

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FILOSOFIA
Y
LETRAS

*REVISTA DE LA FACULTAD
DE FILOSOFIA Y LETRAS*

16

OCTUBRE-DICIEMBRE

1944

IMPRESA UNIVERSITARIA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

H. señor Rector:
DR. ALFONSO CASO

H. señor Secretario General:
LIC. EDUARDO GARCÍA MÁYNEZ

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

H. señor Director Honorario:
DR. ANTONIO CASO

H. señor Director:
PROF. PABLO MARTÍNEZ DEL RÍO

FILOSOFIA Y LETRAS

REVISTA DE LA FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA
UNIVERSIDAD N. DE MÉXICO.

PUBLICACION TRIMESTRAL

DIRECTOR:

Eduardo García Máynez.

Correspondencia y canje a Ribera de San Cosme 71.
México, D. F.

Subscripción:

Anual (4 números)

En el país..... \$7.00

Exterior..... dls. 2.00

Número suelto..... \$2.00

Número atrasado..... \$3.00

Sumario

SYMPOSION SOBRE "EL DESLINDE" DE ALFONSO REYES

	Págs.
Juan David García Bacca	<i>El problema filosófico de la fenomenología literaria</i> 121

FILOSOFIA

Ernst Cassirer	<i>Antropología filosófica. La Ciencia</i> 135
Juan Roura-Parella	<i>Raíces del Arte</i> 153

LETRAS

Manuel Alcalá	<i>Del supuesto materialismo de Poe</i> 171
José de Santos Taveira	<i>Sobre Camoens y "Los Lusíadas"</i> 185

HISTORIA

F. J. Rhode	<i>El azulejo de la antigua capital de la Nueva España</i> 201
-----------------------	--

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

Filosofía

	Págs.
José Gaos	<i>Antonio Caso.</i> (Eduardo García Máñez.) 217
Eduardo Nicol	<i>The Foundation of Phenomenology.</i> (Marvin Farber.) 223

Letras

Ferrán de Pol	<i>Depois de Eça de Queiroz.</i> (Fidelino de Figueiredo.) 229
Ferrán de Pol	<i>La aventura y el orden.</i> (Guillermo de Torre.) 231
Julio Jiménez Rueda	<i>Archipiélago de Mujeres.</i> (Agustín Yáñez.) 232

Historia

Agustín Millares Carlo	<i>Hernán Cortés, sus hijos y nietos, caballeros de las órdenes militares.</i> (Manuel Romero de Terreros.) 235
Agustín Millares Carlo	<i>Vocabulario castellano zapoteco.</i> (Fray Juan de Córdova.) 237
Noticias 239
Publicaciones recibidas 243

Raíces del Arte

También en el campo de la estética y de la ciencia del arte, buena parte de las discusiones provienen del afán de reducir a un último concepto la pluralidad de fenómenos. La nostalgia de unidad que quizás alimenta una llama religiosa, lleva a casi todos los que se ocupan de problemas de arte a admitir, cerrando los ojos a la realidad, una raíz única en la creación artística. Este prejuicio tan extendido angosta el campo de visión en la esfera del arte, dejando oscuros, casi incomprensibles, estilos y direcciones, motivos e influencias que se nos aparecen con claridad tan pronto como se toma una actitud ingenua, comprensiva, ante la realidad artística.

En primer lugar, la extraordinaria complejidad de la obra de arte no se agota con la pura consideración estética. Si el círculo de la estética es más amplio que el de lo artístico, ello no quiere decir que la obra de arte nazca sólo de fuentes estéticas. Las necesidades y fuerzas que dan existencia al arte rebasan la complacencia desinteresada, que, como es sabido, caracteriza la impresión estética así como el objeto estético. Es más, este placer estético supone larga evolución en el curso de la vida humana; el arte tiene seguramente, como la ciencia misma, un origen utilitario. Como dice muy bien M. Pottier, en la antigüedad, incluso en la Edad Media, lo útil ha sido siempre la sólida armadura de lo bello.¹ Aquí nos interesan mucho más las fuentes estéticas de la creación artística que los motivos utilitarios religiosos o sociales que informan la obra de arte.

De hecho el arte tiene pluralidad de funciones, nace de raíces de distinta hondura en el alma del artista. Cuando hablamos de función del arte no nos referimos a los efectos sociales o espirituales de la experiencia artís-

tica en el espectador, sino a las fuentes de donde mana la producción artística en cuanto tal.

