PROLEGOMENOS A UNA ESTETICA MARXISTA

(SOBRE LA CATEGORIA DE LA PARTICULARIDAD)

GEORG LUKÁCS

PROLEGOMENOS A UNA ESTETICA MARXISTA

SOBRE LA CATEGORIA DE LA PARTICULARIDAD

Traducción castellana de
MANUEL SACRISTAN

EDICIONES GRIJALBO, S. A.
BARCELONA-MEXICO, D. F.
1969

Título original
PROLEGOMENA ZU EINER MARXISTISCHEN AESTHETIK

Traducido por
MANUEL SACRISTAN

© 1954, GEORG LUKÀCS
© 1965, EDITORIAL GRIJALBO, México, D. F.
© 1969, EDICIONES GRIJALBO
Aragón, 386, Barcelona, 9 (España)

Segunda edición
Reservados todos los derechos

Impreso en España
Printed in Spain

Depósito legal, B. 10.739 - 1969
Impreso en Gráficas Román, S. A., Valencia, 387, Barcelona, 13

INDICE GENERAL

Nota del traductor 9

Prólogo a la edición italiana de 1957 11

PRIMERA PARTE

SOBRE LA CATEGORIA DE LA PARTICULARIDAD

I. LA CUESTION DE LA PARTICULARIDAD EN LA FILOSOFIA DE KANT Y SCHELLING 15

II. EL INTENTO DE SOLUCION DE HEGEL 45

III. LO PARTICULAR A LA LUZ DEL MATERIALISMO DIALECTICO 81

IV. EL PROBLEMA ESTETICO DE LO PARTICULAR EN LA ILUSTRACION Y EN GOETHE 129

V. LO PARTICULAR COMO CATEGORIA CENTRAL DE LA ESTETICA 163

SEGUNDA PARTE

CONCRECION DE LA PARTICULARIDAD COMO CATEGORIA DE LA ESTETICA

VI. EL CARACTER MAS GENERAL DE LA FORMA ARTISTICA 189

VII. MANERA Y ESTILO 193

VIII. TECNICA Y FORMA 195

IX. LA SUBJETIVIDAD ESTETICA Y LA CATEGORIA DE LA PARTICULARIDAD 201

X. LA ORIGINALIDAD ARTISTICA Y EL REFLEJO DE LA REALIDAD 213

XI. PARTIDISMO 219

XII. ESENCIA Y FENOMENO 231

XIII. PERDURACION Y CADUCIDAD 241

XIV. LA INDIVIDUALIDAD DE LA OBRA Y LA PARTICULARIDAD 255

XV. LO TIPICO: PROBLEMAS DE CONTENIDO 275

XVI. LO TIPICO: PROBLEMAS DE FORMA 287

XVII. EL ARTE COMO AUTOCONSCIENCIA DE LA EVOLUCION DE LA HUMANIDAD 299

El texto traducido corresponde al original alemán, tomado de los siguientes lugares:

Parte I, Cap. I: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, J. 2, H. 4, 764-783.

Parte I, Cap. II: Ibídem, J. 2, H. 4, 763-807.

Parte I, Cap. III: Ibídem, J. 3, H. 2, 157-189.

Parte I, Cap. IV: *Festschrift für Ernst Bloch*, Berlín 1955, 201-227.

Parte I, Cap. V: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, J. 4, H. 2, 133-147.

Parte II, Caps. VI-XI: Ibídem, J. 4, H. 4, 407-434.

Parte II, Caps. XII-XVII: De un original mecanográfico facilitado por el autor.

La ordenación del texto, por decisión del autor, corresponde a la seguida en la edición italiana de 1957, salvo por lo que se refiere a los rótulos Primera Parte y Segunda Parte. Estos han sido introducidos también por decisión del autor.

El traductor

PROLOGO A LA EDICION ITALIANA DE 1957

El estudio que aquí se publica independientemente se planeó y escribió originalmente como un capítulo de la parte dialéctico-materialista de mi Estética, titulada *Problemas del reflejo estético*. La parte histórico-materialista no puede ser sino posterior, puesto que presupone la solución de los problemas dialéctico-materialistas del reflejo estético. Para que el lector comprenda las razones de esta publicación por separado indicaré brevemente el origen de este escrito y el lugar que ocupa en el contexto general de la estética.

La obra entera comprenderá dos partes: la primera trata de la especificidad del hecho estético, analizando en particular la génesis filosófica del principio estético, su diferenciación respecto del reflejo científico de la realidad objetiva y respecto del reflejo que tiene lugar en la vida cotidiana. El tratamiento de la particularidad como categoría de la estética se proyectó y escribió como capítulo segundo, conclusivo de dicha sección. La segunda parte de los *Problemas del reflejo estético* tendrá por objeto la estructura de la obra de arte y la tipología filosófica de la actitud estética.

Puesto que siempre he considerado a la particularidad como una categoría central de la estética (si no como *la* categoría central de la misma), he empezado la redacción de la obra con el estudio monográfico de la particularidad que, como queda dicho, debía constituir el capítulo segundo de la primera parte. Pero en el momento de exponer la génesis filosófica general y la especificidad del hecho estético surgieron ciertas dificultades que volvieron a poner en discusión el plan inicial de la obra.

En la base de todo el libro se encuentra la idea general de que el reflejo científico y el reflejo estético reflejan *la misma* realidad objetiva. Esto conlleva necesariamente la identidad no sólo de los contenidos reflejados, sino también de las categorías que los forman. La especificidad de los diversos modos de reflejo no puede, pues, manifestarse sino en el *seno* de dicha identidad general: en una decisión específica entre la infinitud de los contenidos posibles, en una acentuación específica y en un reagrupamiento específico de las categorías decisivas en cada caso.

Por consiguiente, había que atribuir en todo momento un valor preeminente a dicha mutación de estructura y de proporción en el ámbito de las mismas categorías, y, en particular, había que acentuar constantemente la unidad de identidad y diversidad entre la doctrina de las categorías científicas y la de las categorías estéticas. Mas como el problema de la particularidad, según se sabe, es una de las partes menos tratadas de la lógica, me he visto obligado a poner ante mi exposición un estudio histórico-filosófico del problema de la particularidad (caps. I-III). Y era natural esbozar aquí, como complemento de la exposición, un desarrollo de las categorías en el ámbito de la estética (cap. IV). De aquí se desprendían ya algunas dificultades de orden estructural para la realización de mi plan inicial: un tratamiento histórico de los problemas —amplio aunque sumario— no entraba en el marco de una obra estética esencialmente sistemática.

En segundo lugar, he visto que la categoría de la particularidad tenía que tratarse también, por exigencia del tema, en la sección genética de la primera parte, y, precisamente, como se hace en el presente estudio, en conexión y en interrelación con otras diferencias categoriales entre el reflejo científico y el estético (desantropologización o interpretación antropomórfica, interpretación de en-sí y para-nosotros, etc.). El capítulo teórico general del presente estudio (cap. V) habría provocado por lo tanto desagradables repeticiones en el contexto total.

En tercer lugar, he visto que la concreción de la particularidad, inevitable en el contexto dado, pertenece de hecho no a la primera, sino a la segunda parte principal

de los *Problemas del reflejo estético,* y, principalmente, al análisis de la estructura de la obra de arte.

Esas razones me han movido a separar el capítulo, que ya estaba escrito, de la obra general. No porque todo esto justifique sin más la publicación por separado; me he decidido a hacerlo, sobre todo, porque el problema de la particularidad es uno de los más descuidados, tanto desde el punto de vista lógico cuanto desde el estético, y, al mismo tiempo, constituye a mi juicio uno de los problemas centrales de la estética. El presente estudio debe considerarse, pues, como un *prolegómenon* a mi Estética en un sentido bastante limitado; pero contiene el tratamiento sumario, aunque de todos modos monográfico, de uno de los problemas más importantes de toda la estética. Eso es lo que puede justificar su publicación.

G. L.

Bucarest, diciembre de 1956.

PRIMERA PARTE

SOBRE LA CATEGORIA DE LA PARTICULARIDAD

I

LA CUESTION DE LA PARTICULARIDAD EN LA FILOSOFIA DE KANT Y SCHELLING

La relación entre la universalidad, la particularidad y la singularidad es, por su propia naturaleza, un antiquísimo problema del pensamiento humano. Una orientación en la realidad, una práctica —incluso en el más cotidiano sentido de la palabra— es imposible sin un cierto grado de diferenciación entre esas nociones, sin una delimitación recíproca entre las mismas y, también, sin alguna penetración en sus recíprocas transiciones. Por eso, es obvio que en cuanto empieza a ejercerse el pensamiento dialéctico, aunque sea en forma espontánea, y especialmente cuando lucha por tomar consciencia de sí mismo, surge inevitablemente este problema. Así lo señala Lenin ya respecto de Aristóteles. Lenin cita una expresión de este filósofo, de la que se desprende claramente que Aristóteles ha percibido ya el peligro de sustantivización de lo universal: "Pues, naturalmente, no se puede acoger la opinión de que exista una casa (la *casa* en general) además de las casas visibles." El comentario de Lenin, que se limita en este punto a la cuestión de la relación dialéctica entre lo universal y lo singular, pero podría ampliarse sin más también a lo particular, rebasa, naturalmente, el planteamiento de Aristóteles. "Así se identifican las contraposiciones (lo singular se contrapone a lo universal): lo singular no existe sino en la conexión que lleva a lo universal. Lo universal no existe más que en lo singular, por lo singular. Toda singularidad es (de un modo u otro) universalidad. Toda universalidad constituye una partícula, o un aspecto, o la esencia de lo singular. Lo singular penetra sólo imperfectamente en lo universal, etcétera. Toda singularidad está en conexión, mediante

miles de transiciones, con otra *especie* de singularidades (cosas, fenómenos, procesos), etc." [1]

El peligro visto por Aristóteles, peligro que había tomado ya antes de él una forma clara en la filosofía de Platón, se agudizó en la escolástica medieval hasta tomar la forma del realismo conceptual. Desde el punto de vista de nuestro problema, una importante componente de ese peligro consiste en que la singularidad, la particularidad y la universalidad no se conciban como determinaciones de la realidad misma, en sus interacciones dialécticas recíprocas, sino de tal modo que una categoría se considere real en comparación de las otras, o incluso como la única real y objetiva, mientras que las otras no tendrían sino una significación subjetiva. Tal es el énfasis epistemológico que favorece a la categoría de la universalidad en el realismo conceptual. La oposición nominalista invierte los acentos y hace de la universalidad una determinación puramente subjetiva y de la naturaleza de las ficciones. Esta oposición en lucha con el realismo conceptual, a menudo espontáneamente materialista aunque también, dadas las circunstancias históricas, revestida otras veces de ropaje teológico, se muta, en el curso de su crítica del realismo conceptual, en una subjetivización de lo universal, en nominalismo. Marx ha llamado la atención sobre el materialismo espontáneo de Duns Scott, teológicamente encubierto, y ha visto en él la "primera expresión" del materialismo. Esa tendencia nominalista domina también los comienzos del materialismo en la filosofía moderna; Marx alude con razón a Hobbes en este contexto.[2] El aspecto que Engels ha subrayado en el desarrollo filosófico moderno —a saber, que el origen y el primer despliegue de las ciencias de la naturaleza determinaron por de pronto un dominio del pensamiento metafísico—, desempeñó, como se comprende, un papel decisivo en el hecho de que la dialéctica de lo particular no apareciera casi nunca, o lo hiciera, a lo sumo, episódicamente. Cierto que algunas figuras centrales de la fundamentación filosófica de las nuevas ciencias

[1] Lenin: *Aus dem philosophischen Nachlass (Cuadernos filosóficos)*, Viena-Berlín, 1932, pág. 287.

[2] Marx-Engels: *Die Heilige Familie (La Sagrada Familia)*, *Werke* (MEGA), III, pág. 305.

Salvo expresa indicación en contra, Marx y Engels serán citados siempre por esta edición.

matemático-geométrico-mecánicas fueron también destacados dialécticos, como Descartes o Spinoza. Con su definición *omnis determinatio est negatio*, este último, como veremos más tarde, ha contribuido muy esencialmente a la recta comprensión de la particularidad. Pero nuestra cuestión no empezó a adelantarse hacia el foco del interés filosófico hasta que el interés científico dejó de orientarse exclusivamente hacia la física —esencialmente concebida como mecánica— para atender también a la química y, sobre todo, a la biología; hasta que empezaron a aparecer en biología los problemas de la evolución y cuando, por último, la Revolución Francesa situó la lucha por la idea de evolución en primer plano también para las ciencias de la sociedad y de la historia.

No puede asombrar que el paso a primer término de la cuestión de la particularidad ocurriera en la filosofía clásica alemana. Esta filosofía fue la que, en aquella gran crisis de crecimiento del pensamiento, empezó a plantear los problemas de la dialéctica y a buscar su solución. En su célebre exposición del gran debate entre Cuvier y Geoffroy Saint-Hilaire, Goethe indica repetidas veces que este último reconocía haberse inspirado en la Filosofía de la Naturaleza alemana para la elaboración de su método evolucionista, y que Cuvier le reprochaba precisamente dicho parentesco intelectual con la "mística germánica".

La primera obra en el centro de cuyas reflexiones se encuentra puesto este problema, antiguo en sí, pero típicamente moderno en su formulación consciente, es la *Crítica de la Facultad de Juzgar*, de Kant. El que reconozcamos aquí este papel de iniciador a Kant no significa, como mostraremos en seguida, la menor concesión a la concepción burguesa del kantismo propia del pasado siglo. Pues en nuestra opinión la filosofía kantiana —con la *Crítica de la Facultad de Juzgar*— no es ni una grandiosa síntesis fundamental sobre la cual tenga que construir el pensamiento posterior, ni el descubrimiento de una tierra virgen, o una "revolución copernicana" en la historia de la filosofía. Más bien es simplemente —lo cual, desde luego, no es poca cosa —un momento importante de la aguda crisis de la filosofía a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Lenin ha registrado la oscilación de Kant entre idealismo y materialismo. Análogamente

puede verse en Kant, como indicaremos, una oscilación entre pensamiento metafísico y pensamiento dialéctico. Es sabido, por ejemplo, que la dialéctica trascendental de la *Crítica de la Razón Pura* sitúa la contradicción como problema central de la filosofía, aunque, ciertamente, como problema que determina meramente la frontera irrebasable de "nuestro" pensamiento, problema por tanto del que no puede inferirse —salvo aquella delimitación— ninguna consecuencia para el método del conocimiento, de las ciencias. Y donde Kant atribuye a la razón una significación decisiva —en la ética— desaparece plenamente para él toda contradictoriedad; Kant no conoce aquí más que la ruda contraposición antinómica entre el mandamiento de la razón y los sentimientos humanos, entre Yo inteligible y Yo empírico, razón por la cual impera en su ética, de un modo exclusivo, la sumisión incondicional al deber; no hay en ella lugar para una dialéctica de los conflictos éticos. Kant, pues, ha sido, sin voluntad ni consciencia, la primera figura importante e influyente de la aparición del método dialéctico en el idealismo de la filosofía clásica alemana. Su filosofía es más un síntoma de crisis que un serio intento de solución. Y la *Crítica de la Facultad de Juzgar* no es en este aspecto una excepción. No es ciertamente casual que en ese libro se planteen precisamente las cuestiones presentadas por la ciencia recién nacida, la biología, con la necesidad de romper el marco del pensamiento consecuentemente mecanicista de las tendencias dominantes hasta entonces.

También aquí tenemos que empezar con una limitación del carácter de iniciador de Kant. El nacimiento de la biología como ciencia está ligado con la lucha por la idea de evolución. Es, desde luego, verdad que, en el momento de la redacción de la *Crítica de la Facultad de Juzgar,* la tendencia dominante era la clasificatoria y mecanicista, del tipo de Linné; pero, por otra parte, la lucha había empezado ya, por no hablar más que de Alemania, con el descubrimiento, por Goethe, de la existencia del hueso intermaxilar en el hombre. En este punto Kant toma resuelta posición contra lo nuevo: "Es impropio de seres humanos concebir tales ideas, o esperar que un día pueda surgir un Newton que haga comprender el naci-

miento de una humilde espiga según leyes naturales no ordenadas por una intención." [3] Para todo conocedor de Kant, el nombre de Newton, simbólicamente usado en ese texto, es dúplicemente significativo. Por una parte, como expresión del método realmente científico en general (cfr. el tratamiento de la física en la *Crítica de la Razón Pura);* por otra parte, por el hecho de que, en Kant, la recusación de la posibilidad de una teoría científica de la génesis y la evolución incluye al mismo tiempo la recusación de todo nuevo tipo de método que vaya más allá del propio de los siglos XVII-XVIII. Cierto que los meros hechos, el mero fenómeno de la vida, le obliga a rebasar la metodología de la *Crítica de la Razón Pura.* Pero el nuevo planteamiento problemático y los nuevos intentos de solución no están al servicio de la entonces incipiente teoría de la evolución, como lo estaban ya en Goethe y como lo estarán pocos años después en el joven Schelling, sino que no pretenden suministrar una fundamentación epistemológica más que para la estática actividad clasificatoria de la biología.

No obstante, el mero hecho de que lo sometido a investigación lógica, metodológica y espistemológica sea el terreno de la biología, impone nuevos problemas que no pueden resolverse de ningún modo con el aparato conceptual que critica e intenta desarrollar ulteriormente la *Crítica de la Razón Pura.* Aunque no se vea en ese nuevo terreno, como le ocurre a Kant, más que cuestiones de clasificación y especificación, hay que reformular de un modo nuevo categorías como las de especie, género, etc., tanto metodológica cuanto epistemológicamente.

Kant ha visto con relativa claridad —aunque obviamente dentro de los límites que le ponían el idealismo subjetivo y su antievolucionismo— las tareas que ahora se le presentaban. La importancia de este complejo problemático obliga a aducir con detalle su planteamiento: "La forma lógica de un sistema consiste exclusivamente en la división de conceptos generales dados (como es aquí el de naturaleza en general), por el procedimiento de pensar lo particular (que aquí es lo empírico), con sus diferencias, como contenido en lo universal según un

[3] Kant: *Kritik der Urteilskraft (Crítica de la Facultad de Juzgar),* párrafo 75.

cierto principio. Para ello hace falta, cuando se procede empíricamente subiendo de lo particular a lo universal, una *clasificación* de lo múltiple, esto es, una comparación de varias clases, cada una de las cuales se encuentra bajo un concepto, y, si aquellas clases están completas según el carácter o nota común, su subsumción bajo clases superiores (géneros), hasta llegar al concepto que contiene en sí el principio de la entera clasificación (y que constituye el género supremo). Si, en cambio, empieza por el concepto universal para descender hasta los particulares mediante una división completa, la operación se llama *especificación* de lo múltiple bajo un concepto dado, pues se progresa desde el género supremo hasta los inferiores (subgéneros o especies), y desde las especies hasta las subespecies. Es expresión más correcta decir, en vez de que hay que especificar lo particular que se encuentra bajo una universalidad (como suele decirse), que *se especifica el concepto general* aduciendo la multiplicidad que se encuentra bajo el mismo. Pues el género es (considerado lógicamente) como la materia o el substrato bruto que la naturaleza elabora en especies y subespecies particulares por medio de varias determinaciones, y así puede decirse que *la naturaleza se especifica a sí misma* según un cierto principio (o según la idea de un sistema), por analogía con el uso de esa palabra por los juristas, cuando hablan de la especificación de ciertas materias en bruto." [4]

Esa larga cita nos descubre con bastante claridad la situación del problema para Kant. Vemos ante todo que en él —como en la general práctica intelectual de la Ilustración— el pensamiento en general se identifica espontánea y acríticamente con el pensamiento metafísico. Y de eso se sigue, en segundo lugar, que la evolución es para Kant conceptualmente inasible (inexistente). No hay más que clasificación o especificación, según que el pensamiento suba de lo particular a lo general o se dirija de lo general a lo particular. Esto significa que la inducción y la deducción, que hasta entonces se presentaban frecuentemente inconexas, y a veces hasta como tendencias

[4] Kant: *Kritik der Urteilskraft (Crítica de la Facultad de Juzgar)*, Erste Einleitung (Primera Introducción), *Werke* (Obras), ed. Cassirer, Berlín 1922, V, págs. 195-196.

filosóficas rígidamente separadas (piénsese en Bacon por un lado y en Spinoza por el otro), aparecen como métodos coordinados. En realidad, también en Kant son operaciones mentales ruda y metafísicamente separadas una de otra. En tercer lugar, también aquí se presenta la oscilación de Kant entre materialismo e idealismo, ya registrada por Lenin. Esta oscilación se aprecia claramente en formulaciones como "la naturaleza se especifica a sí misma". Es claro que en cuanto Kant concreta el problema y busca concretas vías de solución del mismo se produce inmediatamente una huida hacia el idealismo subjetivo. Por último, anticipando posteriores cuestiones, debemos observar ya aquí que esa huida, a consecuencia de la identificación del pensamiento metafísico con la humana capacidad de pensar en general, tiene que desviarse por la ruta de una intuición de tonos irracionalistas. Dice Kant en la *Crítica de la Facultad de Juzgar:* "Nuestro entendimiento es una capacidad de los conceptos, es decir, un entendimiento discursivo." [5] Más tarde trataremos detalladamente esta cuestión.

Es claro que tanto la clasificación como la especificación plantean el problema de las relaciones recíprocas entre universalidad y particularidad. Para poder hallar una respuesta algo sistemática a las cuestiones que así le surgen, Kant tiene que rebasar la relación entre pensamiento y ser que había estatuido en la *Crítica de la Razón Pura.* En esta obra toda conformación, todo principio dador de forma, se encuentra exclusivamente del lado del sujeto; el contenido, ciertamente, procede de aquella "afección" que la cosa en sí obra en el sujeto a través de las impresiones sensibles. Pero como todas las categorías (todas las formas) son productos de la subjetividad trascendental creadora, Kant tiene consecuentemente que negar al contenido, al mundo de la cosa en sí, toda conformación, y concebirlo por principio como un caos sin orden y sólo ordenable por las categorías del sujeto trascendental. (En realidad, Kant no ha respetado de un modo radical y consecuente esa consecuencia, que será más tarde el fundamento de la filosofía de Schopenhauer). Clasificación y especificación obligan a Kant a ir más allá de esa con-

[5] *Kritik der Urteilskraft (Crítica de la Facultad de Juzgar)*, párrafo 77.

cepción; y lo hace, claramente, sin darse cuenta de que con ello es infiel a los principios de su obra capital. Pues el programa epistemológico que acabamos de recordar para este terreno es incompatible con la anterior rígida contraposición entre conformación puramente subjetiva y caos del contenido.

Como vemos, la oscilación kantiana entre materialismo e idealismo aparece aquí, a un nivel superior, más concretamente. Aquí no se trata ya de aquella abstracta generalidad de la existencia de la cosa en sí, de la cosa independientemente de la consciencia, inalcanzable para el pensamiento; sino que aquella independencia cobra una figura más concreta: la naturaleza, el mundo externo objetivo, tiene que especificarse a sí misma para que el pensamiento especificador, ese descenso de lo universal a lo particular, pueda apresarla epistemológicamente. Ya un consecuente idealista objetivo (por no hablar de materialistas) tendría que rebasar aquí enérgicamente la concepción de la realidad dada por la *Crítica de la Razón Pura:* tendría que buscar en la realidad objetiva misma las raíces, los fundamentos de la especificación, y también de la clasificación, naturalmente; los principios así explicitados de la especificación y de la clasificación tendrían que ser propiedades objetivas, notas de los objetos en sí, de su conexión y de su evolución. Se comprende sin más que Kant no podía considerar siquiera una tal consecuencia. Como idealista subjetivo, no puede postular más que una subjetiva capacidad de conocimiento, tiene que reproducir a un nivel superior la contradicción básica de la *Crítica de la Razón Pura,* si es que quiere llegar a alguna solución (aunque sea aparente) sin destruir totalmente su propio sistema. Por eso expone Kant programáticamente: "Es, pues, un *presupuesto* trascendental subjetivamente necesario que aquella turbadora e ilimitada diversidad de las leyes empíricas y aquella heterogeneidad de las formas naturales no convienen a la naturaleza; que más bien la naturaleza, por la afinidad de las leyes especiales bajo leyes más generales, se cualifica en una experiencia, como en un sistema empírico." [6]

Esa oscilación entre materialismo e idealismo, que ter-

[6] Kant: *Erste Einleitung (Primera Introducción),* etc., loc. cit., pág. 191.

mina en Kant siempre con la victoria del último, no es, sin embargo, la única dificultad para la construcción de la nueva teoría del conocimiento. La concepción kantiana es en último término no sólo idealista subjetiva, sino también, como ya hemos visto, metafísica; pero también esta conceptuación metafísica surge como resultado de un proceso que empieza como una oscilación entre metafísica y dialéctica. En su anterior intento de salvar la validez objetiva de las leyes naturales, las de la matemática y la física —que en él es esencialmente mecánica— de un "escándalo de la filosofía y de la razón humana en general", de las consecuencias solipsistas extremas de un Berkeley, Kant se había visto obligado a recurrir a los apriorismos de la sensibilidad (espacio y tiempo) y a los del entendimiento, los cuales estaban destinados a garantizar la objetividad de la estructura formal del mundo externo. Si prescindimos ahora de las limitaciones idealistas generales de esa concepción, vemos que con ella toda la estructura del mundo externo y su legalidad queda cortada a la medida de la metodología de la matemática y la física (mecánica). ¿Cómo puede captarse con ese aparato conceptual el fenómeno de la vida? También en este punto ha visto y dicho Kant con claridad, parcialmente al menos, la dificultad: "El entendimiento, empero, en su *legislación* trascendental de la naturaleza, abstrae toda multiplicidad de leyes empíricamente posibles. En aquella legislación no considera más que las condiciones de la posibilidad de una experiencia en general y según su forma. En el entendimiento no puede, pues, encontrarse aquel principio de la afinidad de las particulares leyes de la naturaleza." [7]

Ahora bien: en el sistema kantiano de las "facultades del alma", la facultad de juzgar se enfrenta precisamente con la tarea de superar aquel abismo, la tarea de "llevar las leyes particulares, también según lo que tienen de diverso bajo unas mismas leyes naturales generales, bajo leyes más altas, aunque aún empíricas..." Pero su función es en Kant muy diversa, según que la marcha discurra de lo particular a lo universal (clasificación) o a la inversa (especificación). La separación rígidamente me-

[7] Kant: *Erste Einleitung (Primera Introducción),* etc., loc. cit., pág. 191.

tafísica de la marcha hacia arriba y la marcha hacia abajo tiene como consecuencia la necesidad de poner en marcha los órganos cognoscitivos diversos, dos "facultades anímicas", para la comprensión de las relaciones de lo universal con lo particular. En la "Primera Introducción a la Crítica de la Facultad de Juzgar" expone Kant una precisa imagen de cómo imagina esa división del trabajo entre las "facultades del alma". Entendimiento: "la facultad de conocer lo *universal* (las reglas)"; facultad de juzgar: "la facultad de *subsumir lo particular* bajo lo *universal*"; razón: "la facultad de *determinar* lo particular por lo universal (la deducción de principios)".[8] La atribución de esa última tarea a la razón significa en el pensamiento kantiano un agnosticismo. Pues sabemos que —con excepción de la práctica, de la acción humana, o, más precisamente, de la intención al obrar— Kant no atribuye a "nuestras" facultades anímicas ninguna posibilidad de un conocimiento de razón concreto y referente a la realidad; "nuestro" uso de la razón no puede consistir más que en poner límites al entendimiento. Este punto de vista se mantiene en la *Crítica de la Facultad de Juzgar*. Pero la esencia del tema tiene en ella como consecuencia el que el principio no pueda imponerse sino de un modo sumamente inconsecuente. Pues en la epistemología de la mecánica el agnosticismo es un problema periférico. Los particulares resultados de la física no quedan afectados por ese desplazamiento del horizonte epistemológico. Como ha indicado Lenin, les basta a los científicos de la naturaleza con ser materialistas en sus investigaciones particulares, sin preocuparse por el agnosticismo más que cuando hagan filosofía. Pero en el nuevo terreno, y a pesar de todas las limitaciones de las ideas de Kant sobre la evolución, el problema epistemológico surge en última instancia de la concreta problemática de la biología misma (organismo, vida, especie, género, etc.). La plena recusación de toda cognoscibilidad de tales fenómenos sería más que un agnosticismo epistemológico: sería una confesión de bancarrota de la ciencia.

Por eso es la *Crítica de la Facultad de Juzgar* un compromiso en comparación con la "Primera Introducción".

[8] Ed. cit., pág. 184.

A diferencia de la radical separación, antes aducida, de las dos vías o marchas, y de su atribución a distintas "facultades anímicas", ahora la tarea del conocimiento se atribuye en los dos casos a la capacidad de juzgar. Cierto que, como veremos en seguida, ello ocurre de modos muy diversos. La capacidad o facultad de juzgar es en efecto determinante en la transición de lo universal a lo particular; y es meramente reflexionante cuando la investigación va de lo particular a lo universal. No debe equipararse esta contraposición a la afirmación, frecuente en las obras de lógica, según la cual la inducción arroja resultados menos seguros que la deducción. Aquí en Kant se trata de la problemática general, de la crisis del pensamiento metafísico en general —sin que importe en absoluto que él no tuviera consciencia de ello—, crisis que, en el segundo caso, experimenta un cambio cualitativo. Es verdad que ya en el primer caso hay una problemática profunda. Pero en ese primer campo aún podía parecer a Kant que, mediante la deducción trascendental de las categorías, las leyes generales que, según su concepción, el entendimiento prescribe a la naturaleza arrojarían un fundamento lógico suficiente. Pero ante cualquier aplicación concreta, es decir, al hallar y determinar una concreta particularidad cualquiera (ya se trate de una agrupación particular, ya de una legalidad particular), esta problemática aparece de un modo inequívoco y pregnante. Escribe Kant: "Pero hay tan múltiples formas de la naturaleza, como tantas modificaciones de los generales conceptos trascendentales de la naturaleza, que quedan indeterminadas por aquellas leyes que el entendimiento puro da *a priori*, porque estas leyes se orientan a la posibilidad de una naturaleza en general (como objeto de los sentidos), que tiene que haber para ellas otras leyes, las cuales, ciertamente, como leyes empíricas, pueden ser casuales según la comprensión de *nuestro* entendimiento pero que, si realmente tienen que llamarse leyes (como exige, por lo demás, el concepto de una naturaleza), tienen que concebirse como necesarias en virtud de un principio de unidad de la multiplicidad, aunque este principio nos sea desconocido."[9] Hay que subrayar, como momento

[9] *Kritik der Urteilskraft (Crítica de la Facultad de Juzgar)*, Einleitung (Introducción), Abschnitt (Sección) IV.

decisivo de esa exposición kantiana, que todas las leyes particulares (empíricas) son, por una parte, "según la comprensión de *nuestro* entendimiento", casuales, de tal modo que ese carácter casual tiene que ser insuperable para "nuestro" pensamiento; mientras que, por otra parte, "si realmente tienen que llamarse leyes", tienen que basarse en un "principio de unidad de la multiplicidad", cierto que desconocido para "nosotros" e incognoscible para nosotros.

Es claro que nos encontramos frente a un agnosticismo, igual que en la *Crítica de la Razón Pura;* pero es un agnosticismo cualitativamente distinto del de esa obra. En la primera *Crítica* se trataba de la incognoscibilidad de principio de las cosas en sí, lo cual no excluía un creciente conocimiento, constantemente perfeccionado, de los fenómenos. El que en ese conocimiento se tratara sólo del mundo de los fenómenos y no del de la realidad objetiva no tuvo por de pronto, como ya hemos visto, ninguna consecuencia para la práctica científica. Decimos "por de pronto" porque en cuanto la evolución de la física como ciencia, su progresivo acercamiento al conocimiento de la realidad objetiva, disolvió la homogeneidad mecanicista y metafísica del mundo reproducido, tal como predominaba en tiempos de Kant, y en cuanto que, a consecuencia de ello, aparecieron fenómenos particulares o grupos de fenómenos, o legalidades particulares no subsumibles ya mecánico-metafísicamente, en ese momento el idealismo agnóstico subjetivo perturba también la concreta práctica de los físicos. Lenin ha señalado, en cuanto que apareció, este peligro para las ciencias de la naturaleza, y ha emprendido contra él una enérgica lucha ideológica. Esa crisis se ha agudizado hoy hasta el máximo, tanto por lo que hace a la teoría de la relatividad cuanto en el terreno de la teoría cuántica.

Una crisis análoga existió desde el primer momento en la epistemología y la metodología de las ciencias biológicas; podría decirse que el mero nacimiento de la biología como ciencia se manifestó bajo la forma de una tal crisis filosófica. Hemos visto que ya en Kant el agnosticismo idealista subjetivo no se refiere ya a los más abstractos principios de un conocimiento científico en general, sino que se refiere inmediata y directamente a la concreta

práctica científica misma: toda ley particular, y su relación respecto de la ley general (en el lenguaje de Kant: su subsumibilidad) es desde el primer momento problemática, pues esa relación tiene que ser meramente subjetiva e insuperablemente hipotética, pero, al mismo tiempo, científicamente objetiva. La incognoscibilidad del mundo objetivo independiente de la conciencia se refleja en toda concreta afirmación singular, determinando el contenido científico y el método científico.

Esta contradictoriedad se agudiza aun cuando se trata de subir de lo particular a lo universal, o sea, en el ámbito del juicio reflexionante. Expone Kant: "La facultad de juzgar reflexionante no puede, pues, sino darse a sí misma como ley un tal principio trascendental; no puede ni tomarlo de otra fuente (pues entonces sería capacidad de juzgar determinante) ni prescribirlo a la naturaleza..." [10] El subjetivismo y el agnosticismo aparecen, pues, aquí agudizados: el agnosticismo domina todo el ámbito de la ciencia, todos sus problemas concretos y todas sus soluciones concretas; el método entero se sume en un abierto subjetivismo.

Todas esas contradicciones insuperables se reconducen en última instancia al idealismo filosófico. Desde que existe una biología como ciencia, la filosofía burguesa se encuentra ante un dilema que es para ella irresoluble: o bien intenta resolver los problemas biológicos con los medios intelectuales del pensamiento metafísico, es decir, intenta reducirlos a las leyes de la mecánica, con lo que entra en contradicción con los hechos específicos de la vida; o bien intenta captar mentalmente los nuevos fenómenos mediante un aparato conceptual que rebase la mecánica, con lo que tropieza necesariamente con la categoría de la teleología y sucumbe a todas las contradicciones de esa categoría en su versión idealista. Este segundo camino es el que intenta recorrer Kant. En esto se distingue ventajosamente de sus reaccionarios contemporáneos y sucesores, por el hecho de que no hace desembocar explícitamente la teleología en la teología, así como por el hecho de que no pretende aprovechar la nueva categoría para eliminar radicalmente la legalidad causal, sino

[10] *Kritik der Urteilskraft (Crítica de la Facultad de Juzgar)*, Einleitung (Introducción), Abschnitt (Sección) IV.

que intenta más bien ponerla en armonía con el sistema general de dichas leyes. Por eso define la finalidad como "una legalidad de lo casual como tal".[11]

Mas como en Kant domina el pensamiento metafísico, pese a darse en él importantes conatos de dialéctica, las dificultades se van haciendo más insuperables aún. Pues por una parte se encuentran en él —como pensador metafísico— necesidad y casualidad en una rígida e inmediata y no mediable contraposición. Para Kant no es necesario más que lo que es cognoscible a priori, todo lo demás sucumbe insalvablemente al azar. Por eso toda diferenciación, toda especificación de la realidad, y, en resolución, todo lo particular y aun más todo lo singular, tiene necesariamente que parecerle casual. En la consideración de la casualidad tanto en la especificación como en la finalidad, en la búsqueda de categorías propias de lo biológico, sin rechazar por ello o desvalorizar las categorías de la naturaleza inanimada, en todos esos motivos se encuentran sin duda también momentos progresivos, aunque Kant está muy lejos de plantear correctamente esos problemas, por no hablar ya de resolverlos, como afirman tantos historiadores burgueses de la filosofía. Kant permitió que la realidad, la evolución de la ciencia, le impusiera esos problemas, y esto es ya un mérito histórico, especialmente cuando se comprueba que Kant ha presentido al menos el alcance de los mismos.

Por lo que hace a la particularidad misma, hemos aludido ya a la genial definición de Spinoza. Cuando Kant descubre en la relación de lo particular a lo universal el momento de la casualidad toca sin duda un aspecto del planteamiento correcto: la ruptura con la metafísica lineal y mecanicista en el ascenso de lo particular a lo universal y viceversa; la constatación de que precisamente aquello que constituye la particularidad no es sin más deducible de lo universal, y de que aún menos puede conseguirse sin más de una particularidad una universalidad. En esta medida está justificado el planteamiento del problema del azar en esas recíprocas relaciones. Cierto que sólo para un pensamiento realmente dialéctico, que reconozca siempre en la casualidad un elemento, un momento de la ne-

[11] Kant: *Erste Einleitung (Primera Introducción), loc. cit.*, pág. 198.

cesidad. Pero sobre esto no hay en Kant ni siquiera un conato. Aunque de todos modos, para separar claramente a Kant de los "biologistas" reaccionarios, hay que subrayar especialmente que Kant no intenta nunca eliminar, con las "legalidades casuales" de lo teleológico (del organismo), la necesidad y la legalidad causales, sino que desea mantenerlas en su sistema de la objetividad posible de la causalidad mecánicamente concebida. Mas, como no conoce ninguna dialéctica de la necesidad y la casualidad, le surgen también aquí antinomias del tipo de las de la dialéctica trascendental en la *Crítica de la Razón Pura:* "*Tesis:* Toda génesis de cosas materiales es posible según leyes meramente mecánicas. *Antítesis:* Alguna génesis de las mismas no es posible según leyes meramente mecánicas." [12]

La ulterior exposición de Kant muestra que esa antinomia, aunque sin duda proyectada según el modelo formal de la dialéctica trascendental, tiene, como ya hemos indicado, un carácter diverso del de las de la *Crítica de la Razón Pura.* La diferencia se expresa, ante todo, por el hecho de que lo incognoscible que resulta de la antinomia insuperable no es ya aquí una cosa en sí plenamente amorfa y sin contenido, sino —aunque sea como problema insoluble— algo con una clara fisonomía formal y de contenido. Así Kant, en el curso de su interpretación de la antinomia recién citada, plantea la siguiente pregunta: "Si no se enlazarán juntas en un principio, en el fundamento interno, y para nosotros desconocido, de la naturaleza misma, la conexión físico-mecánica y la teleológica en las mismas cosas; mientras que nuestra razón no es capaz de unirlas en un tal principio..." [13] Así surge aquí una nueva y característica oscilación de la filosofía kantiana: por un lado recusa toda cognoscibilidad objetiva de la vida, y por otra parte da a la investigación indicaciones relativamente concretas. (Seguramente no es casual que el paso recién citado sea de los que Goethe ha subrayado aprobatoriamente en su ejemplar de la *Crítica de la Facultad de Juzgar).* La exigencia de una tal legalidad de lo orgánico es tanto más importante cuanto que Kant tiene la recta impresión de que, considerado desde

[12] *Kritik der Urteilskraft (Crítica de la Facultad de Juzgar)*, párrafo 70.
[13] Ibídem.

el punto de vista de la legalidad meramente mecánica, todo modo específico y concreto de manifestación de la vida tiene que presentar un insuperable carácter de casualidad: "que la naturaleza, considerada como mero mecanismo, habría podido constituirse de otros mil modos..." [14]

Esta exigencia es para Kant insatisfactible, sobre todo porque su concepción metafísica, ahistórica, del mundo (basada en un idealismo subjetivo) imposibilita una recta concepción de la teleología en la vida orgánica. Kant determina del modo siguiente la finalidad: "Una cosa existe como fin natural *cuando es* (aunque en dos sentidos) *causa y efecto de sí misma...*" De eso se seguiría, por una parte, que la cosa se engendra a sí misma como género y como individuo; por otra parte, tiene que darse una tal conexión de las partes "que la conservación de una dependa de la conservación de las otras, y recíprocamente";[15] "que las partes (según su existencia y según su forma) no son posibles más que por su relación al todo". Pero en vez de descubrir en esto una nueva y superior forma de conexiones legaliformes, en vez de desarrollar dialécticamente a partir de la "fuerza meramente motora" de lo mecánico, a la que la contrapone, la "fuerza conformadora" que estatuye como activa en este campo, Kant llega también aquí a una contraposición rígida tan metafísica cuanto agnóstica: "hablando con precisión, la organización de la naturaleza no tiene, pues, nada análogo a cualquier causalidad que conozcamos." [16]

El intento epistemológico de Kant de fundar una metodología científica de la vida orgánica termina, pues, en un completo agnosticismo. Y para posibilitar la apariencia de una conceptuación científica, tiene entonces que inventarse una mistificadísima "adecuación" de la realidad objetiva a "nuestra facultad de conocer". También aquí, como es obvio, se manifiestan huellas de la oscilación de Kant entre materialismo e idealismo, a la que alude Lenin; recordaremos su afirmación de que la naturaleza se especifica a sí misma. Pues si la conexión aceptada por Kant entre lo universal y lo particular estuviera definida

[14] *Kritik der Urteilskraft (Crítica de la Facultad de Juzgar)*, párrafo 61.
[15] Ibídem, párrafo 64.
[16] Ibídem, párrafo 65.

como una propiedad de la realidad objetiva misma, aquella "adecuación" (como tantas veces ocurre en Hegel) sería simplemente la expresión idealísticamente invertida de que nuestro conocimiento se adecúa o adapta a la realidad objetiva independiente de nuestra consciencia, y que se esfuerza constantemente por reproducirla del modo más adecuado posible; la expresión invertida sería una de las muchas ilusiones de la espontaneidad del sujeto que conoce acríticamente. Pero el idealismo subjetivo agnóstico de Kant no puede ir tan lejos.

