través de lo exterior que este último, justo porque aquél es lo propiamente interesante.

En oposición a la escultura y la pintura, que son artes del espacio, es la literatura un arte del tiempo. Si ahora nos

volvemos por un momento hacia ella, vamos a prescindir del ser de una poesía lírica, especialmente difícil de analizar. Más fácil es ver lo característico de todas las obras de arte en la epopeya, en la novela y en la obra dramática. El primer término sólo es aquí por lo pronto lo negro, lo blanco, la impresión sobre el papel. Únicamente cuando se ha apresado el sentido de las letras, de las palabras y frases, cuando se lee entendiendo, es decir, reconociendo el sentido de los signos —la palabra griega *αναγνωσκειν* (*anagnóskein*) expresa certeramente este ingrediente característico del leer—, únicamente entonces se llega al plano en que se le a parece a uno un mundo de objetos. En lugar de la aportación directa por el ojo en la escultura y la pintura, opera en la literatura la fuerza de nuestra fantasía, que tiene que hacer surgir las escenas objetivamente ante nosotros. Y únicamente por detrás de este mundo de objetos que ya ha aparecido, brota aquello de que trata propiamente la literatura: las personas y sus vivencias, las situaciones en que caen los seres humanos, la forma especial en que reaccionan en ellas mostrando su interior. Esto lo apresa nuestra mirada a través de los estratos anteriores sin que nos cueste trabajo. Hacer que se nos aparezca plásticamente, es el arte del literato. Este puede seguir frente a nosotros precisamente la conducta consistente en hacernos entrar en las profundidades del alma humana de la mano de las figuras irreales exhibidas por él. Y nosotros podemos reconocer en la vida real mucho de lo que él nos dio a conocer. Así, puede el literato ponernos ante los ojos, haciendo que se nos aparezca —pero jamás efectuándola— incluso toda una época pasada que jamás pudimos contemplar en la realidad.

Algo especial pasa todavía con la obra dramática, cuando se la considera como obra no destinada a la simple lectura. Depende, en efecto, de un segundo arte, el del actor. Este lleva la composición de la obra en cierta medida a su término, sumiéndose en las figuras imaginadas por el autor y representándolas. Para esto es menester, sin duda, un cierto congeniar con el personaje que debe representarse. Sólo cuando se lo representa según su espíritu es posible al actor poner su propia persona de tal suerte al servicio de la otra que ésta se

haga efectivamente visible. En este hacerse visible, "en la apariencia (aparición) sensible de la idea", consiste también aquí todo, no en la idea misma, en lo general en cuanto tal. Esto último no puede ser bello: a la belleza es siempre inherente la aparición concretamente sensible. En lo estético no cabe elevarse por encima de lo sensible, como quiso por caso el neoplatonismo, que tenía la idea pura por más bella aún que las cosas.

Ahora bien, ¿no contradice el arte del actor la ley de que el fondo sólo aparece y no se realiza, de que no hay ninguna realización en el arte? ¿No realiza el artista mímico todo lo que se limita a aparecer en la obra dramática escrita? Esta pregunta tiene que contestarse negativamente. Las figuras que aparecen en las tablas son, sin duda, reales, pero sólo como actores; no son efectivamente el rey Lear, Hamlet o Faust. También reales son, sin duda, los gestos y las palabras de los actores, pero no sus sentimientos y pasiones. Estos últimos están sólo representados. Todo espectador está convencido de que no es real nada amenazador para el cuerpo y la vida que ocurra en el espectáculo, pues de otra suerte no sería capaz de soportarlo tranquilamente. Espectador y actor están durante la representación arrebatados a este mundo real, en el que vuelven a entrar una vez acabada aquella. Este estar arrebatados es, en general, lo esencial —no sólo en el arte del actor, sino también en todas las demás artes. Así es, por ejemplo, en la pintura y la escultura el espacio del fondo en que me sumo con la vista un espacio del todo distinto de aquel en que nos hacemos frente yo y el cuadro o la estatua, y por ende se halla aquel espacio fuera de éste. Este estar arrebatados, que se refiere no sólo a los objetos estéticos, sino también a nosotros mismos, es lo que sentimos como tan maravilloso en el arte. —Tampoco el actor quebranta, pues, la ley de la aparición. Se limita a hacer que al primer término real se añada algo más: las figuras sobre la escena, los gestos, la palabra. Pero irreales siguen siendo los internos conflictos de los héroes, la culpa y el arrepentimiento, el odio y el amor, etcétera.