Las fuerzas primordiales de la creación en el dominio del arte son las de la expresión, la de la representación de la realidad, la de la representación armónica de una experiencia estética y la de la significación simbólica.²

Donde hay arte se conjugan estas cuatro tendencias en proporción distinta, aunque en sus orígenes sean extrañas las unas a las otras. No sabemos, sin embargo, cuáles son las relaciones entre el impulso de representar la realidad lo más exactamente posible, expresar un torrente de pasión o un sentimiento cualquiera, transfigurar este mundo en la belleza y representar algo invisible en una apariencia finita. Lo principal es que toda auténtica obra de arte es a un tiempo expresión y formación.

Tampoco conocemos el sentido profundo, último, de estos factores que entran en juego en la creación artística. ¿Por qué nos lleva un impulso irresistible a imitar la realidad? ¿Qué honda necesidad satisfacemos al expresar en la obra de arte nuestra vida interior? ¿Qué sentido tiene la tendencia a construir un mundo armónico y perfecto? ¿Qué función recaba en la totalidad de la vida personal la creación de símbolos, que nos dicen de un mundo invisible más allá de la realidad sensible? Sólo por el camino de la hipótesis se aventura el hombre a penetrar en estos dominios oscuros que constituyen otros tantos enigmas de su existencia.

Desde los comienzos del arte, cuando todavía la creación artística era una actividad general y no estaban trazados los límites entre el artista y los demás hombres, cuando el arte no existía aún como actividad profesional, encontramos ya estas cuatro funciones básicas que constituyen la estructura estética creadora y dan nacimiento al tronco del arte con sus ricas ramificaciones. En los pueblos primitivos, en el hombre que vive muchos siglos antes del período que conocemos por los documentos históricos más lejanos, en el hombre de la segunda época del cuaternario que conoce ya la propiedad coloreante del ocre, encontramos reproducciones exactas y sobrias de la realidad, representaciones de formas animales, incluso en actitud de movimiento, tales como las que nos sorprenden y admiramos en las cuevas de Altamira en Santander o en Combarelles, en la Dordogne; encontramos formas ornamentales, lineales, de perfecta simetría, tales como los dibujos australianos grabados en escudos y armas que revelan un seguro instinto decorativo; encontramos cantos mágicos, imitativos, y música que nos dice de las penas y alegrías de sus cantores; y, finalmente, encontramos estructuras que significan la presencia de lo invi-

sible, como una simple piedra en el campo o grandes dólmenes que podrían considerarse como los primeros ensayos de una arquitectura.

Estas raíces son también visibles en el arte del niño, aunque a menudo se ha intentado explicarlo desde una sola de estas tendencias primarias.

Por otra parte, estas distintas funciones de la creación artística se nos ponen de manifiesto en el efecto de la obra de arte sobre el espectador. Experimentamos un placer en la armonía y en el ritmo, en la significación simbólica de esta armonía; y también el placer de expresión del artista, que es el primer gozador de su arte, encuentra resonancia en nuestra alma.

Dejemos ahora abierta la cuestión de si el auténtico placer estético sólo radica en la forma; el arte, sea cual fuere el factor predominante, es siempre formación en una experiencia afectiva cuyo sentido se nos revela en resonancia emocional. Expresión y forma sólo pueden separarse conceptualmente: la forma fortalece la expresión y la expresión vivifica interiormente la forma. Expresión sin forma no es ningún arte, y forma sin expresión no es creación artística. Pero aquí nos preguntamos por los supuestos genéticos de la forma artística en la que se nos manifiesta la tendencia predominante. En la forma artística estas funciones actúan en conexión estrecha, se entretajan, se equilibran, se destacan y a veces una de ellas constituye el nervio central de la obra integrando a las demás y dándoles su sello peculiar.

Si bien en el movimiento histórico las artes oscilan entre estos cuatro puntos fundamentales, cada arte particular se caracteriza por el predominio de alguna de estas tendencias. En la música resalta la necesidad de expresión, aunque no podamos olvidar que existe una teoría que hace depender la belleza de la música de la armonía y relaciones proporcionales de los sonidos. Es ya tópico el hablar de la música como de la matemática del sonido. Esta es la impresión primaria que nos produce la música de Bach o de Händel. Por otra parte, no podemos tampoco desconocer que la música en sus comienzos, cuando estaba fundida con el canto, era de naturaleza imitativa, o como diríamos hoy, descriptiva. El hombre primitivo canta para *encantar*, es decir, para producir un efecto mágico actuando con lo semejante sobre lo semejante.³ Con todo, la música es esencialmente expresión; es el lenguaje de nuestros sentimientos.

La arquitectura tiene su propio fin en la belleza rítmica, la distribución proporcional y simétrica del espacio y de las masas. Taine pudo decir de la arquitectura dórica que en ella "trois o quatre formes elementaires de la géométrie font tous les frais". Pero sabido es que épocas enteras

la han empleado particularmente como expresión, dejando de lado como el gótico y sobre todo el barroco todas las "leyes" de la belleza; lo que aquí habla a nuestra alma es la fuerte carga expresiva de la línea arquitectónica tan lejos de la placidez de la línea clásica cercana a las formas orgánicas.