Este enigmático "favor" de la naturaleza a nuestra facultad de conocer no puede utilizarse en Kant, en esa formulación pura, más que para la fundamentación de su estética. Y sólo en el sentido de que todo lo estético se encierra en la esfera subjetiva, con lo que toda legalidad o incluso conceptuabilidad objetivas quedan consecuentemente excluidas de la estética. "La facultad del juicio estético es, pues, una especial capacidad de juzgar cosas según una regla, pero no según conceptos." [17] Con esto la estética de Kant resulta no sólo subjetivista, sino también formalista; el alejamiento del concepto acarrea una disipación del contenido. (No podemos tratar aquí la cuestión de la medida en la cual Kant —dicho sea en honor suyo— no ha realizado consecuentemente ese programa.) Considerada en su conjunto, la estética kantiana se convierte con todo eso en una "reserva natural" bastante aislada de la esfera del conocimiento. Tal rígida separación es, empero, metodológicamente imposible para Kant por lo que hace al conocimiento de lo orgánico. Por eso este conocimiento, o su método, el modo de consideración teleológico, "no posee ninguna facultad particular, sino sólo la capacidad del juicio reflexionante en general". Es un conocimiento por conceptos, pero tal que no puede tener ninguna autoridad "objetivamente determinable".[18] La objetividad científica se exige, pues, y se niega simultáneamente para la biología.

Sólo una salida mistificadora ofrecen aún esas mistificadoras antinomias. Kant levanta una teoría del conocimiento en la cual deben, a pesar de todo, llegar a resolución todos los concretos problemas que son irresolubles

[17] Kant: *Einleitung (Introducción)*, Abschnitt (Sección) VIII.
[18] Ibídem.

para "nosotros". La frontera del conocimiento no discurre aquí, como en la *Crítica de la Razón Pura*, por el horizonte del conocimiento fáctico-real, dejando a éste sin afectar, sino por en medio de los conocimientos concretos. Por tanto, aquí no se prohibe el rebasamiento de éstos, como se prohibe en la primera *Crítica*, sino que hay que intentar rebasar la frontera; aunque con la consciencia filosófica de que se trata de conocimientos para "nosotros" insuperablemente problemáticos. Esta actitud kantiana, mucho más oscilante, muestra claramente que Kant adivina y siente por lo menos la crisis filosófica de su época. Por eso aquí, a diferencia de lo que ocurre en su primera *Crítica*, en presencia ahora de una problemática que confiesa irresoluble, el filósofo se arriesga a un salto en el vacío de lo nuevo. Al hacerlo deja de percibir Kant que su problemática, su fracaso (incluso dejando aparte su general limitación idealista) es un indicio de la crisis decisiva del pensamiento metafísico; un fracaso en cuanto aparecen problemas manifiestamente dialécticos. Hasta qué punto está Kant preso en el pensamiento metafísico puede verse con la mayor claridad por el modo como identifica ese pensamiento con todo pensamiento posible al hombre ("nuestro" pensamiento) y con todo pensamiento conceptual y racional (por eso le llama "pensamiento discursivo"). Esa falsa y deformada construcción no puede dar de sí más que una respuesta falsa que sigue deformando los problemas mismos: aquel pensamiento que se encuentra más allá de los límites puestos al "nuestro" no es pensamiento dialéctico (contrapuesto al metafísico), sino pensamiento intuitivo (contrapuesto al racional y conceptual, al discursivo). La contraposición establecida por Kant es del siguiente tenor: "Nuestro entendimiento es una facultad de los conceptos, es decir, un entendimiento discursivo, para el cual, naturalmente, tiene que ser casual la mayor o menor diversidad de lo particular que puede serle dado en la naturaleza y puesto bajo sus conceptos. Pero como el conocimiento necesita también intuición y una facultad de *plena espontaneidad de la intuición* sería una facultad cognoscitiva diversa de la sensibilidad y totalmente independiente de ella, o sea, entendimiento en el más general de los sentidos, por todo eso puede imaginarse un entendimiento *intuitivo* (negativamente, a saber,

como no meramente discursivo), el cual no procedería de lo universal a lo particular y así a lo singular (mediante conceptos), y para el cual no se daría esa concordancia de la naturaleza en sus productos, según *leyes particulares*, con el entendimiento, concordancia que dificulta tanto al nuestro la tarea de reconducir la multiplicidad de la naturaleza a la unidad del conocimiento..." [19]

Un tal conocimiento intuitivo sería una "universalidad sintética", a diferencia de la universalidad meramente "analítica" del entendimiento discursivo. Para ese tipo de conocimiento no existiría en absoluto el problema de la casualidad, por ejemplo, en la conexión del todo con las partes, o en la de lo universal con lo particular. Como vemos, la dialéctica interna de los problemas lleva a Kant hasta el umbral mismo en el cual aparecen los problemas de la dialéctica, pero en este punto se vuelve el filósofo de espaldas y se dirige hacia la intuición, hacia el irracionalismo.

Es, sin duda, también evidente que Kant tiene una clara sensación de los peligros que dimanan de esta posición filosófica suya. Kant está muy lejos de caracterizar como camino concretamente transitable esa vía de la intuición, del irracionalismo, que sus consideraciones le presentan como salida metodológica. Más bien niega enérgicamente a "nuestro" conocimiento esa capacidad de intuición que él mismo postula; se entiende sin más que en esa negación va incluida la abdicación de "nuestro" conocimiento respecto de toda dialéctica. Kant no rebasa, pues, el limitado horizonte de la *Crítica de la Razón Pura* más que en el sentido de la más abstracta metodología. El conocimiento intuitivo no aparece aquí más que como horizonte también, como última perspectiva; Kant no quiere sino dejar establecido que la hipótesis de un entendimiento intuitivo (de un *intellectus archetypus)* no contiene en sí "ninguna contradicción". En ese tipo de conocimiento ve algo trascendente, algo en principio inalcanzable por "nuestro" pensamiento.

Se comprende que en plena crisis de crecimiento de las ciencias y de la filosofía, esta posición más que oscilante de Kant suscitara mucha agitación y una enorme impre-

[19] *Crítica de la Facultad de Juzgar (Introducción)*, Abschnitt (Sección) VIII, párrafo 77.

Ronnall Castro
A Human Being

sión. Puede decirse que las reservas epistemológicas de Kant se pasaron por alto como efecto de aquella impresión, y que más bien se vio en la *Crítica de la Facultad de Juzgar* una repentina apertura para con aquel tipo de pensamiento que promovía el desarrollo de las ciencias de la naturaleza y de una imagen del mundo levantada sobre la base de las mismas: el pensamiento dialéctico.

Pero en este punto hay que distinguir entre dos caminos muy distintos. Goethe, cuyo papel en el proceso que ahora nos interesa estudiaremos con detalle más tarde en otro contexto, saluda la tercera *Crítica* como confirmación filosófica de su modo espontáneamente dialéctico de considerar los fenómenos naturales. La contraposición entre lo discursivo y lo intuitivo no le interesa prácticamente en absoluto; y tácitamente deja de lado las prevenciones epistemológicas de Kant, llevado por su también espontáneo materialismo.

Tanto más resueltamente continúa Schelling la elaboración del problema kantiano del pensamiento discursivo y el pensamiento intuitivo. En mi libro *El asalto a la Razón* he mostrado lo necesariamente que la dialéctica del joven Schelling se desvía con creciente intensidad hacia un irracionalismo intuitivo; por lo que hace al aspecto ideológico de esta desviación, en ella desempeña un papel importante la decisiva impresión que hizo en Schelling la *Crítica de la Facultad de Juzgar*. En externa analogía con Goethe, Schelling hace del irrealizable postulado kantiano una evidente realidad. Pero al hacerlo, Schelling recoge de Kant la contraposición de lo discursivo y lo intuitivo, y la identifica con la contraposición entre pensamiento metafísico y pensamiento dialéctico. Y así la "sincera idea juvenil" de Schelling (Marx) termina en el callejón sin salida del irracionalismo, lo que no quita que la filosofía del joven Schelling contenga más de un interesante punto de partida para la construcción de una dialéctica de lo universal y lo particular que rebase la kantiana. Pero para equiparar la intuición con la dialéctica, con auténtico conocimiento de la realidad, para poder ir más allá de la mera postulación kantiana, Schelling tenía que presentar una garantía, un *órganon* de aquel pensamiento verdaderamente dialéctico. Mientras ese *órganon* fue el comportamiento estético, siguió siendo posible una

oscilación entre dialéctica idealista objetiva e irracionalismo; y en cuanto que Schelling empezó (luego de su traslado a Würzburg, 1803) a ver en la religión dicho *órganon,* quedó decidida su definitiva caída en un irracionalista puro, adialéctico, reaccionario.

Por eso es ambiguo el rebasamiento de Kant por Schelling. Encontramos en Schelling verdaderos conatos de solución dialéctica de las cuestiones que, en cierto modo, se le impusieron externamente a Kant y que él tuvo que subjetivizar o dejar abiertas. Pero esa tendencia se combina y entrecruza en el joven Schelling con una mística irracionalización de los problemas, la cual ahoga progresivamente aquellos conatos de dialéctica real. Lo único que nos interesa aquí es la primera tendencia; nos hemos ocupado ya de la otra en el libro recién citado. Schelling va, pues, resueltamente más allá del concepto kantiano de la vida orgánica, guiado por la espontánea y correcta idea de que la unidad de las leyes naturales no puede suprimirse por el reconocimiento de un particular modo de conformación de lo orgánico. Enlazando con la idea de Kant, que ya conocemos, acerca de la casualidad en el impulso conformador de lo orgánico, escribe Schelling en su *Alma del Mundo:* "En el concepto de *impulso conformador* está ya contenido el hecho de que la conformación no es ciega, es decir, no procede sólo por fuerzas propias de la materia como tal, sino que a lo *necesario* de esas fuerzas se añade lo *casual* de una influencia ajena, la cual, al modificar las fuerzas conformadoras de la materia, las obliga al mismo tiempo a producir una *determinada forma.*" Schelling rechaza al mismo tiempo resueltamente la hipótesis de una particular "fuerza vital";[20] se niega a tomar en cuenta ninguna fuerza específica para la explicación del fenómeno de la vida. La vida consiste, sigue diciendo, "en un *libre juego de fuerzas,* alimentado continuamente por alguna influencia externa". La vida no es, pues, ningún en-sí particular, "sino sólo una *forma* de ser".[21] Y termina consecuentemente esa consideración con las siguientes palabras: "Así, pues, las fuerzas que están en juego durante la vida no son fuerzas *particulares, propias* de la natura-

[20] Schelling, *Werke (Obras)*, Stuttgart, 1856 y años siguientes, *I. Abteilung* (Ia. sección) Bd. II (vol. II), págs. 565-566.
[21] Ibidem, pág. 566.

leza orgánica; pero lo que pone a aquellas fuerzas naturales en el *juego* cuyo resultado es la *vida* tiene que ser un principio *particular* que arrebata, por así decirlo, la naturaleza orgánica a la esfera de las fuerzas naturales generales y sitúa en la superior esfera de la vida lo que en otro caso no sería más que un muerto producto de fuerzas formadoras." [22]

Si se piensa en que ese libro ha aparecido en 1798, y si se tiene en cuenta el estado en que se encontraban entonces las ciencias de la naturaleza, y especialmente las biológicas, se reconocerá sin discusión que Schelling ha dado con él un gran paso más allá de Kant. Y ello no sólo por el intento de una concepción dialéctica de la vida, sino también por su ulterior desarrollo y concretización de lo particular. El joven Schelling adivina incluso algo del papel del mundo circundante en el origen y la terminación de la vida, algo de la interacción dialéctica entre el organismo y el medio. Por eso precisamente tanto lo casual cuanto lo particular cobran en él una significación dialéctica que Kant no podía concebir: ambas categorías empiezan a perder aquella rigidez metafísica y aquel carácter abstracto que les son peculiares en Kant; se hacen más concretas, entran en conexiones dialécticas. Esta tendencia hacia la dialéctica se manifiesta aún más resueltamente en escritos algo posteriores de Schelling.

En el *Primer esbozo del sistema de filosofía de la naturaleza* (1799) escribe Schelling sobre la vida y la muerte: "La vida se origina por contradicción de la naturaleza, pero se extinguiría por sí misma si la naturaleza no entrara en lucha con ella... Si la influencia externa contraria a la vida sirve precisamente para conservar la vida, entonces a la inversa, aquello que parece *más favorable a la vida,* a saber, la irreceptividad respecto de aquella influencia externa, tiene que ser la raíz de la extinción de la vida. Tan paradójico es el fenómeno vital incluso en su misma cesación. Mientras es orgánico, el producto no puede hundirse en indiferencia... La muerte es la vuelta a la indiferencia universal... Los elementos sustraídos al organismo universal vuelven a él, y como la vida no es más que un intensificado estado de fuerzas naturales co-

[22] Schelling, *Werke (Obras)*, Stuttgart, 1856 y ss., *I. Abteilung* (Ia. sección) Bd. II (vol. II), págs. 566-567.

munes, el producto vuelve a caer bajo el dominio de *estas* leyes en cuanto cesa aquel estado. Las mismas fuerzas que mantuvieron la vida durante algún tiempo la destruyen al final, y así no es la vida misma ningún algo, sino sólo fenómeno de una transición de ciertas fuerzas desde aquel estado de intensidad hasta el común estado de lo general." [23]

Cierto que ya en este período de la evolución de Schelling, en la época de esas exposiciones que apuntan relativamente hacia adelante, se manifiestan también las tendencias problemáticas de todo su filosofar. Estas se concentran tanto en torno a su aferrarse al falso dilema kantiano entre lo discursivo y lo intuitivo, cuanto en torno de su irracionalista desarrollo del *intellectus archetypus* kantiano bajo la forma de "intuición intelectual". La intuición intelectual puede ya percibirse en los comienzos de la carrera de Schelling. En la obra juvenil *El alma del Mundo,* de la que hemos tomado los conatos dialécticos de explicación del organismo, Schelling infiere, en la cuestión de la casualidad de la evolución orgánica, consecuencias que apuntan ya claramente hacia una doctrina mística de la libertad: "pues la naturaleza no tiene por qué producirlos (a saber, los organismos) *necesariamente;* cuando nacen, es que la naturaleza ha obrado *libremente;* sólo en la medida en que es producto de la naturaleza en su *libertad* (producto de un libre juego de la naturaleza) puede la organización suscitar ideas de *finalidad,* y sólo es *organización* en la medida en que suscita esas ideas." [24] Aquí se aprecian claramente las dos deficiencias del joven Schelling: la contraposición adialéctica y ruda de necesidad y libertad es una herencia kantiana; la mistificación de la libertad es una consecuencia de la filosofía intuicionista.

Aún más claramente aparece esta situación cuando Schelling intenta concretar la relación entre la universalidad y la particularidad. Schelling parte correctamente de la célebre definición de Spinoza que ya hemos aducido. Pero al intentar descubrir el entrelazamiento de universalidad, particularidad y singularidad pretende concebirlo como simple deducibilidad, como subsumción, sin resto y

[23] Schelling, ed. cit., I, III, págs. 89-90.
[24] Ibídem, I, II, pág. 567.

"sin azar", de lo particular y lo singular bajo lo universal. Un tal planteamiento, procedente del pensamiento metafísico, lleva necesariamente a una respuesta irracionalista del siguiente tipo: "Considerando simultáneamente ambas cosas, a saber, que la delimitación determinada no puede estar determinada por la delimitación como tal, y que, a pesar de ello, nace con ésta, *al mismo tiempo* y por un solo acto, se ve que dicha delimitación determinada es *lo inconceptuable e inexplicable de la filosofía*... Lo inexplicable no es que yo *esté* limitado de un determinado modo, sino el *modo* mismo de esa limitación." [25] Análogamente resuelve Schelling el problema de la finalidad. Presiente la verdadera situación cuando piensa en peculiares interacciones entre organismo y medio que tienen lugar sin consciencia concomitante, pero cuya estructura es tal que, cuando tropezamos conscientemente con ellas, solemos concebirlas como finalísticas. Como es natural, el estado de la ciencia en su época le impide seguir consecuentemente esa idea hasta el final, para perseguir hasta el organismo la evolución, rica en saltos, de la materia en movimiento. Pero Schelling resuelve también esta cuestión de un modo puramente declarativo, y no se limita a invertirlo todo con su místico idealismo sino que, demás, deforma el problema mismo hasta dejarlo irreconocible. El mundo objetivo surge, según él, "por un mecanismo enteramente ciego de la inteligencia". Sólo en un mundo así, dice, es imaginable una actividad finalística sin consciencia; sólo en ese mundo es posible la naturaleza como algo "que es teleológico, sin haber sido producido teleológicamente".[26]

Nos hemos limitado hasta aquí a ilustrar con unos cuantos crasos ejemplos tanto el rebasamiento de Kant cuanto su desembocadura en una mística irracionalista. Decisivo para nuestro problema es el modo como Schelling, en esta importantísima cuestión particular, intenta salir de dicha mística, aunque determinado metodológicamente por ella, buscando reducir a concepto la dialéctica de lo universal y lo particular. Schelling admite una recíproca interpretación de los diversos momentos, su transición y su mutación, y esto es un gran paso respecto de Kant. Inicial-

[25] Schelling, ed. cit., I, III, pág. 410.
[26] Ibídem, pág. 606.

mente no se propone dar Schelling sino un complemento objetivo, filosófico-natural, de la *Doctrina de la Ciencia* de Fichte, sin someter el punto de vista de éste a una crítica de principio. Sólo bajo la personal influencia de Hegel se sitúa finalmente sobre bases propias el idealismo objetivo de Schelling. Pero esta objetividad cobra un caracter platonizante: el entendimiento intuitivo postulado por Kant se realiza en Schelling como intento de renovación dialéctica de la doctrina platónica de las ideas. A lo que hay que añadir, naturalmente, que esa orientación da a Schelling la posibilidad de proclamar de nuevo la cognoscibilidad de las cosas en sí sobre la base de un idealismo objetivo, razón por la cual, y a pesar de toda mística irracionalista, hay en esa tendencia un movimiento hacia la objetividad, hacia el reconocimiento de la cognoscibilidad del mundo externo, el cual rebasa con mucho a Kant. Schelling resume del modo siguiente el programa de su filosofía: "Mediante la aplicación adecuada del modo dinámico de explicación se averigua cómo procede *la naturaleza misma.*" [27] Pese a las sanas tendencias de este programa en su recusación de la explicación idealista-subjetiva de la naturaleza, tiene de todos modos que sucumbir a la mística irracionalista si se realiza hasta el final: "La naturaleza misma (es) una inteligencia como cristalizada con todas las sensaciones e intuiciones." [28]

Así, pues, aunque este objetivismo idealista representa un progreso respecto de Kant, porque sobre su base puede convertirse en un importante momento del método filosófico la relación dialéctica entre lo universal y lo particular, de todos modos, y como hemos visto, el eclecticismo de Schelling destruye lo conseguido en cada paso. También en este punto vamos a tener que limitarnos a ilustrar la situación con un ejemplo solo, aunque importante. Es sabido que la categoría de la potencia es uno de los principales momentos de la "construcción" del mundo por Schelling. Esta categoría surge muy pronto en su pensamiento, a partir de la dialéctica de lo universal y lo particular. En su temprana obra *Ideas para una Filosofía de la Naturaleza* la idea se identifica aún con la mónada leibniziana: "Toda idea es una particularidad, que es absoluta

[27] Schelling, ed. cit., pág. 606.
[28] Ibídem, I, IV, pág. 75.

como tal; el carácter de absoluto es siempre Uno, y la diferencia procede sólo del *modo* como es lo absoluto en la idea sujeto-objeto." [29] Así surgen los momentos constructivos de las potencias, y cada una de esas potencias es al mismo tiempo lo absoluto (lo universal, lo idéntico) e insuperablemente también lo particular. Esto está muy relacionado con el hecho de que Schelling no reconoce ni realiza la objetividad, la reproducción de la realidad por el pensamiento sino en la generalidad abstracta. Por eso la potencia no es en él una mediación real entre la inmediatez y lo absoluto, sino una relación, supuestamente cuantitativa, entre los principios (lo subjetivo y lo objetivo, etc.), siendo además la elección y la determinación de esas cuantitativas proporciones arbitrio puro de la voluntad constructiva. Esta es la razón por la cual Hegel dice, con razón, sobre las construcciones schellingianas por medio de las potencias: "Es formalismo el exponerlo todo en fila, determinaciones superficiales sin necesidad; en vez de conceptos encontramos fórmulas." [30]

Las ideas, dice Schelling, "no son sino síntesis de la identidad absoluta de lo universal y lo particular".[31] Por eso en las potencias, según la concepción de Schelling, aparece, junto con la unidad dialéctica de lo universal y lo particular, también la unidad del mundo ideal y el real, así como la del principio objetivo y el principio subjetivo, "de modo que este tipo general de manifestación se repite necesariamente también en lo particular, y como idéntico e igual en el mundo real y en la ideal".[32] Pese a todas las construcciones místico-irracionalistas, esto conlleva la idea, o el presentimiento por lo menos, de que lo universal y lo particular no son meras determinaciones mentales, sino que, más bien, su determinación mental es sólo expresión subjetiva de la realidad objetiva misma en sí. Luego, en la realización concreta de la doctrina de las potencias, Schelling no lleva la dialéctica objetiva y subjetiva de lo universal y lo particular, que acaba de reconocer, a una concreta dialéctica de la naturaleza, sino que llega a un juego mental abstracto y muchas veces caricaturesco con analogías formales a veces muy rebuscadas e infundadas. El conato de dialéctica degenera en vacías analogías y vacíos paralelismos.

[29] Ed. cit. anteriormente, pág. 77.
[30] Hegel: *Werke (Obras)*, Berlín 1932 ss., XV, pág. 672.—A menos de indicarse otra, ésta es la edición citada en adelante.
[31] Schelling, *Werke (Obras)*, I, II, pág. 64.
[32] Ibídem, pág. 66.

Pese a todo lo cual hay que registrar el paso adelante respecto de Kant, especialmente en el terreno de la estética. Los esfuerzos de Kant por hallar una relación dialéctica entre lo universal y lo particular no tienen ninguna influencia en su estética. Esta fue siempre puramente subjetiva, sin objeto, sin concepto; la concepción idealista subjetiva de la adecuación del mundo a las necesidades de nuestra facultad de conocer, concepción tomada de la Filosofía de la Naturaleza, exacerbó aún ese subjetivismo estético. Sólo en la filosofía de la naturaleza orgánica aparecen conatos de objetividad. En el caso de Schelling, en cambio, tanto la Filosofía de la Naturaleza cuanto la estética aspiran a una fundamentación idealista objetiva. El platonismo de Schelling tiene como consecuencia, también en la cuestión de la relación de lo universal con lo particular, que todo se invierta radicalmente; es verdad que la esencia de la realidad objetiva aparece como efectivamente cognoscible, pero no es la idea el reflejo de las cosas, sino que toda cosa cobra su verdadera existencia, su en-sí, precisamente en la Idea. Así surge un curioso mundo de las ideas. Y si de ello se infiere, prosigue Schelling, "que hay tantos universos cuantas ideas de cada cosa particular, esa es precisamente la consecuencia que buscamos".[33] Con ello, y a diferencia de la originaria doctrina platónica de las ideas, en la cual las ideas representan la universalidad, la legalidad de las cosas y relaciones singulares, ahora la dialéctica de lo universal y lo particular queda directamente proyectada en el mundo de las ideas: "Las cosas particulares, en la medida en que son absolutas en su particularidad, en la medida, pues, en que como particulares son al mismo tiempo universos, se llaman ideas." [34] Este platonizante idealismo ha convertido de nuevo en estática la dinámica que Schelling ha deseado o barruntado, más que claramente pensado: la abstracta dialéctica de lo universal y lo particular —piénsese en la determinación de la potencia— se convierte de nuevo en una total disolución, místicamente teñida, de lo particular

[33] Schelling, *Werke (Obras)*, I, IV, pág. 389.
[34] Ibídem, pág. 390.

en lo universal abstracto. "Las formas particulares —dice Schelling— son como tales, sin esencia, meras formas, las cuales no pueden ser en el Absoluto sino en la medida en que, como particulares, vuelven a recibir en sí la entera esencia de lo Absoluto".[35] O bien: "Si la forma *particular* en sí tiene que ser real, no puede serlo como particular, sino sólo como forma del universo." [36]

Así surge en todo punto, a partir del conato de dialéctica, un mero formalismo. Naturalmente que la dialéctica de la forma y el contenido se entrecruza con la de la universalidad y la particularidad. Pero en vez de estudiar concretamente y llevar a concepto las recíprocas relaciones, a menudo muy complicadas, que aquí surgen, el método constructivo de Schelling crea simplemente equiparaciones analógicas formalistas. Así, por ejemplo, se identifica la materia con lo universal y la forma con lo particular. En este punto se venga de Schelling su propio platonismo. Schelling quiere ver en el arte una previa coronación de su sistema que lo justifique todo a posteriori. Pero como la sustancia, la materia, el contenido (en Schelling: la mitología de la cosa en sí, idéntica con la idea) representan lo universal, mientras que la forma representa lo particular, la dación de forma no se presenta, precisamente en el sentido de Schelling, como un principio realmente consumador de la estética, sino que rebaja lo universal arrebatándolo a su pura altura, a su realidad. (Obviamente la prioridad del contenido de la idea no excluye en modo alguno la consumación estética por la dación de forma.)

La estética de Schelling va, también, más allá de la de Kant en la medida en que intenta fundar una dialéctica histórica del arte. La contraposición entre antiguo y moderno tiene que deducirse según Schelling de la dialéctica histórica de lo universal (especie) y lo particular (individuo). En cuestiones de detalle se encuentran en Schelling frecuentemente ideas acertadas y muy agudas que iluminan los hechos reales de la evolución histórica del arte. Nos limitaremos a aducir un paso de la estética para mostrar cómo en el pensamiento de Schelling surgen con frecuencia a partir de correctas premisas generalizaciones

[35] Schelling, *Werke (Obras)*, pág. 388.
[36] Ibídem, pág. 389.

abstractas y erradas, o cómo a veces presupuestos deformados y falsos se confortan mediante correctas observaciones. "Es posible —dice Schelling— llamar al mundo moderno en general mundo de los individuos, y a la Antigüedad mundo de las especies. En la Antigüedad lo universal *es* lo particular, la especie el individuo; por eso, aunque en ella domine lo particular, la Antigüedad es el mundo de las especies. En el mundo moderno lo particular significa sólo lo universal, y precisamente por eso, porque en él *domina* lo universal, el mundo moderno es el de los individuos, el de la descomposición. En un caso todo es eterno, perdurable, imperecedero, el número no tiene, por así decirlo, ningún poder, porque el concepto universal de la especie coincide en una misma cosa con el del individuo; en el otro caso —en el mundo moderno— la ley dominante es el cambio y la trasformación. Todo lo finito perece aquí, porque no es en sí mismo, sino sólo para significar lo infinito." [37]

[37] Schelling, ed. cit., pág. 444.

II

EL INTENTO DE SOLUCION DE HEGEL

Vemos, pues, que los interesantes conatos de Kant y Schelling por concebir la correcta relación de universalidad y particularidad y por determinar el lugar de la particularidad en la conexión dialéctica de las categorías terminan en callejones sin salida: un callejón sin salida agnóstico en el primero, y otro irracionalista en el segundo. Este fracaso está determinado por la situación histórica de ambos pensadores y por su actitud respecto de los problemas planteados por la época. Por una parte, las ciencias cuyo origen y desarrollo imponían esos problemas —la biología sobre todo— se encontraban aún a un nivel primitivo, en una etapa de tanteo, de modo que ni siquiera ellas eran capaces de suministrar a los filósofos concretas indicaciones metodológicas, sino sólo planteamientos problemáticos generales abstractos. Esta desfavorable situación se empeora aún más por el hecho de que Kant no estaba capacitado para seguir el salto progresivo y decisivo de aquel desarrollo científico, que es el estudio de la evolución, mientras que Schelling, cuyo pensamiento sí que se orientaba a la captación conceptual de aquella idea, mistificaba irracionalísticamente los indicios y las premoniciones, por entonces aún escasos y dispersos, de la teoría general de la evolución. Por otra parte, tanto Kant cuanto Schelling se acercaron a los problemas de la universalidad y la particularidad casi exclusivamente desde el punto de vista de una comprensión filosófica de los problemas vitales de la biología. El hecho de que este complejo problemático, a consecuencia de los hechos nuevos de la Revolución Francesa, estaba llamado a desempeñar un papel también decisivo en las ciencias histórico-

sociales ha pasado casi completamente desapercibido por ambos pensadores. Kant lo ha ignorado porque su pensamiento social estaba aún determinado por la Ilustración pre-revolucionaria, cuyos problemas traspuso él mismo en el lenguaje del idealismo alemán; la Revolución se refleja sin duda —según el contenido— en muchos pasos de sus escritos histórico-sociales, pero sin suscitar una reconstrucción de sus concepciones metodológicas. Schelling estuvo muy pronto en una actitud demasiado negativa frente a la Revolución Francesa como para que sus experiencias pudieran fecundar su filosofía. Precisamente en su período de florecimiento, el pensamiento de Schelling estuvo tan predominantemente dirigido hacia la Filosofía de la Naturaleza que el filósofo careció de todo presupuesto fáctico para profundizar en estas cuestiones.

A diferencia de ellos, Hegel, como he mostrado en mi exposición de su juventud,[1] partió del intento de comprender filosóficamente la trasformación social de su época; los problemas de la Filosofía de la Naturaleza no se incluyen sino posteriormente en su sistema. Por eso pudo rebasar concreta y originalmente los obstáculos que cerraron el camino a Kant. Cierto que en cuanto Hegel amplía su método a los fenómenos de la naturaleza encontramos en él limitaciones idealistas análogas a las de sus predecesores. Esas limitaciones se basan también aquí, como ha mostrado Engels para toda la filosofía de Hegel, en la contraposición entre sistema y método. Mientras que el método dialéctico se orienta a concebir todos los ámbitos del ser y de la consciencia como un proceso histórico movido por contradicciones, el cierre del sistema suprime ese movimiento para el presente y para el futuro, introduce así en la concepción intelectual del movimiento contradicciones irresolubles y trasforma a menudo el proceso visto con el método en un proceso meramente aparente. Por distintas que sean, y hasta contrapuestas en puntos decisivos, las filosofías de Schelling y de Hegel, les es común la limitación del idealismo objetivo, a saber, la posición de un sujeto-objeto idéntico en el lugar de una realidad independiente de la consciencia. Esta limitación

[1] *Der Junge Hegel*, Zürich 1948. Edición para la República Democrática Alemana, Aufbau-Verlag, Berlín 1954. *El Joven Hegel*, edición en lengua castellana, México, Editorial Grijalbo, 1963.

se manifiesta en ambos por todas partes, pero del modo más pregnante en el tratamiento de la naturaleza como evolución. El joven Schelling esboza una teoría místico-irracionalista de la evolución en la naturaleza y en la historia, en la cual se concibe a la naturaleza como inconsciente, a la historia como consciente, para descubrir que su síntesis en el arte es una actividad consciente-inconsciente. Para Hegel la naturaleza es la idea "extrañada" de sí misma, el "ser-otro" de la idea frente a sí misma. Así llega la Filosofía hegeliana de la Naturaleza a la abstrusa y antidialéctica consecuencia de que en ella no pueda propiamente darse ninguna real evolución como la que se da en la sociedad y en la historia. Según Hegel, la naturaleza en su totalidad "debe considerarse como un *sistema de niveles*".[2] La evolución, *"la metamorfosis,* no conviene más que al concepto como tal, pues sólo la modificación de éste es evolución". Con esta teoría se queda Hegel, en la comprensión de la evolución, muy por detrás de sus contemporáneos alemanes, como Goethe u Oken, por no hablar ya de Lamarck o de Geoffroy Saint-Hilaire.

Pese a esas limitaciones e irresolubles contradicciones, Hegel es el primer pensador que pone en el lugar central de la lógica la cuestión de las relaciones entre singularidad, particularidad y universalidad, y ello no como algún problema particular más o menos importante y subrayado, sino como cuestión central, como momento determinante de todas las formas lógicas, del concepto, del juicio y de la inferencia. Naturalmente que en su tratamiento aparecen todas las deformaciones que acarrean el idealismo objetivo, el sujeto-objeto idéntico, la contradicción entre sistema y método; más tarde nos ocuparemos explícitamente de las deformaciones más importantes para nosotros. Pero con toda esa contradictoriedad, la *Lógica* hegeliana representa de todos modos un paso importante hacia la concretización y la clarificación de nuestro problema. Y veremos igualmente que Hegel no pudo dar ese paso sino porque le movía el complejo deseo de comprender filosóficamente las experiencias de la revolución burguesa de su época, de buscar en ellas el fundamento ón-

[2] Hegel: *Enzyklopädie (Enciclopedia)*, párrafo 249.

tico de una dialéctica histórica para emprender desde esos descubrimientos la construcción de una nueva lógica.

Este nuevo planteamiento es ya visible en el período de Frankfurt del joven Hegel. En su intento de caracterización filosófica de la revolución burguesa, Hegel parte en líneas generales de una concepción muy íntimamente emparentada con la del célebre folleto del *abbé* Sieyès sobre el tercer estado. Como es sabido, Hegel rechazó el jacobinismo ya en su juventud, pero aplaudió los objetivos burgueses y artifeudales, así como la política de la Revolución Francesa. También para Hegel, el punto de partida de las consideraciones es el contraste entre el real peso económico-social del tercer estado y su nulidad política. La tarea de la Revolución consiste precisamente, según Hegel, en crear un orden estatal que corresponda a la real situación social. Al intentar aclarar filosóficamente esta cuestión tropieza con el problema de la dialéctica histórico-social de lo universal y lo particular. En esta trasposición de una cuestión político-social actual y concreta al nivel filosófico abstracto se manifiesta también, como es obvio, el idealismo de Hegel, su estar determinado en todo su mundo mental por el atraso de Alemania. Pero esa comprobación obvia y necesaria no debe hacer olvidar que en esas abstracciones de Hegel actúa al mismo tiempo un presentimiento de la dinámica real de la lucha de clases. Hegel contempla el estado del *ancien régime* como una formación que pretende representar a la sociedad como un todo (lógicamente: que pretende ser lo universal), aunque un tal estado sirve exclusivamente a los intereses de las capas feudales dominantes (lógicamente: a lo particular). En la dinámica histórica de la Revolución se ofrece, pues, a Hegel una estampa según la cual un sistema socialmente caduco ejerce un nudo dominio de la fuerza dañino para el pueblo entero (lo universal se hace particular). La clase revolucionaria, la burguesía, el tercer estado, representa en cambio en la Revolución el progreso social, el interés también de otras clases (lo particular se hace universal).

En el fragmento de Frankfurt sobre "la constitución de Alemania" Hegel expone esa idea del modo más rotundo. Su punto de partida es la afirmación de un hecho: "Todos los fenómenos de esta época muestran que no se encuentra pacífica satisfacción en la vieja vida." El *ancien régime* "es, por una parte, la mala consciencia; su propiedad de convertir las cosas en lo absoluto ha aumentado, y con ello ha aumentado por otra parte el sufrimiento de los hombres". También se encuentra en el cuadro lo siguiente: "La universalidad no existe, pues, ya como realidad, sino sólo como pensamiento." Hegel ve con claridad que una tal situación lleva a la lucha por el poder: "La limitada vida no puede ser hostilmente atacada con la fuerza por lo mejor sino cuando también lo mejor se ha convertido en una fuerza." A primera vista se trata de la lucha de una particularidad contra otra particularidad: se trata de lucha de las clases. Pero el *ancien régime* "no fundamenta su dominio en la violencia de lo particular contra lo particular, sino en la universalidad; hay que arrebatarle esa verdad, el derecho que reivindica, y atribuirlo a aquella parte de la vida que se promueve".[3] Como se ve, Hegel traspone aquí hechos sociales y las ideas políticas que los expresan a un lenguaje filosófico. Pero esa trasposición al nivel de lo abstracto lógico es una real generalización de esenciales y reales motivos de la Revolución Francesa, generalización no sólo del pensamiento de importantes personajes de aquella revolución, sino también de la situación ideológica objetiva, socialmente condicionada, cuyas formas de manifestación Marx ha llamado más tarde "heroicas ilusiones", ilusión, inconsciente para los actores, de estar representando los intereses de toda la sociedad, cuando en realidad luchaban sobre todo por el dominio de una nueva clase, por la sustitución de una forma de explotación y opresión por otra. El propio Hegel se movía, naturalmente, en el terreno de esas ilusiones. Pero esto no quita nada al hecho de que su trasposición filosófica es reflejo de una realidad social.

No se trata en modo alguno de una aislada ocurrencia de Hegel, sino de una típica forma de sus intentos de resolver problemas sociales e históricos bajo la influencia determinante de la Revolución Francesa. En nuestra detallada exposición del desarrollo juvenil de Hegel hemos aludido a la gran importancia de la categoría de "positi-

[3] Hegel: *Die Verfassung Deutschlands (La constitución de Alemania), Schriften zur Politik und Rechtsphilosophie (Escritos de política y filosofía del derecho)*, Leipzig, 1923, págs. 140-141.

vidad" en aquel período de su vida, y hemos visto en ese concepto el precursor de posteriores conceptos centrales de su pensamiento, como los de alienación y extrañación. Pero también en la juventud de Hegel recorre esa categoría de "positividad" un camino de esencial trasformación: desde Frankfurt aparece relativizada histórico-socialmente, como categoría histórico-dialéctica. En su período de Jena Hegel combate la "positividad" también según una línea puramente filosófica, mostrando, por ejemplo, su presencia, en la ética formalista de Kant y de Fichte. No hay que olvidar, a este respecto, que tras la contraposición de su idealismo objetivo con el subjetivo de Kant y Fichte se encuentran por todas partes contraposiciones en la concepción de la sociedad, contraposiciones históricas en la crítica de formaciones sociales del pasado, frente a las cuales Hegel intenta mostrar la superioridad de la sociedad burguesa nacida de la Revolución Francesa, tal como él la entiende y desea. Por lo que hace al primer punto, Hegel se esfuerza por mostrar que la "positividad" surge a consecuencia de un formalismo, que siempre tiene según él fundamentos subjetivistas, a consecuencia de una forma "por la cual una potencia se pone aislada y absoluta".[4] Una tal imagen conceptual formalista deforma la realidad; incluso un fenómeno que en sí mismo no sería "positivo" aparece como "positivo" en esa conexión, o, por mejor decir, en ese aislamiento, en ese estar desagarrado de sus relaciones en sí: "Pues éste (el formalismo de los idealistas subjetivos) destruye la intuición y su identidad de lo universal y lo particular, contrapone las abstracciones de lo universal y lo particular, y considera positivo lo que consigue excluir de aquella vaciedad y subsumir bajo la abstracción de la particularidad, sin darse cuenta de que con aquella contraposición lo universal se hace tan positivo como lo particular... Pero lo real es como tal una identidad de lo universal y lo particular..." [5] Hegel continúa diciendo que la unidad dialéctica de lo universal y lo particular se pierde precisamente por aniquilarse en el pensamiento la viva conexión dialéctica de la casualidad y la necesidad. Cuanto más concretos se hacen esos análisis críticos, tanto más claramente se manifiesta el trasfondo social de las diferencias filosóficas.