Si era bastante fácil de ver el estado de cosas en las artes tratadas hasta aquí, se encuentran, por el contrario, algunas dificultades en la música y la arquitectura, que se juntan bajo el nombre de artes no representativas. Mientras que lo representado por la pintura, la literatura y la escultura puede expresarse de alguna manera en palabras —un cuadro, una estatua pueden describirse y se puede apresar en palabras el tema de una obra dramática, de una novela—, no es esto posible sin más en la música y la arquitectura. Sin embargo, también aquí puede practicarse una división en primer término y fondo. En la música es primer término simplemente aquello que es perceptible en forma puramente acústica. Únicamente luego aparece lo musical, aparece una unidad que ya no puede apresarse acústicamente. A una unidad semejante le sirve de base, por ejemplo, lo que se llama un tiempo. Cada tiempo —una sonata tiene, por ejemplo, cuatro tiempos— presenta un tema propio en un desarrollo propio. Lo musical pasa lentamente por delante de nosotros en el tiempo como la acción en una novela. En forma puramente acústica nunca se tendrán presentes más que unos pocos compases, pero por encima se edifica justo una unidad que aún está ahí cuando ya ha dejado de sonar lo audible.

Por detrás de esta unidad emerge todavía algo más, que se ha llamado popularmente lo propio de la música: su contenido psíquico. Parece por lo pronto enigmático cómo pueda expresarse el contenido psíquico en un material de un género tan distinto. Pero no es más enigmático que la cuestión de cómo, por ejemplo, pueden expresarse el destino y el carácter en palabras y frases. La música es justo una especie de símbolo de lo psíquico, y del símbolo puede decirse en cierto sentido que puede expresar efectivamente aquello que debe expresar con tanta mayor perfección cuanto menos semejante es a ello. A pesar de esto, es en cierto sentido la música también homogénea a lo psíquico. Esto resulta claramente visible cuando se considera cómo se diferencia el interior, el yo, con su mundo de sentimientos y estados de ánimo, su voluntad, su amor y odio, del mundo exterior de las cosas y sucesos materiales. Lo

psíquico no tiene en ninguna parte los crasos contornos de lo material, no tiene espacialidad —dicho brevemente, nada comparable a las cosas. La conciencia es, según un giro de Husserl, una sola corriente en la que todo fluye, se matiza de mil maneras y vuelve a fluir común. De parecido modo se distingue también la música del mundo material exterior. Por otro lado se parece a lo psíquico en su dinamismo. Nuestros actos emocionales transcurren en un ascender y descender que también se encuentra en la música. Los sonidos se vuelven ya más intensos, ya más débiles, y resuenan unos tras otros en el tiempo, como también se reemplazan unos a otros los actos psíquicos siguiendo el flujo del tiempo.