En la pintura y escultura se oscila entre la "imitación" de la realidad y la voluntad de belleza, entre la necesidad de expresión que descarga en la obra de arte las tensiones del alma despreciando los objetos naturales y las normas objetivas de la belleza y el afán metafísico de transparentar en los símbolos el sentido transcendental del mundo.

En la danza el acento cae sobre la expresión y también se destaca su significación simbólica.

La poesía es ante todo canto, música, expresión, pero también nos transporta a un mundo secreto a través de los símbolos. "De la musique encore et toujours", canta Verlaine. Todos los poetas simbolistas han acentuado la relación entre la canción, la música y la poesía; los simbolistas franceses quisieron hacer con palabras lo que Wagner había hecho con notas musicales. "... la Musique rejoint le vers pour former, depuis Wagner, la Poésie." Stephen George y Alexander Blok creían incluso que la poesía, el espíritu del canto y de la música, cambiaría el mundo y crearía nuevas sociedades.

Finalmente el arte escénico, en primer plano el drama, nace principalmente de la tendencia imperiosa a la imitación. Según Shakespeare, el autor dramático "debe tener delante, por decirlo así, el espejo de la naturaleza y mostrar la faz del siglo y el cuerpo del tiempo". También el arte escénico representa el impulso a expresar la propia personalidad del actor sin olvidar todo el simbolismo del gesto que, como todos sabemos, en el teatro francés es un modelo de gracia y de armonía.

Por lo demás, esta distinta relación en las diferentes clases de arte se nos revela en la vivencia estética. Recordemos aquí que la *Einfühlung* prevalece en la experiencia de las artes musicales y la contemplación en las plásticas sin que tampoco podamos trazar un límite preciso. No sólo la clase de arte condiciona el predominio de la expresión o de la forma, sino que la personalidad del artista tiene en ello un papel importante y cambia las relaciones fundamentales.

Si empíricamente tenemos que reconocer que el arte nace de una pluralidad de experiencias que engendran distintas fuerzas morfogenéticas cuyo rendimiento podemos apreciar en el movimiento pendular de los

estilos en el curso del tiempo, tenemos también que admitir, sin que ello suponga una contradicción con nuestro punto de partida, que queda siempre en el alma del hombre la aspiración a tender el puente entre estas cuatro tendencias que dan nacimiento a la obra de arte. Pero la elaboración sistemática de la unidad del arte que vislumbramos como posible sobre todo en el drama, por fundirse íntimamente en él estas cuatro funciones, tiene que basarse en el conocimiento de la diversidad de impulsos morfogenéticos que de hecho conducen a la creación artística.

Avancemos un paso más en la obscuridad de los fenómenos de la creación artística. Estas fuerzas morfogenéticas que trabajan en estrecha sinergia en el nacimiento de la obra de arte deben estar dirigidas de algún modo por normas estéticas. Desde luego estas normas que dirigen la actividad creadora no vienen de fuera, de una Estética normativa, y ni siquiera son conscientes, sino inmanentes a la creación misma. El sentimiento artístico inmediato, originario, decide sobre la realización de la obra y no la reflexión consciente. Y no es raro que este sentimiento artístico primario se exteriorice en franca oposición con las normas, fruto de la reflexión, que hay en la conciencia del artista. Existe, pues, un sentimiento artístico originario que no puede derivarse ni de la experiencia ni de la práctica: es un a priori artístico, una disposición en sentido normativo que da dirección a las raíces del arte y coordina las complejas y poco conocidas actividades que intervienen en el acto creador.⁴

II

Cada una de estas tendencias centrales de la creación artística que nos hacen comprensible el nacimiento de la obra de arte, tiene su propia belleza y su propia estética. Tratemos brevemente de caracterizar una y otra.

En la relación hombre-mundo se entreteje la existencia humana y se exterioriza nuestra vida. La mayor parte de nuestras exteriorizaciones son el correlato de una conducta interesada, de una "Jage nach den Zielen", para usar una conocida expresión de Dilthey. En la vida del hombre se distinguen dos grandes campos: de un lado la vida práctica a la cual pertenecen casi todas nuestras actividades profesionales dirigidas a objetivos determinados, y de otro lado la vida estética que no persigue ningún fin exterior, sino que tiene en sí misma su valor y justificación. Las funciones

estéticas son un complemento necesario de la vida práctica, despiertan sentimientos de placer que elevan nuestro tono vital y lo intensifican y forman al hombre en aquella "Totalidad" que Schiller, Hölderlin y Guillermo von Humboldt miraban como un ideal.