[4] Hegel: *Wissenschaftliche Behandlungsarten des Naturrechts, (Modos de tratamiento científico del derecho natural)*, ibídem, pág. 402. La terminología de Hegel es aún en la época bastante schellingiana; aquí habla incluso de "potencia".
[5] Ibídem, pág. 403.

Así se origina una dura polémica con Kant (incluida la *Crítica de la Facultad de Juzgar)* por su metafísica concepción de la relación de lo universal y lo particular, lo necesario y lo casual. La más conocida es la polémica de Hegel contra el intento kantiano de especificar socialmente el imperativo categórico, de aplicarlo a casos particulares y singulares aún manteniendo su carácter abstracto y general. Kant quiere mostrar que la sustracción de un depósito, por ejemplo, llevaría a contradicciones internas, a saber, que en la hipótesis en cuestión no podría darse depósito alguno y que, por tanto, la prohibición de sustraer infielmente los depósitos se sigue con necesidad lógica de la forma general del imperativo categórico. La crítica de Hegel, que no consideraremos aquí sino desde el punto de vista de nuestro problema, se dirige precisamente a la relación de lo universal y lo particular: "¿Y qué contradicción habría en que no hubiera depósito alguno? El que no haya depósito contradirá a otras necesarias determinaciones, del mismo modo que la posibilidad del depósito estará en conexión con otras determinaciones necesarias, por lo cual será necesario el depósito mismo. Pero no hay que apelar a otros fines ni motivos materiales, sino que la forma inmediata del concepto debe decidir de la rectitud de una u otra hipótesis. Mas para la forma, cualquiera de las dos determinaciones es tan indiferente como la otra.[6] La situación de principio no queda afectada en nada por el hecho de que Hegel utilice aquí la expresión "determinación", pues ese término está usado aquí, igual que en otros lugares, claramente en el sentido de particularidad. Análogamente, la forma inmediata del concepto significa en Hegel universalidad. En esta contraposición entre Kant y Hegel se trata precisamente de saber si, dada una ley general (en este caso el imperativo categórico), los casos especiales de su aplicación se obtienen por simple subsumción lógica, o si en el seno de una totalidad concreta, entre las más diversas determinaciones de la misma, dominan interacciones dialécticas más

[6] Hegel: *Wissenschaftliche Behandlungsarten des Naturrechts*, página 352.

complicadas, relaciones de la dialéctica de aquellas determinaciones. Es característico de la unilateralidad con la que Kant plantea este problema en la *Crítica de la Facultad de Juzgar* el que, al tratar la sociedad y la ética, no piense siquiera en aquellas dificultades que le ocupan a propósito de la conceptuación biológica, sino que crea más bien poder salir del paso con una subsumción metafísica.

Hegel, por su parte, trata la recíproca relación entre universalidad y particularidad en el contexto de las más importantes cuestiones de la sociedad ,el derecho y la moral, y en relación constante con su problema central de la época, el de la "positividad". El resumen de sus concepciones al respecto se orienta a aclarar en qué medida puede hacerse "positiva" una particularidad o una universalidad. A primera vista se trata del extremo opuesto de la polémica con Kant a propósito del depósito. Pero se apreciará sin más que los dos extremos aluden al mismo punto central: la interrelación dialéctica entre lo universal y lo particular; en cuyo contexto Hegel rechaza tan enérgicamente la subsumción metafísica como el aislamiento, no menos metafísico, que independiza a lo particular. "No es la filosofía la que toma como positivo a lo particular por el hecho de ser algo particular, sino sólo en la medida en que lo particular, fuera de la conexión absoluta del todo, ha conseguido como una parte propia de autonomía." [7]

La "positividad" (como la extrañación en el posterior Hegel) es de carácter primariamente histórico-social, no filosófico. Hegel plantea, por ejemplo, la cuestión de si el feudalismo debe considerarse como algo puramente "positivo". Su respuesta es: según. Puede presentarse en una nación un grado tal de decadencia que, para ese estado, "constitución feudal y servidumbre tengan verdad absoluta", como adecuadas formas de expresión de aquella degeneración; en este caso esas formaciones no son en modo alguno "positivas", sino "la única forma posible de la eticidad".[8] Cuando, en cambio, se produce una escisión social, cuando estalla la lucha entre lo viejo y lo nuevo, lo viejo aparece innegablemente como "positivo" si se presenta

[7] Ed. cit. anteriormente, pág. 409.
[8] Ibídem, pág. 406.

con la pretensión de representar la universalidad social al nivel dado.

Esta concepción de Hegel aparece ya en una formulación del período de Frankfurt. Se trata de concepciones que van a ser determinantes del filosofar de Hegel en todos sus períodos. Así dice Hegel en sus lecciones de filosofía de la historia: "La transición de una configuración espiritual a otra es precisamente que la anterior universalidad queda superada como una particularidad por el pensamiento de la misma, al pensarla. El género posterior y superior, siguiente a la anterior especie, por así decirlo, está internamente presente, pero no se ha impuesto aún; y esto hace que la realidad existente sea oscilante y quebrada." [9] La evolución que entonces empieza es revolucionaria y progresa de colisión (social) en colisión. La trasformación de universalidad en particularidad y con ella, como hemos visto, la dialéctica de universalidad y particularidad es un problema de la ininterrumpida trasformación de la sociedad como ley fundamental de la historia. Dice Hegel: "Esas posibilidades se hacen históricas; incluyen en sí una universalidad distinta de la que constituye la base de la subsistencia de un pueblo o de un Estado. Esta universalidad es un momento de la Idea productora, un momento de la verdad que aspira y mueve hacia sí misma." [10]

No es difícil indicar la limitación idealista incluso de esas actitudes progresivas y dialécticas de Hegel. Y no sólo porque en esa dialéctica de lo universal y lo particular se sobreestime el papel del pensamiento, de la consciencia, casi en todo momento, frente al ser social, sino también por la tendencia de Hegel a atribuir a las sucesivas formaciones sociales una relación como de especie a género (particular a general). Hay obviamente en esto un elemento de defensa histórica de la revolución burguesa. La sociedad burguesa nacida de la revolución no debe aparecer simplemente como una forma históricamente superior comparada con el feudalismo, sino también como la forma suprema de sociedad en general, como su forma más universal, razón por la cual toda forma posterior se pone como género, como universalidad, y la anterior como

[9] Hegel: *Die Vernunft in der Geschichte (La Razón en la Historia)*.
[10] Ibídem, pág. 75.

especie, como particularidad. Junto a la sana idea de que la forma inferior debe entenderse a partir de la superior, y no a la inversa, se encuentra, pues, en esa exposición de Hegel un idealismo deformador de los hechos, especialmente porque el último Hegel concebirá como concepto universal, como concepto del género Estado, aquellas promesas nunca cumplidas de Federico Guillermo III durante la guerra de la independencia, cuando hablaba de una constitución prusiana.[11] Más tarde estudiaremos la crítica del joven Marx —aún en el período idealista de su evolución— a todo este problema.

Pero las necesarias reservas críticas contra las deformaciones idealistas no pueden eliminar el hecho de que la dialéctica de lo universal y lo particular en la historia se presenta con Hegel a un nivel mucho más alto que en cualquiera de sus predecesores, pues las ideas básicas de esa dialéctica no son ya meros esquemas formalistas, sino serios intentos de apresar los momentos reales de la evolución histórica. En la *Fenomenología del Espíritu,* escribiendo la cual aún había alimentado Hegel la esperanza de que de la Revolución Francesa, en su forma napoleónica, surgiera también para Alemania una nueva situación social, su filosofar se orienta enérgicamente a la captación intelectual de los momentos de esta novedad. Hegel llega entonces, entre otras cosas, a la interesante teoría de que lo nuevo que surge cada vez en la historia tiene que recibir primero una forma simple, abstractamente general. Sólo paulatinamente, con la consolidación de la victoria, aparecen a la luz del día los rasgos particulares concretos; sólo en el curso de un tal proceso se despliega lo nuevo como real totalidad concreta, con una polifacética y complicada dialéctica de los momentos universales y particulares. Así afirma Hegel que "la completa manifestación del mundo nuevo es sólo el todo encubierto en su *simplicidad* o su fundamento general". La conciencia que vivifica y concibe lo nuevo "echa a faltar en la figura recién aparecida la amplitud y la particularización del contenido".[12] La particularización es el contenido del proceso histórico subsiguiente. Sabemos que el Hegel posterior tuvo que renunciar a esas esperanzas políticas;

[11] Engels: *Feuerbach.* Viena-Berlín 1927, pág. 20.
[12] Hegel: Werke (Obras), II, pág. 11.

Ronnall Castro
A Human Being

y cuando, de acuerdo con esa resignación, reconstruyó radicalmente su filosofía de la historia, cuando concibió como punto de inflexión de la historia, como comienzo de la Edad Moderna, ya no la Revolución Francesa, sino la Reforma, lo que se produjo fue bastante más que un mero cambio en la periodización, a saber, una modificación del punto de vista, de la perspectiva. La humanidad no se encuentra ya, según esta su última concepción, al comienzo de una transformación radical, sino al final de un período más allá del cual el viejo Hegel no consigue ver más posibilidad de desarrollo superior. Su mirada se orienta desde entonces al pasado, ya no al futuro. Pero la idea básica de la *Fenomenología,* que acabamos de aducir, acerca del modo y el desarrollo de lo nuevo, se encuentra a pesar de todo, aunque no tan acusadamente como en su obra de juventud, también en las tardías lecciones de filosofía de la historia.

Pero Hegel no se contenta con reconducir a la dialéctica de la universalidad y la particularidad importantes problemas singulares de la filosofía de la historia; esta dialéctica desempeña también un papel importante en la tarea de mostrar las leyes más generales del movimiento de la historia. Cierto que aquí podemos contemplar en su más extrema agudización los aspectos progresivos y reaccionarios del idealismo objetivo. Al presentarse para Hegel el "Espíritu del Mundo" como demiurgo de la historia, el idealismo mistificador alcanza precisamente aquí su punto culminante. Pero, por otra parte, Hegel se esfuerza por concebir la historia misma como el escenario de las pasiones humanas, de los intereses egoístas, de las finalidades particulares, y presenta esas aspiraciones particulares de los hombres, de los grupos humanos, etc., como la fuerza motora inmediata y concreta de la historia. En esto resulta decisivo el que —como ha subrayado Engels— aunque sea en inversión idealista, se imponga la gran verdad histórica de que si bien esas luchas de las pasiones particulares y egoístas de los hombres ponen directamente en marcha los acontecimientos, sin embargo, en el conjunto surgen siempre y perecen otros contenidos, superiores y más universales que aquellos que han empujado inmediatamente a los hombres. Esta es la esencia de la teoría hegeliana de la "astucia de la Razón". "El

interés particular de la pasión es, pues, inseparable de la actuación de lo universal; pues lo universal resulta de lo particular y limitado, y de su negación. Lo particular tiene su propio interés en la historia mundial; es cosa finita y, como tal, tiene que perecer. Es lo particular lo que lucha hasta el final contra lo particular, y una parte del cual sucumbe. Pero precisamente en la lucha, en la ruina de lo particular, resulta lo universal." [13]

Aquí se manifiesta del modo más claro el rostro de Jano de la filosofía hegeliana. Marx critica, con toda razón, el que Hegel "hace que el espíritu absoluto como espíritu absoluto haga, pero sólo en *apariencia*, la historia".[14] El punto es, naturalmente, ambiguo en el idealista Hegel. Pues siempre que Hegel trata de modo concreto la lógica y la metodología de la historia, siempre que permanece fiel al método dialéctico ("es lo particular lo que lucha hasta el final con lo particular"), concibe la historia como real y exclusivamente hecha por los hombres. Pero de esa pugna de pasiones e intereses humanos no surge directamente —que es lo que exigiría incluso la concepción hegeliana del método dialéctico, de la relación dinámica de lo particular a lo general—, como su producto más propio, lo universal (lo nuevo universal por degradación de lo viejo a particular, en su aniquilación, como ya hemos mostrado), sino que esa universalidad se hace repentinamente trascendente, se mistifica idealísticamente, aparece en un más allá de las luchas humanas, del proceso fáctico histórico. Inmediatamente después de las líneas citadas, dice en efecto Hegel: "No es la idea universal la que se pone en contraposición y lucha, en peligro; la idea universal se mantiene intacta y sin ser atacada en el trasfondo, y lanza a la lucha a la particularidad de la pasión, para que se desgaste." [15] Marx critica, pues, con toda razón la ambigüedad de esta concepción histórica. Y añade irónicamente que el idealista subjetivo Bruno Bauer supera esa ambigüedad de Hegel. Pero en esa superación por Bruno Bauer está contenida una ruptura con todos los fecundos y progresivos momentos me-

[13] Hegel: *Die Vernunft in der Geschichte (La Razón en la Historia)*, pág. 83.
[14] Marx: *Werke (Obras)*, III, pág. 258.
[15] Hegel: *Die Vernunft in der Geschichte (La Razón en la Historia)*, pág. 83.

todológicos de la filosofía hegeliana, y ante todo con la tendencia de Hegel a descubrir en la historia el entrelazamiento real entre la realización de la Idea y la lucha de los intereses. Cuando Marx dice que "la *Idea* se pone siempre en ridículo en la medida en que se había distinguido del interés",[16] la punta de su polémica se dirige, pues, más contra Bauer que contra Hegel.

Característico de la problemática interna y del destino del idealismo objetivo es el hecho de que la fuente de esta ambigüedad hegeliana que Marx critica sea precisamente uno de los descubrimientos más geniales de Hegel: el descubrimiento de la conexión entre trabajo y teleología. Ya en la fase preparatoria de la *Fenomenología* escribía Hegel: "*Fines singulares del ser-natural* se convierten en un universal. El impulso desaparece aquí completamente del trabajo, deja que la naturaleza se desgaste a sí misma, lo contempla tranquilamente y gobierna el todo con poco esfuerzo: astucia." [17] La idea decisiva del método hegeliano en historia, la concepción de la "astucia de la razón", tiene, pues, su fundamento filosófico en la concepción de la herramienta y el trabajo por el filósofo. Pero su idealismo impide a Hegel generalizar consecuente y correctamente, hacia adelante y hacia atrás, esta genial anticipación de la conexión verdadera. La consciencia finalística del hombre, que, como muestra Marx en *El Capital*,[18] es realmente la *differentia* específica del trabajo humano, su esencial principio diferenciador respecto del "trabajo" de los animales, se aplica a la historia acrítica, esquemática y mistificadoramente. Cuando, en Hegel, el Espíritu del Mundo se convierte en el artesano, en el demiurgo de la historia, se tiene una generalización mistificadora de lo que a propósito del trabajo humano es real conceptuación de su esencia real. La ambigüedad, recién vista, de la hegeliana "astucia de la razón" muestra que su sentido de la realidad se rebela contra la desatada mística que ha nacido en este tema, contra la teleología cósmica que trasciende al hombre, pero que, de todos modos,

[16] Marx: *loc. cit.*, pág. 253.
[17] Hegel: *Jenenser Realphilosophie (Filosofía de la realidad del período de Jena)*, Leipzig 1931, II, pág. 198. Sobre toda la cuestión de trabajo y teleología puede verse mi libro *Der Junge Hegel (El joven Hegel)*, Editorial Grijalbo, S. A., México 1963, págs. 335-360.
[18] Marx: *Das Kapital*, Berlín, 1947, I, págs. 185-186.

Hegel no está en situación de captar mentalmente la dialéctica real que, partiendo de las particulares aspiraciones de los diversos hombres y grupos humanos, desarrolla la universalidad de las trasformaciones históricas, a través de las sucesivas formaciones sociales.

Esa misma contradictoriedad se muestra aún más crasamente, si es posible, cuando Hegel quiere levantar sus ideas al nivel de la más alta generalización, es decir, en su *Lógica*. Como ha reconocido Lenin, Hegel da un auténtico paso adelante al concebir la teleología (es decir, el trabajo) como "verdad", como nivel compendiador, superador y de más alto desarrollo frente al mecanismo y el quimismo. Pero, como idealista, Hegel no puede realizar consecuentemente esa idea. En la estructura de la *Lógica*, resulta que la vida se encuentra *después* de la teleología (del trabajo), aunque es evidente que en la serie lógica generalizadora e histórica su lugar tiene que estar sin discusión *antes* de la teleología. La teleología, como "verdad" de mecanismo y quimismo, es el nivel supremo y ya consciente de un largo proceso que comprende precisamente, en lo esencial, el origen de la vida, la evolución del ser vivo hasta el hombre y su trabajo. Marx se ha manifestado al respecto con inequívoca claridad, y ha visto precisamente en este punto el gran mérito de Darwin para la imagen dialéctica del mundo. En sus ya citadas palabras sobre el trabajo, Marx subraya precisamente el hecho de que en el análisis del trabajo debemos ver la culminación de una larga evolución: "No nos interesan aquí las primeras formas, animales e instintivas, del trabajo." [19] Y en otro lugar subraya precisamente los méritos de Darwin por lo que hace al descubrimiento de estas relaciones: "Darwin ha orientado la atención hacia la historia de la tecnología natural, es decir, hacia la formación de los órganos vegetales y animales como instrumentos de producción para la vida de las plantas y de los animales." [20] Lo que aquí llama Marx "tecnología natural" es un superior estadio del proceso vital, de la adaptación de los seres vivos a su medio. En su polémica contra Dühring, Engels indica claramente que el presupuesto de todo proceso vital es el estadio más primitivo de esas

[19] Marx: *Das Kapital*, loc. citado.
[20] Ibidem, pág. 389.

manifestaciones de vida, de esas interrelaciones entre el organismo y el medio: "Mas, ¿qué es la adaptación sin intención consciente, sin la mediación de representaciones... sino una tal teleología inconsciente?" [21]

Lenin ha escrito que la idea de Hegel de tratar en la *Lógica* el problema de la vida es "comprensible —y genial".[22] Pero, dado el modo como lo hace Hegel, el hecho es que las limitaciones idealistas de su pensamiento se imponen aquí turbadoramente. Como Hegel no ve en la naturaleza sino una extrañación del Espíritu respecto de sí mismo, la alienación del Espíritu, se ve obligado a negar toda real evolución histórica en el ámbito de la naturaleza. Esto imposibilita una recta comprensión del origen y la esencia de la vida; cuando Hegel habla en la *Lógica* de la "vida" ignora los problemas propios de la vida real, los problemas de la biología; Hegel llega prácticamente a construir una contraposición entre la vida real, tratada por la filosofía de la naturaleza, y la vida en el Espíritu. Y añade a eso: "Lo primero es la vida como vida de la naturaleza, la vida en la medida en que se encuentra arrojada y exteriorizada en la *exterioridad del subsistir*, tiene su *condición* en la naturaleza inorgánica, y al modo como los momentos de la Idea son una multiplicidad de formaciones reales. La vida en la Idea es vida sin esos presupuestos... su presupuesto es el *Concepto*..." [23] (En este punto se aleja tan resueltamente Hegel de una realista concepción de la vida que resulta aún más idealista que el joven Schelling). La falsa construcción de la *Lógica* —según la cual la vida aparece después de la teleología— muestra también la fundamental limitación idealista de Hegel. Hegel ha criticado rectamente en muchos puntos el idealismo kantiano, pero no lo ha superado realmente en la medida en que, como Kant mismo, ha sido incapaz de descubrir y captar conceptualmente en el proceso de la vida una evolución real. La genial concepción de la teleología en conexión con el trabajo se limita, pues, en Hegel a esa específica temática; Hegel no puede llevar dialécticamente a concepto los presupuestos naturales de

[21] Engels: *Anti-Dühring*, MEGA, pág. 75.
[22] Lenin: *Philosophischer Nachlass (Cuadernos filosóficos)*, loc, cit., pág. 122.
[23] Hegel: *Werke (Obras)*, V, pág. 238.

ese su acertado barrunto en el terreno de la historia, ni tampoco las consecuencias del mismo, sin deformar idealística y místicamente toda la cuestión.

Sólo cuando Hegel, a pesar de su idealismo, mantiene con firmeza la idea de evolución, su dialéctica consigue grandes logros. Como hemos visto, esto ocurre no sólo en el problema del trabajo, sino también en el tratamiento de varios fenómenos histórico-sociales. Entre esos logros hay que situar la dialéctica de lo universal y lo particular, su recíproca mutación, dialéctica que se va concretando enérgicamente en su pensamiento. Y en este contexto hay que subrayar como gran paso hacia adelante el que en esa dialéctica —al menos según el principio y el método, aunque no siempre en la ejecución sistemática— lo determinante es precisamente el *contenido* histórico-social y no, como en Schelling, un esquema abstracto, una construcción formalista.

Ya esta inclinación hacia la prioridad abierta del contenido respecto de la forma representa un progreso importante, el cual, sin embargo, como siempre ocurre con Hegel, tiene también un carácter ambiguo. Pues precisamente en este punto la corrección de la relación que estatuye entre lo general y lo particular y viceversa no depende tanto de la observancia de determinadas reglas lógicas cuanto de que el fenómeno vital cuya generalización aparece en aquella relación sea recta o erróneamente apresado en su contenido. Y tales errores tienen por fuerza que aparecer masivamente en Hegel, ante todo por el idealismo de su filosofía, luego por las limitaciones connaturales a toda concepción democrático-burguesa del mundo, y por consecuentemente que esté pensada y elaborada hasta el final (y sabemos que en este punto Hegel ha estado lejos de una verdadera consecuencia), y, por último, por la creciente influencia de la "miseria alemana" del período de la Santa Alianza en la filosofía de la más plena madurez de nuestro autor. Por eso hay que subrayar aquí, repetidamente, que no se trata sólo de comprender cómo concepciones, correctas en sí mismas, de la dialéctica de lo general y lo particular se enturbian a consecuencia de tales deformaciones de la toma de posición filosófica y económico-social; hay además que ver en esa misma dialéctica de lo general y lo particular

concepciones formalistas, mistificadas y desviadas, causadas por aquella falsa base. Lo correcto y lo erróneo, lo progresivo y lo atrasado se encuentran frecuentemente en Hegel juntos, rudamente compuestos sin mediación.

Así, por ejemplo, Hegel es a veces capaz de descubrir para la sociedad en su totalidad determinaciones que corresponden a los rasgos esenciales de la relación dialéctica de lo general y lo particular en la realidad del mundo capitalista. Para determinar la esencia del Estado —y precisamente del Estado moderno— Hegel ofrece la siguiente descripción de su realidad: "Realidad es siempre unidad de universalidad y particularidad, la explicación de la universalidad en la particularidad, la cual aparece como independiente, aunque sólo en el todo se sostiene y actúa." [24] Hay que observar a ese texto que "realidad" tiene en Hegel una significación específica como culminación de los diversos estadios del concepto de ser. Cuando falta esa dialéctica de lo general y lo particular, el Estado de que se trate tiene sólo existencia, pero no "realidad"; lo que, desde el punto de vista del método de Hegel, significa que la dialéctica del proceso histórico eliminará más pronto o más tarde a ese Estado, aniquilará su falsa existencia. (Recuérdese nuestra anterior exposición acerca de la dialéctica de lo general y lo particular en la revolución burguesa.) Hegel determina del modo siguiente la necesidad para formaciones estatales que tengan "realidad" en su sentido dicho: "La necesidad consiste en que el todo quede dirimido en las diferencias conceptuales, y en que ese todo dirimido arroje una determinación firme y persistente, la cual no quede rígidamente fija como lo muerto, sino que se reproduzca constantemente en la disolución." [25] No se trata, pues, sólo de un simple e ininterrumpido proceso de constante mutación recíproca de los momentos que constituyen el todo, sino que este proceso tiene también una dirección determinada que se repite con variaciones, o sea, una tendencia: es un proceso de constante auto-reproducción. Lo real muestra su interna necesidad precisamente por el hecho de que, según la palabra de Goethe, no "quiere fijarse en el ser", lo

[24] Hegel: *Rechtsphilosophie (Filosofía del Derecho)*, párrafo 270, apéndice.
[25] Ibídem.

cual le llevaría a un "descomponerse en nada", sino que, por el contrario, se produce o engendra ininterrumpidamente a sí mismo, de modo que el temporal y aparente abandono de la unidad, la totalidad y la conexión resulta ser precisamente vehículo de la renovada autoproducción.

En este punto ha llegado Hegel muy cerca de la idea de reproducción como modo de ser de las formaciones sociales. Desde luego que ni siquiera roza la diferencia entre reproducción simple y ampliada. La limitación filosófico-política de su pensamiento maduro vuelve a manifestarse en la falta de esa ulterior y decisiva determinación: como Hegel no puede disponer de ninguna perspectiva social del futuro, como la miseria de su presente se le presenta como coronación con que culmina la historia, es imposible que la dialéctica interna de la auto-reproducción de la sociedad le suscite la idea de un desarrollo cualitativamente superior. La historicidad de la misma dialéctica histórica de Hegel se refiere, pues, sólo al camino que lleva del pasado al presente, y no al que apunta hacia el futuro.

Esta limitación, cuyos efectos se perciben incluso en aquellas partes de la filosofía de Hegel a las que ella no afecta directamente, no impide, de todos modos, al filósofo apresar conceptualmente determinados caracteres esenciales de la moderna sociedad burguesa; especialmente —y esto basta para mostrar la significación realmente única de Hegel entre sus contemporáneos— el papel y la importancia de la economía para la estructura y la reproducción de esa sociedad. Es muy interesante que la dialéctica de lo general y lo particular desempeñe un papel decisivo también en la filosofía hegeliana de la economía. El punto de partida de Hegel en la delimitación del "sistema de las necesidades" es como sigue: "La particularidad, como determinación contra lo general de la voluntad, es por de pronto *necesidad subjetiva.*" El estudio de la misma se convierte en ciencia con la afirmación: "Su finalidad es la satisfacción de la particularidad *subjetiva,* pero en la relación con las necesidades y el libre arbitrio de otros se manifiesta la *generalidad*..." [26] Aparentemente esto nos sume en un mundo de puro azar, pues las

[26] Hegel: *Rechtsphilosophie,* párrafo 189.

fuerzas motoras de la sociedad burguesa son los aislados deseos, aspiraciones, pasiones, etc., de los diversos individuos. Pero, como discípulo de Smith y Ricardo, Hegel declara: "Pero este hormigueo de arbitrariedades engendra de sí mismo determinaciones generales, y esa aparente dispersión sin pensamiento está sostenida por una necesidad espontánea." La ciencia que así se fundamenta —y que es en Alemania nueva— es comparable para Hegel con una de las más exactas, con la astronomía: "Esta interpenetración en la que por de pronto no se cree, porque todo parece sometido al arbitrio del individuo, tiene un notable parecido con el sistema planetario, que no muestra nunca a la vista más que movimientos irregulares, pero cuyas leyes pueden conocerse." [27]

Como hijo de un país entonces tan atrasado desde el punto de vista de la evolución capitalista, Hegel es incapaz de aportar, como sus maestros ingleses, una economía científica concreta y detallada. Tiene que contentarse con afirmaciones filosóficas generales acerca del contenido básico y el método de esa ciencia. Pero ya esas afirmaciones generales muestran que el filósofo estaba muy influido por los principios de la economía clásica. Completamente en el sentido de ésta trata, por ejemplo, el problema de la división del trabajo. Por una parte, Hegel muestra en esa problemática la relación que tiene con el trabajo mismo: "Lo universal y objetivo del trabajo se encuentra en la *abstracción,* la cual produce la especificación de los medios y de las necesidades, especifica con ello también la producción y produce la división del trabajo." Por otra parte surgen con eso "la dependencia y la interrelación de los hombres", tanto en la producción cuanto en el consumo:[28] "En esta dependencia y reciprocidad del trabajo y de la satisfacción de las necesidades, el *egoísmo subjetivo* se muta en *aportación a la satisfacción de las necesidades de todos los demás,* en la mediación de lo particular por lo general como movimiento dialéctico..." [29]

En tales consideraciones, Hegel echa sus cuentas con las "ilusiones heroicas" de la Revolución Francesa, que fue-

[27] Hegel, loc. cit. Apéndice.
[28] Ibidem, párrafo 198.
[29] Ibidem, párrafo 199.

ron inspiración rectora de su propia juventud; y lo hace sobre la base de una aceptación de la sociedad capitalista y de su forma intelectual tal como ésta aparece en la economía clásica inglesa. Pero, al mismo tiempo, esta posición incluye una violenta recusación de todas las ideologías restauradoras que proclamaban, con ropajes más o menos románticos, una vuelta a la situación feudal (Haller, Savigny, etc.). Esta resuelta aceptación de la economía capitalista tiene, por otra parte, importantísimas consecuencias para la concepción hegeliana de la historia, pues resulta decisiva para su juicio y estimación de la Antigüedad, que había sido su ideal y su modelo en la época de las "ilusiones heroicas". Hegel ve la contraposición decisiva entre la Antigüedad y el presente precisamente en el terreno de la economía, y, de acuerdo con las concepciones que acabamos de ver, esa contraposición se presenta también filosóficamente como una trasformación histórica en la esencia de la dialéctica de lo general y lo particular: el papel dialéctico de la particularidad en la sociedad moderna, como principio de legalidad objetiva, la necesaria auto-renovación de la sociedad, tenía que ser en la Antigüedad un principio de auto-disolución social: "El desarrollo autónomo de la particularidad es el momento que en los antiguos estados se manifiesta como incipiente corrupción de las costumbres y fundamento último de la decadencia." [30] Para Hegel se trata en este punto de algo más que una clara diferenciación entre sociedad antigua y sociedad moderna. La contraposición que se ha manifestado en esa diferenciación —contraposición que, como hemos visto, condiciona diversas formas de la dialéctica de lo general y lo particular— rebasa en opinión de Hegel el ámbito de lo económico-social y aparece como un universal principio evolutivo que podría formularse del modo siguiente: cuanto menos desplegado está en la vida y en el pensamiento el principio de lo particular, tanto menos puede conseguir lo general su totalidad verdaderamente concreta. Hegel no dice claramente que la deficiencia de lo particular esté condicionada socialmente; pero éste es el sentido implícito de sentencias suyas que ya hemos citado, por ejemplo, sobre la

[30] Hegel, ed. cit., párrafo 185.

división del trabajo; en cambio, considera la concretización de la dialéctica de lo general y lo particular, y por tanto también la concretización de ambos conceptos, como íntimamente ligadas, por lo menos, con la exposición de la particularidad en la vida cuya expresión más pregnante es la economía del capitalismo.

El hecho de que en muchas exposiciones particulares Hegel atribuya esa misión a la religión cristiana no altera en mucho el cuadro recién trazado. Pues está probado que desde Termidor, desde la ruina de las "ilusiones heroicas" del período revolucionario agudo, el cristianismo y la economía de Smith han ido en Hegel estrechamente unidas, y ayudan al mismo tiempo a producir la fundamentación filosófica del carácter específico del presente como un mundo de fecundas contradicciones dialécticas. En la doctrina del concepto de la "pequeña *Lógica*" Hegel ha expresado del modo siguiente esa idea de la evolución histórica y la concretización de la generalidad: "Lo general en su verdadera y amplia significación es por lo demás una idea de la que hay que decir que han pasado milenios antes de que penetrara en la consciencia de los hombres, y que sólo por el cristianismo ha conseguido su pleno reconocimiento." Y de acuerdo con el sentido de su exposición de la diferencia entre sociedad antigua y sociedad moderna ilustra esta situación mediante una contraposición de las representaciones de Dios en ambas épocas: "Los griegos, tan altamente cultivados por lo común, no han conocido ni a Dios en su verdadera generalidad ni tampoco al hombre. Los dioses de los griegos no eran más que los especiales poderes del Espíritu, y el Dios universal, el Dios de las naciones, era aún para los atenienses el Dios oculto." [31] Como es natural, ese ejemplo, igual que la subsecuente exposición acerca del papel cristiano en la abolición de la esclavitud, revelan todos los aspectos débiles de la filosofía hegeliana. Pero el hecho de que al final de sus consideraciones ve en la *volonté générale* de Rousseau la auténtica encarnación de lo "verdaderamente universal", incluso frente a la Antigüedad, prueba que, a pesar de todas las deformaciones idealistas y mistificadoras, Hegel ha buscado efec-

[31] Hegel: *Enzyklopädie*, párrafo 163, Apéndice 1.

tivamente aquí, o ha presumido por lo menos, la evolución histórica de la dialéctica de lo general y lo particular.

Mucho menos clara que la contraposición entre sociedad antigua y sociedad moderna está en Hegel la delimitación histórica entre feudalismo (absolutismo feudal) y sociedad burguesa moderna. En este punto puede incluso apreciarse un cierto movimiento involutivo; pues aun en la *Fenomenología* la Revolución Francesa se concibe como límite anterior del período moderno, mientras que la posterior periodización, con la Reforma como línea de separación, es bastante menos clara. (Y aún menos lo es la división histórica de la estética, con la concepción del arte romántico.) Así, pues, la debilidad de la construcción de las categorías históricas del capitalismo no estriba principalmente en que Hegel hable de estamentos (y no de clases) sino en que esa terminología imprecisa desdibuja las fronteras, con lo que frecuentemente Hegel —como enérgicamente le criticará el joven Marx, según veremos— intenta interpretar lo nuevo a partir de lo viejo, y no a la inversa. Pero sería injusto pasar por alto que a pesar de todo y a través de todas esas vacilaciones Hegel capta conceptualmente algunas importantes determinaciones de la moderna sociedad burguesa.

Esta ambigüedad se hace muy visible echando una mirada a la determinación hegeliana del estamento: "El *estamento,* como particularidad hecha objetiva a sí misma, se divide por una parte según el concepto en sus diferencias generales. Por otra parte, empero, el natural, el nacimiento y las circunstancias tienen su influencia en la cuestión de cuál ha de ser el particular estamento al que pertenezca el *individuo;* pero la determinación última y esencial se encuentra en la *opinión subjetiva* y en el *arbitrio particular,* el cual se da en esta esfera su derecho, su merecimiento y sus honores, de tal modo que lo que en ella ocurre por *necesidad interna* está al mismo tiempo *mediado por la arbitrariedad,* y tiene para la consciencia subjetiva la forma de obra de su voluntad." [32] En ese texto puede verse lo intensamente que Hegel aduce reales aspectos de la estratificación clasista en la sociedad burguesa; así ante todo el momento casual en la pertenencia

[32] Hegel: *Rechtsphilosophie (Filosofía del Derecho),* párrafo 206. Al mismo lugar pertenece el texto citado a continuación.

a una clase, aunque desde luego llame la atención la exclusividad, nunca presente en la realidad, que da a ese momento. Pero también en esto se muestra Hegel discípulo de Smith y de Ricardo, al subrayar tanto y poner tan en primer término las facetas positivas de la economía capitalista; cierto que también ve las caras negativas, y a menudo con mucha precisión, pero estos aspectos no tienen mucha influencia en sus decisivas determinaciones conceptuales.

De todos modos con esto se consigue una esencial diferencia respecto de formaciones anteriores y de su expresión teorética. Hegel aduce como contraposición el Estado platónico y las castas hindúes; en el primero, el Estado mismo determina la pertenencia del individuo al estamento; en el segundo la determina el mero nacimiento. De aquí se sigue, en concordancia con una concepción hegeliana que ya conocemos, que la particularidad tiene que ejercer una función disolvente en esas formaciones: "No siendo recibida en la organización del todo ni reconciliada en él, la particularidad subjetiva, como a pesar de todo se manifiesta como momento esencial, aparece como algo hostil, como corrupción del orden social." Es característico del Hegel tardío el que —a diferencia de lo que ocurre con la dialéctica política de lo general y lo particular que, como se ha mostrado, no ha sido elaborada por el filósofo con referencia a la liquidación revolucionaria del feudalismo—, lo delimitado aquí claramente es la sociedad antigua respecto del capitalismo, sin que siquiera se intente apresar la contraposición económico-social entre feudalismo y capitalismo. De aquí la interna insuficiencia de esta dialéctica.

La concepción general y abstracta de la esencia de la sociedad burguesa es a su vez correcta en sus rasgos esenciales: "Lo ético se ha perdido aquí en sus extremos. La realidad * es aquí exterioridad, disolución del concepto, independencia de los momentos existentivos liberados. Al separarse en la sociedad civil la particularidad y la generalidad, quedan a pesar de ello recíprocamente ligadas y condicionadas. Al parecer hacer lo uno precisamente lo contrapuesto a lo otro y no creer poder ser sino sepa-

* *Realität,* realidad en sentido usual. (N. del T.)

rándose de lo otro, cada uno tiene aún a lo otro como su condición." Hegel rechaza aquí, como en todas partes, todas las ideologías restauradoras románticas, por reaccionarias y utópicas. Protesta contra la concepción según la cual sería mejor que la universalidad "absorbiera las fuerzas de la particularidad". Ve claro que una tal concepción, imitada, por ejemplo, del Estado platónico, no correspondería nunca a la realidad. Por eso dice sobre esas concepciones: "Pero tampoco esto es más que una apariencia, pues ambas cosas no son sino por y para la otra, y se mutan la una en la otra. Sirviendo a mis fines promuevo lo universal, y éste promueve a la vez mis fines particulares." [33]

Es obvio que aquí aparece traducida al lenguaje filosófico la teoría económica de la armonía, propia de los clásicos ingleses. Sabemos ya que Hegel estaba muy lejos de ignorar toda una serie de disonantes fenómenos de la economía capitalista. Pero su idealismo, arraigado en el atraso de Alemania, le mueve a superar con la ayuda del Estado toda falta de armonía: "La particularidad por sí misma es lo excesivo y desmedido, y las mismas formas de ese exceso son desmedidas. Con sus representaciones y reflexiones amplía el hombre sus deseos, que no son ningún círculo cerrado, como el instinto del animal, y así los lleva hasta la mala infinitud. Del mismo modo es, empero, por otro lado la privación y la miseria una desmesura, y la confusión de esa situación no puede llegar a armonía sino gracias al Estado que la domina." [34] Esta limitación idealista de la filosofía hegeliana de la sociedad está ya presente en su juventud y corroe también ya entonces su penetración, por lo demás correcta, en la economía del capitalismo. La deformación idealista tuvo forzosamente que hacerse aún mayor y más profunda por el hecho de que mientras en su juventud vio su Estado ideal en los estados fundados por Napoleón, los cuales liquidaron en mayor o menor medida los restos feudales, más tarde, en cambio, el contenido y la forma de su ideal de Estado quedaron determinados por las promesas nunca cumplidas de Federico Guillermo III durante las guerras por la independencia. El joven Marx ha

[33] Hegel: *Rechtsphilosophie*, párrafo 184, Apéndice.
[34] Ibídem, párrafo 185, Apéndice.

criticado enérgicamente este aspecto de la filosofía hegeliana. Más tarde estudiaremos con detalle esa crítica. Por el momento, indiquemos anticipativamente que si a consecuencia de esa falsa e idealista concepción quedan decisivamente deformadas las manifestaciones básicas de la sociedad burguesa, la relación entre la economía y el Estado, entre el estamento (la clase) y el Estado, entre el *bourgeois* y el *citoyen*, etc., esa deformación tiene que tener evidentemente considerables consecuencias para la dialéctica de lo general y lo particular, que el propio Hegel ha descubierto en su importancia.

Precisamente aquello que es lo más positivo en el tratamiento hegeliano —el que no conciba formalísticamente, como problema exclusivamente lógico, las relaciones entre generalidad, particularidad y singularidad, sino como parte importante de la viva dialéctica de la realidad, cuya suprema generalización tiene que suscitar una forma más concreta de la lógica—, eso precisamente tiene como consecuencia el que la concepción lógica caiga en una permanente dependencia respecto de la corrección o la falsedad de la concepción de la realidad. Los límites de la *Lógica* hegeliana están tan determinados por las limitaciones de su actitud ante la sociedad y la naturaleza como sus momentos geniales lo están por el carácter progresivo de su comportamiento respecto de los grandes problemas históricos de su tiempo.