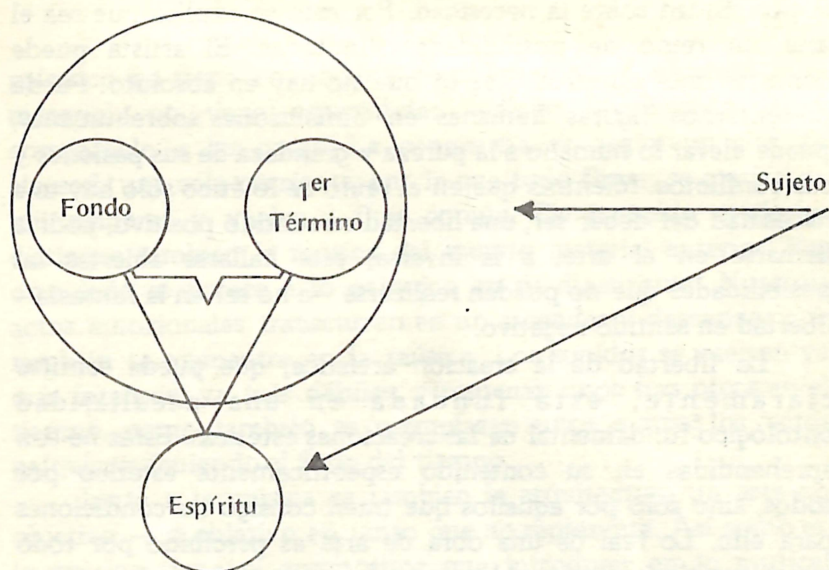
Junto a la música es también la arquitectura un arte no objetivo —no objetivo en tanto que no representa. Así como en la música tiene el compositor que introducir en lo musical mismo el contenido al que quiere dar expresión y no puede impedir a nadie entender este contenido muy de otro modo, así tampoco hay en la arquitectura temas propiamente con contenido u objetivos. Por eso se ha llamado también a la arquitectura una música en piedra. Una cierta analogía con la música es rastreable, por ejemplo, cuando se visita una catedral. Y, sin embargo, se diferencia la arquitectura de la música en un punto: es aneja a lo práctico, no es posible sin aplicación útil. Un edificio que no estuviese erigido para un cierto fin —no necesita estar siempre edificado pra ser habitación, puede cumplir también un fin religioso—, tampoco lo entenderíamos artísticamente.

Este peso de lo práctico que pende sobre la arquitectura ofrece aquí, pudiera decirse, un cierto contrapeso a la libertad, que parece ilimitada, de jugar con las formas. ¿Cómo se explica esta libertad del todo especial en el reino de lo estético? Habíamos ya antes, en nuestros esfuerzos por aprehender categorialmente el deber ser ético, tocado este problema. Mientras que en lo ético comprobamos un preponderar la necesidad sobre la posibilidad —lo que sólo significaba, empero, un requerimiento, una obligación, no una forzosidad de efectuar los valores—, descubrimos en lo estético una superabundancia de

la posibilidad sobre la necesidad. Por esto se explica que sea el arte un reino de posibilidades ilimitadas. El artista puede conjurar ante nuestros ojos lo que no hay en absoluto. Puede presentarnos figuras humanas en dimensiones sobrehumanas, puede elevar lo humano a la pureza y grandeza de sus pasiones y sus conflictos. Mientras que en el reino de lo ético sólo hay una necesidad del deber ser, una libertad en sentido positivo, podría llamarse en el arte, a la inversa, este hallarse abiertas las posibilidades que no pueden realizarse —a no ser en la fantasía— libertad en sentido negativo.

La libertad de la creación artística, que puede sentirse claramente, está fundada en una peculiaridad ontológico-fundamental de las creaciones estéticas. Estas no son aprehendidas en su contenido específicamente estético por todos, sino sólo por aquellos que traen consigo las condiciones para ello. Lo real de una obra de arte es percibido por todo aquel que tiene ojos y oídos, pero la aprehensión de lo estético de ella supone algo distinto. Como ya vimos, se articula la obra de arte en primer término y fondo (ver el dibujo enfrente). El primer término es perceptible sensiblemente. Mas, para aprehender el fondo es menester todavía una tercera cosa, justo aquella por la que se distingue el que experimenta en sí el fenómeno del estar arrebatado del que no comprende artísticamente. Este tercer factor es espiritual. Sin él no es posible aprehender el fondo. Pero esto quiere decir que lo que aparece en el fondo, por ejemplo, las figuras que presenta el literato, no existe en sí. El fondo entero no está ahí si no están ahí inteligentes que congenian con el espíritu del que nació la obra de arte. Semejante espíritu capaz de congeniar puede encontrarse en todo un pueblo o toda una época. Pero sea lo que sea aquello en que se funde, es indispensable condición previa para poder ver el fondo trasparecer a través del primer término. Sólo él opera la vinculación del fondo irreal al primer término real, haciendo surgir el primero ante nuestros ojos.