No podemos llamar artística a la expresión de la conducta interesada. Una descarga emotiva cualquiera, común al hombre y al animal, el dolor, la alegría, el odio, la ira, no es en sí misma arte; Dilthey caracteriza el arte como expresión cristalina, formada de lo que, oscuro, indeterminado, con frecuencia inadvertido, *pasa* en el alma del artista y que carece de toda intención práctica.⁵ Es esencial a la calidad artística de la expresión que sea ella formada, que responda a ciertas leyes del espíritu. En todo tipo de expresionismo el acento cae sobre la expresión, pero carecería de calidad artística si no fuera formada. No podemos seguir a Dilthey cuando dice que en el arte estamos en presencia de una expresión inmediata de una vivencia.⁶ Por el contrario, creemos que la realización artística supone siempre una transformación, a veces muy profunda, del estímulo que provocó la expresión venga del mundo exterior o de la fantasía. Más adelante veremos que incluso la representación más próxima a la realidad supone siempre una transformación de lo dado, a veces honda y violenta. Lo decisivo en el arte no es en general la verdad de la vivencia, sino la formación artística de esta vivencia. El artista nos descubre su vivencia en la forma. No obstante, cuando el nervio de la obra de arte es la descarga de la vida interior, la forma pasa a segundo plano. ¿Qué hace el poeta?, se pregunta Goethe en su *Goetz von Berlinchen*: "Ein volles, von eines Emphindung ganz volles Herz." Y Rilke, a quien en sus primeras creaciones alcanza todavía la última onda del romanticismo, escribe: "Nur eine Sehnsuch reichen in den Reimen." La obra de arte no tiene que ser bella: "odio la bella redondez", dijo una vez Herder. Para el movimiento del *Sturm und Drang*, la belleza se retira detrás de la expresión fuerte y auténtica de la vida personal del poeta; la forma no puede eclipsarse, pero tiene una nueva relación con el contenido. El núcleo genuino de la belleza en el arte yace en la forma del alma que se expresa en la forma artística. Los dos conceptos fundamentales de tal estética son *carácter* y forma interior.

Junto a la expresión, y a ella íntimamente unida en la estructura estética del hombre, hay la necesidad de forma, la tendencia a la *belleza* en sentido estricto. La *angustia*, el *terror cósmico*, el *dinamismo frenético*, el insaciable afán sin objeto, todas las tensiones del alma en suma, se clari-

fican, se decantan, se levigan, ceden a la necesidad de orden, de medida, de equilibrio. Tan pronto como esta función se constituye en centro de la vida artística, "el caos se convierte en cosmos".⁷ Esta raíz acoge los estímulos, los elabora, los transforma, los depura y nos los devuelve en la obra de arte con el sello de la imagen ideal que el artista lleva dentro de sí mismo. La forma prevalece sobre la expresión, el espíritu sobre el alma. El clasicismo nace. No es ya aquí lo primero en el tiempo la expresión, sino la voluntad de forma, y ésta deviene posteriormente expresión para el artista. Y ello incluso sin intervención del conocimiento y de la voluntad. Pero la expresión existe siempre y sólo en cada caso concreto puede resolverse su situación temporal respecto de la forma.

La necesidad de forma huye de los fuertes contrastes y acentúa el equilibrio, la armonía, la unidad. Por eso domina en el arte plástico la simetría, y en la música la repetición y la proporcionalidad de las relaciones. En la poesía se tiende a una acción contraria con pocos motivos, pero muy estrechamente unidos unos con otros.

Ahora bien: ¿qué hay en la forma para que su contemplación nos produzca en alto grado una complacencia desinteresada? ¿De qué depende el efecto que produce en nosotros la forma *bella*? Porque este efecto no depende de nosotros, sino de un modo de ser del objeto; es una consecuencia necesaria de hechos objetivos. Nuestra misión —dirá la estética objetiva— consiste en describir el objeto en sus momentos principales, cosa factible por medio del análisis. La obra es bella, y nos gusta, no porque nos produce un placer, sino al contrario: nos produce un placer porque es bella. La belleza y su placer correlativo dependen de la armonía, proporción, ritmo y simetría del objeto, dirá ya la estética del Renacimiento y el método objetivo moderno.⁸ Cuando en una ocasión alguien quiso cambiar las líneas de su cúpula, Alberti exclamó: "Me destruyes *tutta la mia musica*." En su trabajo sobre la arquitectura, este artista define la belleza como "cierto comienzo y sincronización de las partes en un todo según cierto número, proporción y orden determinados como exige la armonía, esto es, la ley natural absoluta y más alta de la naturaleza". En otro lugar habla de la belleza como de una especie de armonía de la totalidad de las partes con la razón, de tal modo que en ella nada puede ni adicionarse o disminuirse o cambiarse sin que se pierda su naturaleza. Con un lenguaje semejante hablaba Copérnico en la configuración del universo. Todo está tan unido "ut in nulla sui parte possit transponi aliquid sine reliquarum partium ac totius universitatis confusione".⁹