Como es natural, esas limitaciones de la filosofía hegeliana resultan sobre todo manifiestas cuando su método dialéctico entra en contradicción con las tendencias regresivas de su sistema a propósito de cualquier problema concreto. Pero también pueden encontrarse, naturalmente, en sus exposiciones puramente metodológicas, especialmente en los puntos en que su filosofía idealista entra en conflicto directo con las exigencias metodológicas y lógicas de la cientificidad, o sea, cuando pretende asegurar a la filosofía una posición superior y privilegiada frente a la ciencia. Nos limitaremos a aducir una argumentación de su estética en la cual intenta determinar conceptualmente lo bello como unificación de lo teorético y lo práctico, como superación de las limitaciones y unilateralidades de ambos. (Puesto que, como sabemos, Hegel pone a la filosofía por encima del arte, teoría no puede

querer decir aquí sino ciencia). Hegel quiere mostrar la "finitud e ilibertad" en el objeto de la teoría; esta consiste en la ausencia de ser-para-sí en el objeto: "Unidad y universalidad" están fuera del objeto. "Por eso, en esta exterioridad del concepto todo objeto existe como pura particularidad, vuelta hacia afuera con su multiplicidad, y aparece en relaciones de infinitas facetas entregada al origen, las transformaciones de la fuerza y la muerte por otros." [35] A diferencia de lo que ocurre en las importantes determinaciones de su propia lógica, de lo que pronto hablaremos, aquí Hegel quiere detener lo teorético (lo científico) junto a lo particular, lo cual no es verdad ni siquiera para la totalidad del pensamiento cotidiano, por no hablar ya de la verdadera ciencia. Cierto que tales tendencias limitadoras actúan incluso en los puntos de vista burgueses más revolucionarios. Las "ilusiones heroicas" de la época revolucionaria invierten, por ejemplo, idealísticamente, de un modo necesario, la relación entre el *bourgeois* y el *citoyen*. Pero la evolución de Hegel, especialmente a partir de la caída de Napoleón, trae además la novedad de que el *citoyen* que revoluciona lo viejo vaya transformándose progresivamente en un funcionario prusiano. Por eso en la *Filosofía del Derecho* este funcionario aparece como estamento, y precisa —y característicamente— como estamento universal: "El estamento *uñiversal,* más directamente destinado al *servicio del Gobierno,* debe tener directamente en su relación lo general como fin de su actividad esencial." [36] Una tal transformación del *citoyen* de la revolución democrática en el burócrata del absolutismo semifeudal prusiano, una tal posición inmediata y material de la generalidad cívico-estatal, tiene por fuerza que influir deformadoramente en toda la dialéctica económico-social de lo general y lo particular, que el filósofo había concebido hasta cierto punto correctamente; la influencia debe poder verse especialmente en la dialéctica de lo general y lo particular en la relación con los estamentos (las clases) entre sí, con la sociedad y con el Estado.

Hemos visto que la mutación inmediata económica de lo particular en lo universal es un fundamento importante

[35] Hegel: *Werke (Obras),* X, I, pág. 147.
[36] Hegel: *Rechtsphilosophie (Filosofía del Derecho),* párrafo 303.

de la caracterización de la moderna sociedad burguesa, su *differentia specifica* respecto de la Antigüedad y del Oriente; la inmediata universalidad de la burocracia crea precisamente aquí turbadoras cautelas reaccionarias. Y, por la naturaleza misma de la cosa, esas tendencias deformadoras de la verdadera estructura de la moderna sociedad burguesa se hacen más rígidas precisamente en los puntos en que Hegel intenta "deducir" lógicamente las específicas instituciones de la Prusia de la época. Así ocurre ante todo en la "deducción" de la monarquía. Escribe Hegel: "El poder principesco contiene ya los tres momentos de la totalidad, la *universalidad* de la constitución y de las leyes, la deliberación como relación de lo *particular* a lo universal y el momento de la *decisión* última como *autodeterminación,* en la cual se reabsorbe todo lo demás y de lo cual todo lo demás toma sus comienzos de realidad." [37] Aquí desaparece toda real dialéctica de lo universal, lo particular y lo singular, y surge una seudo-dialéctica formalista y confusionaria. La cual llega a ser verdadera caricatura cuando Hegel —como se sigue necesariamente de esos falsos presupuestos— se pone a deducir de modo "puramente especulativo" la persona del monarca. No es casual que también aquí —como siempre que su idealismo da claramente en reaccionario— recurra a la llamada demostración ontológica de la existencia de Dios. Bastará con aducir un paso decisivo para mostrar el alcance de esas consecuencias del sistema, corruptor del método dialéctico: "Esta última mismidad de la voluntad del Estado es, en ésta su abstracción, simple y por tanto *inmediata singularidad;* en su concepto mismo se encuentra, pues, la determinación de la *naturalidad;* el monarca es por tanto esencialmente como *tal* individuo, abstracción hecha de todo otro contenido, y este individuo está determinado, de modo también inmediatamente natural, por el *nacimiento* natural, a la dignidad de monarca." [38]

Como se ve, el análisis hegeliano de la sociedad burguesa, su intento de apresar conceptualmente su peculiaridad en el ser y el devenir como dialéctica de lo universal, lo particular y lo singular, arroja todo un camino de

[37] Hegel: *Rechtsphilosophie,* párrafo 275.
[38] Ibídem, párrafo 280.

comprensiones (o, por lo menos, anticipaciones) geniales, y llega hasta una sofística vacía y reaccionaria. Esta mezcla de verdad y falsedad no debe perderse de vista si se quiere entender la importancia que tiene el hecho de que Hegel, por vez primera en la historia de esta ciencia, haya fundado todo el edificio de la lógica sobre la relación entre la universalidad, la particularidad y la singularidad. Toda la teoría del concepto, el juicio y el razonamiento tiene esas relaciones como base y contenido. Como es natural, está fuera del marco de las presentes consideraciones un estudio crítico de la *Lógica* de Hegel desde todos los puntos de vista; nos limitaremos a entrar en las cuestiones que contengan algún elemento básico o de principio para nuestro problema.

En el paso al concepto, en el despliegue de la dialéctica de la interacción, llega Hegel a la determinación más general de la universalidad, la particularidad y la singularidad como fundamento de la doctrina del concepto, con lo que las anteriores contradicciones (substancialidad y causalidad, necesidad y casualidad, necesidad y libertad, etc.) vuelven a aparecer a un nivel intelectualmente más alto. Por lo que hace a las reflexiones que afectan a nuestro tema, desempeña un papel decisivo la identidad de identidad y no-identidad, pues en ella se expresa del modo más claro la concepción hegeliana del concepto concreto. La primera forma de manifestación —ya presente, por lo demás, en Aristóteles— es la identidad de lo singular y lo universal precisamente en su contradictoriedad, en la cual "se ponen como la negatividad idéntica consigo misma". El resumen de esta afirmación es en Hegel como sigue: "Inmediatamente, porque lo *universal* sólo es idéntico consigo mismo, al contener en sí la *determinación* como *superada*, y ser por tanto lo negativo como negativo, es la *misma negatividad* que es la *singularidad;* y la singularidad, por ser igualmente lo determinado determinado, lo negativo como negativo, es inmediatamente *la misma identidad* que es la *universalidad*. Esta su *simple* identidad es la particularidad, la cual contiene en unidad inmediata el momento de la *determinación*, que procede de lo individual, y el momento de la *reflexión-en-sí*, que procede de lo universal. Estas tres totalidades son por

tanto una y la misma reflexión..." [39] En esto se expresa el carácter general de la concepción hegeliana de la esencia de la superación. Algo antes, pero en el mismo contexto, subraya Hegel que la necesidad no desaparece al ponerse la libertad, sino que se "manifiesta en la identidad interna".[40]

Para entender más precisamente esas argumentaciones de Hegel vale la pena añadir cuál es el papel que desempeñan aquí el carácter del estar determinado, la determinación, el determinar, etc. Hegel aplica consecuente y sistemáticamente la célebre afirmación de Spinoza *omnis determinatio est negatio;* por eso para él, el proceso de determinación procede siempre de lo universal a lo particular. En general, lo particular es para Hegel no tanto un estadio intermedio, una estable categoría de mediación entre lo universal y lo singular, cuanto el momento semoviente de un proceso de movimiento de la especificación. Esta idea aparece ya en Kant, como hemos visto. Pero en Kant se trata ante todo del resultado de un proceso cuya esencia, dirección de movimiento y legalidad propia tienen que sernos siempre y por principio desconocidos; mientras que en Hegel proceso y resultado se dan en simultaneidad dialéctica y la cognoscibilidad de ambos no puede ser nunca problema. Naturalmente que en Hegel no sólo la particularidad, sino también la universalidad y la singularidad son tanto proceso cuanto resultado; el universalizarse y el individualizarse son para él movimientos de las cosas y de las relaciones tan comprensibles y expresables lógicamente como la especificación, el particularizarse (determinarse). Precisamente estos movimientos y su autoconocimiento constituyen para Hegel la dialéctica propiamente dicha, la actividad del pensamiento real, a diferencia de la mentalidad metafísica, que se queda al nivel muy inferior de la mera representación. "Sólo la mera *representación,* para la cual los ha aislado la abstracción, puede mantener rígidamente separados lo universal, lo particular y lo singular." [41]

Repetimos que no puede tratarse aquí de exponer toda la dialéctica de la universalidad, la particularidad y la

[39] Hegel: *Werke (Obras)*, IV, págs. 234-235.
[40] Ibídem, 234.
[41] Ibídem, V, pág. 61.

singularidad en la doctrina hegeliana del concepto, el juicio y el razonamiento, basados los tres en esa dialéctica; y menos aún se trata aquí de intentar separar lo correcto de lo incorrecto. Esta sería la tarea de una crítica marxista y una continuación crítica de toda la *Lógica* de Hegel. Las siguientes consideraciones se concentran con cierta unilateralidad en torno de nuestro problema específico. Por eso podemos limitarnos a anticipar que en los esfuerzos de Hegel por ver el concepto, el juicio y el razonamiento siempre en movimiento dinámico, en transición hacia lo otro, en mutación de la diversidad en contraposición, apreciamos algo resueltamente positivo, que apunta al futuro, sin entrar, ni siquiera por alusión, en la cuestión de los límites con los que tiene que tropezar ese heraclitismo lógico de Hegel, o el lugar en el que hay que preservar los derechos de la lógica formal frente a las exposiciones de Hegel. (Estas cuestiones tienen poco qué ver con el problema que aquí nos ocupa.)

Hegel consideraba como una de sus tareas capitales la de mostrar el movimiento dialéctico que lleva de cada una de las categorías aquí tratadas a cada una de las otras. Ilustraremos este método de Hegel con el ejemplo de la singularidad en la doctrina del concepto. Hegel protesta contra la concepción que reduce la relación entre universalidad, particularidad y singularidad a relaciones puramente cuantitativas. Con esto, piensa Hegel, se perdería todo lo esencial del desarrollo lógico que lleva hasta el concepto. Ya esta argumentación muestra la violenta contraposición en que se encuentra Hegel respecto de sus predecesores en el terreno de la lógica. Mientras que para éstos el tratamiento del concepto suele ser el comienzo de la lógica, para Hegel ese tema es la culminación y la síntesis de un largo y rico despliegue de las determinaciones lógicas. El concepto hegeliano hereda todo lo que ese proceso ha sacado a la luz del pensamiento: "El concepto es lo *concreto* y lo *más rico,* porque es el fundamento y la *totalidad* de las anteriores determinaciones, de las categorías del ser y de las determinaciones de la reflexión. Estas nacen por eso en él." [42] Sólo con el espíritu de esa metodología puede hablar Hegel de concepto concreto y total.

[42] Hegel, ed. cit., IV, pág. 57.

Pasemos a la singularidad, que Hegel determina del modo siguiente: "La *singularidad*... queda ya puesta por la particularidad. Esta es la universalidad determinada, es decir, la determinación que se refiere a sí misma, lo *determinado determinado.*" [43] Y desde ese punto de vista puede decir: "La *universalidad* y la *particularidad* aparecen... como los momentos del *devenir* de la singularidad." [44] Pero de esto se sigue al mismo tiempo que las singularidades no pueden concebirse nunca en su real legalidad independientemente de lo particular y lo universal. La lógica dialéctica rompe aquí abruptamente con todo género de empirismo y de nominalismo, los cuales no reconocen como ser objetivo más que lo individual, y ven en lo particular y lo universal meros productos subjetivos del pensamiento. Esta polémica puede a veces ser mera consecuencia del idealismo objetivo, y subestimar con orgullo especulativo la importancia de los datos sensibles para el pensamiento. Pero, por lo menos otras tantas veces, la tendencia idealista-objetiva a poner la singularidad, la particularidad y la universalidad a un mismo nivel de realidad es un justificado objetivismo, un materialismo invertido, como dice Engels. Lo individual es, pues, para Hegel "un *uno* o *esto* cualitativo".[45] Para pasar de él a lo universal no basta con destacar por pura abstracción lo común de muchos individuos dados de un modo inmediato y sensible. "Cuando por universal —dice Hegel— se entiende lo que es *común* a varios individuos, se está partiendo de la subsistencia *indiferente* de dichos individuos y se está mezclando en la determinación conceptual la inmediatez del *ser.*" En la filosofía se trata precisamente de superar esa inmediatez. Puesto que todo individuo, objetivamente, con independencia del pensamiento subjetivo, es mediado, y muy diversa y complicadamente. Lo individual como un esto, en su aparente pura inmediatez, es "lo inmediato producido fuera de la mediación".[46] Por justificada que esté en sus líneas principales esta polémica de Hegel, las limitaciones idealistas de su pensamiento vuelven a manifestarse en esa recusación

[43] Hegel, ed. cit., pág. 58.
[44] Ibídem, pág. 59.
[45] Ibídem, pág. 62.
[46] Ibídem.

a limine de la justificación del paso a la universalidad mediante la explicitación de los rasgos comunes.

Creemos que ese ejemplo muestra claramente lo esencial del tratamiento metodológico propio de Hegel. Lo central de ese método es precisamente la objetividad y el movimiento interno del concepto mismo. En esto se manifiesta, por una parte, el gran progreso de la lógica hegeliana, fruto de su método, por la prioridad del contenido frente a la forma; pero, por otra parte y al mismo tiempo, aparece también una hipertensión idealista de la objetividad. Polemizando contra la lógica del entendimiento, propia del pensamiento metafísico y subjetivista, Hegel dice "que *nosotros* no formamos en modo alguno los conceptos, y que el concepto en general no debe en absoluto considerarse como algo producido".[47] La dialéctica materialista, en la que la objetividad queda garantizada por el reflejo de la realidad que existe independientemente de la consciencia y tiene su propio movimiento, puede, como es natural, tratar los problemas de la objetividad de un modo mucho más elástico, dialéctico, que Hegel mismo, pues en el pensamiento de Hegel la objetividad no se encuentra más que en la atmósfera del pensamiento, del "Espíritu", y se lleva a menudo hasta una cierta rigidez para poder evitar, apoyándose hasta cierto punto en el platonismo, una recaída en el idealismo subjetivo. En la concreta práctica de Hegel encontramos también, ciertamente, muchos ejemplos de tratamiento elástico-dialéctico del problema, pero su permanente actitud de guardia alta contra el idealismo subjetivo tiene que manifestarse otras tantas veces en forma de tendencia a un punto de vista rígido.

Aún más radicalmente, si ello es posible, subraya Hegel el carácter procesual en la relación entre la universalidad y la particularidad. Ya hemos indicado que Hegel rechaza por metafísica aquella forma de universalidad que es una mera suma abstracta de muertos rasgos individuales aislados, o que, a lo sumo, la considera como una forma inferior de manifestación que hay que superar. "Pero lo universal del concepto no es sólo algo común que tenga su subsistencia para sí frente a lo particular, sino más bien

[47] Hegel: *Enzyklopädie*, párrafo 163, Apéndice 2.

lo que a sí mismo se particulariza (especifica)..." [48] Y en una forma más positiva y de resumen: "Pero lo universal es lo idéntico consigo mismo *explícitamente en el sentido* de que en él están simultáneamente contenidos lo particular y lo singular. Por otra parte, lo particular es lo distinguido o la determinación, pero en el sentido de que es universal en sí y como singular." [49] Análogamente tiene lo singular el sentido de que es *sujeto*, fundamento que contiene en sí el género y la especie y que es él mismo substancial. Esta idea se expresa tal vez aún más pregnantemente en la *Propedéutica filosófica*, que es muy anterior: "Lo que vale de lo universal vale también de lo particular y de lo singular; y lo que vale de lo particular vale de lo singular; pero no a la inversa." [50] O bien: "Lo universal abraza *bajo sí mismo* lo particular y singular, lo singular contiene *en sí mismo* lo particular y lo universal, y lo particular contiene *en sí mismo* lo universal." [51] Hegel presenta aquí, como más tarde en la *Lógica*, la subsumción y la inherencia como los conceptos relacionales cuya dialéctica determina la relación de esas categorías entre ellas. Así "la particularidad es la determinación de lo universal, pero de tal modo que la particularidad queda superada en lo universal, o lo universal sigue siendo en ella lo que es".[52] Hegel aprecia también la relatividad posicional de esas categorías: "Lo particular, comparado con lo universal, es un universal, y comparado con lo universal es algo determinado; es el centro que contiene en sí los extremos de la universalidad y la singularidad, y que por tanto los funde." [53] Con esto, y en la medida en que ello es posible en sentido idealista, Hegel ha determinado de un modo dialécticamente preciso la posición específica de la particularidad en su *Lógica*.

Hay que observar, naturalmente, que estas citas de la *Propedéutica* proceden de contextos que rebasan la doctrina del concepto. Pero al aducir sentencias de diversos estadios de la *Lógica* como metodológicamente caracte-

[48] Hegel: *Enzyklopädie*, párrafo 163.
[49] Ibídem, párrafo 164.
[50] Hegel: *Werke (Obras)*, Ed. Glockner, III, pág. 139.
[51] Ibídem, pág. 146.
[52] Ibídem.
[53] Ibídem, 214.

rísticas, estamos procediendo según el espíritu de su método dialéctico. Pues la doctrina hegeliana del concepto se distingue de las de sus predecesores no sólo, como ya hemos mostrado, por no constituir el primer tratado de la lógica, sino también, y en estrecha relación con lo anterior, porque las tres partes tradicionales de esa disciplina se interpretan mucho más profundamente en Hegel, se anticipan mutuamente y se superan y preservan una a otra en el triple sentido hegeliano de esta noción. En toda lógica que comience por el concepto, éste es una aislada abstracción artificial. No se tiene conexión, relación y proporción sino cuando los conceptos, rígidamente cerrados en sí, se vinculan con otros en el juicio, para luego realizar con el juicio ese mismo proceso en el razonamiento. En Hegel, por el contrario, el concepto tiene una larga y accidentada prehistoria lógica. Por eso es mucho más concreto y saturado de contenido que en otros filósofos. Y esa riqueza en contenido, esa concreción, no se refiere sólo al círculo significativo del concepto mismo. Para Hegel, la recíproca y cambiante vinculación de los objetos está contenida en el concepto mismo.

Precisamente aquí, al negar la posibilidad de una significación del concepto libre de relaciones con otros objetos, la *Lógica* hegeliana vuelve a presentarse como un materialismo invertido. El camino que va del concepto al razonamiento pasando por el juicio constituye una serie de transiciones dialécticas, de mutaciones en contrario, de transición hacia otra cosa diferente. Como siempre en Hegel, una gran parte de esas transiciones es muy artificial, formalmente construida. Lo cual es también aquí el tributo que todo idealismo tiene que pagar a la realidad si quiere reproducirla totalmente, en todas sus conexiones; pero el movimiento esencial es a pesar de todo auténticamente dialéctico. Es de una gran agudeza el que el paso del concepto al juicio tenga lugar precisamente en la forma de reconducción de la determinación a la singularidad, para emprender luego una nueva marcha hacia particularidades y universalidades de más alta observancia.[54] El fundamento real de estas transiciones lógicas se encuentra precisamente en el hecho de que,

[54] Hegel: *Werke (Obras)*, V, pág. 63.

según Hegel, "la determinación conceptual es ella misma esencialmente relación".[55] Con ello, naturalmente, el juicio (y, respecto del juicio, el razonamiento) no queda reducido a tautología, a la mera y formal explicitación de algo que ya estaba implícitamente consumado y presente. Ciertamente, el concepto es ya en sí relación, pero también e inseparablemente de ello es algo cerrado en sí mismo; es la unidad de esos contrapuestos momentos. Por eso el juicio puede producir una síntesis superior, una unidad más rica con determinaciones más desplegadas: "Las determinaciones en sí reflejadas son *totalidades determinadas*, tan esenciales en la indiferente subsistencia sin relaciones cuanto por la recíproca mediación entre ellas." [56]

La entera doctrina hegeliana del juicio y el razonamiento es la historia y el sistema de tales movimientos. Estos no van meramente de lo singular a lo universal y de éste de nuevo a lo singular, movimiento en el cual, en sus dos sentidos, compete a lo particular el inevitable papel de mediación; sino que también y al mismo tiempo son movimientos de la universalidad abstracta a la concreta, de la universalidad inferior a la superior que transforma la anterior universalidad en una particularidad, de la singularidad meramente inmediata a la mediata, etc. Todo esto tiene como consecuencia el que por vez primera en la historia de la lógica se determine de un modo metodológicamente concreto el lugar de la particularidad como insuprimible miembro mediador entre singularidad y universalidad, y ello precisamente en ambos sentidos del movimiento. Pero lo particular es aquí más que un momento necesario, de modo meramente formal, en la mediación. Hemos visto que se trata de reales conexiones de la realidad, de la naturaleza y de la sociedad, las cuales reciben en la *Lógica* su reflejo más abstracto, pero también más correspondiente a la realidad en cuanto a la tendencia general. En ese contexto no es decisivo que la gnoseología de Hegel no se encuentre en el punto de vista de la doctrina del reflejo; objetivamente, su *Lógica* tiende a pesar de ello a un tal reflejo de la realidad objetiva. Hemos podido observar a este respecto cómo y

[55] Hegel: *Werke (Obras)*, V, pág. 71.
[56] Ibídem, pág. 64.

con qué necesidad aparecen verdaderas imágenes reflejas junto a otras falsas y totalmente deformadas. Es claro que esa embigüedad de Hegel tiene que imponerse muy exacerbadamente en la *Lógica*. Por eso, si los grandes e importantes logros de la dialéctica hegeliana en este complejo temático deben también utilizarse para la ciencia y la filosofía, hay que empezar por eliminar los falsos momentos sociales y de contenido del planteamiento hegeliano de los problemas, y ello de un modo radical; tanto en el conocimiento de la naturaleza cuanto en el de la sociedad hay que empezar por poner la correcta concepción materialista dialéctica de los hechos y de las conexiones en el lugar de su deformación burguesa idealista. Sólo sobre esa base es posible una profunda crítica materialista de la *Lógica* hegeliana que pueda contribuir a fecundar realmente los geniales conatos y anticipaciones de Hegel para la ciencia.

III

LO PARTICULAR A LA LUZ DEL MATERIALISMO DIALECTICO

A pesar de todas las deformaciones idealistas, Hegel ha sido el primero en plantear el problema de lo particular de un modo realmente concreto y rico en aspectos; en Kant no hallamos más que aspectos sueltos, aunque en modo alguno irrelevantes, de la aparición de esta problemática. Los inmediatos seguidores de Hegel no entendieron ya la universalidad del problema, ni tampoco su referencia a la realidad misma. La extensa lógica de Rosenkranz, por ejemplo, aunque conserva en la doctrina del concepto, el juicio y el razonamiento las categorías formales de la universalidad, la particularidad y la singularidad, es puramente formalista en su modo de tratamiento; el método de Rosenkranz, como vio incluso el hegeliano "ortodoxo" Lassalle, vuelve a recorrer a la inversa un camino que va de Hegel a Kant. Con ello todos los (problemáticos) logros de Hegel en su *Lógica* se abandonan silenciosa e imperceptiblemente.

Sólo el joven Marx recoge en su crítica de Hegel toda la plétora de los problemas presentes y ocultos en esta temática. Lo hace primero desde el punto de vista de un hegeliano radical de izquierda; su primera crítica de la filosofía hegeliana de la sociedad es aún la de un demócrata revolucionario. Como es natural, con su evolución hacia el materialismo filosófico y el comunismo esa crítica, la elaboración crítica de la herencia hegeliana, la renovación materialista de la dialéctica idealista, se levanta a un nivel superior tanto desde el punto de vista concretamente social cuanto desde el filosófico general. En la emigración londinense, durante la redacción de la primera versión de *El Capital* y la primera edición de la

Contribución a la crítica de la economía política, Marx se ocupa de nuevo intensamente de la lógica de Hegel; en 1858 se trazó incluso un plan para elaborar resumidamente en un breve escrito el núcleo racional de aquella lógica.[1] Desgraciadamente, ese plan no pudo nunca realizarse; pero los trabajos recién citados, surgidos en este período, presentan muchas huellas de una ocupación intensa con la filosofía hegeliana.[2]

En la Introducción al *Esbozo de la crítica de la economía política* muestra Marx que, por una parte, el partir de la realidad social inmediatamente dada y en esa inmediatez es científicamente erróneo. La economía empezó sin duda con el estudio del "todo vivo" de la sociedad; pero su evolución como ciencia se manifestó en el hecho de que, mediante la abstracción y el análisis, consiguió explicitar "algunas determinadas relaciones abstractas, generales". Sólo por este camino pudo la ciencia económica, partiendo de esas simples y generales determinaciones, volver a la totalidad real, la cual podía ya ser conocida como auténtica realidad concreta. Esta investigación metodológica lleva también a la comprensión materialista-dialéctica de lo concreto: "Lo concreto es concreto porque es reunión de muchas determinaciones, es decir, unidad de lo múltiple." Mientras, por un lado, estas consideraciones rechazan todo empirismo, por otro desenmascaran también inequívocamente como ilusorio el idealismo hegeliano. Escribe Marx acerca del carácter sintético de lo concreto, al que acabamos de aludir: "Por eso (lo concreto) aparece en el pensamiento como proceso de reunión, como resultado y no como punto de partida, aunque es el real punto de partida de la intuición y de la representación... Por esta razón ha caído Hegel en la ilusión de concebir lo real como resultado del pensamiento que se resume, que profundiza en sí mismo y se mueve por sí mismo, mientras que el método que consiste en subir de lo abstracto a lo concreto no es más que el modo que tiene el pensamiento de apropiarse lo concreto, reproducirlo como un concreto

[1] Carta de Marx a Engels del 14-I-1858. *Briefwechsel (Epistolario)* II, 275.

[2] El aparato del *Esbozo de la crítica de la economía política* alude a numerosísimos lugares que documentan esta intensa ocupación con Hegel.

espiritual. Pero en modo alguno es el proceso de constitución de lo concreto mismo." [3]

Con esto queda crítica y metodológicamente esbozado el fundamento de la corrección materialista. Pero ya en Hegel mismo podemos observar que las categorías que aparecen de ese modo (para lo que a nosotros interesa, la particularidad) no son primariamente formas lógicas que se "apliquen" de un modo u otro a la realidad, sino reflejos de situaciones fácticas objetivas de la naturaleza y la sociedad, las cuales tienen que sostenerse en la práctica humana para luego convertirse finalmente en categorías lógicas a través de un nuevo proceso de abstracción que, de todos modos, no debe perder nunca el contacto con la realidad objetiva y con la práctica. Por eso en el concreto análisis y la exposición de Marx acerca del mundo objetivo podemos percibir y entender rectamente la real crítica de Marx a Hegel. No se trata sólo de la ventaja que representa el encontrarse así con un material más rico, sino que, además, la esencia de las categorías aparece aquí, como reflejo de la realidad que les corresponde, con una claridad y una concreción cualitativamente diversas.

Ya en Hegel podemos seguir el modo como el problema de la particularidad nace de las tareas de la revolución burguesa, del análisis de la sociedad burguesa, de la Revolución Francesa y de la defensa histórica del progreso social. Evidentemente podemos también comprobar cómo la influencia del atraso de Alemania, el idealismo filosófico de Hegel, deforman los problemas sociales y con ellos también los problemas metodológicos generales. Aquí precisamente se inserta la enérgica crítica del joven Marx a Hegel. Con su evolución hacia el materialismo filosófico y hacia la fundación del comunismo esa crítica se despliega y concreta, y contrapone cada vez más claramente los reales logros de la dialéctica materialista, de la concepción socialista del mundo, a las ambigüedades y medias verdades de la concepción burguesa, de la dialéctica idealista. Pero esta crítica no es nunca, como la de Feuerbach, recusación global de los resultados del método dialéctico, sino que es crítica auténtica: aniquilación crítica

[3] *Grundrisse (Esbozo),* págs. 21-22.

de lo falso y deformado, explicitación del núcleo racional incluso de las más desmedidas especulaciones, inversión materialista de aquellas determinaciones en las que se encuentra una tendencia al conocimiento correcto de reales conexiones, pero que, a consecuencia de la formulación idealista, no podían llevarse hasta la captación de la verdad. El fundamento de esa crítica es la evolución de la sociedad misma, el adecuado reflejo de aquellas conexiones que presenta la evolución misma. Por eso ya antes de haber fundado social y filosóficamente la nueva ciencia, el joven Marx, incluso desde el punto de vista de un pensamiento democrático revolucionario consecuente, de un hegelianismo de izquierda —sin duda muy poco "ortodoxo"—, podía llevar a cabo una acertada crítica de la filosofía hegeliana del derecho.

Al estudiar a Hegel hemos destacado como mérito suyo el haber visto en la revolución democrática la dialéctica de lo universal y lo particular: a saber, el desenmascaramiento de la pretensión de la vieja clase dominante de representar los intereses de la sociedad entera (lo universal), cuando en realidad no aspira sino a imponer sus propios estrechos y egoístas intereses (lo particular); la nueva clase revolucionaria, por el contrario, aunque también, como es natural, lucha ante todo por sus propios intereses clasistas (lo particular), tiene que aparecer como representante de los intereses de todos los perjudicados por el *ancien régime* (lo universal). El joven Marx puede aceptar el abstracto esquema de esta concepción, porque coincide con la realidad. Pero las más ricas experiencias históricas y el superior punto de vista de la Revolución le mueven, sin embargo, a plantear y resolver toda la cuestión mucho más concretamente de lo que podía hacerlo Hegel, especialmente porque Marx tiene ya presente una revolución democrática en la que el proletariado debe desempeñar un papel rector y que, por tanto, lleva en sí la posibilidad de desarrollarse en una revolución socialista. En su *Contribución a la crítica de la filosofía hegeliana del derecho* Marx plantea la cuestión del modo siguiente: "¿En qué se basa una revolución parcial, una revolución sólo política?" Y la respuesta es: "En que *una parte de la sociedad civil* se emancipa y llega al dominio *universal;* en que una determinada clase emprende desde

su *particular situación* la emancipación universal de la sociedad... Ninguna clase de la sociedad civil puede desempeñar ese papel sin suscitar en sí misma y en la masa un momento de entusiasmo en el cual confluye y fraterniza con la sociedad en general, se confunde con ella y es sentida y reconocida como su *representante universal;* es un momento en el cual sus reivindicaciones y derechos son verdaderamente los derechos y las reivindicaciones de la sociedad misma, un momento en el cual aquella clase es realmente la cabeza social y el corazón social. Sólo en nombre de los derechos universales de la sociedad puede una clase particular vindicar para sí el dominio universal." [4] Marx muestra entonces esa dinámica en el papel de la burguesía durante la Revolución Francesa, y también respecto del papel del proletariado en la esperada revolución alemana.

De la oscura anticipación de Hegel se pasa así a un exacto conocimiento de la Revolución. La modificación decisiva, el enriquecimiento y la concretización, consisten en que ya el joven Marx es capaz de hacer definitivamente sus cuentas con todas las ilusiones, históricamente necesarias, de los revolucionarios burgueses. Con ello en esta dialéctica de lo universal y lo particular el concepto de lo universal experimenta una modificación y una iluminación cualitativas decisivas. En la *Ideología alemana* expone Marx "que toda clase que aspira al dominio, incluso cuando su dominio, como es el caso del proletariado, condiciona la supresión de la entera forma social antigua y del dominio en general, tiene que empezar por conquistarse el poder político, para presentarse de nuevo su interés como lo universal, cosa a la que está obligada en el primer momento. Precisamente porque los individuos buscan *sólo* su interés particular, que para ellos no coincide con el común, y consideran lo universal como tal una forma ilusoria de comunidad, este universal se les impone como algo «ajeno» e «independiente» de ellos, como un interés «universal» particular a su modo y peculiar, o bien los individuos tienen que encontrarse a sí mismos en esa escisión, como en la democracia".[5]

Si ya aquí algunos reales puntos de partida hegelianos

[4] MEGA, 1-1, pág. 617.
[5] Ibídem, 5, pág. 23.

han sido levantados a una concreta teoría de fundamento materialista, en otros lugares la contraposición es mucho más violenta. Pues conocemos ya la conmoción que la caída de Napoleón provocó en la concepción histórica de Hegel, y el rebajamiento de sus exigencias de reforma de la sociedad al nivel de las promesas de Federico Guillermo III en la época de las guerras por la independencia. Esa involución de sus perspectivas sobre la evolución histórica ha tenido para Hegel ante todo la consecuencia de que tal prusiana imagen ideal queda expuesta como consumación que corona la historia, como final de la historia. Pero, en segundo lugar, una tal resignación relaja al mismo tiempo la relación de las categorías con la realidad. Además de la necesaria deformación ejercida por el idealismo filosófico, ocurre ahora que las diversas categorías filosóficas se desarrollan cada vez menos a partir de la realidad social misma. También en esta última fase tiene sin duda Hegel el deseo de comprender la realidad, y su *Filosofía del Derecho* presenta explícitamente la pretensión de una tal conceptuación. Pero el joven Marx, todavía no socialista, establece rectamente que esas pretensiones no son sostenibles: "Pero esta *conceptuación* no consiste, como piensa Hegel, en reconocer por todas partes las determinaciones del concepto lógico, sino en apresar la peculiar lógica del peculiar objeto." [6]

De esto se sigue que las deducciones de Hegel no pueden ser sino aparentes y que si de ellas se obtienen ulteriores consecuencias sobre lo universal y lo particular, esas consecuencias estarán en el aire, no serán imágenes abstraídas de reales hechos sociales. Marx critica, por ejemplo, la transición, establecida por Hegel, de la familia a la sociedad civil: "La transición se deriva, pues, no de la *particular* esencia de la familia, etc., y de la particular esencia del Estado, sino de las *universales* relaciones de *necesidades* y *libertad*. Se trata exactamente de la misma transición que se establece en la lógica entre la esfera de la esencia y la esfera del concepto. Esa misma transición se hace en la filosofía de la naturaleza entre la naturaleza inorgánica y la vida. Lo único que importa es hallar para

[6] MEGA, 1-1, pág. 510.

las diversas determinaciones concretas las correspondientes abstractas." [7]

Este método de Hegel tiene la inevitable consecuencia de que todas las conexiones importantes de su época —tanto las relaciones de la sociedad civil burguesa respecto del Estado cuanto las del *citoyen* con el *bourgeois*, etc.— tienen que aparecer idealísticamente invertidas. En este punto se hace manifiesta la profunda influencia recíproca entre el idealismo filosófico de Hegel y su atraso y anacronismo tendencial político.

Por último, Hegel ve con relativa claridad la lucha de lo viejo con lo nuevo como contenido esencial de la historia. Pero frecuentemente interpreta lo nuevo mediante el principio de lo viejo, en vez de utilizar los principios de lo nuevo para una auténtica crítica de lo viejo. Hegel conoce (o, por mejor decir, adivina) la diferencia y hasta la contraposición entre estamentos feudales y clases modernas, pero a pesar de ello intenta explicar las segundas por los primeros, y no a la inversa. El joven Marx, como demócrata revolucionario, reconoce y combate ese principio reaccionario de Hegel con la mayor energía. "Esta es la manera *acrítica* y *mística*, que consiste en querer *interpretar* una *vieja concepción del mundo* en el sentido de una nueva, con lo que se convierte en un desgraciado ser ambiguo en el que la forma deja en falso a la significación y la significación a la forma, y ni la forma alcanza a su significación para hacerse forma real ni la significación a su forma para hacerse real significación. Este *acriticismo*, este *misticismo* es tanto el secreto de la moderna constitución (y de la estamental κατ' ἐξοχήν) cuanto el misterio de la filosofía hegeliana, especialmente de la *filosofía del derecho y de la religión*." [8]

El método tiene que deformar en la exposición hegeliana incluso lo percibido con relativa verdad. Su *Filosofía del Derecho* asume el punto de vista de la monarquía constitucional. Tampoco el joven Marx niega que esta forma de Estado ha representado un relativo progreso respecto del absolutismo feudal. Pero cuando Hegel quiere hacer de esa relativa progresividad la encarnación definitiva del Espíritu absoluto, una realidad adecuada a la

[7] MEGA, 1-1, pág. 409.
[8] Ibidem, págs. 500-501.

Idea, surge en él algo claramente reaccionario. "Hegel convierte en absolutas autodeterminaciones *de la voluntad* todos los atributos del monarca constitucional de la Europa contemporánea. No dice que la voluntad del monarca sea la última decisión, sino que la última decisión de la voluntad es el monarca. La primera proposición es empírica; la segunda retuerce el hecho empírico para hacer de él un axioma metafísico." [9] Así se muta la actitud metodológica de Hegel en contenido político. El joven Marx critica aquí la filosofía de Hegel desde el punto de vista de su pensamiento democrático revolucionario de la época, como una teoría que deforma toda perspectiva de futuro y falsea con ello el conocimiento del pasado y del presente: "La democracia es la verdad de la monarquía, la monarquía no es la verdad de la democracia... La democracia es el género constitucional. La monarquía es una especie, y una mala especie. La democracia es «contenido y forma». La monarquía *pretende ser* sólo forma, pero falsea el contenido." [10] El mérito de Hegel, igual que en economía, consiste aquí, según Marx, en ver con corrección el ser del presente. Pero la falsedad del punto de vista tiene como consecuencia el que, partiendo de hechos rectamente percibidos, y hasta rectamente identificados en su estructura, Hegel no sólo obtenga consecuencias falsas, sino que incluso interpreta falsamente el fundamento ya reconocido. Así ocurre a propósito de la relación de los estamentos al Estado: "Hegel convierte al elemento *estamental* en expresión de la *división,* pero al mismo tiempo ese elemento tiene que ser representante de una identidad que no existe." [11] El programa de Hegel consiste en una constante mediación entre los diversos momentos y tendencias de la sociedad burguesa. El proyectar mistificadamente en los estamentos ese desdoblamiento objetivamente incoherente posibilita a Hegel manejarlos en tales mediaciones y reconciliaciones.

Y como las categorías puramente lógicas habían sido estructuralmente formadas frecuentemente según ese modelo, pueden aparentemente ejecutar impecablemente en la filosofía del Estado y de la sociedad esa función. La apa-

[9] MEGA, 1-1, pág. 428.
[10] Ibídem, pág. 434.
[11] Ibídem, pág. 489.

rente racionalidad de tales construcciones cobra una aparente evidencia por el hecho de que esas categorías se unifican "por sí mismas" en una conclusión. Pero todo esto no pasa de ser apariencia formalista. Así, por ejemplo, el elemento estamental es mediador entre el pueblo y el príncipe, entre la sociedad civil y el Gobierno, etc. Los estamentos hegelianos son, por una parte, corporaciones medievales, y por otra y al mismo tiempo son clases de la moderna sociedad burguesa. Al comprimir Hegel esa incoherencia en una sola categoría se le produce, en vez del concepto concreto al que aspiraba, un *mixtum compositum,* utilizando el cual como medio de inferencia tiene que producirse la más contradictoria ambigüedad al mismo tiempo que se mistifica todo el contexto, en vez de explicitarse su núcleo racional: "Ese término medio es hierro de leña, retocada contraposición entre universalidad y singularidad." [12] Pues los estamentos como clases de la moderna sociedad burguesa tenían consecuentemente que convertir "su *particularidad* en poder determinante del todo". En cambio, Hegel quiere conseguir con ellos "que lo «universal en sí y para sí», el Estado político, no esté determinado por la sociedad civil, sino que la determine".[13]

Así surge tras la fachada de aparente rigor lógico un caos de activos contenidos contrapuestos; y la mediación a que constantemente se apela es en realidad un retoque o disfraz de esas contraposiciones. Marx resume pregnantemente al tratar del poder legislativo ese carácter involuntariamente antinómico de la filosofía hegeliana de la sociedad. Hegel quiere ver y exponer también en ese poder un momento de mediación; pero detrás de esa mediación, en la realidad social se encuentra precisamente lo contrapuesto: "En *verdad* se trata de la antinomia del *Estado político* y la *sociedad civil,* la *contradicción* del Estado *abstractamente político* consigo mismo. El poder legislativo es la rebelión positivamente puesta." * Con esto se manifiesta claramente toda la contradictoriedad de la filosofía hegeliana. Marx continúa del modo siguiente la

[12] MEGA, 1-1, pág. 502.
[13] Ibídem, pág. 509.
* "Ley" *(Gesetz)* tiene en alemán la misma raíz que "poner" *(setzen)* también en el sentido jurídico de establecer como legalidad positiva. (N. del T.)

argumentación apuntada: "El error capital de Hegel consiste en concebir la *contradicción del fenómeno* como *unidad en la esencia, en la Idea,* cuando esa contradicción tiene como propia esencia algo más profundo, a saber, una *contradicción esencial,* como aquí, por ejemplo, la contradicción del poder legislativo en sí mismo no es más que la contradicción del Estado político, por tanto también la contradicción de la sociedad civil consigo misma." [14]

Aquí son ya claramente visibles los puntos de vista básicos así como la importancia histórica de la crítica de Marx a Hegel. Un importante logro de Hegel había sido, a su tiempo, el tratar problemas que aparentemente son exclusivamente lógicos —como la relación de lo universal con lo particular y lo singular—, como problemas de la estructura y la evolución de la sociedad. Podemos observar a este respecto que los rasgos muy negativos de la realización de ese programa nacen precisamente de esa nueva y fecunda actitud. La novedad que hace época y la confusa mistificación se interpenetran por esta razón en Hegel de un modo a menudo inextricable. Por eso una crítica orientada al futuro no podía nacer sino desde el punto de vista de un ser social diverso y ya superiormente evolucionado: desde el punto de vista de la democracia revolucionaria y sobre todo, más tarde, desde el del comunismo de Marx.