Este estado de cosas no es sólo estético. Es propio en general de todos los productos de la cultura que deja tras de sí el espíritu. En rigor, es la obra de arte el testimonio más fuerte



de un espíritu pasado. Pero también escritos históricos, filosóficos, en general científicos, y cartas de naturaleza privada —por medio de los cuales aprendemos las lenguas muertas— dan testimonio del espíritu de edades desaparecidas. Estos escritos requieren para su plena comprensión, junto al mero conocimiento del lenguaje, un espíritu en cierto sentido del mismo genio.

¿Qué clase de manera de ser tiene, pues, una obra de arte, por ejemplo, una estatua que yace sepultada, no conocida de nadie durante siglos, o el texto de una comedia de la antigüedad que no fue leída por nadie durante toda una edad de la historia? ¿De qué manera de ser —así hay que preguntar ante todo, y con esta pregunta emerge un problema genuinamente ontológico— es lo propio del fondo de estas obras de arte, son, por ejemplo, las figuras de las comedias de Menandro? Se tendrá que decir— lo que aquí sólo se enunciará, por cierto, como una propuesta de solución a este difícil enigma— que sólo el primer término se conserva directamente, pero que es de tal índole, que tan pronto como surge un espíritu capaz de congeniar con la obra de arte, aparece transparente a través de él el fondo.

¿Es realmente verdad, pues, lo que dice la fórmula hegeliana de que lo bello es "la apariencia sensible de la idea"? Con razón había rechazado Hegel una formulación demasiado estrecha, como la que había salido a la luz, digamos, en la manera de ver de Platón según la cual sería lo bello la idea misma. Bello no puede ser, en efecto, lo general sólo concebible, sino exclusivamente lo sensible correcto. La idea ha menester, para poder aparecer, del primer término sensible. Aparece a través de él. Pero ¿podemos designar siempre como perfecto lo que aparece en el fondo de la obra de arte, como parece responder a la fórmula hegeliana? Hay allí también con frecuencia algo que no tiene, en absoluto, la pretensión de ser perfecto. Aunque quizá antaño quería el arte representar principalmente lo cabal, lo grandioso aunque, por ejemplo, las obras dramáticas del antiguo tiempo giraban en torno de reyes y héroes, pronto descubrió el literato que no necesita emperadores, reyes ni héroes para representar lo trágico, porque esto se encuentra exactamente tan triste y conmovedor en el destino de otros hombres, que es tan profundo, porque también ahí se tropieza con la trágica expansión de los conflictos que necesita el literato. También en la pintura se ve que sus altos valores están encerrados tan exactamente en lo diario como en lo grande y sublime. Una naturaleza muerta, por ejemplo, carece de grandiosidad y magnificencia y, sin embargo, puede muy bien ser una obra de arte. El prejuicio de que lo bello sólo puede presentarse en algo de todo punto especial, elevado y perfecto, puede hacerse remontar en parte a la idea del romanticismo de que lo bello es el hacerse visible algo infinito en lo finito. Pero no se ve bien que tenga que hacer su aparición incondicionalmente algo infinito, sino que pudiera ser igualmente algo pequeño, algo de la vida diaria. Lo que interesa en último término para la impresión estética de una obra de arte no es, en absoluto, el que lo bello no reside en el solo fondo, como tampoco en el solo primer término. Consiste, antes bien, en la compenetración de ambos, en la especial relación de aparición que debe encontrarse entre el fondo irreal y el primer término real. No del fondo o del primer término solamente

ende el valor estético de una obra de arte, sino de la justa relación entre ambos, en la adecuación del uno para el otro. Tiene, sin duda, un efecto muy especial en que en el fondo de la obra de arte aparezca un carácter perfecto, una personalidad extraordinaria o un héroe —no sin razón se ha dicho que Homero les dio a los griegos no sólo sus dioses, sino también sus hombres—, pero este efecto es moral y no estético, saliendo del contenido humano y no de la belleza. La belleza consiste simplemente en la capacidad del artista para dar al primer término tal forma, que el contenido espiritual o psíquico al que quiere dar expresión aparezca nítida, plásticamente ante los ojos del contemplador.