La tendencia de la naturaleza hacia la armonía se cumple plenamente en el arte. Como en ninguna parte se encuentra una unidad perfecta, al arte corresponde crearla. La belleza es lo perfecto. De esta unidad que organiza la variedad, que relaciona las partes unas con otras; y con el todo surge el concepto fundamental de dicha estética, es decir, el de la forma. Arte es creación de la unidad en la variedad. Esta fórmula llega hasta nuestros días a través de Leibniz, Kant, Hölderlin y Hegel. Cada vez, empero, su substancia se profundiza y adquiere una interpretación distinta.

Nunca ha podido convencernos del todo la idea de un canon objetivo que decida sobre la belleza de la obra de arte; sin duda proporción, simetría, composición, pertenecen de algún modo a la obra de arte, pero dudamos que tales conceptos nos hagan penetrar en el misterioso recinto de la belleza.

Largo tiempo de ocuparnos en problemas de la psicología de la forma nos han familiarizado con la idea de *Gestalt* y de totalidad como tipo de forma objetiva que puede tener cualquier instrumento, acaso el universo mismo. ¿Puede realmente identificarse la *Gestalt*, sea armónica o no, con la forma estética? Creemos que no. La forma objetiva es portadora de la forma estética, meollo de la belleza. Sólo así podemos explicarnos la belleza de obras de arte que están muy lejos de los cánones clásicos. Estamos totalmente de acuerdo con Paul Häberlin: "La forma objetiva de la obra no es idéntica a la forma estética, pero es su vehículo subjetivo necesario. La forma objetiva . . . es vehículo de la forma estética, *medio* para la revelación de la belleza." ¹⁰ La belleza es, pues, un hecho último, el *non so che* de Petrarca cuando trata de describir la belleza de su amada, y que no deja aprehenderse en las mallas del concepto, es decir, es un "algo" inaccesible a la razón. ¹¹.

Acierta indudablemente la estética antigua cuando dice que el arte clásico es propiamente un arte estético; sin embargo, no es el único arte legítimo; hay otro tipo de belleza que no emana de la proporción y de la armonía. Es perfectamente justificado hablar de "belleza sublime" o de "belleza trágica" o de otras clases de belleza, como lo hace la estética moderna. Podemos sentir la belleza como efecto subjetivo de un correlato objetivo vinculado en una *Gestalt*, aunque esta forma estética no sea de tipo clásico. Entre el Olimpo clásico y el arte esquizoide hay un amplio campo para la belleza y para el genuino goce estético. Y dejemos estas alturas en las que el artista que se alimenta de la necesidad de forma crea la perfección y la plenitud en la obra de arte, para descender hasta otra de las raíces

del proceso artístico creador, a la tendencia que nos impulsa a reproducir la realidad lo más exactamente posible.

Siempre de nuevo los artistas nos aseguran que en su arte no hacen otra cosa que reproducir la realidad; es decir, lo que se da en un mundo sensorial.

No sabemos cuál pueda ser el sentido profundo de este impulso, tan antiguo como el hombre, el de imitar la realidad. ¿Se tratará de un fenómeno de salvación al fijar en formas estables un mundo cambiante y en constante movimiento? Si así fuese, esta raíz artística tendría una función semejante a la que Goethe en el *Fausto*, al final del prólogo en el cielo confiere al pensamiento, al concepto:

“Und was in Schwankenden Erscheinung schwebt, Befestiget mit dauernden Gedanken.”

¿Será, como piensa con gran agudeza Salomón Reinach, para explicarse los dibujos prehistóricos en las cuevas del Perigord y de la región pirenaica, que “l’image d’un être ou d’un objet donne à l’auteur ou au possesseur de l’image un pouvoir d’influence sur l’objet lui-même”?¹²

¿Será que tenemos la convicción profunda de que el mundo es un reflejo de Dios, y como no puede haber otra belleza superior a la suya no puede darse otro arte mejor que el que copie la realidad más fielmente? Crear quiere decir honrar a Dios en sus obras.

En el arte musical primitivo no hay ninguna dificultad de interpretación. Sobre todo el canto tiende a producir un efecto mágico, creando un poder imaginario sobre un objeto mediante la reproducción de este objeto. En todos los tiempos se ha conferido a la voz una potencia mayor que la de los filtros:

“... Vox letheos cunctis pollentior herbis excantare deos”, dice Lucrecio. Recordemos tan sólo los cantos mágicos de los indígenas mexicanos, imitativos, para provocar la lluvia.¹³ La magia está fundada sobre la imitación. Ahora bien: suelen designarse con el término *naturalismo* distintas corrientes artísticas que tienen de común ver la esencia del arte en la reproducción de la realidad, sin ninguna elaboración cualitativa de las experiencias. El arte está en la misma base que la vida usual, diaria.