Todos los continuadores burgueses de Hegel —ya fueran discípulos o enemigos de su método y su sistema— tenían que comportarse con inerme perplejidad ante estos problemas. La correcta y acertada crítica de las muchas seudo-universalidades y seudo-particularidades que se encuentran en Hegel no podía lógicamente intervenir sino en el momento en que se contrapusiera a la falsa estimación de la realidad social, de la que proceden aquellas falseadas formaciones lógicas, una realidad correctamente vista en su aspecto de contenido político-social. Ya hemos aludido a los llamativos absurdos de las últimas consecuencias de Hegel (monarquía, burocracia, etc.). Añadiremos ahora una observación crítica del joven Marx para aclarar plenamente la metodología de su crítica en su unidad de puntos de vista políticos y lógicos. A propósito

[14] MEGA, 1-1, págs. 509-510.

de la burocracia como "estamento universal" en Hegel escribe Marx: la burocracia "es la «consciencia del Estado», la «voluntad del Estado», «el poder del Estado» como *una corporación* (el «interés general» no puede comportarse frente al particular sino como algo «particular» mientras lo particular se comporte frente a lo universal como algo «general». La burocracia tiene, pues, que proteger la universalidad *imaginaria* del interés particular, el espíritu de corporación, para proteger la *imaginaria* particularidad del interés general, su propio espíritu. El Estado tiene que ser corporación mientras la corporación quiera ser Estado), así, pues, una sociedad *particular cerrada* en el Estado".[15] Aquí puede apreciarse con mucha precisión cómo todo lo materialmente (y con ello lógicamente) falso en Hegel procede de la misma fuente que alumbró su gran descubrimiento, a saber, de la inseparable conexión del contenido político-social con la forma lógica, con prioridad y determinación decisiva de ésta por aquél. Esto tiene como natural consecuencia el que la crítica de Marx a Hegel se quede cada vez menos en mera crítica, pues el desenmascaramiento de la falsedad se muta constantemente en descubrimiento de la verdad político-social, a partir de la cual tiene lugar la aclaración lógico-metodológica de las categorías. Es obvio que esa crítica, esa explicitación de lo nuevo, se refiere a la entera filosofía de Hegel, a todas las categorías que él ha descubierto o ha reinterpretado originalmente; nosotros tendremos que limitarnos aquí al grupo de problemas que nos afectan.

No es, naturalmente, casual que la crítica de Marx a Hegel se concentre tan intensamente en torno al problema de lo universal. Ello ocurre no sólo por tratarse de una categoría central del pensamiento científico, por lo que el marxismo, que fundamenta un tipo nuevo y cualitativamente superior de ciencia, tiene necesariamente que determinar con precisión sus conceptos centrales, eliminando toda posibilidad de confusión con la pseudociencia del idealismo y de la metafísica; sino también porque la falsa determinación de la categoría de la generalidad desempeña un papel de extraordinaria importancia en la apo-

[15] MEGA, 1-1, pág. 455.

logética del capitalismo. Bastará con ilustrar esta situación mediante algunos ejemplos tomados también de la posterior producción de Marx, tanto más cuanto que ya hemos iluminado con mayor detalle tales tendencias en el terreno político al seguir la crítica del hegeliano "estamento universal". Desde el punto de vista económico, esta cuestión aparece ya en la gran introducción —desgraciadamente fragmentaria— a la primera redacción de *El Capital*. Marx estudia aquí el concepto de "producción en general". Comprueba que, dentro de ciertos límites, se trata de una "sensata abstracción". Sus límites quedan principalmente establecidos por el hecho de que "la unidad... no debe hacer olvidar la esencial diversidad". Y aquí precisamente aparece la cuestión de la apologética del capitalismo: "En este olvido se resume por ejemplo toda la sabiduría de los economistas modernos que demuestran la eternidad y la armonía de la situación social existente." Marx aduce aquí la necesidad de los instrumentos de producción, necesidad de la cual la apologética capitalista infiere lo siguiente: "Por tanto, el capital es una relación natural universal y eterna; es decir, siempre que deje de lado aquella especificidad que hace del «instrumento de la producción», del «trabajo acumulado» capital propiamente dicho." [16]

Está a la vista de cualquiera que la apologética en cuestión, considerada metodológicamente, parte de la hinchazón sin reservas de una generalización justificada dentro de ciertos límites; y este resultado se obtiene "liberando" el concepto de universalidad de toda relación dialéctica (determinación, delimitación, enriquecimiento, concretización, etc.) con la particularidad; la abstractiva concepción apologética de lo universal liquida, pues, al mismo tiempo la dialéctica de lo universal y lo particular, o admite a lo sumo una pseudodialéctica formal. Todo análisis del capitalismo, ya se trate de una cuestión de detalle o del problema básico de todo el sistema, tiene que confirmar esa afirmación acerca de la dialéctica de lo universal y lo particular. Así en el *Esbozo de la crítica de la Economía política*, al tratar de la superproducción en el capitalismo, arguye Marx: "Bastará aquí con mostrar que

[16] Marx: *Grudrisse (Esbozo)*, pág. 7.

el capital contiene una *particular* limitación de la producción —la cual contradice a la tendencia general del capital a rebasar toda frontera de la producción—, para tener descubierto el fundamento de la *superproducción*, la contradicción fundamental del capital desarrollado; y para descubrir en general que el capital no es, como creen los economistas, la forma *absoluta* del desarrollo de las fuerzas productivas..." [17] En *El Capital* da luego Marx formulaciones condensadas de todo este problema, las cuales ponen de manifiesto que la dialéctica de lo universal y lo particular, la ulterior determinación de aquél por esta dialéctica, refleja en forma lógica el hecho fundamental de la procesualidad o historicidad de toda formación económica, incluido el capitalismo. La disolución de la dialéctica a que antes se ha aludido es al mismo tiempo disolución del modo de consideración histórico. Marx ofrece en *El Capital* formulaciones de este problema que muestran pregnantemente, a propósito de concretas relaciones y tendencias evolutivas económicas, la verdad en esta cuestión de metodología. Nos limitaremos a aducir una de ellas: "El análisis científico del modo capitalista de producción prueba en cambio más o menos que es un modo de producción de tipo particular, de específica determinación histórica; que, como cualquier otro determinado modo de producción, presupone como su condición histórica un determinado estadio de las fuerzas productivas sociales y de sus formas de desarrollo: condición que es ella misma resultado y producto histórico de un previo proceso, y de la cual parte la nueva forma de producción como de la situación productiva que le es dada; que las relaciones de producción correspondientes a ese modo de producción específico e históricamente determinado —relaciones en las cuales entran los hombres en el curso de su vida social, en la producción de su vida social— tienen también un carácter específico, histórico y transitorio..." [18]

Esas reflexiones muestran con toda claridad por qué ha tenido que desarrollarse —y en creciente medida en el curso de la crisis ideológica de la burguesía— una resuelta afinidad entre la economía apologética y el idealismo filo-

[17] Marx: *Grudrisse (Esbozo)*, pág. 318.
[18] Marx: *Kapital*, Ed. Hamburgo, 1919, III, II, págs. 414-415.

sófico. La tendencia aparece ya claramente en la disolución del hegelianismo. Y tampoco es casual que Marx pusiera en primer término de su polémica contra los hermanos Bauer la bancarrota epistemológica del idealismo precisamente en conexión con el problema de la universalidad.[19] Marx ilustra este callejón sin salida del idealismo filosófico con un ejemplo general que es sencillo hasta la trivialidad. La representación abstracta que llamamos «fruto» se origina del justificado proceso mental por el cual reunimos en un concepto las notas comunes a las manzanas, las peras, etc. La mistificación especulativa se presenta cuando se invierte ese proceso real, cuando el fruto se concibe como la sustancia, y las manzanas, peras, etcétera, se entienden como *modo* de esa sustancia. Con eso se aniquila especulativamente la realidad sensible, y, por otra parte, se produce una dificultad creada por la misma especulación, pero que ahora ya es insuperable: "Es tan fácil —dice Marx— producir partiendo de frutos reales la representación abstracta «*el* fruto» como difícil producir frutos reales a partir de la representación abstracta «*el* fruto». Es incluso imposible pasar de una abstracción a lo *contrario* de la abstracción, si no *supero* la abstracción." Para conseguir una solución aparente de esa tarea irresoluble el idealismo especulativo pone en funcionamiento todos sus expedientes: las manzanas, las peras, etc., son las "autodiferenciaciones" de su sustancia, del fruto, los diversos "miembros en el proceso vital" de esa sustancia. Marx resume del modo siguiente su irónica descripción de la mistificación especulativa de esos hechos en sí tan sencillos: "El hombre corriente no cree decir nada extraordinario cuando dice que hay manzanas y peras. Pero el filósofo, cuando expresa esas existencias de un modo especulativo, dice algo *extraordinario*. Ha consumado un *milagro*, ha hecho del irreal *ser del entendimiento* que es «el fruto» los reales *seres de la naturaleza*, las manzanas, las peras, etc., es decir, ha *creado* esos frutos partiendo *de su propio intelecto abstracto*, representado como un sujeto absoluto externo a él mismo, en este caso como «*el* fruto»; y en cada existencia que pronuncia realiza un acto de creación." [20] Lenin critica según la misma

[19] Marx: MEGA, III, pág. 228.
[20] Ibidem, pág. 230.

línea este carácter de la filosofía idealista, al destacar como principal error de ésta la falsa hinchazón y la substantivización de lo universal. Lenin indica que Hegel "diviniza la universalidad", y a propósito de Aristóteles anota: "Idealismo espontáneo: lo universal (el concepto, la idea) es un *ser particular*." [21]

Como ya antes hemos subrayado, tampoco en esta cuestión da Marx una simple crítica, una destrucción de las posiciones del idealismo, sino que esta obra de destrucción va siempre ligada con una concreta exposición de lo positivo y correcto. La destrucción de las vacías concepciones idealistas de la universalidad sirve ante todo para situar la categoría, correctamente concebida, en su recta aplicación científica dialéctica. Ya el análisis antes aducido de la producción en general ha ejemplificado este punto. Y puede decirse que Marx contempla la universalidad como una abstracción realizada por la realidad misma, que sólo se convierte en pensamiento correcto cuando la ciencia reproduce adecuadamente la evolución viva de la realidad en su movimiento, en su complicación, en sus verdaderas proporciones. Pero si el reflejo debe responder a esos criterios, tiene que ser al mismo tiempo histórico y sistemático, es decir, tiene que llevar a concepto el movimiento concreto. En este sentido dice Marx sobre el trabajo: "El trabajo parece una categoría muy sencilla. Incluso la representación del mismo en esta generalidad —como trabajo en general— es antiquísima. Y sin embargo, económicamente concebido en esa simplicidad «trabajo», es una categoría tan moderna como las relaciones que producen esa sencilla abstracción." [22] Lo que sigue concreta aún más intensamente esa dialéctica histórica: "La indiferencia respecto de una determinada especie de trabajo presupone una totalidad muy evolucionada de reales especies de trabajo, ninguna de las cuales es ya la dominante. Así las abstracciones más generales no surgen sino en presencia de la más rica evolución concreta, cuando una cosa aparece como común a muchas,

[21] Lenin: *Philosophischer Nachlass (Cuadernos filosóficos)*, *loc. cit.*, página 298.
[22] *Grundrisse (Esbozo)*, pág. 24.

a todas. Entonces deja de poder ser exclusivamente pensada en forma particular." [23]

Ya los ejemplos aducidos hasta aquí muestran lo rica y complejamente que se desarrolla la dialéctica de lo universal y lo particular en la realidad histórico-social, y lo erróneo que sería arbitrar anticipadamente cualquier esquema artificial para procesos tan diversos. La ciencia auténtica toma de la realidad misma las condiciones estructurales y sus transformaciones históricas, y cuando formula leyes éstas abrazan sin duda la universalidad del proceso, pero de tal modo que puede siempre descenderse desde esa legalidad hasta los hechos singulares de la vida, aunque, ciertamente, ello ocurra a menudo a través de muchas mediaciones. Esta es precisamente la dialéctica, concretamente realizada, de lo universal, lo particular y lo singular. Todo este tema puede estudiarse muy bien a propósito del análisis marxiano del capital en general. Dice Marx: "El *capital en general,* a diferencia de los capitales particulares, aparece ciertamente, 1) *sólo como una abstracción;* no una abstracción arbitraria, sino una abstracción que abraza la *differentia specifica* del capital en su diferencia respecto de todas las demás formas de riqueza... Y las diferencias en el seno de esta abstracción son particularidades tan abstractas como la anterior, las cuales caracterizan cada especie de capital, por ser su posición o negación (por ejemplo, *capital fixe* o *capital circulant);* 2) pero el capital en general en su *diferencia* respecto de los reales capitales particulares es una existencia *real*... Así, pues, mientras que lo universal no es, por una parte, sino la *pensada differentia specifica,* ésta es al mismo tiempo una *particular* forma real de lo particular y lo singular." [24]

Este método se desarrolla consecuentemente en todas las obras de los clásicos del marxismo. Con esto todos los pseudoproblemas y todas las pseudoantinomias de las etapas premarxistas se disuelven en una nada. Piénsese en el problema de la subsumción; a propósito de Kant recogimos las dificultades enlazadas con ese problema, las cuales penetran también en la *Lógica* de Hegel. Y mientras la subsumción se concibe de modo idealista como

[23] Ed. cit., pág. 25.
[24] Ibídem, pág. 353.

mera operación mental, se tropieza inevitablemente con antinomias. Para Marx también la subsumción es un reflejo de conexiones presentes en el proceso real, las cuales son momentos dinámicos de ese proceso real mismo. Por eso puede reprochar irónicamente a Stirner: "Lo que le aparece como producto del *pensamiento* le habría sido comprensible como producto de la *vida.*" [25]

Marx expone este proceso de la subsumción en toda su complejidad histórica y reconduce a su específica legalidad cada una de sus relaciones y transformaciones de origen histórico. Tanto en la relación del individuo a la clase cuanto en la de la división del trabajo se impone esa subsumción real llevada a cabo por la vida misma: "Pero en el curso de la evolución histórica, y precisamente por la independización de las relaciones sociales, inevitable en el seno de la división del trabajo, se manifiesta una diferencia entre la vida de cada individuo como y en la medida en que es vida personal, y esa vida en la medida en que se encuentra subsumida bajo alguna rama del trabajo y las condiciones correspondientes." [26] El modo de esta subsumción es, empero, extraordinariamente diverso en las distintas formaciones sociales. En el estamento, y aun con más intensidad, como es natural, en la tribu, la subsumción es inmediata y abraza todo lo personal. En el capitalismo está inseparablemente unida con el reino de la casualidad; como hemos visto, esta casualidad de la subsumción aparece en Kant como límite de "nuestra" capacidad de conocer. Objetivamente, la conexión entre subsumción y casualidad nace necesariamente de la estructura del capitalismo, y con la misma necesidad produce en los afectados un reflejo invertido de la situación real: "La concurrencia y la lucha de los individuos unos contra otros produce y desarrolla esa casualidad como tal. Por eso en la representación los individuos están más libres bajo el dominio de la burguesía de lo que lo estaban antes, puesto que sus condiciones de vida les son casuales; en realidad son, naturalmente, menos libres, porque más subsumidos bajo un poder cósico." [27] Sólo en el comunismo se termina esta especie de subsumción

[25] Marx: MEGA, 5, pág. 226.
[26] Ibídem, pág. 65.
[27] Ibídem, pág. 66.

de los hombres bajo el trabajo, la división del mismo, etcétera.[28] En el curso de la evolución de las sociedades de clases, semejante situación no puede producirse sino, en condiciones especialmente favorables, para un tipo de hombre privilegiado por talento y carácter, como ha mostrado Engels tan convincentemente en su célebre exposición sobre las grandes figuras del Renacimiento.[29]

Ya con esto se ve que se trata aquí de procesos objetivos, de procesos sociales que se consuman elementalmente en las sociedades de clases. Marx describe, por ejemplo, este proceso en la industria de maquinaria: "El proceso de producción ha dejado de ser proceso de trabajo en el sentido de que el trabajo le rebase como trabajo que lo domine. El trabajo aparece más bien como mero órgano consciente en muchos puntos del sistema mecánico, en individuales trabajadores vivos; disperso, subsumido bajo el proceso total de la maquinaria misma, el trabajo aparece él mismo como mero miembro del sistema, cuya unidad no existe en los trabajadores vivos, sino en la viva (activa) maquinaria, la cual se yergue, frente al trabajo individual e irrelevante del trabajador, como un gigantesco organismo." [30] Es claro que con ello queda aniquilado socialmente todo trabajo individualmente independiente. Los trabajadores son por tanto totalmente subsumibles bajo la maquinaria, puesto que han quedado liberados y puestos, en el doble sentido de estas expresiones en Marx. La plena generalización o universalización del trabajo en una tal subsumción es al mismo tiempo la disolución de toda particularidad y singularidad en el proceso de trabajo. Marx introduce del modo siguiente el estadio anterior, aquel en el cual el trabajador es propietario de sus instrumentos de producción: "*Cuando* (existe) *la propiedad sobre el instrumento,* o el comportamiento del trabajador respecto del instrumento como propio, cuando el trabajador trabaja como propietario del instrumento (lo que al mismo tiempo presupone la subsumción del instrumento bajo el trabajo individual del trabajador, es decir, un nivel bastante limitado de des-

[28] MEGA, 5, pág. 373.
[29] Engels: *Dialektik der Natur (Dialéctica de la Naturaleza)*, 482.
[30] *Grundrisse (Esbozo)*, pág. 585.

arrollo de la capacidad productiva del trabajo)..." [31] La especie y el grado, la cantidad y la cualidad de la subsumción, se determinan, pues, concretamente según las reales etapas del desarrollo de las fuerzas productivas. Cuando se piensa en esta riqueza de relaciones realmente presentes, conocidas concreta y según leyes, se comprende perfectamente la energía con que Marx recusa toda concepción idealista, rígida y esquemática de la subsumción. Así escribe, por ejemplo, sobre el *Heráclito* de Lassalle: "El ideologismo se impone, y el método dialéctico se aplica falsamente. Hegel no ha llamado nunca dialéctica a la subsumción de una masa de «*cases*» *under a general principle.*" [32]

Ya estos extractos, muy fragmentarios, muestran cómo se acerca Marx al problema de la dialéctica de lo universal y lo particular: para él se trata siempre de aclarar la concreta forma de sus relaciones en cada caso en alguna determinada situación social, respecto de una determinada situación estructural económica, así como de descubrir —y éste es un punto de vista decisivo— en qué medida y en qué sentido el cambio histórico modifica esa dialéctica. Una tal concreta investigación muestra siempre y en todas partes la relativización dialéctica de lo universal y lo particular; bajo determinadas situaciones concretas ambos mutan el uno en el otro, en determinadas situaciones concretas se especifica lo universal, entra en una determinada relación con lo particular; pero también puede ocurrir que lo universal absorba, destruya las particularidades, o que aparezca en interacción con particularidades nuevas, o que algo anteriormente particular se desarrolle hasta convertirse en una generalidad, y viceversa. Marx considera como una importante tarea de la ciencia el estudiar y describir todas esas relaciones y sus transformaciones de un modo exacto, históricamente concreto, sin prejuicios esquematizadores. Pero al mismo tiempo, y en el mismo contexto, descubre que las contradicciones concretas así percibidas deben conceptuarse lógico-metodológicamente como casos concretos de una dialéctica de lo universal y lo particular.

[31] *Grundrisse (Esbozo)*, pág. 398.
[32] Carta de Marx a Engels del 9-XII-1861, *Briefwechsel (Epistolario)*, III, 49.

Con eso se superan, como hemos visto, tanto las mistificaciones idealistas de la filosofía hegeliana cuanto sus simplificaciones y rudezas abstractivas. Pero sería unilateral suponer que la lucha de Marx en este terreno se dirige exclusivamente contra la dialéctica idealista del idealismo absoluto. A pesar de todas sus limitaciones y deformaciones, el idealismo absoluto se presenta como un gran paso hacia adelante en el conocimiento del insuperable y originario —aunque siempre en cambio histórico— carácter social del hombre. Los ideólogos de la burguesía decadente intentan por el contrario disolver mentalmente y eliminar esa socialidad. Ello ocurre, como hemos visto, ya "divinizando", fetichizando la universalidad social, ya haciendo de ella un concepto subjetivado y nominalísticamente disuelto; en todas esas concepciones el hombre individual se contrapone al todo inmediatamente, suprimiendo todas las mediaciones sociales. Este proceso empieza ya durante la disolución del hegelianismo. Así presenta Bruno Bauer al individuo de la sociedad capitalista como un átomo aislado; así basa Stirner su filosofía sobre el "Unico". Detrás de todas estas concepciones se esconde la resistencia de la burguesía decadente a reconocer en la sociedad, incluso como mero hecho, la determinación clasista de los hombres, la lucha de clases. (Como es sabido, fueron precisamente ideólogos de la burguesía progresiva los que no sólo reconocieron la existencia de la lucha de clases en la historia, sino que la descubrieron propiamente y la trataron como problema central de la historia. Piénsese en los historiadores franceses de la época de la Restauración.)

En el contexto de estas controversias desempeña un importante papel la dialéctica de lo universal y lo particular en la sociedad; lo particular es aquí precisamente la expresión lógica de las categorías sociales de mediación entre los hombres individuales y la sociedad. Así escribe Marx en los *Manuscritos económico-filosóficos:* "Hay que evitar ante todo el fijar otra vez a la «sociedad» como abstracción frente al individuo. El individuo *es* el *ser social.* La manifestación de su vida —aunque ésta no aparezca en la forma inmediata de una manifestación vital *comunitaria,* realizada con otros— es por tanto una manifestación y confirmación de la *vida social.* La vida individual y la vida genérica del hombre no son *distintas,* por mucho que —como es necesario— el modo de existencia de la vida individual sea un modo más *particular* o más *general* de la vida del género, o cuanto más la vida genérica sea una vida individual más *particular* o *general.*" [33]

El fundamento real de estas relaciones es naturalmente la economía. La multilateral y complicada naturaleza mediada de todas las categorías se expresa también aquí en una dialéctica de lo universal y lo particular sometida a muy varias transformaciones concretas. También el que Marx subraye este aspecto de la cuestión, mientras que los economistas de la apologética burguesa lo ignoran, tiene sus motivos, los cuales rebasan una metodología meramente formal de la ciencia económica. La época en que se funda la economía de Marx sigue a la disolución de la economía clásica, del mismo modo que la fundación de la dialéctica materialista sigue a la disolución de la filosofía clásica. Ya hemos aludido a los motivos sociales que han influido en el último de los procesos citados. Desde el punto de vista de la economía se trata de la absolutización del orden económico capitalista. Para la consecución de este objetivo tiene lugar en la ciencia burguesa un proceso de división del trabajo. El nacimiento de la nueva ciencia de la sociología sirve ante todo para tratar las categorías sociales con independencia de la economía, o sea, por una parte, para transformar esas categorías en "eternas" formas de la vida común de los hombres concebida abstractamente; y, por otra parte, para separar los fenómenos económicos de su referencialidad a la sociedad y hacer de ellos también formas "puramente" económicas, "eternas" y "universales". El método dialéctico marxista —en el cual se exponen como un proceso unitario indesmembrable la historia, la sociedad y la economía (con prioridad de la base económica), es, pues, una gran polémica contra ese despedazamiento mental de lo que va junto, contra esa abstracta unificación de terrenos parciales artificialmente separados, contra la eliminación de las reales mediaciones económicas y sociales, contra la artificial cancelación sofística de las contradicciones, etc. Lo es incluso

[33] Marx: MEGA, 3, pág. 117.

cuando en el texto de Marx mismo no se encuentra ninguna observación crítica al respecto.

Es aquí obviamente imposible dar una imagen ni siquiera aproximadamente adecuada de estas tendencias de la economía de Marx; tenemos que contentarnos con ilustrar esa línea básica mediante algunos sugestivos ejemplos, y aun sin tener en cuenta más que nuestro problema, la dialéctica de lo universal y lo particular. Así, por ejemplo, escribe Marx acerca de las formas del trabajo: "La forma natural del trabajo, su particularidad, y no, como en base a la producción de mercancías, su universalidad, es aquí inmediatamente forma social." [34] O sobre la contradictoriedad de la mercancía: "La misma contradicción entre la naturaleza particular de la mercancía como producto y su naturaleza general como valor de cambio, contradicción que engendraba la necesidad de ponerla doblemente —una vez como tal mercancía determinada, y otra vez como dinero—, la contradicción entre sus particulares propiedades naturales y sus universales propiedades sociales, contiene desde el principio la posibilidad de que esas dos separadas formas de existencia de la mercancía no resulten recíprocamente convertibles."[35] O sobre la evolución de los medios de cambio: "Cuanto más particulares, múltiples y dependientes se hacen los productos, tanto más necesariamente aparece un medio universal de cambio." [36] O sobre el dinero: "Como de un mero medio de circulación, puede decirse del dinero que deja de ser una mercancía (una mercancía *particular*)... Por otra parte, puede también decirse de él que es *sólo mercancía (mercancía* universal), que es la mercancía en su forma pura, indiferente respecto de su particularidad natural..." [37] Tales ejemplos podrían multiplicarse cuanto se quisiera, precisamente porque la concreta dialéctica de lo universal y lo particular es una parte integrante de la dialéctica marxista de la economía. Al mismo tiempo es un arma metodológica contra la vulgarización apologética, un medio para la aclaración de las conexiones reales.

Sentada una tal estimación de la importancia de esta

[34] *Grundrisse (Esbozo)*, pág. 83.
[35] Ibídem, pág. 65.
[36] Ibídem, pág. 113.
[37] Ibídem, pág. 127.

dialéctica, no sorprenderá que la relación entre lo singular, lo particular y lo universal desempeñe un papel nada despreciable incluso en la estructura metodológica de las obras económicas de Marx. No poseemos, desgraciadamente, la "Lógica" proyectada por Marx, ni sabemos por tanto qué actitud habría adoptado Marx respecto de la *Lógica* hegeliana que, como es sabido, se basa precisamente en esa dialéctica. Pero queda el hecho de que los manuscritos del *Esbozo,* escritos en este período, contienen claros indicios de que Marx se ha ocupado seriamente de esta cuestión identificándola con el problema de la estructura intelectual de toda la obra. En la introducción se toca ligeramente el plan de tratar la relación entre producción, distribución, etc., según el modelo de la *Lógica* hegeliana. Pero, como es natural, Marx rechaza esa idea: "Esta es desde luego una conexión, pero una conexión superficial",[38] dice Marx. Mas en el curso de la posterior discusión aparece otra vez un esbozo que ordena las diversas variedades y tendencias evolutivas del capital como representaciones de la universalidad, la particularidad y la singularidad. Y ello en un doble sentido: no sólo parte de sus relaciones la división principal de la materia, sino que, además, la tríada se repite dentro de cada rúbrica.[39] Tampoco este proyecto llegó a realizarse. En cambio, esta forma de estructura lógica aparece en varios pasajes de *El Capital.* Así el capítulo sobre la división del trabajo en la manufactura y en la sociedad, tan importante al nivel de los principios, empieza con las siguientes consideraciones: "Si se fija uno sólo en el trabajo, puede caracterizarse la división de la producción social en sus grandes géneros, la agricultura, la industria, etcétera, como división del trabajo en general; la especificación de estos géneros de la producción en especies y subespecies, como división del trabajo en particular; y la división del trabajo dentro de un taller como división del trabajo en la singularidad." [40]

Es aún más importante que una sección tan decisiva de la obra capital de Marx, como es la derivación de la forma del valor al comienzo del primer tomo, esté cons-

[38] *Grundrisse (Esbozo)*, pág. 11.
[39] Ibídem, pág. 186.
[40] *El Capital*, I, pág. 368.

truida según ese principio. Cierto que, como podemos ver claramente por el material aducido hasta aquí, Marx rechaza el formalismo, el carácter constructivo de la teoría hegeliana de la inferencia. Pero los puntos de vista que articulan decisivamente la materia son precisamente las relaciones de lo singular, lo particular y lo universal. Así la primera etapa es en Marx "la forma simple, singular o casual del valor".[41] No es en modo alguno casual que la singularidad no sea el único carácter de esta etapa de la evolución del valor. Precisamente este hecho de que, junto a la singularidad, figure también la casualidad, es uno de los importantes puntos de vista que permiten situar concretamente sobre sus pies este problema presente en el orden del día desde Kant. Esta concretización es ante todo histórica. La sencillez, la singularidad y, con ellas, la casualidad de la forma del valor caracterizan la génesis histórica de éste, la naturaleza y la estructura de su estadio inicial. Cada palabra debe entenderse en este contexto de un modo estricto según su significación histórica. Cuando Engels caracteriza todo el período de la sociedad de clases que sigue a la disolución del comunismo primitivo con la frase "producto y producción sucumben a la casualidad",[42] la expresión «casualidad» (o «azar») tiene aquí una significación distinta —más desarrollada y más rica— que la que tiene en el análisis de Marx recién considerado. En el texto de Engels el azar es el polo contrapuesto y complementario de la necesidad; el término significa el modo como la necesidad se impone en las economías de la sociedad de clases. En el análisis de Marx, en cambio, «azar» debe tomarse simple y literalmente: a este nivel poco desarrollado del tráfico económico es casual el que un acto de cambio se produzca, y los actos casuales individuales, aunque tienen sin duda —precisamente por su carácter casual— determinados rasgos comunes, siguen siendo, a causa de la analogía de las causas que los producen, actos aislados, cuya casualidad no queda superada plenamente en una legalidad o necesidad superior. No menos importante es la otra nota, la

[41] *El Capital*, pág. 53.
[42] Engels: *Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates (El origen de la familia, de la propiedad privada y el Estado)*, Moscú-Leningrado, 1934, pág. 171.

sencillez o simplicidad. Esta nota califica el carácter socialmente sin desarrollar, inmediato, de los actos de cambio a este nivel; la idea más importante de Hegel —a saber, que lo nuevo aparece por de pronto en la historia en forma abstracta y simple, y sólo progresivamente, en el curso de la evolución histórica, se desarrolla en una forma desplegada— aparece aquí en concreción materialista. También el carácter social de la inmediatez se hace aquí visible. En toda sociedad ricamente articulada la inmediatez no es sino un modo de manifestarse mediaciones muy intrincadas que el pensamiento y la investigación tienen que descubrir en la realidad, con lo que superan entonces mentalmente la inmediatez. Como es obvio, también la inmediatez es cosa relativa. Pero como a este nivel no se dan aun económicamente mediaciones de acción amplia, la simplicidad, la inmediatez, son una nota importante de la época de la primera aparición de la forma del valor. Será la evolución económica misma la que, subiendo de un nivel a otro, produzca las mediaciones. Esta caracterización se impone también por el hecho de que el sentido real de la singularidad, cuando es punto de partida de la derivación o deducción dialéctica, no se expresa sino en tales conexiones. (La singularidad tiene muy diversa riqueza de determinaciones cuando es el eslabón final de una cadena de conocimientos que lleva de legalidades descubiertas, de concretas universalidades, a la singularidad como meta del proceso de pensamiento.)

Los caminos del conocimiento son reflejos del proceso objetivo de evolución (aquí en nuestro caso, de la economía). Por eso el paso siguiente de la derivación es el de la forma total o desplegada del valor. Aparentemente se trata de una intensificación meramente cuantitativa. Ella significa que el valor "se expresa ahora en otros numerosos elementos del mundo de las mercancías".[43] Pero esta ampliación cuantitativa del tráfico mercantil aparece como una forma del valor cualitativamente distinta, superior y más desarrollada que la "particular forma de equivalencia": "La forma natural determinada de cada una de estas mercancías es ahora una particular forma de equivalencia junto a muchas otras. Análogamente, las

[43] *El Capital*, I, pág. 68.

múltiples y concretas especies útiles del trabajo contenidas en los diversos agregados mercantiles valen ahora como otras tantas formas de realización y manifestación de trabajo humano como tal." [44] Se trata de un paso gigantesco más allá de la simplicidad y la singularidad de la originaria forma del valor; la socialidad del tráfico mercantil produce ya aquí generalizaciones superiores y más desplegadas, una forma más universal del valor: precisamente la particular. Pero tiene al mismo tiempo una gran imperfección: la de la mala infinitud, por útilizar la conocida expresión hegeliana. Marx determina este estadio de desarrollo del modo siguiente: "Como la forma natural de cada singular especie de mercancía es aquí una particular forma de equivalencia junto a otras innumerables formas particulares de equivalencia, no existen sino formas de equivalencia limitadas, cada una de las cuales excluye a las demás. Del mismo modo, la determinada, concreta y útil especie de trabajo contenida en cada particular equivalente mercantil no es sino particular, como forma de manifestación no exhaustiva del trabajo humano." [45]

Sólo la superación de esa mala infinitud, que tiene lugar mediante la inversión de la infinita serie de las equivalencias y por la cual una determinada mercancía aparece como equivalente de todas las mercancías, produce la forma universal del valor. Como es natural, esta suprema generalización, esta elevación de la forma del valor al nivel de la auténtica universalidad, no es un producto del pensamiento económico; éste es más bien el reflejo de lo que realmente ha sucedido en el curso de la evolución histórica de la economía. "La forma desarrollada del valor —dice Marx— aparece efectivamente por vez primera en cuanto que un producto del trabajo, el ganado, por ejemplo, se intercambia ya no ocasionalmente, sino consuetudinariamente, con otras diversas mercancías." [46] El pensamiento humano no puede llevar a cabo una real generalización en economía más que reflejando adecuadamente lo que ha producido la evolución histórico-social. En nuestro caso vemos cómo el despliegue de la forma del

[44] *El Capital*, págs. 69-70.
[45] Ibídem.
[46] Ibídem, pág. 71.

valor, producido por la real evolución económica, se levanta en la realidad objetiva desde la singularidad hasta la universalidad, pasando por la particularidad.

Es sumamente interesante el que, al analizar la doctrina hegeliana de la inferencia, las relaciones dialécticas de lo singular, lo particular y lo universal, Lenin recuerde precisamente ese pasaje de *El Capital:* "Imitación de Hegel por Marx en el primer capítulo", a lo que añade poco después el aforismo: "No se puede entender plenamente *El Capital* de Marx, y especialmente el primer capítulo, si no se ha estudiado seriamente y se ha comprendido *toda* la lógica de Hegel. Consiguientemente, ningún marxista ha entendido a Marx al cabo de medio siglo." [47] Y las siguientes ideas de Lenin muestran con toda claridad que tiene presente, como metodológicamente decisivo, precisamente el paso de Marx que acabamos de estudiar: "Y Hegel ha *probado* realmente que las formas y leyes lógicas no son cáscaras vacías, sino *reflejo* del mundo objetivo. Dicho más propiamente, no lo ha probado, sino que lo ha *adivinado genialmente*." [48] Lenin subraya, pues, del modo más intenso este aspecto de la asunción crítica de la herencia hegeliana por Marx.

Es imposible lamentar demasiado el que Marx no consiguiera realizar su proyecto de explicitar el núcleo racional de la *Lógica* de Hegel. Si lo hubiera hecho, lo que ahora vamos recogiendo fragmentariamente de sus obras económicas se nos presentaría con toda claridad y univocidad. Cierto que Lenin se ha referido frecuentemente a esta cuestión, ante todo en sus extractos filosóficos; pero sólo en la *Dialéctica de la Naturaleza* de Engels, en la cual éste da una detallada interpretación materialista de la doctrina hegeliana del juicio, encontramos una toma de posición directa e inequívoca sobre nuestro problema. El punto de vista histórico de esa exposición está determinado por la actitud de los clásicos del marxismo acerca de la relación entre lógica e historia. Nuestro análisis de Marx ha mostrado ya cómo ha concebido éste dicha conexión. En su reseña de la *Contribución a la crítica de la Economía política* Engels da un sugestivo resumen de sus

[47] Lenin: *Philosophicher Nachlass (Cuadernos filosóficos)*, loc. cit., páginas 97 y 99.
[48] Ibídem, pág. 99.

principios: "El modo lógico de tratamiento era, pues, el único adecuado. Pero este modo de tratamiento no es sino el histórico, sólo que despojado de la forma histórica y de las perturbadoras casualidades. El pensamiento tiene que empezar precisamente por donde empieza aquella historia, y su ulterior progreso no será sino la imagen especular del decurso histórico, aunque en forma más abstracta y teoréticamente consecuente; una imagen especular corregida, pero corregida según leyes dadas directamente por el real proceso histórico mismo, pudiéndose contemplar cada momento desde el punto evolutivo de su plena madurez, de su clasicidad." [49]

Si en la obra de Marx el despliegue histórico de las categorías económicas se sintetiza lógicamente del modo descrito por Engels, éste mismo procede, visto externamente, en el lugar citado de la *Dialéctica de la Naturaleza* por el camino precisamente inverso: ofrece un breve extracto corregido y unificado de la doctrina hegeliana del juicio, para luego descubrir, en la posterior interpretación, aquella evolución histórica que subyace en principio, real e históricamente, a la sucesión de las formas del juicio en Hegel. La máxima que rige esta simplificación y corrección engelsiana del proceso histórico consiste en eliminar simplemente todas las artificiales transiciones, etc., construidas por Hegel y en mostrar, en la serie ordenada de las formas del juicio, la eficacia de un impulso irresistible de la evolución del pensamiento humano, impulso que lleva de lo singular a lo universal pasando por lo particular. Este impulso está presente en el pensamiento humano (concebido históricamente como evolución del pensamiento de la humanidad), pero sólo porque en él se reflejan las leyes del movimiento de la naturaleza y de la historia al nivel de la consciencia suprema alcanzable en cada caso. También Engels da, pues, aquí una "imagen especular corregida" de la evolución del pensamiento humano, imagen orientada a la captación condensada de los fenómenos de la naturaleza.