Como ya se habrá hecho perceptible, es difícil penetrar con la vista la manera de ser del objeto estético. Las obras de arte están sujetas a la caducidad, pues que su primer término puede quedar destruido, y con su aniquilación tampoco puede aparecer ya el fondo ligado a él. Tras la aniquilación de una obra de arte, sin duda que se puede hablar aún de ella, pero ya no gozar de ella. Por eso no puede contarse el fondo de un objeto estético entre lo perteneciente al ser ideal, pues éste se halla sustraído a la caducidad. Ya antes habíamos expuesto que no es posible incluir en el ser real la obra de arte en su totalidad. El artista no realiza. El objeto estético no es, pues, ni real ni ideal, es decir, no pertenece a ninguna de las dos maneras primarias de ser. Sólo le queda una manera de ser secundaria. Tal manera la tiene, por ejemplo, el contenido de un pensamiento. Pero tampoco al pensamiento es semejante la manera de ser del objeto estético, pues que éste se halla siempre ligado al primer término. El contenido de la obra de arte tiene, así podemos decir ahora, algo del carácter de la idealidad, pero se trata simplemente de una idealidad de aparición, y no tiene realidad, ni una realidad de aparición. La idealidad se intuye interiormente, estando allí sólo para aquel que comprende la obra de arte. Mediante la idealidad de aparición se destaca el objeto estético, quedando arrebatado al mundo real e introducido en el ideal. Hasta dónde puede llegar este quedar arrebatado es cosa de que ofrece uno de los mejores ejemplos la representación teatral. El tiempo en

que transcurre la representación no es el tiempo en que transcurren los sucesos que tiene lugar en la escena. Este último puede abarcar semanas, años, y residir en un lejano pasado. Un tiempo aparece, pues, aquí en el otro exactamente tal como en un cuadro brota un espacio de otro.

Con la manera de ser peculiar de la obra de arte están en conexión los más notables fenómenos. Ya habíamos mencionado que una obra de arte puede sobrevivir durante siglos en los que no se la entiende y permanece de alguna suerte sin que se repare en ella. Otra peculiaridad problemática consiste en que el contenido de una obra de arte está sujeto patentemente a un cambio, o que un mismo objeto estético no significa lo mismo para cada época ni para cada hombre. Esta mudanza de contenido se encuentra en forma impresionante, por ejemplo, en la música, que no está ahí ya porque se la lea en la hoja, antes bien, necesita que la toquen o la ejecuten. Cuánto no depende aquí de la interpretación —y ésta es, aunque se trate si empre de la misma composición, posible en múltiples variaciones. Entra justamente en el fenómeno de la gran obra de arte ser susceptible de muchas interpretaciones, el que se la tome de otra suerte y siempre de otra suerte en el cambio de los tiempos al que sobrevive. Con especial claridad se presenta esto en la mudanza de las figuras de la literatura dramática. Las figuras de Hamlet, Wallenstein, Fausto y Mefistófeles significan para los variados intérpretes de diversas épocas siempre de nuevo algo distinto, y siempre vuelven a dar de sí algo nuevo. Las figuras creadas una vez por el poder del artista siguen y siguen operando, pues no se las ha hecho entrar en aparición hasta el fin. La mutación de contenido de la obra de arte está fundada en la manera de ser de ésta. El cambio de interpretación se presenta también en las otras artes, las plásticas, que no necesitan, como la música y el arte teatral, de una segunda instancia artística, la de la ejecución. Así, hay también aquí obras de arte que la época en que las ha creado el artista aún no sabe en absoluto cómo tomar, y que únicamente son comprendidas por la posteridad. Y aquí está el objeto estético uno en situación de dar de sí mucho. La susceptibilidad