El principio de la imitación, de vieja raigambre, penetra hasta nuestros días. Ya Platón, haciéndose eco de las ideas de los primitivos, vió la esencia del arte en la actividad imitadora,¹⁴ y si Aristóteles concibió la imitación de un modo más amplio —una cierta idealización—, no elaboró su punto de vista profundo.¹⁵ Esta empresa fué llevada a cabo principalmente

por J. E. Schlegel, Batteux y Diderot, quienes nos han dado un análisis exacto del principio de imitación.¹⁶ A últimos del siglo pasado reaparece la teoría de la imitación con toda su pureza, casi hasta el absurdo en Arno Holz, quien afirma que el arte debe ser "Naturaleza".¹⁷

Salta a la vista la falsedad de la estética naturalista. La "Naturaleza" no es nada absoluto, sino que siempre se nos da a través de nuestra subjetividad, de suerte que el arte que imita la naturaleza no puede ser nunca puramente objetivo. La realidad sufre siempre una refracción mayor o menor en el alma del artista; por consiguiente, no es nunca pura imitación ni aun en el naturalismo más descarnado, sino siempre interpretación, en todo caso imitación de la forma interior más o menos transformada de una impresión sensible. Zola vió las cosas con más inteligencia que Holz cuando decía que el naturalismo es la representación de un aspecto de lo natural "visto a través de un temperamento". Por otra parte, el análisis de las obras naturalistas nos revela una serie de cambios de la realidad corriente. Es evidente que no puede suceder de otro modo. Con estas reservas, la teoría imitativa en todas sus formas puede aplicarse a la pintura, escultura, poesía objetiva, arte escénico y música descriptiva. Y hay que observar que las obras maestras de la pintura y de la escultura no han nacido de la imitación, sino que lo que justamente hace grandes semejantes obras es lo que no tienen de imitativas. Por otra parte, los grandes autores no imitan, sino que lo que les confiere rango y valor, y nos gusta, es precisamente su expresión creadora. ¿Y quién, pasando al arte literario, se atrevería a decir que *Don Quijote* o *Hamlet* han nacido de la imitación? ¿De dónde sacarían Cervantes y Shakespeare sus modelos? Por último, la música descriptiva o imitativa presenta algún problema que no podemos pasar por alto. Es muy probable que este tipo de música haya sido la primera en la evolución histórica, puesto que la magia —y el canto mágico es anterior al religioso, y éste antecede al profano— es imitativa: intenta reproducir fenómenos naturales tales como el ruido de la lluvia, el del trueno, gritos de animales, etc. La fidelidad imitativa de la música descriptiva está condicionada por las escasas posibilidades acústicas de que dispone el compositor. Se trata mucho más de una libre "traducción" que de una copia. Los pájaros de Wagner cantan como nunca cantó ningún pájaro. Lo mismo ocurre con el cabalgar de los caballos en el *Erlkönig* de Schubert o en la cabalgata de las *Walkyrias*; lo mismo en el movimiento de las olas, el ruido de las tempestades y de las batallas, etc. En la imitación sonora, en la música

descriptiva, se trata no de copias reales, sino de asociaciones por semejanza, de meras alusiones.

Por lo demás a nadie podría ocurrirle sostener seriamente que la arquitectura, el arte ornamental, la danza y la música absolutas, la música expresiva o la poesía lírica sean de naturaleza imitativa. Estas artes caen fuera de toda explicación naturalista.¹⁸

Consideremos al fin la raíz simbólica del arte. Si despojamos al psicoanálisis de su exageración pansexualista así como su acentuación de las tendencias patológicas, hay que reconocer que ninguna otra corriente de psicología ha dado una mayor aportación para el esclarecimiento y comprensión del fenómeno artístico. Desde Freud sabemos la importancia que tienen los complejos reprimidos en la creación artística, sobre todo la relación simbólica objetiva de sentimientos y afectos. Sabido es que como consecuencia de la represión ciertos complejos o tendencias, especialmente de origen sexual, se expresan enmascarados en un simbolismo a veces difícil de interpretar. "Todo lo profundo busca la máscara", dijo una vez Goethe. Desde luego esta expresión simbólica dista mucho de ser arte. Pero en el artista, en poetas y pintores, en particular los surrealistas, este mundo inconsciente es vestido por la imaginación creadora con el ropaje más diverso, dando nacimiento a obras de arte de cuyo simbolismo el artista no tiene con frecuencia la menor conciencia. Por otra parte, si es cierto que la expresión simbólica es conocida desde antiguo, tenemos también que reconocer que el psicoanálisis le ha dado todo su valor y nos ha hecho penetrar en sus formas más intrincadas y oscuras. Sin embargo, debemos guardarnos de creer que el arte no es más que una pura sublimación y que todo el arte sale de la "cloaca del inconsciente", como alguna vez hemos leído en Alfonso Reyes. No sólo el inconsciente, campo poderoso que rebasa a la libido, tiende a expresarse en formas simbólicas del arte, sino también la conciencia, que incluye un subconsciente no reprimido ni censurado. El contenido de la obra de arte, consciente o inconsciente, es formado simbólicamente por la imaginación creadora.