Engels muestra que el descubrimiento del fuego por frotamiento corresponde por su estructura interna al núcleo

[49] Engels, reseña de la *Contribución a la crítica de la Economía política* de Marx, en Engels, *Ausgewählte Werke (Obras escogidas)*, Moscú-Leningrado, 1934, I, págs. 371-372.

racional del juicio singular hegeliano. Pasarán sin duda muchos milenios antes de que pueda surgir el juicio "*el frotamiento es una fuente de calor*, un juicio de existencia, y precisamente un juicio positivo".[50] También tuvo que pasar un largo período de evolución de la humanidad, aunque incomparablemente más breve que el anterior, para que pudiera convertirse en propiedad práctica y teórica de los hombres un juicio de la reflexión (nivel de la particularidad), a saber, el juicio: "todo movimiento mecánico es capaz de transformarse en calor por medio del frotamiento." [51] Engels resume del modo siguiente la evolución ulterior: "Pero ahora las cosas fueron ya muy deprisa. Ya tres años después pudo Mayer —por lo menos materialmente— levantar el juicio de la reflexión hasta la altura en que tiene hoy validez: toda forma de movimiento está tan capacitada para como forzada a transformarse, directa o indirectamente, bajo las condiciones determinadas para cada caso, en cada una de las otras formas del movimiento: juicio del concepto, y precisamente apodíctico, suprema forma del juicio como tal." [52] Como es natural, Engels no se contenta con aducir esos convincentes ejemplos como ilustraciones de su inversión materialista de la doctrina hegeliana del juicio, del movimiento que va de lo singular a lo universal por lo particular; sino que obtiene claramente las consecuencias lógicas de su exposición de historia de la ciencia: "Podemos concebir el primer juicio como el de la singularidad: el caso individual de que el frotamiento produce calor queda simplemente registrado. El segundo juicio puede concebirse como el de la particularidad: una forma particular del movimiento, la mecánica, ha mostrado la propiedad de transformarse en otra forma particular de movimiento, el calor, mediante el frotamiento. El tercer juicio es el de la universalidad: toda forma de movimiento ha resultado capaz y forzada de y a transformarse en toda otra forma de movimiento." [53] Engels expresa de varios modos que ve aquí la línea básica de movimiento del pensamiento dialéctico. Nos limitaremos a aducir una de sus manifes-

[50] Engels: *Dialektik der Natur, pág. 663.*
[51] Ibídem.
[52] Ibídem.
[53] Ibídem.

taciones al respecto: "En realidad, todo conocimiento real y completo consiste exclusivamente en que levantemos mentalmente lo singular de la singularidad a la particularidad, y de ésta a la universalidad; en que hallemos y comprobemos la presencia de lo infinito en lo finito, de lo eterno en lo perecedero. Mas la forma de la universalidad es la forma de la oclusión en sí misma, y, por tanto, de la infinitud; es la condensación de los muchos finitos en el infinito." [54]

Tanto la derivación dialéctica de la forma del valor en Marx cuanto la interpretación de la doctrina hegeliana del juicio por Engels, muestran en la realidad y en el conocimiento aproximadamente adecuado de la misma un movimiento irresistible, una progresiva aspiración que lleva de lo meramente individual a lo universal pasando por lo particular. Si ese movimiento se considera unilateralmente o de un modo meramente formal, se tiene que llegar inevitablemente a falsos resultados (piénsese en la divinización de la universalidad por los idealistas que ha criticado Lenin). Ciertamente, todas estas categorías tienen en el materialismo dialéctico una fisonomía completamente diversa de la que poseen en el idealismo. Y no sólo porque en el materialismo dialéctico todos los conceptos y todos los procesos de pensamiento tienen su punto de partida en la realidad objetiva independiente de la consciencia, en la naturaleza y en la sociedad, sino también, y consecuentemente, en su esencia lógica. Ante todo, la universalidad no es nunca, por regla general, un punto final substantivizado del pensamiento. En la introducción, ya varias veces citada, a la primera redacción de su obra económica capital, Marx habla de los dos caminos que tiene que recorrer el conocimiento humano, a saber, de la realidad concreta de los fenómenos singulares hasta las más altas abstracciones, y desde éstas hasta la realidad concreta, la cual, con ayuda de esas abstracciones, puede irse captando de modo cada vez más aproximadamente correcto. Para nuestra consideración debe subrayarse especialmente el carácter aproximado del conocimiento. Pues el proceso de una tal aproximación está esencialmente ligado con la dialéctica de lo particular y lo universal: el

[54] Engels: *Dialektik der Natur*, pág. 652.

progreso del conocimiento transforma constantemente legalidades, que hasta el momento valían como supremas universalidades, en particulares modos de manifestación de una universalidad superior, y la concretización de aquéllas lleva a menudo a su vez al descubrimiento de nuevas formas de la particularidad, como ulteriores delimitaciones, limitaciones y especificaciones de la nueva universalidad que se ha hecho más concreta. Esta no puede, pues, fijarse nunca en el materialismo dialéctico como coronación definitiva del conocimiento, como ha ocurrido incluso a dialécticos como Aristóteles o Hegel, sino que expresa siempre exclusivamente una aproximación: el estadio supremo de generalización *alcanzado en cada caso*.

Así la concepción materialista-dialéctica de la universalidad destruye todo tipo de mistificación, de fetichización de esta categoría, mistificación que se produce siempre, ante todo, en los sistemas del idealismo objetivo. Esta superación de toda rigidez se sigue de la unificación del carácter reflejo del pensamiento con la realización consecuente de su procesualidad; la dialéctica materialista supera de este modo tanto la teoría del conocimiento del materialismo mecanicista, cuyo defecto principal consiste, según las palabras de Lenin, "en la incapacidad de aplicar la dialéctica a la teoría de las imágenes, al proceso y a la evolución del conocimiento",[55] cuanto el idealismo dialéctico, el cual recoge sin duda con Hegel aquella procesualidad, pero, como Hegel no conoce la teoría del reflejo ni puede aplicarla, tiene que terminar con una mistificación de la universalidad. La dialéctica materialista, puesto que considera y desarrolla conscientemente tanto la aproximación a la realidad objetiva cuanto la procesualidad del pensamiento como medio de aquella aproximación, puede concebir la universalidad en una tensión constante con la singularidad, en constante mutación en particularidad y viceversa. Así se depura de toda mistificación la concreción del concepto general, que se concibe como capital vehículo del conocimiento y del dominio de la realidad objetiva. Engels ha formulado pregnantemente este carácter de la universalidad concreta: "Abstracto y concreto.

[55] Lenin: *Philosophischer Nachlass (Cuadernos filosóficos)*, pág. 289.

La ley general del cambio de forma del movimiento es mucho más concreta que todo ejemplo «concreto» individual de la misma." [56]

Cuanto más valiosa, auténtica y profundamente se apresan con adecuación aproximada en la forma de la universalidad las conexiones reales, su legalidad y sus contradicciones, tanto más concreta, flexible y exactamente puede conceptuarse también lo singular. La enorme superioridad del marxismo-leninismo sobre toda teoría burguesa se basa, no en último lugar, en ese ininterrumpido aprovechamiento de las leyes de la unidad y la contradictoriedad dialécticas en las relaciones entre la singularidad, la particularidad y la universalidad. El que estudie los grandes análisis históricos de los clásicos del marxismo-leninismo, sus explicaciones teóricas de decisiones y puntos de inflesión de la historia universal, tropezará siempre con la elaboración y aplicación de esa dialéctica. El análisis más detallado y fino, que tiene en cuenta todos los rasgos singulares únicos de una situación económica, social y política, se encuentra en ellos vinculado al descubrimiento y la aplicación de las leyes más generales de la evolución histórica; piénsese en la constante exigencia leninista de un análisis concreto de la situación concreta. Cuando se consideran con detalle esos análisis de los clásicos marxistas, puede siempre registrarse que la unicidad (la singularidad) de una tal situación no puede llevarse a claridad teorética, ni por tanto a aprovechamiento práctico, sino mostrando cómo las leyes generales se especifican en el caso dado (lo particular), y que esa situación única, que por principio no se repetirá en esa forma, puede ser concebida en la total interrelación de las leyes generales y particulares conocidas.

Por eso es también en la singularidad el materialismo dialéctico el único capaz de determinar correctamente las conexiones. Para el idealismo y para el materialismo sensista surgen a propósito de la singularidad tantos problemas irresolubles cuantos a propósito de la universalidad. Ante todo porque se descuida el momento de la aproximación, cuando no desaparece, y, en segundo lugar, porque lo singular se concibe aislado, borrándose su complicada

[56] Engels: *Dialektik der Natur*, pág. 652.

vinculación dialéctica con lo particular y lo universal. Ambos aspectos de esta falsa concepción aparecen claramente visibles en la crítica de Feuerbach a Hegel. Hegel estudia en la *Fenomenología* el "aquí" y el "ahora", el "esto", y plantea los problemas de la relación dialéctica de lo singular con lo universal. Lo correcto de su intención estriba en mostrar que sin tales relaciones es imposible un conocimiento de lo singular. Pues en la más simple expresión lingüística se encuentra ya una cierta generalización. Pero esta correcta intención se deforma enseguida idealísticamente. Pues Hegel infiere, de la necesaria presencia de la universalidad en la más sencilla expresión lingüística, que lo singular es "lo no verdadero, lo irracional, meramente opinado" [57] (a diferencia del pensamiento). En su *Crítica de la filosofía hegeliana* Feuerbach protesta con todo derecho contra ese rebajamiento de la singularidad. Subraya el idealismo de Hegel precisamente en los puntos en que éste interpreta el carácter fugaz de lo individual como grado inferior de realidad; Hegel dice, por ejemplo, acerca de un árbol como "esto", que bastaría con apartarse de él para que desapareciera esa verdad. En esta polémica el idealista objetivo Hegel recae precisamente en el idealismo subjetivo. Feuerbach objeta correcta y materialísticamente: "Eso ocurre así sin duda en la *Fenomenología*, donde el apartarse no cuesta más que una palabrita, pero en la realidad, cuando tengo que apartar mi pesado cuerpo, el aquí se me revela, también a mi espalda, como una existencia muy real. El árbol *limita* mi espalda, me *expulsa* del lugar que ocupa." [58] También tiene razón Feuerbach cuando dice "que el lenguaje no pertenece en absoluto a la cosa", [59] pues se trata ante todo de la realidad de la singularidad sensiblemente constituida, y sólo luego del modo correcto de pensarla. Pero con esto no está en modo alguno resuelto el conocimiento de la singularidad: Hegel ha hecho desaparecer idealísticamente el ser de lo singular; Feuerbach se queda sensualísticamente parado en esa inmediatez.

La aproximación dialéctica en el conocimiento de la singularidad no puede en modo alguno disociarse de sus com-

[57] Hegel: *Werke (Obras)*, II, pág. 83.
[58] Feuerbach: *Werke (obras)*, Leipzig 1846, ss., II, pág. 215.
[59] Ibídem, pág. 212.

plicadas relaciones con la particularidad y la universalidad. Estas son en sí mismas ya en lo dado sensible e inmediatamente en cada singularidad, y la realidad y la esencia de ésta no puede apresarse correctamente sino descubriendo estas mediaciones ocultas en la inmediatez: las particularidades y universalidades implícitas. Cuando Marx subraya contra las robinsonadas económicas que el hombre es un animal "que no consigue individualizarse más que en sociedad" [60] está caracterizando, precisamente, el fundamento entitativo social que prescribe el tipo de un tal conocimiento de la singularidad. La profundidad con que se realicen prácticamente los intentos de aproximarse mentalmente a la singularidad como singularidad varía extraordinariamente según los concretos fines del conocimiento; el grado alcanzado depende aquí de la ciencia de que se trate. En la estadística, por ejemplo, lo singular es un número cuya cualidad queda muy borrada; en la medicina se aspira a un máximo de aproximación a lo singular determinado del modo más preciso posible, etc. Aquí se aprecia también, naturalmente, que una tal aproximación a lo singular como singular presupone el conocimiento más desarrollado de las particularidades y universalidades que se refieren a él; que lo singular, precisamente como singular, se conoce tanto más segura y verazmente (diagnóstico correcto en medicina) cuanto más rica y profundamente se descubren sus mediaciones con lo universal y lo particular. Hay evidentemente casos en los cuales el conocimiento de lo singular mediante notas aisladas y puramente abstractas es posible y suficiente: pero en esos casos se trata generalmente más de un reconocimiento (en el sentido de la identificación) que de un conocimiento. Piénsese en el papel de las huellas dactilares en la criminología, donde el carácter abstracto de la singularidad aislada se expresa del modo más craso. Pero también se manifiesta aquí claramente que, aunque la huella dactilar posibilita una identificación segura, su realización no facilita sino el punto de partida de un conocimiento en sentido criminalístico; este conocimiento presupone a su vez un complicado sistema de mediaciones (de universalidades y particularidades). En general es una idea muy errónea, por más difundida que esté, la de que la exigencia hegeliana de verdad concreta se refiere sólo a lo universal, como si sólo hubiera una universalidad abstracta y otra concreta; la contraposición entre lo abstracto y lo concreto rige más bien en la aplicación de las categorías de la particularidad y de la singularidad tanto como en la de la universalidad. Hasta qué punto es esto verdadero para la singularidad puede verse por los resultados del método de Lermoliev-Morelli en la historia del arte, durante el período de dominio del positivismo. Este método intentaba conseguir un método "positivo" para la determinación de la autenticidad de obras plásticas mediante el uso del estudio de huellas dactilares en la práctica de los artistas. Lo problemático de este método, basado en una abstracta comprensión de la singularidad, hizo que se olvidara poco después de haber causado gran sensación. (A lo que hay que observar que estas tendencias se imponen también en el pensamiento coditiano precientífico. Piénsese en lo pronto que el joven Gorki intenta observar en las personas que encuentra los rasgos típicos, los compara y sistematiza para encontrar por ese rodeo el modo de comprender mejor a los hombres como individualidades.)

Como es natural, lo singular no puede nunca captarse sin resto como punto de cruce o combinación de las particularidades y universalidades, ni menos puede "deducirse" simplemente de ellas. Siempre queda un resto que no es deducible ni subsumible. Pero este resto se contrapone tanto menos a la conocido, como craso azar insuprimible, cuanto más detallado, y precisamente se conocen las particularidades y universalidades mediadoras de que hemos hablado. Engels analiza este punto rectamente a propósito de la cuestión de los llamados grandes hombres de la historia: "Y aquí llegan los llamados grandes hombres. Es, naturalmente, pura casualidad el que uno de ellos, precisamente, apareciera en tal momento determinado y en tal país determinado. Pero si le tachamos, se presenta en seguida demanda de sustituto, y este sustituto se encuentra; mal o bien, pero aparece de hecho. Fue casual que el dictador militar que la constante guerra había hecho necesario para la agotada República francesa fuera Napoleón, precisamente ese corso; pero que a falta de Na-

[60] *Grundrisse (Esbozo)*, pág. 6.

poleón otro habría ocupado ese lugar, es cosa probada por el hecho de que siempre que ha sido necesario se ha encontrado al hombre: César, Augusto, Cromwell, etc." [61] Con esto no niega Engels en modo alguno la posibilidad y la necesidad en que se encuentra el historiador de analizar y reconocer los rasgos personales de Napoleón o de Cromwell (lo singular). Pero muestra que esos rasgos no pueden captarse científicamente sino cuando —con ayuda del descubrimiento de las universalidades y particularidades histórico-sociales aquí en obra— se delimita el ámbito histórico en el que puede hacerse concretamente eficaz lo específicamente personal (lo singular). En todo esto hay que mantener, sin embargo, el sentido dialéctico del azar, su constante mutación en necesidad, porque en otro caso todo lo que no es simplemente deducible o subsumible se transforma inevitablemente en un irracionalismo, en algo sólo apresable intuitivamente. A esto se vio ya empujado Kant en la *Crítica de la Facultad de Juzgar;* esa tendencia se refuerza intencionalmente en la posterior filosofía burguesa.

Por eso subraya Lenin en la lógica de Aristóteles, con la mayor energía, la unidad dialéctica y la contradictoria connaturalidad de lo singular y lo universal: "Empecemos por lo más simple, lo más común y masivo, etc., por *proposiciones cualesquiera* como: Las hojas del árbol son verdes, Juan es un hombre, El perro lobo es un perro, etc. Ya aquí (como ha observado Hegel genialmente) tenemos una dialéctica: *lo singular es universal...* Con ello son contrapuestos idénticos (lo singular se contrapone a lo universal): lo singular no existe sino en la conexión que lleva a lo universal. Lo universal no existe sino en lo singular, por lo singular. Todo singular es universal (de un modo u otro). Todo universal constituye una partícula o un aspecto o la esencia de lo singular. Todo universal abarca los objetos singulares de un modo meramente aproximado. Todo singular pasa a lo universal sólo imperfectamente, etc. Todo singular está en conexión, por miles transiciones, con otra *especie* de singulares (cosas, fenómenos, procesos), etc. *Ya aquí* se encuentran elementos gérmenes del concepto de *necesidad,* de conexión objetiva

[61] Carta de Engels a Starkenburg del 25-I-1894: *Ausgewählte Briefe (Cartas escogidas)*, Moscú-Leningrado, 1934, pág. 412.

en la naturaleza, etc. Casual y necesario, fenómeno y esencia están ya aquí presentes..." [61a] Sólo el conocimiento de tales conexiones posibilita bajar de las leyes más generales a la decisión sobre los casos singulares y, por otra parte, identificar exactamente en lo singular la específica eficacia de las leyes generales. Mientras que el pensamiento burgués oscila sin firmeza ni orden entre un grosero empirismo que, sobre todo en nuestros días, desemboca en irracionalismo, y un vacío y formalista apriorismo, la dialéctica materialista restablece intelectualmente en creciente perfeccionamiento la vinculación inseparable, presente en la realidad, entre la universalidad y la singularidad.

El movimiento dialéctico de la realidad, tal como se refleja en el pensamiento humano, es, pues, un irrefrenable impulso de lo singular hacia lo universal, y de esto de nuevo hacia aquello. Evidentemente hay inferencias en las que lo particular no constituye la mediación, sino el punto de partida o la consecuencia. Pero esto no altera en nada esencial la línea principal que hemos establecido para el reflejo científico de la realidad. En la vida cotidiana es obvio que existen innumerables operaciones mentales vinculadas con la práctica, que la preparan o que obtienen consecuencias de ella, en las cuales lo particular aparece como resultado final. A lo que hay que observar, naturalmente, que la precisa y resuelta distinción —que de todos modos no excluye transiciones y mutaciones dialécticas— entre la universalidad y la particularidad y entre la singularidad y la particularidad está originariamente poco desarrollada en el pensamiento de la vida cotidiana. Lo particular se funde unas veces en su determinación y limitación con lo universal, y otras veces con lo singular. Por eso mismo también en la conceptuación científica y filosófica los extremos se desarrollan antes que el punto medio y mediador. Como es natural, la diferenciación en el pensamiento científico tiene a su vez consecuencias diferenciadoras para el pensamiento cotidiano, también por lo que hace a lo particular. También sería ridículo negar la presencia y la importancia de lo particular como resultado en el reflejo científico de la reali-

[61a] Lenin: *Philosophischer Nachlass (Cuadernos filosóficos)*, pág. 287.

dad. Pero esto no significa, ni mucho menos, que la línea capital del reflejo científico no discurra según el modo que hemos esbozado. Aquí se trata de algo más amplio que el tema de la doctrina de la inferencia, en la cual conclusiones y razonamientos singulares, o investigaciones singulares, etc., pueden perfectamente figurar como mediaciones.

Sin esa tensión constantemente eficaz de los polos, sin constante mutación dialéctica de las determinaciones mediadoras y de los eslabones intermedios, sin una tal unificación, rica en contradicciones, de los polos mismos, no puede darse ninguna auténtica y verdadera aproximación a la captación adecuada de la realidad, ni ninguna acción rectamente guiada por la teoría. De aquí se sigue también la relación dialéctica entre la teoría y la práctica. Por una parte, la estructura elemental de esas conexiones está presente mucho antes en la práctica; se aplica prácticamente mucho antes de que se encuentre adecuadamente conceptuada y formulada en la teoría. Incluso el idealista actúa generalmente en la vida práctica cotidiana como si fuera materialista, es decir, que, bajo pena de sucumbir, tiene que reaccionar a la realidad como a algo que existe independientemente de su consciencia. (Cuando cruza, por ejemplo, la calle, no actúa como si los automóviles fueran sólo representaciones suyas.) Y también el hombre de pensamiento metafísico aplica instintivamente en la vida cotidiana categorías dialécticas cuya formulación teorética recusaría como "absoluto sin-sentido". (Así, por ejemplo, no reconocerá que la cantidad se transforma en cualidad, pero no le será en absoluto indiferente comer fruta verde o madura.) Pero mientras este materialismo espontáneo y esta dialéctica espontánea, sin cuya práctica aplicación no podría vivir ningún hombre, se mantienen espontáneos inconscientes, su aplicación es necesariamente fragmentaria y casual, y ello en tanto mayor medida cuanto más exclusivamente se orienta la práctica a los objetos, las relaciones y las conexiones inmediatas de la vida cotidiana. En tales casos los prejuicios teóricos mecanicistas e idealistas pueden influir muy desfavorablemente en la práctica. El que la dialéctica materialista haga consciente en su método la correcta relación de los hombres con la realidad objetiva no debilita, pues, en modo alguno la afirmación de que sólo con ella se hace posible una auténtica ciencia, una adecuada dirección teórica de la práctica. El hacer consciente no significa sólo una ampliación del ámbito de validez del saber a innumerables casos en los que tiene que fracasar la espontaneidad; sino que también en los puntos en que parece darse una coincidencia hay en realidad algo más que un aumento meramente cuantitativo: hay la posibilidad de descubrir correctamente todas las determinaciones de una situación, incluso las más lejanas, hay un salto cualitativo en comparación con la conducta de la espontaneidad o de la falsa consciencia.

El movimiento de lo singular a lo universal y a la inversa está siempre mediado por lo particular; es un miembro real de mediación tanto en la realidad objetiva cuanto en el pensamiento que refleja de modo aproximadamente adecuado esa realidad. Pero es un medio de mediación de naturaleza muy peculiar. Hegel, que a veces sobrestima inadecuadamente el "medio" de la inferencia y lo mistifica, y que por ello, como hemos visto es objeto de una enérgica crítica del joven Marx, tiene a veces también un barrunto de la peculiaridad de ese centro mediador (lo particular). Ve, por ejemplo, que esa categoría puede transformarse en un esquematismo formal en la lógica, también en su propia estructura triádica dominante; que para un más preciso análisis algunas formas de inferencia arrojan una estructura no triádica, sino tetrádica; que en vez de una negación hay que aceptar una doble negación en la mediación hacia el final.[62] (Respecto de la relación de la negación con nuestro problema aludiremos de nuevo a la célebre sentencia de Spinoza sobre la determinación.) Creemos, pues, que, independientemente de la doctrina de la inferencia, que no tenemos que estudiar aquí, las observaciones de Hegel contienen un acertado estímulo, especialmente si se concibe la cuadruplicidad de la estructura tan poco formalísticamente como concibe aquí Hegel la triplicidad, es decir, sin ver en la división tetrádica sino una mera tendencia, no algo definitivo, y sin limitar numéricamente el punto medio mediador (enseguida volveremos a tocar esta cuestión).

Que la tríada se imponga formalmente no es sin em-

[62] Hegel: *Werke (Obras)*, V, págs. 33-34.

bargo casual en absoluto, pues el comienzo, el centro y el final describen la estructura formal necesaria de toda operación mental. Pero hay que tener en cuenta a este respecto que la relación entre forma y contenido es al principio y al final más próxima y más convergente que en el punto medio. Este tiene sólo formalmente (y en ciertos casos singulares) un carácter puntual y fijable. Es una expresión resumidora y colectiva de todo el complejo de determinaciones que media el comienzo con el final.

Ya de nuestras anteriores consideraciones se desprende que tampoco el comienzo y el final (la universalidad y la singularidad) son puntos fijos en sentido estricto, sino que el desarrollo del pensamiento y del conocimiento tiende precisamente a alejarlos cada vez más. Pero si consideramos detalladamente el movimiento dialéctico desde lo universal hasta lo particular, tenemos que notar que el punto medio mediador (la particularidad) puede ser aún mucho menos un verdadero punto, un miembro determinado, ni tampoco dos puntos o miembros de mediación, como dice Hegel criticando el formalismo de la triplicidad, sino que tiene que ser más bien todo un campo de mediaciones, el ámbito real y concreto en que juegan éstas, el cual resulta mayor o menor según el objeto o la finalidad del conocimiento. El perfeccionamiento del conocimiento puede ampliar ese ámbito incluyendo nuevos momentos en la conexión, momentos de los que antes no se sabía que desempeñaran un papel en la relación de una determinada singularidad con una determinada universalidad. Pero también puede estrecharlo, pues una serie de determinaciones mediadoras que hasta entonces se concebían sustantivamente, como independientes unas de otras, pueden resultar luego subsumibles bajo una única determinación.

Seguramente no es casual que la cuestión que acabamos de destacar a propósito de la tríada hegeliana aparezca precisamente en primer término en el tratamiento marxista de la lógica. Béla Fogarasi la plantea —sin relacionarla, por lo demás, con nuestro problema de la particularidad— como problema del "polisilogismo", y muestra en base a un material abundante, bien escogido y bien agrupado, que esta cuestión ha desempeñado un gran papel en los clásicos del marxismo, hasta el punto de cons-

tituir uno de esos importantes pasos por los cuales el desarrollo y la aplicación auténticamente científicos de la teoría del reflejo rebasan los estadios iniciales y necesariamente muy formales del pensamiento lógico. Dice Fogarasi: "La relación entre las premisas y la conclusión, la conclusión como proposición, como juicio obtenido de proposiciones, de juicios: tal es el núcleo permanente de la teoría aristotélica. Pero las esquemáticas figuras de la silogística no son por sí mismas adecuadas para reproducir la complicada marcha de las inferencias que abrazan y formulan grandes descubrimientos científicos. Esto no significa que sean falsas o irrelevantes como esquemas de reflejo esquemático de conexiones de carácter *elemental*. Antes al contrario, ellas son los instrumentos elementales, las herramientas del pensamiento. Pero la diferencia entre las formas elementales y las argumentaciones científicas, que concentran complicadas inferencias, no es menor que la que existe entre los medios de trabajo del hombre primitivo, sus primeros instrumentos, y las gigantescas máquinas de la gran industria moderna." [63]

En su exposición alude justamente Fogarasi al modo como Stalin resume sintéticamente la teoría leninista del imperialismo y de la revolución proletaria. Stalin identifica tres "líneas rectoras" en la argumentación de Lenin, cada una de las cuales examina un gran complejo de los nuevos hechos del período imperialista desde el punto de vista de las leyes que los rigen y de sus consecuencias. Luego resume sus resultados del modo siguiente: "Estas argumentaciones se unifican en Lenin en la conclusión más general de que *el imperialismo es la víspera de la revolución socialista.*" [64]

Tampoco es casual que Stalin hable aquí, a propósito de Lenin, de una "conclusión *más general*" como coronación de todo el edificio intelectual. Este carácter más general destaca aún más claramente, si ello es posible, si atendemos a la estructura y el método del *Imperialismo* de Lenin. Esta obra contiene una serie de investigaciones cada una de las cuales está destinada a iluminar con pre-

[63] B. Fogarasi: *Lógica* (ed. húngara), Budapest, Editorial de la Academia Húngara de las Ciencias, 2ª ed., 1953, pág. 222. Ed. alemana, *Logik*, Berlín 1955, págs. 246 y ss.

[64] Stalin: *Probleme des Leninismus (Problemas del leninismo)*, Viena-Berlín, 1926, pág. 33. Citado por Fogarasi loc. cit., pág. 216.

cisión algún aspecto particular del imperialismo en su específica peculiaridad (dominio de los monopolios, capital financiero, parasitismo, división del mundo colonial, etc.). Estos estudios, que están íntimamente vinculados entre sí, se suman en la tesis de que el imperialismo puede ser claramente conocido como "estadio supremo del capitalismo". Así surge —precisamente a consecuencia de la profundización en los particulares rasgos nuevos del imperialismo— una concepción del capitalismo que amplía y profundiza el concepto de éste, lo levanta a un nuevo superior nivel de universalidad. *El detallado tratamiento de lo particular no es, pues, sino un medio para alcanzar ese superior nivel de universalidad.*

Lenin ha dado mucha importancia a ese aspecto, a la vez metodológico y material, de la recta comprensión del imperialismo, como muestra su discusión con Bujarin sobre el programa del Partido en el año 1919. Bujarin quería en efecto abandonar completamente en el programa la antigua definición del capitalismo (que era del año 1903), y contentarse con una caracterización del imperialismo como punto de partida del socialismo. Lo más importante para nuestro problema de la destructora crítica a que le ha sometido Lenin es que esa crítica se hace fuerte en la ampliación de la universalidad del capitalismo (capitalismo pre-imperialista más imperialismo) y se niega a permitir que las características particulares del imperialismo —que son momentos particulares *dentro* del capitalismo— se deformen para hacer de ellos universalidades subsistentes *junto* al capitalismo. Cae fuera del marco del problema que aquí tenemos que tratar la discusión del fundamento económico y las consecuencias políticas de ese debate. Lo único que debemos recoger es que Lenin se niega a hacer de momentos particulares de un complejo unitario —aunque esos momentos sean tan importantes que han arrojado por su conocimiento una nueva superior universalidad antes no percibida— un nuevo concepto universal que independizaría indebidamente un campo parcial. Lenin muestra esta real unidad dialéctica, en el capitalismo concebido de este modo ampliado, no sólo en el hecho de que los monopolios —contra la concepción de los oportunistas— superen la concurrencia, y la modifiquen incluso agudizándola, sino también, y principalmente, en

el hecho de que la derrocación violenta del imperialismo pone en todas partes de manifiesto el viejo capitalismo que constituye su base: "Afirmo que la situación es otra. El capitalismo que se describió en 1903 sigue existiendo en 1919 en la República soviética proletaria, precisamente gracias a la descomposición del imperialismo tras su quiebra." [65] De la investigación misma se desprende, por lo demás, que el ámbito de lo particular abraza aquí todo un mundo (un entero período de la revolución) cuya *totalidad* produce finalmente la base para la ampliación del más amplio concepto universal y lo funda. Aquí se aprecia claramente que lo particular no es un mero miembro puntual de mediación en una tríada, sino una especie de campo de mediación hacia lo universal (y, en determinados casos, hacia lo singular).

Sería sin duda confusionario el inferir de tales consideraciones que lo particular es un amorfo e inarticulado tramo entre lo universal y lo singular. No se trata de eso, como ya hemos dicho. El ámbito mediador del que hablamos está desde luego articulado, y cada etapa que aprecia en él el conocimiento puede también —aunque siempre de modo aproximado— determinarse y fijarse tan precisamente como puedan serlo la universalidad y la singularidad. El hecho de que en muchos casos haya que fijar toda una cadena de particulares miembros de mediación para enlazar rectamente la universalidad y la singularidad no implica en absoluto un carácter amorfo de la particularidad. Cierto que ya el lenguaje nos remite al hecho de que aquí se trata de una determinación menos unívoca que la que es el caso con lo universal y lo singular. Mientras que estos términos tienen, ya lingüísticamente, una significación bastante exacta, la de la expresión "particularidad" es bastante ambigua. Esa expresión designa tanto lo llamativo, destacado y subrayado (y ello tanto en sentido negativo cuanto en sentido positivo) como lo específico; en filosofía sobre todo se usa a menudo como sinónimo de lo determinado, etc.[66] Esta ambigüedad de la significación

[65] Lenin: Informe sobre el programa del Partido al Octavo Congreso, *Obras escogidas*, Moscú-Leningrado, 1932 y ss., VIII, pág. 355.

[66] A este propósito puede tal vez interesar a algunos el que Marx proponga las siguientes etimologías de las expresiones «universalidad» o «generalidad» y «particularidad»: "¿Qué diría Hegel si supiera en el otro mundo que lo universal o general *(Allgemeine)* no significa en germánico

lingüística no es casual, pero tampoco alude a una fluyente ausencia de forma; indica simplemente el carácter predominantemente posicional de la particularidad, a saber, el hecho de que la particularidad representa frente a lo singular una relativa universalidad, y una relativa singularidad respecto de lo universal. Como siempre, tampoco aquí hay que concebir estáticamente la relatividad posicional, sino como proceso. Ya la mutación antes subrayada de este "punto medio" en uno de los extremos muestra esa carácter. En esto no se trata sólo y simplemente de que la ampliación y profundización de nuestros conocimientos transforma a menudo una universalidad en particularidad. Hemos visto también que la ciencia real se ve obligada en determinados casos a determinar correctamente universalidades relativas, precisamente destacando su carácter particular. Piénsese en la observación de Marx acerca de la universalidad y la particularidad en el tratamiento del tipo esencial histórico del capitalismo. En la particularidad, en la determinación, en la especificación, se esconde, pues, un elemento de crítica, de ulterior y más concreta determinación de un fenómeno o de una legalidad. Es una concretización crítica mediante el descubrimiento de las mediaciones reales hacia arriba y hacia abajo en las relaciones dialécticas de lo universal y lo singular. Sólo en este sentido se evitará un malentendido si decimos que vemos en la particularidad tanto —por lo menos— un principio de movimiento del conocimiento como una etapa, un momento del camino dialéctico. La ambigüedad lingüística de la significación de la palabra no carece, pues, totalmente de conexión con el sentido lógico y la función metodológica de la particularidad.

Como la mayoría de las determinaciones de este tipo, tampoco la nuestra, ciertamente, puede ser exagerada y deformada en un heraclitismo lógico, como ocurre a veces con Hegel. Pues los particulares momentos mediadores tienen a menudo en la naturaleza, igual que en la sociedad, un ser de contornos relativamente firmes, una

y nórdico sino la tierra común, y lo particular *(Sundre, Besondere)* la propiedad separada, dividida de la tierra comunal? Hay que ver lo malditamente que nacen «de nuestro tráfico» las categorías lógicas." Carta de Marx a Engels del 25-III-1868, *Briefwechsel (Epistolario)*, IV, pág. 34.

figura propia. Piénsese en la especie y el género, etc., en la naturaleza, o en la clase, la capa social, etc., en la sociedad. Frente al rígido pensamiento metafísico de científicos de la época, Engels subrayó enérgicamente lo fluido de las fronteras, la interpenetración de tales conceptos clasificatorios pero no pensó, naturalmente, que con ello quedara suprimida la particular existencia de la especie, el género, etc.

Como la clasificación aparece necesariamente al principio del pensamiento científico, ella es naturalmente para los filósofos el acicate que los mueve a ocuparse de la categoría de la particularidad. Pero su significación más amplia, a la que acabamos de referirnos, presupone ya un contenido concreto bastante desarrollado, constituido por la materia ya elaborada por la ciencia; ese presupuesto es necesario para que puedan madurar los problemas dialécticos aquí relevantes. Por eso no es casual que la dialéctica antigua, ante todo la de los presocráticos, haya expresado mucho más enérgicamente la mutación recíproca de los extremos (la singularidad y la universalidad) que su mediación por la particularidad. Lenin, que ha observado cuidadosamente las tendencias dialécticas de Aristóteles, afirmó incluso frente a su filosofía: "Y una ingenua *confusión,* una lamentable e inerme confusión en la *dialéctica* de lo *universal* y lo particular..." [67] No es, pues, casual que la filosofía premarxista no se acerque a este problema sino relativamente tarde, en el clasicismo alemán. Pero tampoco esta cuestión podía recibir una solución real sino en el materialismo dialéctico.

Mas tampoco es casual que la filosofía burguesa, en cuanto que se manifestaron sus tendencias decadentistas, "olvidara" de nuevo la particularidad, la eliminara de la consideración filosófica y operara sólo con los —deformados— extremos de la singularidad y la universalidad. Esta tendencia se presenta ya durante la disolución del hegelianismo. La hemos citado antes a propósito de Rosenkranz, un liberal del centro. El radical hegeliano de izquierda Stirner no se contenta con abandonar simplemente la particularidad, sino que emprende además una polémica contra ella, esforzándose por aprovechar demagógicamente

[67] Lenin: *Philosophischer Nachlass (Cuadernos filosóficos)*, pág. 294.

la ambigüedad del término. Así exclama patéticamente: "No debe uno considerarse algo *particular*, por ejemplo judío o cristiano. Yo no me *considero* algo *particular*, sino algo *único*." Marx desenmascara irónicamente esa borrarrachera intelectual de Stirner, y desvela además el trasfondo social de esa demagogia: "Sancho (Stirner) quiere o *cree* más bien querer que los individuos traten entre ellos de modo puramente personal, que su tráfico no esté mediado por una tercera cosa (cfr. la concurrencia). Esa tercera cosa es lo «particular», o la contraposición particular, no absoluta, es decir, la posición de los individuos los unos respecto de los otros, condicionada por la actual situación social. Sancho no quiere, por ejemplo, que dos individuos se encuentren en «contraposición» como burgués y proletario, protesta contra lo «particular» que «lleva de ventaja» el burgués al proletario; querría que entraran en una relación puramente personal, que trataran como meros individuos. Y no piensa que en el seno de la división del trabajo las relaciones personales se reproducen y fijan necesaria e inevitablemente y que, por tanto, toda su cháchara desemboca en un mero deseo piadoso que se imagina realizar exhortando a los individuos de esas clases a quitarse de la cabeza la representación de su «contraposición» y de sus particulares «privilegios»." [68] Marx muestra que Stirner se esfuerza por eliminar mentalmente de la vida de los hombres, junto con lo particular, las determinaciones sociales, que escamotea de este modo el carácter clasista de la sociedad capitalista y que, con todo eso, el "radical" anarquista se convierte en un apologista del capitalismo. Análoga tendencia hemos visto ya en Bruno Bauer (el hombre como átomo), y la encontramos también —cierto que con muy diversos acentos emotivos— en Kierkegaard, en el cual la singularidad se convierte, en la forma de la unicidad (carácter único), en suprema categoría valorativa, la cual debe ser puesta inmediatamente en relación con Dios, eliminando consciente y metodológicamente todas las categorías de mediación. Esta tendencia atraviesa luego toda la filosofía burguesa de la decadencia hasta la moderna semántica americana: siempre se trata de concebir al hombre como algo singular y puntual, eliminando todas las mediaciones de la socialidad de su existencia, borrando toda particularidad mediadora.

[68] MEGA, 5, pág. 414-415.

Por los mismos motivos sociales —aunque, naturalmente, sin expresarlo tan abiertamente como Stirner o Kierkegaard —empieza en la lógica misma la eliminación de lo particular, como un elemento de la lucha contra la objetividad, la dialéctica y la concreción. Trendelenburg, el primer lógico influyente que ha criticado a Hegel, polariza igualmente los extremos, la universalidad y la singularidad, sin miembros intermedios de mediación. Pero los polariza no ya como homogéneas determinaciones del ser o del pensamiento, manteniéndolas, a pesar de su contraposición, a un nivel epistemológico común; sino que en él aparecen más bien como representantes de la contraposición entre el pensamiento y el ser, con lo que, naturalmente, queda desde el primer momento excluida epistemológicamente aquella mediación. Dice Trendelenburg: "El movimiento como fundamento vivo del pensamiento tiene el carácter de la universalidad, mientras que el movimiento del ser es ligado, y por lo tanto singularizado. Por eso todas las formas del pensamiento llevan en sí la universalidad como un rasgo básico permanente. Lo singular, cuando es pensado, se convierte en algo universal, y hasta al concepto de lo singular lo concebimos a través de lo universal, produciéndolo y delimitándolo mediante aquella universal actividad." [69] Y añade poco después: "Lo singular es en si lo inconmensurable con el pensamiento..." [70] Es cierto que Trendelenburg expresa a menudo con muchas reservas que la debilitan esa insalvable contraposición entre el pensamiento y el ser; pero el sentido de sus observaciones está completamente claro: como el ser es singular y el pensamiento es universal, el pensamiento no puede expresar nunca adecuadamente el ser. Tiene que producirse un agnosticismo que lleva ya en sí todos los gérmenes del irracionalismo. Pues si la singularidad es completamente extraña al pensamiento, ¿qué puede ser sino irracional? (No es casual que Kierkegaard haya sentido siempre una profunda veneración por Tren-

[69] Trendelenburg: *Logische Untersuchungen, (Investigaciones lógicas)*, 3ª ed., Leipzig, 1870, II, pág. 229.
[70] Ibídem, pág. 230.

delenburg. Cfr. sobre esto la sección correspondiente del capítulo 2 de mi libro *El asalto a la razón.)*

No puede ser aquí nuestra tarea el seguir ulteriormente el camino de la filosofía burguesa en este terreno. Es evidente sin más que sobre esa base tiene que producirse una "divinización de lo universal" —aunque ciertamente ya subjetivista-idealista—, o bien un rebajamiento de la universalidad al papel de un expediente auxiliar meramente técnico. La doctrina del mito, propia del período imperialista, aporta entonces una ecléctica mezcla de ambos puntos de vista. Si esta concepción de la universalidad como mera determinación mental es una fuente de agnosticismo, en el polo contrario tiene que surgir de la concepción del ser como pura singularidad el irracionalismo. Y efectivamente los filósofos del período imperialista, incluso cuando conscientemente no quieren ser irracionalistas, recorren el citado camino; así le ocurre a Windelband con su método "idiográfico", o a Rickert con su concepción de lo históricamente singular como indivisible, como "individuo". En los casos de Windelband y de Rickert se expresa ya con toda claridad la tendencia apologética que consiste en eliminar de la historia todo tipo de legalidades, ante todo el social. De aquí nace, en uno de los polos, una irracionalización de la historia, en Rickert por de pronto en la forma de una canonización del método de Ranke y de sus discípulos, que consiste en eliminar todos los momentos que rebasan la singularidad de los fenómenos históricos (en eliminar, esto es, todo lo particular y universal). En el otro polo se producen las triviales generalidades, vacías y huecamente analógicas, de las sociologías burguesas (Simmel, Max Weber, etc.). Esta tendencia recibe en el curso del período imperialista un creciente refuerzo. Con ello desaparece del horizonte del pensamiento burgués, tras el breve episodio descrito en la filosofía clásica alemana, el problema de la particularidad. Sólo el materialismo dialéctico consigue plantear y resolver correctamente este problema.