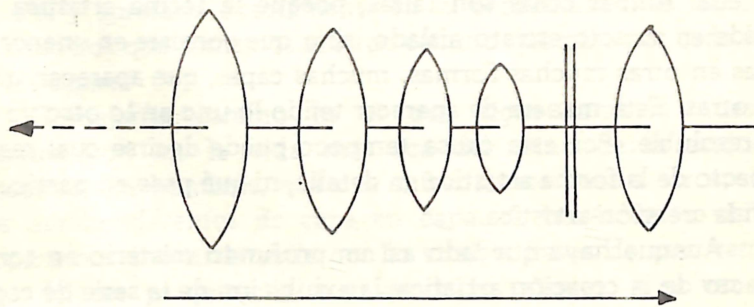
para las muchas interpretaciones es en cierto sentido lo característico de la gran obra de arte, mientras que la de escaso valor se distingue por dar paso de sí.

Hasta aquí sólo hemos hablado de dos capas del objeto estético —de la división en un primer término y un fondo. Pero en esta bipartición aún no se ha apresado la manera de ser de la obra de arte. No hay sólo una capa que resulte visible o audible por detrás de semejante primer término, sino que son varias. El fondo mismo tiene profundidad. Consideremos de cerca, por ejemplo, todo lo que emerge por detrás del primer término de un cuadro, digamos, de un retrato. En una primera capa sólo se presenta un lado puramente superficial o lo que tiene de cosa la persona pintada; pero aparece tridimensional frente a la bidimensionalidad del mero primer término. Lo próximo que resalta es la vida. Pero tampoco ésta es lo último. En ella aparece de nuevo un ser psíquico, un interior humano, que no puede pintarse y que, sin embargo, aparece tal como nos enfrenta la vida y a través de los rasgos del rostro, de la figura entera, de la actitud y de toda la manera de producirse. Puede presentarse además algo incluso del destino humano que se ha grabado en los rasgos del rostro y que, por ejemplo, Rembrandt ha sabido expresar tan profundamente en sus retratos. Pero tampoco estos efectos del destino que se elevan en el cuadro a la idealidad de aparición necesitan aún ser lo último de todo. Por encima de ellos puede elevarse todavía algo general humano que nos afecta y sobrecoge a cada uno de nosotros.

Mas hasta dónde vaya la pluralidad de capas de la obra de arte que se pretende representar en el esquema siguiente, es difícil de decir. Pero que la hay es cosa que puede analizarse claramente mediante el análisis de los objetos estéticos pertenecientes a las distintas artes. Así, por ejemplo, en la música aparece por detrás de la sucesión de sonidos perceptibles en forma puramente acústica una unidad que ya no es perceptible más que para nuestro interior. Luego emerge algo de índole afectiva y luego lo psíquico que apenas puede apresarse con palabras. Nuestro lenguaje, que sólo tiene a mano

comparaciones superficiales, es demasiado pobre para poder expresar la inagotable profundidad del mundo interior.

También en el arte literario se encuentra, como se comprende de suyo, esta pluralidad de capas. En ningún caso va el literato directamente desde el lenguaje, que forma el primer término, hasta el último contenido de la obra de arte. Tendría con el instrumento de las palabras y conceptos que hacer hasta cierto punto una preparación de todo sobre la mesa, como un psicólogo. Pero con meros conceptos y designaciones directas jamás podría hacernos entrar de una manera artística en el interior de un ser humano. El literato fuerza más bien al lenguaje a pasar por encima de la mera interpretación en conceptos y llegar hasta algo del todo distinto. Hace llegar a los hombres a situaciones, señala sus destinos y expone cómo se las arreglan en medio de ellos. Los hace hablar y obrar. Si quiere hacer resaltar plásticamente sus estados de ánimo y sentimientos, no lo logra si designa éstos directamente con nombres y conceptos. Pero puede hacer a parecer, por ejemplo, un sentimiento de impaciencia visiblemente ante los ojos del lector describiendo como el sujeto corre nervioso de aquí para allá, marca rápido el compás con los dedos, o de pura impaciencia se vuelve injusto con sus prójimos. Así, va también el literato del lenguaje a la pura aparición de las cosas, luego a la vida, a la forma de reaccionar, en que resalta a su vez lo psíquico, y todavía a los efectos del destino y a los conflictos morales, hasta llegar a lo general humano.