En la vida emocional del hombre hay un aspecto que se expresa por medio de símbolos, esto es, que está referido a objetos. Buena parte de los estados emocionales buscan un objeto adecuado al cual vincularse; a esta relación con un contenido objetivo lo llamamos símbolo del sentimiento. El enamorado que esculpe un corazón en un árbol crea un símbolo para su amor. El artista creador sabe encontrar un simbolismo adecuado para la expresión de sus sentimientos.

Esta capacidad de encontrar símbolos y de crearlos es una capacidad general humana que en el artista adquiere un gran desarrollo. ¿Qué función podrá tener dentro de la totalidad de la persona esta actividad simbólica? Tan pronto como un sentimiento encuentra o crea un símbolo, se suaviza, pierde su carácter inquietante y a veces torturador. La actividad simbólica es un poder liberador de las tensiones del alma.

Los símbolos con que se expresa la vida del alma son la apariencia sensible de algo que no se ve, algo escondido, secreto, esencial. ¿No serán todas las cosas visibles, el mundo que se nos da a los sentidos, símbolos de un mundo suprasensible? Todas las cosas visibles son emblemas; lo que ves no es su esencia propia; estrictamente considerado no está allí: la Materia sólo es: piritualmente y para representar alguna idea y *darle cuerpo*.¹⁹

Este es el supuesto filosófico del simbolismo: más allá de la realidad sensorial impera un mundo suprasensible que no se agota en la cosa puramente fenoménica, sino que tiene un contenido ideal, una "esencia". "La esencia de todo símbolo posible —escribe Fichte en su *System der Sittenlehre*, 1798— es este principio: hay en general algo suprasensible y superior a toda la Naturaleza."

El artista, para quien el arte satisface una función simbólica, considera el mundo visible como símbolo de otro invisible. Goethe insiste siempre de nuevo sobre el carácter simbólico de la realidad y en todos los ámbitos han resonado aquellos dos versos del final del Fausto: "Alles verglängliche ist ein Gleichnis." También Baudelaire, en su soneto *Correspondences*, ve la naturaleza como el símbolo de otra realidad; el mundo visible está lleno de símbolos que transportan al hombre al éxtasis espiritual a través de colores, perfumes y sonidos. Y para Mallarmé, que no sólo es el más representativo de los simbolistas franceses sino que aun construyó una metafísica para justificar los símbolos, la flor es la flor ideal que contiene la belleza de todas las flores, es una idea platónica, *eidos* o forma bella en sí misma y causa de la belleza en las cosas. En sus *Divagations* dice: "Je dis une fleur; et hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève l'idée même et suave, l'absente de tous bouquets."

La forma artística no sólo es una fuente de placer estético, sino que en su vivencia se nos revela también la esencia del objeto. El arte no es imitación de la realidad concreta, como afirmaría un naturalismo grosero, sino que su misión es hacer visible la substancia profunda de las cosas;

la belleza presenta lo absoluto en forma sensible, lo infinito en lo finito, la idea en el fenómeno concreto y limitado. Hay un mundo de belleza ideal que coincide con lo absoluto y que es realizado por medio del arte; la visión realista o científica no cala hondo; se contenta con el establecimiento de puras relaciones que integra en leyes; se queda, en una palabra, en la superficie de las cosas. Ya decía Platón que la ciencia no aprehende más que un término medio entre el ser y el no ser. El conocimiento científico no despoja el rebozo que encubre el misterio de la naturaleza. Hölderlin escribe en su *Hyperion*: "Entendimiento y razón no pueden captar lo infinito; esto sólo puede hacerlo el entusiasmo del artista que vive la belleza en la cual aparece la unidad en la variedad." Esta vieja fórmula significa en Hölderlin la inmanencia de la unidad divina en la pluralidad fenoménica.