IV

EL PROBLEMA ESTETICO DE LO PARTICULAR EN LA ILUSTRACION Y EN GOETHE

Es sabido que la teoría propiamente dicha de la estética, la formulación científica de aquello en que consiste lo específico de las categorías estéticas, ha ido siempre con mucho retraso respecto de la práctica artística. Mientras que ya en estadios muy tempranos de la evolución de la humanidad aparecen plenas obras de arte —lo que quiere decir que los artistas mismos descubren a menudo con verdadera seguridad las categorías estéticas en su propia práctica, las ponen en relación, las aplican a nuevas materias, etc.—, la aprehensión teorética de lo ya realizado mucho antes en el arte es primitiva, esquemática, y hasta propia para extraviar al que atiende a ella. Compárese por ejemplo —para aludir a un caso tan gráfico como sencillo— las anécdotas de los antiguos acerca de los artistas (Zeuxis y Parrasio, Pigmalión, etc.) con la práctica artística misma en aquella época; en la práctica se encuentra un consumado realismo, alejado, con la misma seguridad, del formalismo abstracto y de un naturalismo pegado a la tierra; y en aquellas anécdotas la grosera ficción, la intercambiabilidad de la obra de arte con el modelo natural como criterio del logro artístico supremo. Pero incluso en pensadores como Platón —el cual, dicho sea de paso, es en sus primeros diálogos un gran artista— aparecen las más banáusicas objeciones naturalistas contra el arte. No pertenece al contexto de este trabajo el estudio del trasfondo filosófico-cultural de tales argumentaciones; éstas pueden contener momentos críticos muy esenciales, independientemente de la cuestión de su rectitud o incorrección estética. Lo único que aquí nos interesa es saber si, y en qué medida, la re-

flexión teorética sobre el arte es adecuada para descubrir la esencia artística de éste. Y es claramente visible que Platón, el primero que ha intentado llevar filosóficamente a concepto la ingenua y obvia concepción del arte como reproducción de la realidad, ha sido también el primero en subordinar sin condiciones el arte a la generalización filosófica. De esta actitud se sigue la jerarquía platónica que incluye la creación (el creador), la imitación de la idea (demiurgo) y la imitación de la imitación (arte). A lo que hay que observar que en Platón se trata de una crítica, de una recusación filosófica del arte incluso del de más alto nivel de conformación, y no ya de una crítica del naturalismo. Platón fue contemporáneo y conocedor del arte y la literatura griegos en su más granado florecimiento. Pero de su extremo idealismo regresivo se sigue el que a sus ojos incluso la forma artística más consumada y clásica tenga que errar la esencia de la realidad y por tanto, filosóficamente considerada, deba rebajarse al mismo nivel que la copia naturalista de la inmediatez. En el último libro de *La República* pregunta Platón a propósito de la pintura: "Piensa ahora en esto: ¿a qué fin sirve la pintura en cada caso? ¿Quiere imitar el ser esencial de las cosas, tal como éstas son, o su apariencia, tal como se presentan a la vista? ¿Es imitación de la apariencia o de la verdad?" [1] Como es natural, Platón afirma lo primero. Y es claro que con ello queda condenado todo lo que por medio de las formas del arte, como formas de la realidad que hay que reproducir, hace del arte precisamente lo que es. Aristóteles ha percibido esto muy exactamente, y en su *Poética* ha polemizado contra esa concepción platónica aun sin aludir explícitamente a ella.

Metodológicamente considerado, ese atraso de la teoría estética (no sólo de la griega, desde luego) tiene en su fondo una grande idea verdadera y fecunda: la insistencia en que el arte, como la ciencia y como el pensamiento de la vida cotidiana, es un reflejo de la realidad objetiva. Si se abandona este punto de vista, como tan frecuentemente ocurre en la estética burguesa de la decadencia, las raíces del arte quedan desgajadas del suelo

[1] Platón: *La República*, libro X, citado según la traducción de Preisedanz, Jena, 1916, pág. 395.

en que crecen y obran. La apariencia de peculiaridad e independencia que así se le atribuye deforma tan drásticamente el contenido y la forma del arte que este tipo de explicación tiene que alejarse de la verdadera esencia de lo estético aún más que aquel otro que confunde las diferencias entre el arte y las demás especies de reflejo de la realidad. (En anteriores consideraciones, al hablar de la *Crítica de la Facultad de Juzgar*, hemos aludido a esas consecuencias, aunque, desde luego, Kant no coloca tan radicalmente al arte en un invernadero aislador como lo hacen las teorías burguesas decadentes.)

Por eso se comprende que la estética de las épocas históricas ascendentes haya emprendido ante todo el primer camino. Sin poder aquí aludir siquiera a los detalles de esta evolución, hay que observar de todos modos que mientras el criterio de verdad de la conformación artística se concibe como universalidad científica, el arte tiene que aparecer por fuerza, aunque los pensadores aspiren conscientemente a lo contrario, como un reflejo peculiar de la realidad objetiva según las inspiraciones de la ciencia, aunque generalmente menos perfecto que ésta. El arte tiene entonces que situarse en un escalón preparatorio dentro de la jerarquía del saber en perfeccionamiento; así ocurre en Leibniz y hasta en el sistema de Hegel. Pero tampoco invirtiendo esa jerarquía, como ha hecho el joven Schelling, se obtiene un conocimiento más adecuado de lo estético, sino meramente su mistificación irracionalista. Por lo demás, si con ello se desdibujan "por arriba", respecto de la generalización, los límites entre el reflejo teorético y el estético (aunque sólo, naturalmente, en el pensamiento acerca del arte, y no en el arte mismo), también tienen que desdibujarse "por abajo", en la teoría de la reproducción de la inmediatez y la singularidad sensibles (y aquí también sólo en el reflejo consciente, no en la práctica artística).

Ya este cuadro sumarísimo de la situación muestra lo íntimamente que se relaciona con nuestra cuestión de la particularidad esta problemática de la teoría estética. Por nuestras anteriores exposiciones conocemos ya que en la filosofía ha tardado mucho en conseguirse alguna claridad sobre la cuestión de la particularidad; hemos aludido en ese contexto a la crítica de Aristóteles por Lenin. Es

imposible entrar aquí en detalles históricos. Observemos sólo brevemente que el abandono o la falta de elaboración de la categoría de la particularidad en un dialéctico de la calidad de Aristóteles no puede significar en modo alguno un fallo personal, sino la aparición de una barrera puesta por la evolución histórico-social. Marx ha subrayado repetidamente la genialidad de Aristóteles en la captación de problemas económico-sociales. Aristóteles ha analizado filosóficamente no sólo el intercambio de mercancías, sino incluso la relación de valor y su expresión. Ha comprendido rectamente que el trueque pone a cualidades diversas en la relación de una cierta igualdad, que estatuye entre ellas cierta conmensurabilidad: "Pero aquí tropieza y abandona el ulterior análisis de la forma del valor." [2] Aristóteles ve incluso en la igualdad que él mismo ha establecido "algo ajeno a la verdadera naturaleza de las cosas",[3] es decir, una determinación no natural, sino puramente social. En su ulterior análisis muestra, sin embargo Marx, que no por eso Aristóteles estaba en situación de llegar hasta el concepto de valor, pues, como pensador en una sociedad esclavista, le era imposible ver en el trabajo la categoría central de la economía. Esta misma limitación, y con un arranque también genial, aparece en Aristóteles a propósito de la distinción entre la económica y la crematística. La primera indica en su sistema una producción para las propias necesidades; ocasionalmente también actos de trueque cuya finalidad sea el consumo propio; la segunda se refiere al verdadero tráfico de mercancías, a la economía monetaria. Pero Aristóteles no es capaz de derivar social e históricamente la segunda forma a partir de la primera. Condena la crematística y su exposición se detiene en la fijación de la contraposición.[4] Esta limitación, causada por la formación económica, tiene como consecuencia el que no consiga penetrar en la comprensión de la dialéctica de las determinaciones sociales, cuya presencia hemos visto en Hegel. La particularidad, especialmente, no puede cobrar una forma tan independiente ni unas funciones

[2] Marx: *El Capital*, vol. I, Dietz Verlag, Berlín 1955, pág. 64.
[3] Ibídem, pág.65.
[4] Aristóteles: *Política*, libro I, caps. 8-9, citado en *El Capital*, vol. I, ed. cit., págs. 159-160.

tan desarrolladas como las que tiene en el pensamiento de Hegel. Naturalmente que también en Aristóteles aparece repetidamente la categoría de la particularidad; así considera por ejemplo la ley como lo particular, y el derecho natural como lo universal. Pero esas afirmaciones aisladas no tienen real influencia en la dialéctica de la particularidad, cuyo despliegue no es posible en su sistema. Lo particular es en muchos casos absorbido por lo universal, y aun más frecuentemente fundido con lo singular en contraposición a lo universal.

Esta estructura fundamental del sistema se manifiesta, como es natural, también en la estética. Aristóteles ha dado a toda la evolución de la estética un sano y duradero impulso al colocar en su centro el reflejo de la realidad objetiva y no de las ideas, como ocurre en el neoplatonismo, y por otra parte y al mismo tiempo, al distinguir enérgicamente entre ese reflejo y la copia meramente mecánica de la realidad. Es un mérito imborrable de Aristóteles el haber formulado claramente por vez primera la específica generalización que tiene lugar en la reproducción poética creadora de la realidad. En eso ve precisamente Aristóteles la esencia y el valor de la poesía. Cuando declara que la tragedia es más filosófica que la historiografía (que por entonces no se había separado aún plenamente de la literatura artística ni constituido en ciencia independiente), la afirmación se refiere precisamente a la expresión de una generalización superior.[5] Si bien Aristóteles ha trazado con ello claramente el límite entre la reproducción verdaderamente estética de la realidad y la imitación naturalista de la mera singularidad, del mero aquí y ahora, el lugar central que ocupa en esta operación teorética la categoría de la universalidad desdibuja, sin embargo, los límites entre la generalización científica y la artística. La estética que sigue a Aristóteles no va más allá de una interpretación de esa universalidad, e intenta simplemente llegar a una concepción de lo específicamente artístico conservando aquella determinación.

Aunque sería muy interesante, tenemos que renunciar incluso a esbozar esa evolución. Para conseguir una

[5] Aristóteles: *Poética*, cap. 9.

formulación más clara de nuestro problema nos limitaremos a aducir aquí un conocido ejemplo en el que se expresa muy claramente la problemática de esa determinación. Nos referimos a la discusión de Lessing con Diderot y Hurd en la *Dramaturgia Hamburguesa*. Esa discusión es especialmente característica porque en su época empezaban a influir crecientemente en la producción artística y en su teoría aquellas "formas de existencia, determinaciones de la existencia" sociales (Marx) que, cuando llegaron ya a primer término, hicieron de la particularidad una cuestión importante para los filósofos. La determinación social de las acciones y los caracteres humanos va haciéndose cada vez más consciente, y se hacen cada vez más complicadas las dimensiones y la especie de su influencia en actos y destinos. La relación entre el individuo y su situación social (estamento, clase), entre la vida pública y privada de los hombres, cobra nuevas determinaciones más complicadas y más mediadas. (En anteriores contextos hemos aludido ya al destacado papel de la casualidad en la pertenencia del hombre individual a una clase bajo el capitalismo). La influencia de estos momentos objetivos sociales se intensifica aún subjetivamente por el hecho de que los ideólogos de la burguesía ascendente intentan interpretar esos nuevos fenómenos desde el propio punto de vista de clase, y en polémica contra los modos de explicación propios de las capas antes dominantes. Mucho de lo que en el arte de la Antigüedad, del feudalismo y aun del absolutismo feudal aparecía como obvio, como en sí, como inmediatamente evidente en el marco de las relaciones sociales de los hombres, y que se aceptaba simplemente con su condicionamiento social, se presenta ahora ante el arte y la estética como necesitado de una particular justificación.

Como en la mayor parte de los campos temáticos de la ideología burguesa progresiva en formación, también en éste ha sido decisivo Diderot, el cual ha hecho posible que los problemas de la nueva realidad cobraran artística y estéticamente una formulación que apunta enérgicamente hacia adelante. Su concepción del problema es muy audaz: el nuevo drama no debe poner en la escena caracteres, sino lo que él llama *conditions*.[6] Con esto aparece un motivo muy importante para nosotros. Cuando Lessing analiza las manifestaciones de Diderot al respecto, o las de Palissot, que polemiza con Diderot, o las de Hurd, resulta claro que esas concepciones en frecuente contradicción tienen, de todos modos, algo común: todas quieren rebasar, en la representación artística del hombre de la época, lo meramente individual, que lleva en sí de un modo inmediato, implícito-inmanente, el momento de la determinación social. Diderot concreta en cierto lugar la cuestión respecto del contenido y la forma de los géneros artísticos, diciendo que la tragedia da forma a individualidades, mientras que la comedia tiene como objeto la representación de lo que llama *espèces*. (Se desprende del contexto de su exposición que Diderot mienta con ese término más o menos lo que una terminología más articulada llama «tipo».) Especialmente interesante es para nosotros el que, según Diderot, el *genre sérieux*, el drama burgués, la forma artística que él mismo está fundando teorética y prácticamente, se encuentre entre la tragedia y la comedia, es decir, que tienda a realizar lo puramente típico en el sentido de una aproximación a lo individual.

En todas esas reflexiones podemos percibir la lucha por una nueva estética que quiere superar los extremos, convertidos en falsedades a causa de la excesiva generalización, lo meramente individual y lo abstractamente universal, poniendo en su lugar un nuevo *tertium datur*. Diderot critica ese abstracto universal, ante todo, respecto de la universalidad de los tipos cómicos; en su opinión, el héroe de *El Avaro* de Molière no es un hombre, ni aunque se tratara de un hombre avariciosísimo, sino la avaricia misma. La introducción de las *conditions* en la práctica dramática es, en cambio, para él un procedimiento importante para superar esa abstracta universalidad. Aquí aparecen ya relevantes momentos de una dialéctica que lleva a lo concreto, ante todo, por ejemplo, el carácter constantemente cambiante de las *conditions*. "Tenga usted en cuenta —dice Diderot— que todos los días están formándose nuevas *conditions*." [7] Diderot ve en la intro-

[6] Diderot: Ed. Assezat, París, 1875 y ss., VIII, pág. 151.
[7] Ibidem, pág. 151.

ducción de estos nuevos contenidos vitales un principio llamado a subvertir no sólo el perfil de la estructura dramática, sino también todo el detalle de la ejecución. Me limito a aducir un ejemplo de la transformación de la técnica de la caracterización: "Ante todo es importante no dar espíritu a las figuras; hay que ponerlas en las situaciones que les dan su espíritu..." [8] Y Diderot llega incluso a ver a veces en la unidad de los caracteres una pura quimera.[9]

Pese a todos esos avances tan enérgicos y tan originales en importantes cuestiones de detalle, la dialéctica de Diderot, todavía sin desarrollar realmente y aún insuficientemente consecuente, retrocede de nuevo a una abstracta universalidad al tratar los problemas centrales. Lessing lo ha mostrado muy claramente al estudiar la crítica de Palissot a las afirmaciones de Diderot. Lessing dice que la mayor debilidad de Diderot —igual en la teoría que en la práctica— consiste en que la aparición, tan subrayada, de las *conditions* lleva a la concepción de los llamados caracteres perfectos. Diderot parte correctamente del hecho de que todo carácter dramáticamente construido tiene que encontrarse en plena coincidencia con sus *conditions*. Pero como esa coincidencia se concibe como armonía, en sentido literal, no en sentido contradictorio dialéctico, se produce inevitablemente el postulado de los caracteres perfectos. "Las personas de sus estamentos —dice Lessing— no obrarían jamás sino como debieran según deber y conciencia; obrarían exactamente tal como dicen los libros. ¿Esperamos eso en la comedia?... Me parece que Diderot no ha explorado suficientemente este escollo de los caracteres perfectos. En sus piezas dramáticas Diderot se estrella bastante irremisiblemente contra ese escollo, y en sus críticas cartas de marear no se encuentra ningún aviso contra él. Más bien se encuentran en ellas cosas que aconsejan dirigir el timón hacia el escollo." [10]

Y así volvemos a estar ante aquella universalidad que Diderot quería precisamente superar. Lessing ve claramente que ese obstáculo no puede rebasarse sino con la ayuda de la contradictoriedad dialéctica. A continuación Lessing habla de la ulterior exigencia de Diderot, también procedente de la tesis de la armonía, según la cual el principio rector en los caracteres no debe ser el contraste, sino la mera diversidad; dice Lessing: "Es también seguro que los caracteres, que en sociedades tranquilas pueden ser meramente diversos, entrarán por sí mismos en contraste en cuanto que los ponga en movimiento una pugna de intereses." [11] Lessing alude aquí ya con bastante claridad al modo de superar la genérica universalidad a la que Diderot llega sin querer: se superará concretando las contradicciones contenidas en las *conditions*, las cuales, cuando se transforma la realidad, salen de su latencia y se hacen explícitas. Pero también se aprecia aquí la discrepancia que ya hemos establecido entre teoría estética y práctica artística; Lessing se para en esa inteligente alusión para luego, como veremos, embarrancar teoréticamente como Diderot —aunque de modo diverso— en las antinomias estéticas de la universalidad. Sus mejores dramas, en cambio, rebasan resueltamente a los de Diderot en cuanto al desarrollo práctico de las contradicciones, en cuanto a las determinaciones contradictoriamente concretas.

Cierto que hay también en Lessing un progreso teórico respecto de Diderot. Lessing critica la tesis, pensada por Diderot como básica, de que la tragedia representa a individuos y la comedia a especies (tipos puros). Lessing se remonta a este propósito a la comparación aristotélica, que ya hemos aducido, del drama con la historia. Pero tampoco consigue ninguna aclaración de la cuestión central, porque en la exposición de Lessing la singularidad y la particularidad no se utilizan más que como conceptos contrapuestos a la universalidad, sin que su diversidad y hasta contraposición propia enriquezcan o fecunden la teoría estética. Es, en todo caso, un progreso el que Lessing, apoyándose en Aristóteles, se niegue a reconocer la diferencia de Diderot entre caracteres trágicos y caracteres cómicos: "Tanto los unos como los otros, sin excluir siquiera a los personajes de la epopeya, todas las personas,

[8] Diderot: ed. cit., pág. 103.
[9] Ibídem, pág. 155.
[10] Lessing: *Hamburgische Dramaturgie (Dramaturgia hamburguesa)*, pieza 86.
[11] Lessing: *Dramaturgia hamburguesa*, pieza 86.

en resolución, de la imitación poética, deben hablar y obrar no como pueda corresponderles a ellas sólo y únicamente, sino como hablaría o actuaría o tendría que hablar y obrar toda persona de su naturaleza en las circunstancias dadas." [12] Aquí se aprecia claramente que Lessing se esfuerza por conseguir un término medio estético entre lo singular y lo universal, es decir, por conseguir lo particular, la determinación estética de lo típico.

Pero el teórico Lessing no desea rebasar en esto a Aristóteles. Se queda con su contraposición de la universalidad y singularidad de los caracteres, de lo que necesariamente se sigue que no puede descubrir teoréticamente lo típico de los caracteres sino en la forma de rasgos inmediatamente comunes. Cuando polemiza contra la falsa interpretación de Aristóteles por Dacier, lo único que le importa ya es que, pese a toda la determinación de los caracteres como singulares (el aristotélico nombrarlos), la conformación dramática "no descienda a lo singular de esos personajes, sino que vaya a lo universal".[13] Cuando la teoría se toca estrechamente con la práctica dramática, Lessing, como Diderot, se acerca también a una concepción más concreta, e intenta formular la generalización específicamente poética. "Pues según ellos —objeta contra Dacier y Curtius— el poeta no podría hacer hablar y obrar más que a caracteres personificados, puesto que tienen que ser personas caracterizadas." [14] (Es claro que Lessing entiende aquí por «caracteres» tipos generales, como los que se encuentran por ejemplo en La Bruyère y, en general, entre los moralistas de los siglos XVII y XVIII; también aquí, pues, una especie de universalidad científica.)

Para poder tratar el problema en toda su anchura y toda su profundidad Lessing aduce también las exposiciones del esteticista inglés Hurd. También éste parte del hecho de que las figuras de la comedia muestran un carácter general y las de la tragedia un carácter particular. El punto de partida de Hurd se parece en este sentido al de Diderot; también él polemiza contra la tipificación de Molière, y casi con la misma tendencia, aunque de un

[12] Lessing: ed. cit., pieza 89.
[13] Ibídem.
[14] Ibídem, *Observación*.

modo artísticamente algo más diferenciado, pues echa de menos en "la pasión más simple y sin mezcla" de Molière aquellas "luces y sombras" que hacen realmente viva a una figura; lo que importa según Hurd es la representación de una "pasión dominante" en ininterrumpida mezcla con otras diversas pasiones.[15] Aún va más lejos en la búsqueda de la universalidad como propio criterio artístico de los caracteres particulares de la tragedia. Sólo la universalidad puede suministrar ese criterio de la verdad. La verdad puede errarse incluso cuando se consigue en la particularidad una coincidencia con la realidad; la recta reproducción de las particularidades no lleva a ninguna parte si se yerra "la idea general del género".[16] Es muy interesante el modo como Hurd interpreta el conocido paralelo de Aristóteles entre Sófocles y Eurípides. Aristóteles subraya que Sófocles ha representado a los hombres como deberían ser, y Eurípides como son. La contraposición es aquí entre idealización y realismo (ocasionalmente naturalismo); la creación poética toma en el primer caso como patrón un ideal o deber-ser, y en el segundo caso la realidad misma. Independientemente de que esta sentencia de Aristóteles haya interpretado con adecuación estética la diferencia entre los dos grandes trágicos, el hecho es que Hurd la interpreta de tal modo que elimina totalmente todo deber-ser. Lo que se comparan son dos diversos modos de comportamiento respecto de la realidad misma. Sófocles, erguido en mitad de la vida, experimentado en la práctica, rebasa toda "estrecha representación" de la singularidad, amplía cada carácter hasta hacer de él "un pleno concepto del linaje", mientras que el "filosófico" Eurípides, alejado de la vida, dirige su mirada hacia lo singular, sume "el linaje en el individuo", con lo que sus caracteres son ciertamente "naturales y verdaderos", pero carecen a veces del "supremo parecido universal" que es imprescindible para la verdad poética".[17]

Aún más claramente que en Diderot se aprecia aquí que la estética del siglo XVIII se ha esforzado cada vez más enérgicamente por ir más allá del criterio concep-

[15] Citado en el anterior lugar, pieza 92.
[16] Ibídem, pieza 94.
[17] Ibídem.

tual aristotélico de la universalidad; cierto que nunca en forma de ruptura con Aristóteles o de una crítica de principio de su concepción, sino sólo como intento de una interpretación de lo que Aristóteles habría pensado verdaderamente. La dificultad que en este punto resulta siempre perceptible en las argumentaciones de los ilustrados consiste, dicho brevemente, en que el concepto de lo típico, por cuya formulación estética luchan, contiene realmente por una parte una generalización de los fenómenos singulares de la vida inmediata, pero por otra parte, en la medida en que no se concibe como proceso de generalización, sino como universalidad existente, oscurece lo artísticamente típico en vez de aclararlo.

Sin que los autores considerados tengan mucha consciencia de ello, aquí aparece ya claramente la diferencia entre reflejo científico y reflejo estético. Pues es sin más evidente que para la zoología, por ejemplo, un animal singular es tanto más típico cuanto más inmediatamente visibles son en él las notas generales de su género. Pero ¿cómo debe concebirse ese "género" que resulta corresponder más a la *Electra* de Sófocles que a la de Eurípides? Hurd tiene en sus análisis de detalle una sensibilidad muy despierta para esta dificultad. Subraya lo que percibe como universalidad abstracta de la caracterización en Molière; critica en Eurípides la excesiva aproximación a lo singular. Pero cuando llega al punto en el cual ve la más auténtica realización de lo típico —en las tragedias de Sófocles—, no es ya capaz de fundamentar su correcto juicio crítico en una teoría estética de igual corrección.

La fuente de esta ambigüedad está a la vista, igual que en Diderot, en el concepto de género no concebido dialécticamente. Mientras ese concepto se capte exclusivamente en el sentido de la ciencia natural clasificadora, todavía no evolucionista, y se aplique sin alteración al género humano, es imposible concebir una relación dialéctica entre los hombres individuales y la humanidad (género). Sólo el nacimiento de las primeras doctrinas evolucionistas, reforzadas por los conocimientos acerca de la estructura y las transformaciones estructurales de la sociedad, conocimiento profundizado por las experiencias de la Revolución Francesa, creará, como hemos mostrado antes, un fundamento intelectual para el tratamiento de

estos problemas. Con el exclusivo objeto de iluminar esta situación, aduciremos unas observaciones de Balzac en las que éste se refiere explícitamente a la discusión entre Geoffroy Saint-Hilaire y Cuvier, así como al juicio de Goethe sobre ella: "La posición social está sometida a casualidades tales que ni la naturaleza se las permite, pues la situación social resulta de la naturaleza más la sociedad. La descripción de las especies sociales contenía, pues, por lo menos el doble de la de las especies animales, con sólo que se tuvieran en cuenta los dos sexos. En última instancia, entre los animales tienen lugar pocos dramas; jamás se produce confusión entre ellos; los animales se sitúan unos frente a otros y eso es todo. También los hombres, como es natural, se sitúan los unos frente a los otros, pero su mayor o menor inteligencia hace que la lucha sea mucho más complicada... Así está admitido que el tendero se convierte alguna vez en par de Francia, mientras que el noble se hunde a veces en la última fila social." [18] Como Hurd no tenía ni podía tener un tal concepto dialéctico de la relación entre el género y el individuo, tiene que refugiarse en el viejo concepto de universalidad, sin ser capaz de especificar este concepto de acuerdo con los específicos problemas de la estética. Por este uso inconscientemente dúplice del concepto de la universalidad —a saber: uso consciente en la aplicación teórico-científica, uso instintivo en cada aplicación concreta, según una barruntada significación estética— el concepto mismo cobra una oscilante multivocidad muy difícil de captar.

Es testimonio del fino sentido teorético de Lessing el haber captado claramente la dificultad en cuestión y el haberla expresado con una sinceridad sin consideraciones. Sus comentarios a Diderot, y especialmente a Hurd, prueban que está de acuerdo con muchas fases de sus análisis concretos. Pero cuando resume la discusión, llega a una afirmación muy interesante e importante: "La palabra *universal* se usa evidentemente con dos significaciones completamente distintas. La una, según la cual Hurd y Diderot la niegan al carácter trágico, no es evidentemente aquella significación con la cual Hurd la afirma

[18] Balzac: Prólogo a *La Comedia Humana*.

de ese carácter." Lessing concreta entonces su crítica a la ambigüedad de esa terminología diciendo que la universalidad se usa en ella con dos significaciones radicalmente diversas. Primero, como "carácter recargado", segundo como promedio, como "carácter corriente". Da la razón a Hurd cuando dice que Aristóteles ha usado efectivamente la universalidad en el segundo sentido. (Y en esto se ve claramente lo que tiene de confusionario para la estética la universalidad filosófica. Puede haber sido teoréticamente necesario, dados los presupuestos de Aristóteles, el que la expresión «universalidad» cobrara esa significación; y es imposible que haya pensado en serio que los héroes de las tragedias griegas eran hombres corrientes.) Lessing plantea con razón, a propósito de los caracteres de los dramas, la cuestión siguiente: "¿Cómo es posible que un carácter pueda ser a la vez *recargado* y *corriente?*" [19] Pero se contenta con haber mostrado así la dificultad, la antinomia contenida para la dramaturgia (para la estética) en el concepto de universalidad; y se niega a dar una solución.

Así termina esa importante discusión sobre lo típico, es decir, sobre la cuestión central de la conformación artística realista en literatura (Hurd ha intentado aplicar también a la pintura los principios que aquí ha establecido). La discusión termina con la clara formulación de una antinomia irresoluble. Pues es claro que Diderot, Hurd y Lessing buscan las leyes de la conformación de tipos, y aunque Hurd y Lessing se remiten constantemente a Aristóteles, esa búsqueda tiene lugar en las condiciones específicas de la naciente sociedad burguesa. Se dan cuenta de que no puede tratarse en modo alguno de una simple imitación de la naturaleza, de una reproducción de los rasgos singulares en su singularidad. Ven, pues, claramente la necesidad de la generalización artística. Pero esta tendencia, cuando queda fijada en el concepto de la universalidad, desemboca en la antinomia de lo sobrecargado y lo corriente o medio. Está al alcance de la mano —y no es ni siquiera muy incorrecto— el ver en esto un fenómeno paralelo al de las antinomias teoréticas de Kant. Y ello tanto más cuanto que el fundamento

[19] Lessing: *Hamburgische Dramaturgie (Dramaturgia hamburguesa)*, pieza 95.

Ronnall Castro
A Human Being

filosófico de la antinómica es el mismo en los dos casos: el fracaso de toda conceptuación referente a lo particular, basada en la práctica de las ciencias naturales meramente clasificatorias, ante los nuevos problemas de la época, ante el problema teórico fundamental de la estética que ha sido puesto en el primer plano de la actualidad por la evolución social. Pero la diferencia es a pesar de todo más esencial que el parentesco. Pues las antinomias kantianas muestran límites absolutos e irrebasables de "nuestra" facultad de conocer, mientras que Lessing —en su práctica artística, no en sus consideraciones teoréticas— va mucho más allá de esas antinomias. Tellheim, Nathan, el templario, el príncipe, Orsina, etc., son tipos en el sentido estético de la palabra, ni caracteres comunes medios ni caracteres recargados. Como poeta sabe Lessing muy bien que la unidad de los caracteres es una unidad dialécticamente movida de sus esenciales determinaciones (sociales e individuales). La generalización se produce por el hecho de que determinados (particulares) hombres de la sociedad se encuentran movidos por fuerzas análogas; por eso se reconocen a sí mismos y a su destino en el carácter y en la fábula de los dramas de Lessing; y ello incluso cuando no parecen tener a primera vista ninguna relación inmediata con éstos. Hay, pues, aquí una generalización o universalización *sui generis*, para cuya precisa expresión teorética el concepto de universalidad formado en la ciencia y en la filosofía, y útil en ellas, no es vehículo, sino un obstáculo.

El problema mismo había sido sentido ya desde antiguo. Diderot, Hurd y Lessing eran, empero, pensadores demasiado serios como para refugiarse, al modo de muchos de sus predecesores y contemporáneos, en un irracionalismo estético del *je ne sais pas quoi*. Por eso buscan una categoría estética que enlace mentalmente el rebasamiento de lo singular con la generalización peculiar y concreta siempre realizada en las obras de arte; una categoría que, pese a conseguir la más amplia generalización, no abandone el terreno del arte, sino que satisfaga por el contrario las más profundas exigencias de éste. Diderot y Hurd sienten claramente este problema; Lessing expresa incluso precisamente su problemática. Pero ninguno de ellos puede hallar una solución porque en su

aparato mental lo particular se utiliza casi como sinónimo de lo singular, porque en la teoría de su época, como ya hemos visto, se está aún muy lejos de apresar la específica dialéctica de esa categoría.

Goethe ha dado el paso decisivo hacia adelante, el paso que va de las premoniciones artísticas que entran en irresoluble contradicción con el mundo de formas teoréticamente fijado, hasta la clara captación del problema, aunque sin duda sin conseguir una cerrada sistematización estética de la cuestión. El período transcurrido entre Lessing y Goethe no es demasiado largo; tanto más enérgicas son las transformaciones de la vida y el pensamiento que llenan esa etapa de transición. Es ante todo importante el que una parte considerable y decisiva de la obra vital de Goethe esté cubierta por aquella lucha que intenta explicitar una ciencia de la evolución de la naturaleza. A diferencia de Hegel, cuyo pensamiento dialéctico se ha inspirado sobre todo en los problemas sociales, lo decisivo para la dialéctica goethiana son los nuevos planteamientos y las nuevas respuestas de las ciencias de la naturaleza. Pero Goethe ha sido además contemporáneo de la filosofía clásica alemana, de la llegada a conciencia del moderno método dialéctico. Aunque no se ha adscrito a ninguna específica corriente de esa filosofía, la amistad con Schiller, el conocimiento de la *Crítica de la Facultad de Juzgar* y la relación con Schelling y Hegel han significado sin duda mucho en la formación de una peculiar dialéctica en su pensamiento.

Es sabido que Goethe ha estudiado detalladamente la *Crítica de la Facultad de Juzgar;* se nos ha conservado el ejemplar de la misma con sus notas, subrayados, etc.; y es también sabido que Goethe ha hablado de modo muy interesante sobre ese libro. En otro lugar hemos tratado extensamente la reacción de Schelling a la *Crítica de la Facultad de Juzgar*. Goethe pasa por alto completamente lo que era decisivo para Schelling, la contraposición entre el pensamiento discursivo y el pensamiento intuitivo, pese a citar las frases más importantes del paso decisivo sobre este tema. Kant es para él mero impulso inicial. Lo que para Kant es inapresable con los medios de "nuestro" pensamiento (es decir, objetivamente, con los medios del pensamiento metafísico), es para Goethe, por su larga

práctica, científicamente cognoscible desde hace mucho tiempo; por eso deja medio humorísticamente de lado tanto la intuición, cuyo valor muy relativo tiene él en claro como experimentado poeta que es, cuanto el "intelecto divino", y considera esta concepción de Kant como una confirmación filosófica de su propia práctica en las ciencias de la naturaleza. "Puesto que ya —dice Goethe resumiendo— yo había penetrado inconscientemente primero y por un estímulo interno, hasta aquella protoimagen y tipicidad, y hasta me había sido dado conseguir una exposición natural, no había ya nada que pudiera impedirme hacer valerosamente frente a lo que el propio viejo de Königsberg llama *la aventura de la razón.*" [20]

Lo primero que hay que aclarar es qué significa para Goethe esa protoimagen, esa tipicidad. Nuestro análisis tiene que tropezar aquí con la general ambigüedad de la filosofía clásica alemana y con el particular método de Goethe. Es sabido, y ya lo hemos aludido aquí varias veces, que la tendencia principal del intento consistió en apresar filosóficamente la idea de evolución de la naturaleza, suscitada por los grandes descubrimientos científicos de fines del siglo XVIII y principios del XIX. En Goethe mismo esta tendencia está activa muy tempranamente, al principio, desde luego, con escasa consciencia filosófica, como un empirismo puramente orientado hacia la práctica, pero que contiene muchos elementos de un materialismo instintivo y de una dialéctica espontánea. El contacto con la filosofía clásica alemana hace luego la dialéctica de Goethe mucho más consciente de lo que lo fue en su juventud; pero nunca surge en él una plena claridad metodológica acerca del método dialéctico.

El momento que separa a Goethe de sus contemporáneos filósofos es su espontáneo materialismo. Este se contrapone siempre a los idealistas, ya en la primera gran conversación con Schiller a propósito del protofenómeno. Schiller había dicho: "Eso no es una experiencia, eso es una idea." A propósito de esta frase llegaron ambos casi a la ruptura, y sólo gracias a la hábil diplomacia de

[20] Goethe: *Zur Natur und Wissenschaftslehre (Sobre la teoría de la naturaleza y de la ciencia), Anschauende Urteilskraft (El juicio intuitivo),* ed. conmemorativa, vol. 39, pág. 34.

Schiller pudo volver la conversación a vías amistosas.[21] Por otra parte, aquellos aspectos de la dialéctica cuya formulación tenía fuentes esencialmente sociales fueron siempre más o menos ajenos a Goethe, incluso cuando resultaron aplicables también a los fenómenos naturales; como pensador no ha obtenido nunca Goethe consecuencias filosóficas de las grandes transformaciones sociales ocurridas durante su vida.

Esta situación puede acaso ilustrarse del modo más fácil con una jerarquía categorial que Goethe ha publicado en los *Suplementos a la teoría de los colores;* de esa jerarquía se desprende que Goethe —en la formulación intelectual, no como poeta— aplica la dialéctica de la naturaleza directamente al hombre como individuo, no como ser social. Goethe ve la serie ascendente de las principales categorías dialécticas en la siguiente sucesión: "Casual, mecánico, físico, químico, orgánico, psíquico, ético, religioso, genial." [22] Con muchos pasos de los escritos teoréticos de Goethe podría probarse que eso no es un aforismo casual, sino la línea básica e instintiva de su dialéctica; nos limitaremos aquí a aludir al "efecto sensible-ético de los colores" del que se habla en la *Teoría de los colores.* En todo esto aparece la decisiva limitación de la dialéctica goethiana: la ignorancia de los contenidos y las formas sociales tiene como consecuencia el que en esa dialéctica falte casi totalmente el momento del salto. No se trata aquí de la temática del teórico Goethe; aun sin pensar en el mundo de su poesía, tan rico también socialmente, sus escritos literarios, artísticos y estéticos muestran con toda claridad que no se trata de falta de interés por una determinada temática. Lo primario es más bien una tendencia básica de su mundo intelectual y emocional que sin duda admite con entusiasmo, objetiva y subjetivamente, la evolución dialéctica y la desarrolla fecundamente, pero tiene al mismo tiempo una profunda aversión por toda "catástrofe", por todo paso "violento". Dada la situación histórica en que opera, incluso esa unilateral orientación da importantes resultados; su recusación de

[21] Goethe: *Paralipomena zu den Annalen, Erste Bekanntschaft mit Schiller 1794 (Paralipomena a los Anales, Primer encuentro con Schiller en 1794),* ed. citada, vol. 30, págs. 391 s.

[22] Goethe: *Nachträge zur Farbenlehre (Suplementos a la teoría de los colores),* Ed. Soph., 2ª sección, 5, 1, págs. 403-404.

Cuvier está seguramente relacionada con su antipatía por la teoría catastrófica de este naturalista, y, análogamente, de la antipatía por la solución puramente trágica de los conflictos surge en el *Fausto* una nueva esencia trágica. Pero si consideramos la totalidad de su método, estos momentos se aprecian en él como una limitación importante de la dialéctica.