En la serie de capas que acaban de indicarse hay, como nos resulta reconocible, algo así como una ley de lo estético. Esta nos dice, patentemente, que aquello que llamamos forma artística sea simplemente cosa del primer término, no dice que en éste se halle ya dado lo que aparece en las capas más profundas. Es, dentro de ciertos límites, incluso al revés. El literato da forma desde dentro, desde el destino a las figuras que lo sufren, de los problemas morales —crea, dicho con toda generalidad, partiendo de las figuras psíquico-espirituales. Esto quiere decir que da forma partiendo del fondo ver el esquema anterior), pues de otra suerte no podría aparecer el fondo en el primer término.

Tocamos aquí el mayor misterio de la estética entera: el misterio de la forma artística. Sería fácil de explicar, si sólo brotase de que el artista (por ejemplo, en el caso del literato) pusiese el lenguaje en rimas, estrofas o períodos. Pero no consiste ni en la forma del primer término solo, ni en la de ninguna capa del fondo sola, sino exclusivamente en el entretnejimiento de todas estas capas, tal que todas juntas hacen su aparición en el primer término —siempre en el supuesto de que el artista da forma partiendo del fondo, porque ésto es lo que propiamente se debe hacer aparecer. Lo bello permanece así ligado siempre al primer término. Si no está allí, tampoco hay, por no ser ya posible la aparición sensible, lo bello artístico. Se ha discutido durante largo tiempo si la unidad de la forma provoca la grandiosa impresión de una obra de arte, o bien —como era la opinión de Hegel— algo de tipo ideal que aparece en ella. Ambas cosas son falsas, porque la forma artística no reside en su solo estrato aislado, sino que consiste en unencajar unas en otras muchas formas, muchas capas, que aparecen unas en otras. Esta manera de aparecer tejido lo uno en lo otro ya no es resoluble. Por esta causa tampoco puede decirse cuál sea el aspecto de la forma artística en detalle, ni qué pase en particular con la creación artística.

Aunque haya quedado así un profundo misterio en torno al acto de la creación artística, la exhibición de la serie de capas en el objeto estético ha traído, sin embargo, un cierto

esclarecimiento. También en el análisis del acto de contemplación nos sirve el mayor conocimiento de la estructura de la obra de arte. Cuando se parte de él, enseguida se ve cómo se articula la contemplación estética, la intuición estética. Claramente se reconoce el fenómeno del lento sumirse en la profundidad de una obra de arte, a saber, esto: que con ella y en ella se puede crecer psíquica y humanamente y ante todo en la aprehensión artística de ella, o que cada vez se ve más hondo dentro de ella —lo que no sería posible si todo se aprehendiese de una vez. El ver artísticamente no es una visión simple, se compone de muchas cosas. No puede dejarse fuera de nada, no es posible un salto desde el primer término hasta el fondo más profundo. Una conciencia que crea poder llegar de un salto al último contenido de una obra de arte, se queda en verdad vacía. Quien no posee la verdadera capacidad de aprehender artísticamente, cae por cierto fácilmente en la tentación de salir del paso con conceptos vacíos, como hace, por ejemplo, el diletante, que repite los juicios formulados por los conocedores y que quizá hasta cree ser íntimamente pereza de la cosa, como lo fue el conocedor que había recorrido la serie entera de grados entrelazados que constituye la aparición. Esta actitud es muy frecuente, especialmente dondequiera que surge algo nuevo. Es un epifenómeno que es humano. Nos dejamos engañar fácilmente por los juicios hechos, y perdemos la visión de conjunto o cuanto nosotros mismos hemos labrado íntima y efectivamente. Pero si queremos comprender del todo una obra de arte y apresarla exactamente en su profundidad, se requiere de nosotros que tomemos el largo camino que pasa por cada una de las capas.