Imágenes y símbolos dan a la idea una forma intuitiva. Pero la idea es mucho más que lo general en sentido lógico; el vocablo tiene también un carácter de exigencia. Cuando Shakespeare escribe: "He was a man, take him for all in all", nos habla del hombre auténtico, del hombre tal como tendría que ser, del hombre perfecto. El artista de vocación vive en un mundo de símbolos mediante los cuales nos deja transparentar el ideal, la plenitud, lo absolutamente perfecto. Por eso la idea que se nos aparece sensorialmente hace más que gustarnos: fascina. Lo particular representa de este modo a lo general, y no como un sueño o sombra, sino como revelación momentánea viviente de lo insondable (Goethe). El símbolo es la forma de una esencia.

La raíz simbólica del arte acerca el arte a la filosofía y más todavía a la mística. No es raro, pues, que se haya visto en la creación artística una especie de proceso de conocimiento. Para Conrad Fiedler el arte es conocimiento del mundo, desde luego no conocimiento intelectual, sino intuitivo. "El impulso artístico —escribe— es una tendencia cognoscitiva, la actividad artística es una operación de la facultad cognoscitiva, el resultado artístico, un resultado cognoscitivo."²⁰ El arte, había escrito antes Jean Paul, es la clave de la esencia del ser: este es su valor.

La función simbólica del arte nos presenta al artista, al poeta como el *Vates*, instrumento de poderes invisibles que sabe sumergirse en el alma del hombre y en la naturaleza y expresa sus misterios, sus arcanos, no con el lenguaje superficial y abstracto de la ciencia, sino por medio de símbolos. El correlato del símbolo es la significación, y su instrumento

esencial, la metáfora, la imagen. Por eso Goethe ha podido decir una vez que el poeta es el eterno *Gleichnismacher*, el eterno creador de alegorías y símbolos.

JUAN ROURA-PARELLA

NOTAS

1 Véase la *Mémoire de l'Institut* de 15 de noviembre de 1907. La tesis de Pottier es la misma de Salomón Reinach y del Dr. Hamy.

2 Véase Hermann Nohl: *Die mehrseitige Funktion der Kunst*, en: *Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. II, pág. 179.

3 Véase sobre la función imitativa de la música el hermoso libro de Jules Combarieu: *La Musique et la Magie*, París, 1909.

4 Johannes Volkelt: *Kunstphilosophie und Metaphysik der Aesthetik*, todo el cap. IX, especialmente pp. 264-267. Munich, 1914.

5 *Gesammelte Schriften*, VII, p. 222 y siguientes.

6 loc. cit., p. 240.

7 Worringer: *La esencia del estilo gótico*, pp. 37 y siguientes.

8 Véase Max Dessoir: *Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, todo el cap. III: El objeto estético. Stuttgart, 1906.

9 *de revolutionibus orbium caelestium*, libro VI. Nuremberg, 1543.

10 Paul Häberlin: *Allgemeine Aesthetik*. Basilea, 1929; todo el epígrafe 3 del cap. V, especialmente pp. 269-272.

11 Cicerón: *de orat.*, III, 50.

12 Esta tesis mágica, según la cual lo semejante da posesión sobre lo semejante, fué expuesta por el sabio francés en l'Académie des Inscriptions en mayo de 1903 y publicada en la revista *L'Anthropologie* en mayo-junio del mismo año.

13 Véase sobre la función mágica del canto primitivo, el interesante libro del etnógrafo escandinavo Lumholz: *Unknown Mexico*, Nueva York, 1903.

14 Platón: *República*, II y *Leyes* II y IV.

15 En el libro VIII de su *Política*, Aristóteles nos dice que en la música hay una reproducción de afectos morales, y en el cap. VI de su *Poética* adscribe a la imitación un placer, cosa extraña totalmente al hombre primitivo, para el que la imitación tendía a producir un efecto mágico, por consiguiente utilitario.

16 Johann Elías Schlegel: *Abhandlung von der Nachahmung*, en los escritos dramáticos y estéticos del autor, Heilbronn, 1887, pp. 106-160. Véase también: Manfred Schenker: *Charles Batteux und eine Nachahmungstheorie in Deutschland*. Leipzig, 1909, pp. 13, 20 y siguientes.

17 *Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze*. Berlín, 1891.

18 La teoría de la imitación ha sido objeto de críticas destructoras, entre otros, por A. W. Schlegel en *Vorlesungen über Schöne Literatur und Kunst*, vol. I, p. 94 y siguientes. Heilbronn, 1884. Schleiermacher, en *Vorlesungen über die Aesthetik*, pp. 255 y siguientes. Hartmann, en *Philosophie des Schönen*, pp. 525-6. Max Dessoir, en *loc. cit.*, pp. 61-2. Por el contrario, para Gustav Theodor Fechner la fiel imitación de la Naturaleza constituye la ley fundamental del arte; véase su *Vorschule der Aesthetik*, vol. II, p. 51.

19 Carlyle: *Sartor Resartus*, cap. XI.

20 Conrad Fiedler: *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, p. 73. Leipzig, 1876.