Semejante camino es el que sigue también nuestra comprensión en la vida más acá del reino de la estética. Nosotros, los hombres, que nos enfrentamos unos a otros, sólo nos aprehenderemos de capa en capa. A través de lo visible tropezamos intuitivamente con lo vital, a través de esto vemos algo del ser psíquico, y a través de lo psíquico a su vez los grandes órdenes que en contra del espíritu en el seno de los cuales tiene lugar el enfrentamiento. No puede admirarnos el tropezar

aquí con los mismos órdenes que encontramos en el objeto estético; pues todo descansa en una misma fábrica del mundo. Este es, como hemos expuesto extensamente antes, un mundo estratificado. Los mismos estratos que pudieron señalarse en el mundo real, vuelven a encontrarse en la obra de arte y tienen que ser recorridos por el contemplador: ante todo una capa de cosas quizá doble en la obra de arte), luego la de la vida, luego la psíquica y finalmente una espiritual. Por eso es la efectiva obra de arte un complejo cuya aprehensión requiere siempre de nuevo que se recorra y trabaje la conformación de todos los estratos, sino cada vez una distinta, conforme a las peculiaridades del respectivo estrato.

¿Puede explicarse todo arte y todo lo bello de la vida por tal serie de estratos? ¿Dónde pueden señalarse, así pudiera preguntarse, las múltiples capas del fondo en la ornamentación, a la que ciertamente no se puede negar el valor artístico? ¿Y no hay también ciertas formas de la música y arquitectura que se salen de la estratificación? Ha habido opiniones que han querido restringir, por ejemplo, la música a lo puramente formal y negarle la capacidad de representar algo. Así es como Eduardo Hanslik, en su obra *De lo bello musical*, ha visto la música con una concepción formalista y racionalista, intentando presentarla como un mero juego de formas de movimiento del sonido que no pueden tomarse temáticamente. Gracias a Hanslik surgió una ruda polémica contra la ópera wagneriana, en la que según la opinión de la crítica se había puesto todo el peso más allá de la música. Si en la ópera wagneriana parece la música capaz de expresar algo que está del todo fuera del alcance de su capacidad de expresión, por ejemplo, hechos, el destino y caracteres humanos, consistiría, se opinaba, tan sólo en la famosa coordinación hecha por Wagner entre distintos temas musicales y figuras perfectamente determinados personajes o al hacer pensar en ellos, resuenan siempre de nuevo los mismos motivos, alcanza la ópera wagneriana su capacidad de expresión; pero al hacerlo así yerra lo específicamente musical. —Surgió entonces una polémica en torno al concepto entero de la ópera moderna en general. Esto

es comprensible, porque las circunstancias son en la ópera, que es un arte de una composición múltiple y altamente complicada, especialmente difíciles de penetrar con la vista.

Tras de esta discusión está una cuestión importante: ¿Cuál es en general la relación entre una determinada materia en la que puede lograrse que algo haga su aparición y el contenido o el objeto que debe representarse? ¿Puede expresarse todo en toda materia, en toda clase de primer término, en la piedra, en el color, en las palabras o el sonido? Este no es, justo, el caso. Cada determinado contenido requiere un determinado primer término. Con el material de primer término de la música y en la arquitectura no pueden expresarse, por ejemplo, temas objetivos. Los límites, es cierto, de lo que es expresable, no están, en general, estrechamente trazados. Especialmente en la literatura encontramos una gran libertad, aunque es aquel arte que desciende menos hondo a lo sensible, que hace surgir lo sensible sin apelar directamente a los sentidos percipientes. Pero la palabra apela a la fuerza de representación de la fantasía. Y justamente porque el primer término o el símbolo es muy poco semejante al fondo o lo simbolizado (cf. p. 134), tiene la literatura la capacidad de hacernos entrar en los últimos estratos, completamente heterogéneos con su primer término.