Si asimismo consideramos ahora la influencia que esas tendencias de la concepción goethiana del mundo han tenido en su producción, resulta indiscutible que una imagen del mundo tan rica, tan movida, en desarrollo tan permanente y, sin embargo, tan bien ordenada, tenía por fuerza que favorecer la creación artística; pero el estudio de la interrelación a que aquí aludimos queda fuera del marco de este trabajo. Mucho más complicada y problemáticamente influyen esas tendencias en el terreno de las ciencias de la naturaleza. Es indudable que el papel de adelantado que ha desempeñado Goethe en muchos terrenos de la ciencia natural está en relación con sus vivas concepciones dialécticas. A ellas debe el haber podido romper tantas veces con todo tipo de esquematismo y de metafísica, el haber sido capaz de descubrir nuevos fenómenos y de interpretarlos según su verdadera dialéctica, etc. Pero de esa misma naturaleza concreta y específica de su dialéctica se sigue también una tendencia antropologizante que se expresa sobre todo en su teoría de los colores, a la que ha considerado obra científica capital de su vida. Se manifiesta esa tendencia en la apasionada polémica con Newton, en la antipatía de toda su vida por el uso de la matemática en la ciencia de la naturaleza, en su timidez al tener que levantarse por encima de los fenómenos inmediatos, sensibles y perceptibles, lo que le lleva a una antipatía por los microscopios y telescopios, por no hablar ya del prisma de Newton. Citaremos simplemente aquí su abierta y nada diplomática confesión de fe dirigida a Zelter: "Este es el lugar de una observación ya rozada, sumamente notable en toda la investigación de la naturaleza. El hombre mismo, en la medida en que se sirve de sus sanos sentidos, es el mayor y más preciso aparato físico que puede existir. Y ésta es precisamente la gran desgracia de nuestra física, a saber, que se han separado, por así decirlo, los experi-

mentos del hombre, sin reconocer a la naturaleza más que en aquello que muestran artificiales instrumentos, y hasta proponiéndose limitar y probar con ellos lo que la naturaleza puede dar de sí. Lo mismo puede decirse del cálculo. Hay muchas cosas verdaderas que no se pueden calcular, del mismo modo que hay muchas cosas que no pueden llevarse hasta el experimento propiamente dicho. A cambio de ello se encuentra el hombre en una posición tan alta que en él se representa lo que en otro caso es irrepresentable. ¿Qué es, en efecto, una cuerda y toda división mecánica de la misma al lado del oído del músico? Puede incluso decirse: ¿qué son los mismos fenómenos elementales de la naturaleza al lado del hombre, el cual tiene que empezar por dominarlos y modificarlos todos para poder asimilárselos en cierta medida? [23]

Esta tendencia domina los principios de la consideración goethiana de la naturaleza y convierte su método —a pesar de las importantes y progresivas conquistas de Goethe en muchas cuestiones— en un gran combate de retaguardia desde el punto de vista de una historia de la filosofía de la naturaleza. La evolución de ésta desde el Renacimiento es una constante lucha entre las tendencias antropologizadoras y las contrarias. El rebasamiento de Bacon por Hobbes, detalladamente descrito por Marx,[24] muestra esta evolución incluso en el seno del materialismo. El antropologismo recibe una justificación aparente, histórico-relativa, por el hecho de que en determinados casos ha representado el principio de una dialéctica contra la metafísica; así le ocurre a Goethe en su polémica contra el método meramente clasificatorio de Linné o Cuvier. Pero, en general, esta tendencia es simple atraso científico en comparación con el vehemente florecimiento de las ciencias de la naturaleza sobre una base precisamente matemática y experimental exacta. La complicación de la posición de Goethe se debe a que él no representa puramente y hasta su última consecuencia este método, como lo hizo por ejemplo en su tiempo Fludd contra Kepler o Gassendi, o como muchos filósofos de la naturaleza, re-

[23] Carta de Goethe a Zelter del 22-VI-1802.
[24] Marx-Engels: *Die heilige Familie (La Sagrada Familia)*, en *Die heilige Familie und andere philosophiche Frühschriften (La S. F. y otros escritos filosóficos juveniles)*, Ed. Dietz, Berlín, 1953, pág. 258.

accionarios y románticos, de la época de Goethe, sino que éste consigue más bien en muchos terrenos importantes resultados cuya significación es independiente de su antropologismo, aunque éste, como básica concepción del mundo, tiña a menudo también el método. Incluso respecto de sus consideraciones metodológicas es posible seguir esta doble línea oscilante. La célebre sentencia de que la naturaleza "se calla" puesta en la "mesa de tortura" (es decir, si se le aplica un método matemático o experimental exacto que vaya más allá de la sensibilidad humana)[25] muestra con toda claridad la tendencia a que nos hemos referido. Simultáneamente se encuentran, sin embargo, en Goethe declaraciones incluso numerosas que prueban lo que muestran sin más muchos resultados de su práctica, a saber, que ha tenido también una noción bastante clara de la esencia de la actitud científica ante la realidad. Nos limitaremos también aquí a aducir un solo ejemplo: "Las ciencias se alejan siempre en conjunto de la vida, y no vuelven a ella sino a través de un rodeo. Pues son propiamente compendios de la vida; llevan las experiencias internas y externas a lo universal, a una conexión." [26]

Una característica, importante para nosotros, de esta consideración goethiana de la naturaleza es su próxima e íntima relación con su estética. No es lícito identificar esta relación con aspiraciones aparentemente análogas que se encuentran en Schiller y en Novalis. Estos trabajan con abstractas analogías entre el proceso artístico de creación o el artista y la naturaleza, mitificando plenamente la naturaleza misma y sus leyes, etc. Goethe, en cambio, se acerca a la naturaleza como un observador genial, como un apasionado buscador de reales conexiones. Goethe tiene la profunda sensación de que siempre se está frente a la misma naturaleza, ya se esté haciendo arte o ciencia: en ambos casos se busca la verdad de la naturaleza, la verdadera esencia de sus fenómenos, sorprenderla y expresarla luego, una vez conquistada, de forma adecuada.

El antropologismo de Goethe, que es sin duda una de-

[25] Goethe: *Maximen und Reflexionen*, ed. commemorativa, vol. 39, página 58.
[26] Ibidem, pág. 78.

bilidad desde el punto de vista de una metodología puramente científica; resulta al mismo tiempo un poderoso impulso para su teoría estética y su práctica: la obra de arte, la actividad artística, la categoría de ambas, aparecen en una grandiosa conexión natural, reciben de esa conexión su contenido, de tal modo que las formas artísticas conservan en Goethe su carácter estético específico y no cobran, por otra parte, nunca una falsa independencia frente al contenido ni se convierten en formas "impropias" de conocimiento. Por eso puede Goethe decir acerca del problema central de la estética: "Lo bello es una manifestación de ocultas leyes de la naturaleza, las cuales habrían quedado siempre ocultas para nosotros sin su aparición." [27] Concretando más esa sentencia dice Goethe: "Lo bello requiere una ley manifiesta en el fenómeno." [28]

No es decisivo para nuestro tema el que esta unidad del método en la estética y en la filosofía de la naturaleza se haya convertido en un momento inhibidor para la última. Aquí nos importa sólo precisar qué influencia ha tenido en la estructura y el método de la estética goethiana el rodeo por la filosofía de la naturaleza. Goethe habla de estas cuestiones, en los *Materiales para la historia de la teoría de los colores,* de un modo completamente claro e inequívoco. Expone con mucho detalle que en su trato con la pintura se le hizo cada vez más evidente el hecho de que en la cuestión del colorido imperaba una completa anarquía de las opiniones, que nadie era capaz de decir nada objetivo acerca de los principios estéticos de este importante campo de trabajo artístico. Los problemas que así se suscitan le mueven a estudiar científicamente todo el complejo tema de los colores, sus relaciones, etc.: "Finalmente había comprendido, en efecto, que es necesario acercarse a los colores primero por el lado de la naturaleza, como a fenómenos físicos, si es que quiere conseguirse algo sobre ellos con intenciones artísticas." [29] Por esta intención se hace comprensible el que Goethe haya rechazado tan violentamente el método de Newton y toda

[27] Goethe: ed. cit., vol. 35, pág. 305.
[28] Ibídem, pág. 325.
[29] Goethe: *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre, Konfession des Verfassers (Materiales para la historia de la teoría de los colores, Confesión del autor),* ed. citada, vol. 40, pág. 309.

aplicación de la matemática a problemas ópticos en general, mientras consideraba, en cambio, las experiencias de la técnica del teñido como un elemento importante de la teoría de los colores. Y también dice muy resueltamente que no se trata sólo de un impulso estético, sino que, más bien, toda la teoría de los colores tiene que desembocar en una fundamentación científica de la estética de la coloración. "Y así me encontré —sigue diciendo Goethe— casi sin haberlo notado, en un terreno ajeno, al pasar de la poesía a las artes plásticas, y de éstas a la investigación de la naturaleza, y aquello que no iba a ser sino medio auxiliar empezó a atraerme por sí mismo. Pero después de haber pasado todo el tiempo necesario en esas ajenas regiones, volví a hallar el feliz camino de regreso hacia el arte a través de los colores fisiológicos y por medio de la acción ética y estética de los mismos." [30]

La íntima interacción de los puntos de vista estético y filosófico-natural es característica de todo el hacer de Goethe. Tenemos que concentrarnos en torno a los momentos que iluminan nuestro problema. Pero aquí tropezamos —como prueba del central lugar que asume en la imagen goethiana del mundo ese entrelazamiento de la estética con la filosofía de la naturaleza— enseguida con un complejo problemático que se encuentra en el centro de su teoría y de su práctica, tanto desde el punto de vista del contenido cuanto desde el de la forma, tanto desde el de la concepción del mundo cuanto desde el metodológico: el protofenómeno o fenómeno originario. Goethe da en la *Teoría de los colores* una clara determinación acerca de cómo concibe el protofenómeno: "El físico se salva, y con él el filósofo, si puede llegar al conocimiento de lo que hemos llamado un *protofenómeno.* El físico, porque se convence de que ha llegado a los límites de su saber, de que se encuentra a la altura empírica desde la cual puede contemplar hacia atrás la experiencia en todos sus grados y, hacia adelante, puede por lo menos, si no entrar, sí echar una mirada al reino de la teoría. El filósofo está salvado porque toma de la mano del físico un Ultimo que para él va a ser un Primero." [31]

[30] Goethe: ed. cit., pág. 320.
[31] Goethe: *Entwurf einer Farbenlehre, Didaktischer Teil (proyecto de una teoría de los colores, Parte didáctica),* ed. cit., vol. 40, pág. 78.

Si completamos esa determinación con aquella concretización filosófica que le ha dado Hegel en una carta dirigida a Goethe, y con la que Goethe se declaró de acuerdo, el protofenómeno se encuentra ante nosotros todo lo claramente que necesitamos para los fines específicos de estas consideraciones: "Permítame Vuestra etc., hablar del especial interés que tiene para nosotros filósofos tan destacado protofenómeno, y decir señaladamente que —con el permiso de Vuestra etc.— podemos incluso utilizar para provecho filosófico un tal preparado. Nosotros, en efecto, hemos finalmente sacado adelante contra viento y marea nuestro absoluto, que es por de pronto como una ostra, gris o del todo negro —como usted prefiera— de modo que ahora el tal absoluto ansía vientos y mareas; por eso necesitamos ventanas para exponerlo plenamente a la luz del día; nuestros esquemas se disiparían como vapor si pretendiéramos lanzarlos así a la abigarrada y confusa sociedad del duro mundo. Los protofenómenos de Vuestra etc., nos vienen aquí como anillo al dedo; aquí entre dos luces, intelectuales y conceptuables por su simplicidad, visibles o tangibles por su sensualidad, se saludan los dos mundos, el abstruso mundo nuestro y el de la manifiesta existencia." [32]

Tanto de la determinación goethiana cuanto del comentario filosófico de Hegel se desprende que el protofenómeno, como categoría filosófica, cae precisamente en el ámbito de la particularidad. Ambos subrayan la posición intermedia que ocupa el protofenómeno entre lo universal y lo singular, su papel de conexión, su función mediadora entre ambos extremos. Cierto que como peculiaridad importante de la posición de Goethe resulta en seguida llamativo el hecho de que, pese a su función mediadora, el protofenómeno posea al mismo tiempo una considerable independencia relativa, un cierto estar-puesto-sobre-sí-mismo, lo que, desde luego, no suprime el carácter de la particularidad, sino que más bien lo robustece. Es característico del método goethiano de investigación de la naturaleza el que la universalidad hacia la cual debe mediar el protofenómeno no se encuentre según él dentro de la

[32] Publicado en *Nachträge zur Farbenlehre, Neueste aufmunternde Teilnahme (Suplementos a la teoría de los colores, Reciente sugestiva adhesión)*, Ed. Soph., 2ª secc., 5, 1, pág. 374.

ciencia natural misma, sino que pertenezca ya al filósofo; responde perfectamente a la concepción goethiana del punto de vista científico el hacerle desembocar en una particularidad tan determinada. Hegel, en cambio, busca y encuentra en el protofenómeno una ayuda material para su esbozo de filosofía de la naturaleza, la cual debe levantar todos los problemas de las diversas ciencias de la naturaleza a la altura de una universalidad a la vez científica y filosófica. (Desde el punto de vista de nuestra época las dos concepciones resultan superadas, como condicionadas por su tiempo. Es claro que ninguna ciencia puede proponerse el quedarse parada al llegar a alguna particularidad de su campo, por característica que ella sea, sino que tiene que esforzarse por penetrar hasta la universalidad, independientemente de que pueda además encontrarse otra universalidad científica superior y más amplia; con ello se subraya más enérgicamente que en Goethe la relatividad de la particularidad, y la de lo absoluto más que en Hegel.)

Los principales de entre aquellos momentos que hacen del protofenómeno una categoría científicamente superada robustecen su relación con la estética. El propio Goethe veía en el protofenómeno como un fundamento objetivo y práctico de la estética, de la poética. El veía aquella instancia común a la naturaleza y al arte en las leyes naturales objetivas e inmutables, cuya esencia concebía como inseparable de la del hombre. En las *Sentencias en prosa* se refiere también al protofenómeno y añade enseguida: "La verdadera mediadora en el arte. Hablar de arte significa querer mediar al mediador, y a pesar de eso tal empeño nos ha procurado muchas cosas deliciosas." [33] Y no es casual el que Goethe no se limitara a fijar científicamente lo que en sus descubrimientos consideraba más esencial del protofenómeno, sino que le diera también forma artística. Piénsese en poesías como la *Metamorfosis de las plantas*. Ni tampoco es casual sino, por el contrario, la más profunda revelación de la metodología de Goethe, el que ese poema enlace inseparablemente con la representación poética del protofenómeno botánico otro protofenómeno, éste humano, a saber, el de la humana

[33] Goethe: *Maximen und Reflexionen*, ed. conm., vol. 35, pág. 303.

comunidad de los amantes. Análoga vinculación de los protofenómenos de la naturaleza con los más importantes destinos típicos de los hombres encontramos en toda una serie de significativas poesías y trabajos en prosa (por ejemplo, en *Las afinidades electivas)*. Las leyes de la naturaleza, que aparecen en Goethe en formas tan concretas y particulares, son al mismo tiempo decisivas fuerzas de la vida humana. "La ley según la cual tú te presentas...", se lee en Goethe del modo más característico.

Por problemático que pueda ser para las ciencias de la naturaleza, este método antropologizante es, pues, extraordinariamente fecundo para la singularidad de la poesía de Goethe. Tal vez no haya habido ningún poeta para el cual la unicidad del contenido vital, de lo contenido de las vivencias en la vida, ciencia y poesía, haya sido tan resueltamente como en Goethe la estrella rectora de cada paso. Cuando, hablando contra Diderot, sostiene la legalidad propia del arte y niega a las manifestaciones singulares e inmediatas de la naturaleza el derecho a ser criterios de la conformación artística, está defendiendo menos el arte contra la naturaleza que los derechos vitales de una determinada parte de la naturaleza total contra los intentos de identificarla mecánicamente con otras partes. A propósito de lo cual no hay que olvidar tampoco que Goethe ve la universal totalidad como un proceso natural, y tiene en cuenta menos que Hegel la componente histórico social, aunque la recoja con fina sensibilidad en exposiciones más de detalle, cuando se trata de caracterizar un concreto ámbito artístico; piensese, por ejemplo, en la derivación de lo épico y lo dramático a partir del comportamiento del rapsoda y del mimo.

Había que esbozar brevemente, para aclarar nuestro problema, esos principios básicos comunes a la filosofía de la naturaleza y a la estética de Goethe, con objeto de poner en evidencia por qué y cómo ha visto por vez primera Goethe en la particularidad la central categoría constructiva de la esfera estética. Dada la naturaleza de su método de trabajo, se comprenderá sin más que nunca haya elaborado sistemáticamente esas ideas; pero sus pensamientos centrales al respecto arrojan una imagen inequívocamente clara de esta concepción suya. Empecemos

con la conocida contraposición entre su propio método de creación artística y el de Schiller: "Hay una gran diferencia entre que el poeta busque lo particular para lo universal o vea lo universal en lo particular. Del primer modo surge la alegoría, en la cual lo particular no vale sino como ejemplo de lo universal; el segundo, en cambio, es propiamente la naturaleza de la poesía: la poesía pronuncia un particular sin pensar en lo universal ni aludir a ello. El que capta vivamente ese particular recibe al mismo tiempo lo universal, sin darse cuenta de ello o dándosela más tarde." [34] Si aquí Goethe defiende los principios decisivos de un arte consumado frente a un genio problemático como Schiller, en otro lugar encontramos expresada la misma idea de un modo completamente aproblemático, esta vez como consecuencia necesaria de la dialéctica goethiana: "Propiedad básica de la unidad viva: separarse, unificarse, difundirse en lo universal, aferrarse a lo particular, transformarse, especificarse y, al modo como lo vivo puede representarse en mil condiciones, destacar y desaparecer, solidificarse y fundirse, cristalizar y fluir, ampliarse y comprimirse. Y como todos esos efectos proceden en el mismo momento, toda cosa puede presentarse en el mismo tiempo. Nacer y perecer, crear y aniquilar, nacimiento y muerte, alegría y dolor, todo obra en todo en el mismo sentido y en la misma medida; razón por la cual lo más particular que ocurre aparece siempre como imagen y comparación de lo más universal." [35] Sobre esa base puede expresar Goethe claramente, por último, la relación de la particularidad a la universalidad: "Lo universal y lo particular coinciden: lo particular es lo universal manifiesto bajo diversas condiciones." [36] O, formulado de un modo algo diverso: "Lo particular sucumbe siempre a lo universal; lo universal tiene que someterse eternamente a lo particular." [37]

Por inequívocamente que expresen esas palabras los fundamentos de principio de la estética goethiana, hay que completarlos aún desde otro lado para poder percibir realmente la tierra nueva que ha conquistado Goethe para

[34] Goethe: *Maximen und Reflexionen*, ed. cit., vol. 38, pág. 261.
[35] Goethe: Ibídem, ed. cit., vol. 39, pág. 71.
[36] Ibídem.
[37] Ibídem, vol. 4, pág. 209.

la teoría del reflejo estético. La nueva concepción del papel central de la particularidad en el sistema categorial de la estética se encuentra en Goethe íntimamente unida con su doctrina de la prioridad del contenido respecto de la forma, y ello tanto desde el punto de vista subjetivo cuanto desde el objetivo. Goethe ha expresado esto frecuentemente desde el punto de vista de la objetividad. Me limitaré a aducir un paso característico: "Nunca se repetirá bastante que el poeta, igual que el artista plástico, tiene que empezar por observar si el objeto que se propone tratar es de tal naturaleza que puede desarrollarse de él una obra rica, plena y suficiente. Si no se atiende a esto, todo lo demás, es en vano: metro y rima, pincelada y golpe de cincel se desperdiciarán vanamente; y aunque una ejecución magistral pueda sobornar por un momento al contemplador sensible e inteligente, este contemplador percibirá pronto la falta de espíritu propia de todo lo falso." [38] Todos los estudios de Goethe sobre la subjetividad artística, sobre el modo realmente fecundo del reflejo estético de la realidad, están determinados por esta concepción suya, incluso cuando el punto de vista no se subraya explícitamente.

Es sabido lo entusiasta y animadamente que reaccionó Goethe a la crítica de Heinroth que le atribuía un "pensamiento de las cosas".[39] Goethe completa esa exigencia al sujeto teorético y estético mismo con la de la "exacta fantasía sensible",[40] y recusa en sus exposiciones toda artificial jerarquía idealista entre capacidades de conocer supuestamente superiores e inferiores. En esto se manifiesta enérgicamente el espontáneo materialismo de Goethe, su contraposición con los filósofos idealistas contemporáneos suyos. Estos, incluido Hegel, toman acríticamente de las tradiciones idealistas esa jerarquía de las facultades cognoscitivas supuestamente superiores e inferiores, e imponen los "correspondientes" modos de conocimiento en la ciencia o en el arte, con lo que el arte

[38] Goethe: *Naturphilosophie, (Filosofía de la Naturaleza)*, ed. cit., vol. 38, pág. 117.

[39] Goethe: *Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort, (Importante estímulo por una sola aguda palabra)*, ed, cit., vol. 39, página 48 ss.

[40] Goethe: *Uber Siedenroths Psychologie, (Sobre la psicología de Siedenroth)*, ed. cit., vol. 39, pág. 374.

se ve inevitablemente catalogado en cada sistema como un conocimiento imperfecto. (Arte como esfera de la intuición en Hegel, con clara acentuación de la superioridad de la representación y el concepto, esferas de la religión y de la filosofía.) En cambio, para Goethe, en toda la vida, en la ciencia igual que en el arte, el hombre, poniendo en ejercicio todas sus capacidades psíquicas, es el sujeto necesario para la recepción y la reproducción de la realidad objetiva.

Esta materialista concepción del sujeto está íntimamente vinculada con la concepción goethiana de la prioridad del contenido en el arte. Es muy característico que Goethe complemente la afirmación recién aducida acerca del pensamiento de las cosas con una teoría de la poesía de las cosas. Aquí destaca Goethe característicamente tres grandes motivos de su práctica poética: 1) "ciertos grandes motivos, leyendas, tradiciones arcaicas"; 2) su teoría y práctica del poema de ocasión, y 3) su incansable esfuerzo por dominar poéticamente los problemas de la Revolución Francesa. A primera vista se trata de tres complejos completamente heterogéneos. Pero si los consideramos más de cerca, la comunidad mentada por Goethe aparece en el hecho de que Goethe destaca en los tres casos grandes complejos de objetos poéticos que, por una parte, tienen un carácter único, delimitado hasta la individualidad singular, y por otra y al mismo tiempo abrazan decisivas tendencias capitales de la vida del poeta y de su época, encarnando las determinaciones más universales de ésta: se trata, pues, dicho lógicamente, de particularidades. Goethe lo dice con toda claridad a propósito del complejo problemático que es aparentemente más subjetivo e individual, la poesía de ocasión: "Lo que precede explica también mi inclinación por las poesías de ocasión, a las que me impulsó siempre irresistiblemente cualquier particularidad de cualquier circunstancia. Y así puede notarse en mis poesías que cada una de ellas se basa en algo propio, que todo fruto, más o menos importante, tiene siempre cierto hueso; razón por la cual no han sido cantadas durante muchos años, especialmente las de carácter más resuelto, pues todas ellas ponen al cantante o recitador la exigencia de abandonar su indiferente situación general para ponerse en un estado de

ánimo e intuición particular y ajeno..." [41] Es interesante que luego Goethe destaque con reproche la mayor popularidad de las "estrofas de contenido nostálgico", como producciones poéticas que se disuelven en lo general y al mismo tiempo en lo meramente subjetivo, a diferencia de la objetividad y la particularidad cristalizadas en las poesías de ocasión.

Aún más plásticamente se impone esta actitud de Goethe en las consideraciones finales del escrito comentado. Habla allí del principio de la "derivación" o deducción, y ello —lo que también es característico— tanto en el trabajo científico cuanto en el artístico: "No descanso hasta que puedo encontrar un punto pregnante desde el cual pueda derivarse mucho o, por mejor decir, que dé voluntariamente mucho y me lo presente, para que yo pueda proceder prudente y fielmente en mi esfuerzo y recepción." [42] Aquí se trata de algo más que de una técnica de trabajo subjetivamente confirmada. Goethe está describiendo el proceso en el cual el auténtico artista apresa el centro estético de materialización en la obra proyectada: aquella particularidad que es capaz de agrupar en torno suyo sin violencia todos los momentos necesarios de la singularidad y la universalidad presentes en el tema, y de ponerlos entre ellos y consigo misma en una conexión orgánica. El objeto fecundo del que habla Goethe tan frecuentemente es precisamente más universal que la ocasión que desencadena directamente la producción, es decir, la vivencia singular, pero no es aún el contenido ideal captado en su universalidad intelectual, sino precisamente aquella particularidad en la cual se unen los dos extremos y de la cual, si ha sido captada rectamente, pueden "derivarse" en el sentido de Goethe todos los momentos singulares (detalles) igual que todos los momentos universales del contenido ideal. Las importantes consecuencias que pueden seguirse de este punto de vista se aprecian quizá del modo más claro en la crítica epistolar de Goethe a *Las grullas del Ibico* de Schiller. Goethe parte en esa crítica del simple hecho natural de que las grullas son aves migratorias. "Derivando" de esa particularidad todas las consecuencias artísticas, Goethe da a Schiller una dirección en la cual resolver su composición, eliminándose por sí mismo todo lo artificialmente forzado (todo lo casualmente singular en la apariencia de la grulla, todo lo asbtractamente universal en la vinculación del crudo azar con la lógica moralística); el azar y la necesidad se unen ahora con naturalidad y en correctas proporciones en el fenómeno natural orgánicamente relacionado con el problema moral. En su respuesta a Goethe reconoce Schiller que, ignorando esos hechos naturales, no ha podido ver el uso "que puede hacerse de ese fenómeno natural. Intentaré dar a esas grullas, que en resolución son los héroes del destino, mayor volumen e importancia".[43] El epistolario de Schiller y Goethe muestra muchos ejemplos de aplicación de este método, aunque por entonces aún casi siempre sin un uso resuelto del término particularidad. (Desde el punto de vista terminológico es posible que Hegel, y acaso Schelling, hayan influido en Goethe, aunque desde el punto de vista de la cosa Goethe ha ido mucho más lejos y ha obtenido las consecuencias estéticas mucho más resueltamente que esos filósofos.)

En todo caso, en el viejo Goethe se encuentra un uso preciso y consecuente de esa categoría. Cuando la particularidad como forma propia de la poesía se convierte en tema de una de las cartas a Zelter, Goethe subraya con ello la contraposición a lo universal con la misma energía con que en la ya citada comparación de su propia producción con la de Schiller había destacado la correcta relación con la universalidad. Las exposiciones epistolares a Zelter se sitúan en el gran complejo temático de la recusación del arte y la estética románticos por Goethe. Escribe Goethe: "Por eso me están desesperando una media docena de jóvenes talentos poéticos, que a pesar de su extraordinaria predisposición natural no van a hacer, seguramente, mucha cosa que me alegre. Werner, Oehlenschläger, Arnim, Brentano y otros trabajan y escriben sin cesar. Pero terminan en lo informe y sin carácter. Nadie quiere comprender que la operación suprema y única de la naturaleza y del arte es la dación de forma y en la forma de la especificación, para que todo se haga, sea y permanezca particular y significativo. No es arte el dejar

[41] Goethe: *Bedeutende Fördernis...*, ed. cit., vol. 39, pág. 50.
[42] Ibídem, págs. 51 s.
[43] Goethe a Schiller, 22-23 - VIII-1797; Schiller a Goethe, 30-VIII-1797.

que el propio talento se actúe humorísticamente según la comodidad individual..." [44] También en una conversación con Eckermann se subraya que la particularidad es el verdadero elemento vital de la literatura; esta declaración se acompaña con una clara delimitación respecto de lo meramente singular y con la formulación de la relación correcta con la universalidad: "Sé muy bien —dijo Goethe—, que es difícil, pero la captación y la exposición de lo particular es la vida propia del arte. Por otra parte, mientras nos mantengamos en lo universal puede imitarnos todo el mundo; en cambio nadie nos imitará lo particular. ¿Por qué? Porque los demás no lo han vivido. Pero tampoco hay que temer que lo particular no encuentre eco. Todo carácter, por peculiar que sea, toda cosa representable, desde la piedra hasta el hombre, tiene universalidad; pues todo se repite, y no hay ninguna cosa en el mundo que se dé una sola vez." [45] Riemer ha conservado incluso una sentencia de Goethe en la cual la recusación de la singularidad tiene un carácter decididamente teorético; el que conozca la concepción goethiana de la relación del individuo al género no encontrará nada sorprendente en esta ruda formulación, especialmente si se tiene en cuenta que las individualidades a las que da forma la poesía representan su concepción del mundo y en lo estético, correspondientemente, lo particular, el tipo, y no lo singular: "No hay individuos. Todos los individuos son también géneros, a saber: este individuo, o aquél, el que quieras, es representante de todo un género. La naturaleza no crea una cosa *singular*. Ella es una *singularidad*, ella es Una, pero lo singular existe frecuentemente en masa, innumerablemente." [46]

Esos pasos iluminan las frecuentes formulaciones de las *Sentencias en prosa*, con lo que éstas pierden también su esencia aforismática y paradójica y se insertan orgánicamente en la conexión que hemos esbozado. Así se lee en ellas: "¿Qué es lo universal? El caso singular. ¿Qué es lo particular? Millones de casos." [47] O respecto de la verdadera dación de forma (el símbolo tiene siempre en Goethe esta significación, frente a la alegoría): "Este es un verdadero simbolismo, aquel en el cual lo particular representa a lo universal, no como sueño o como sombra, sino como viva revelación instantánea de lo inexplorable." [48] O respecto del proceso creador del genio: "El genio ejerce una especie de ubicuidad, en lo universal antes de la experiencia, y en lo particular después de la experiencia", [49] etc. Como es natural, esta concepción podría hallarse en muchas exposiciones goethianas de teoría del arte, incluso cuando no utiliza la terminología correspondiente. Tras lo ya expuesto estará, según creemos, claro que, por ejemplo, en el célebre ensayo *Simple imitación de la naturaleza, manera, estilo,* Goethe piensa al hablar de estilo, precisamente en lo particular del modo que hemos indicado aquí. Y es por eso que Goethe hace época en la teoría del arte; Goethe concreta el proceso artístico de generalización pero sin fijarlo por ello confusionariamente en el extremo de la universalidad, como había ocurrido siempre desde Aristóteles hasta Lessing.

Es claro que no se sigue de nuestras consideraciones que la estética marxista vaya a ser, ni siquiera en la elaboración de este problema, una simple continuación rectilínea de la iniciativa goethiana. Y ello no sólo porque Goethe no ha dado ninguna elaboración sistemática de la categoría de la particularidad en la estética, sino "sólo" —lo cual es ya, naturalmente, mucho— geniales alusiones iluminadoras y fundamentales, más la localización del lugar en el que hay que poner y resolver el problema que la solución misma; sino ante todo por aquellas limitaciones de la dialéctica goethiana sobre las cuales hemos llamado ya la atención. Hay aquí —*mutatis mutandis*— una situación análoga hasta cierto punto a la que se encuentra en las indicaciones, no menos geniales, de Hegel acerca del papel de lo particular en la dialéctica del conocimiento. Cierto que las diferencias son aquí por lo menos tan importantes como los parecidos. En primer lugar, Goethe es un materialista espontáneo. Nada en él se encuentra invertido. Pero es un materialista espontáneo con una inclinación no menos espontánea e intensa hacia la dialéctica.

[44] Goethe a Zelter, 30-X-1808.
[45] Eckermann: *Gespräche mit Goethe (Conversaciones con Goethe)*, anotación del 29-X-1823.
[46] Riemer: *Mitteilungen über Goethe, (Comunicaciones sobre Goethe)*, Leipzig, 1921, pág. 261.
[47] Goethe: *Maximen und Reflexionen*, ed. cit., vol. 39, pág. 69.
[48] Goethe: *Maximen und Reflexionen*, ed. cit., vol. 38, pág. 266.
[49] Ibidem, ed. cit., vol. 4, pág. 241.

De aquí se sigue, por una parte, que Goethe —teniendo en cuenta la línea capital de su actividad estética— no pierda nunca completamente de vista el reflejo de la realidad. Pero como, por otra parte, su tendencia a la dialéctica ha sido exclusivamente espontánea, Goethe critica por lo común rectamente las teorías adialécticas de la reproducción de la realidad, pero cae a veces en posiciones incompatibles con la doctrina del reflejo (piénsese en su crítica a la estética de Diderot). En segundo lugar, su dialéctica espontánea, como ya hemos mostrado también, se detiene ante el decisivo punto del salto, de la mutación de la cantidad en cualidad. Su estética requiere una fundamental revisión siempre que aparece ese aspecto de su pensamiento, la idea de una "pura evolución" sin saltos. Pero hay que observar, de todos modos, que esta limitación de la dialéctica goethiana se manifiesta mucho menos rudamente en la estética que en la metodología de las ciencias de la naturaleza. También, sin embargo, aparece en la estética, de tal modo que tampoco esta rica y fecunda herencia goethiana puede ser recogida sin previa elaboración crítica.

V

LO PARTICULAR COMO CATEGORIA CENTRAL DE LA ESTETICA

El descubrimiento de Goethe en la explicitación de la categoría de lo particular en la estética es aparentemente irrelevante: consiste en quedarse, fijarse y hacerse forma el movimiento (en el que el artista refleja la realidad objetiva) en lo particular, y no —como en el conocimiento científico, según sus concretos fines— en lo universal o en lo singular. El conocimiento vinculado a la práctica cotidiana se fija o detiene donde se lo imponga su concreta tarea práctica. El conocimiento científico o la creación artística (así como la recepción estética de la realidad, por ejemplo, en determinadas vivencias de la belleza natural) se diferencian en el curso de una larga evolución histórica de la humanidad por los extremos o en el centro. Sin ese proceso no se habría producido jamás la propia especialización de esos campos, su superioridad respecto de la práctica inmediata de la vida cotidiana, de la cual han nacido paulatinamente.

La explicitación de la particularidad de estos campos de actuación de los hombres tendrían que dar de sí confusionarios resultados si no se aferrara la explicación al hecho de que lo reflejado en los tres casos es la misma realidad objetiva, y precisamente la misma no sólo por su contenido, sino también en sus formas, en sus categorías. Como es natural, la larga y victoriosa especialización tiene como consecuencia la formación de órganos particularmente diferenciados —naturales o artificiales— los cuales perciben cosas, formas, conexiones, etc., inalcanzables para la práctica inmediata de la vida cotidiana. Al decir esto no pensamos sólo en los instrumentos del conocimiento que han surgido con la evolución de la producción económica, de

la técnica y de las ciencias de la naturaleza, sino también en el superior desarrollo de los naturales órganos perceptivos del hombre a consecuencia de las exigencias cada vez más diferenciadas del trabajo, etc., a consecuencia de las fecundas interacciones entre los resultados de la ciencia y del arte, del trabajo y de la práctica cotidiana, resultados todos ellos promotores del hombre. La diferenciación producida por la evolución histórico-social no aisla, pues, unos de otros los diversos modos de comportamiento; antes al contrario: cuanto más intensa es la especialización, tanto más robusta puede ser la fecunda interacción de estas relaciones, su efecto recíprocamente promotor, a menos que la estructura social intervenga perturbadoramente, como es el caso, por ejemplo, en la división capital del trabajo.

La ruptura materialista con la filosofía idealista se manifiesta precisamente en este aferrarse a la prioridad de la común realidad objetiva. El idealismo subjetivo deriva siempre de la sedicente aprioridad de cada comportamiento respecto de la realidad "mundos" propios e incomparables entre sí; así ocurre con especial pregnancia en Simmel. La concepción dialéctica en el materialismo consiste, pues, por una parte, en la admisión de esta unidad de contenido y forma del mundo reflejado, pero, por otra parte, esta concepción subraya el carácter no mecánico, no fotográfico, del reflejo, la actividad propia del sujeto en la forma de planteamientos y problemas de la concreta construcción del mundo reflejado, planteamientos y problemas que están socialmente condicionados, son modificados por las transformaciones de las relaciones de producción y han sido producidos por la evolución de las fuerzas productivas.

Sólo en este contexto puede apreciarse correctamente la peculiaridad del reflejo estético. A propósito de la comunidad del contenido y la forma se trata también de las categorías de la singularidad, la particularidad y la universalidad. Y ello no sólo en su conexión, en su sucesión, sino —dicho en términos muy generales— también en el hecho de que estas categorías se encuentran objetivamente en una constante interacción dialéctica, mutan constantemente entre sí; y, subjetivamente, en el hecho de que el ininterrumpido movimiento que es el proceso de reflejo

de la realidad lleva de un extremo al otro. La peculiaridad del reflejo estético se expresa en el seno de este último movimiento. En efecto: si en el conocimiento científico ese movimiento procede realmente de un extremo a otro mientras que el centro, la particularidad, desempeña en ambos casos un papel mediador, en el reflejo artístico ese centro es literalmente un centro, un punto colector en el que se centran los movimientos. Por eso hay tanto un movimiento de la particularidad a la universalidad (y a la inversa) cuanto un movimiento de la particularidad a la singularidad (y también a la inversa), siendo en los dos casos el movimiento hacia la particularidad el momento conclusivo. El reflejo estético, igual que el cognoscitivo, aspira a recoger la totalidad de la realidad en su desplegada riqueza de contenido y forma, a descubrirla y a reproducirla con sus medios específicos. Y al modificar decisivamente la marcha subjetiva, según el modo que hemos esbozado, aporta modificaciones cualitativas a la imagen refleja del mundo. La particularidad recibe entonces una insuperable fijación: en ella se basa el mundo de formas de las obras de arte. Se alteran la mutación recíproca y la transición entre las categorías: tanto la singularidad cuanto la universalidad aparecen siempre como superadas en la particularidad.

Hay que subrayar desde luego, aquí, una limitación por lo que hace a la unicidad de todos los modos de reflejo de la realidad: la tendencia que hemos destacado al hablar del conocimiento —a saber, que el proceso del conocimiento aleja constantemente las fronteras de la universalidad y de la singularidad— se manifiesta también en el reflejo estético. No habría historia del arte si con la modificación de la vida no tuviera también lugar un desplazamiento de los límites del mundo conocido, una ulterior evolución de los instrumentos que hacen cognoscible ese mundo, también en el arte. Pero mientras que en el reflejo cognoscitivo se produce una evolución continua y siempre prolongable, la superación de la universalidad y la singularidad en la particularidad (sin reciprocidad en último término, aunque en el trabajo preparatorio de la dación de forma esa reciprocidad sea evidentemente posible y necesaria) fija para la consciencia humana el nivel de evolución de la humanidad alcanzado en cada

caso. Una evolución superior es obviamente posible en sí y necesaria. Pero una real conformación artística, la particularidad explicitada de modo óptimo, conserva su validez artística incluso cuando la evolución ha superado ya todos sus elementos estructurales en la dación de forma y en la técnica del arte. El proceso de aproximación cobra aquí un acento especial; la etapa superior no tiene por qué continuar inmediatamente la anterior, como suele ser el caso en la ciencia, sino que —utilizando todas las experiencias acumuladas en las obras, en los procesos de creación— empieza en cierto sentido cada vez desde el principio. Esta peculiaridad del reflejo estético de la realidad es utilizado por la reacción filosófica para mitificar irracionalísticamente el arte. Nuestras consideraciones muestran que aquella específica peculiaridad de la producción y la existencia del arte puede derivarse con toda racionalidad —cierto que con una racionalidad *dialéctica*— del proceso mismo del reflejo.

Por lo que hace a la superación de los dos extremos de la universalidad y de la singularidad en la particularidad, la teoría del reflejo, rectamente comprendida, muestra también lo básicamente falsas que son todas las teorías irracionalistas del arte. Por de pronto, esta superación no significa una desaparición, sino siempre también una preservación. Esto debe subrayarse especialmente en atención al papel que desempeña la universalidad en el reflejo estético. Todo arte de relieve se enfrenta intensamente con los grandes problemas de su época; sólo en los períodos de decadencia aparece la tendencia a evitar esas cuestiones, tendencia que se manifiesta, por una parte, en la ausencia de verdadera universalidad en las obras y, por otra parte, en la nuda expresión de universalidades no superadas, y deformadas así y falseadas desde el punto de vista del contenido.

Ciertamente —y esto nos lleva más allá del ámbito de nuestras actuales consideraciones— esa superación de la universalidad en la particularidad artística cobra las formas más diversas según los períodos, los géneros y las individualidades artísticas. Puede tomar líricamente la forma de la vivencia patéticamente subjetiva; puede también, como en el drama, quedar plenamente absorbida objetivísticamente en las figuras y en las situaciones, etc.

Lo único seguro es que la fuente más profunda de una tal generalización artística es en último término la objetiva generalización de la vida misma, de los concretos fenómenos de la vida. Naturalmente que en muchos importantes artistas desempeña un papel de consideración la ayuda que reciben de la ciencia y de la filosofía. Pero esa ayuda no es realmente fecunda más que cuando no aparece como teoría lista para la aplicación, sino sólo como instrumento para apresar más profunda, rica y variamente los fenómenos de la vida. Dobroliúbov, al que nadie reprochará una sobreestimación de la autonomía del arte, dice a este respecto: "Los escritores geniales han conseguido captar en la vida y representar en sus efectos las verdades que los filósofos se limitaron a presentir en la teoría. Como supremos representantes del más alto nivel de la consciencia humana en una determinada época, esos artistas dominaron y nos describieron desde esa altura la vida de los hombres y de la naturaleza. ... Por lo demás, esto no suele ocurrir mediante un préstamo del filósofo al literato, el cual tomaría las ideas de aquél y las llevaría a la práctica en sus obras. No; uno y otro obran con independencia, ambos parten de la misma fuente primigenia, la vida real, sólo que agarran la cosa de distinto modo." [1] Esto significa que en gran parte puede alcanzar, en cuanto a contenido ideal, el nivel más progresivo y que más resueltamente anuncia el futuro, sin perder por ello nada de su peculiaridad y de su independencia artísticas.

La relación de la particularidad a la singularidad es un eterno proceso de superación, con una acentuación aún más intensa, en cierto sentido, del momento de preservación. Engels ha rozado esta cuestión en su crítica epistolar a Minna Kautsky: "Cada cual es un tipo, pero también al mismo tiempo un hombre singular, un «éste», como dice el viejo Hegel; y así tiene que ser." [2] La necesidad de esta exigencia de preservar la singularidad al superarla en la particularidad está propiamente ya contenida en nuestras anteriores discusiones: si un fenómeno, cualquiera que sea, debe expresar inmediatamente como fenómeno la esencia

[1] Dobroliúbov: *Escritos filosóficos escogidos*, Moscú, 1949, págs. 617-618.
[2] Carta de Engels a Minna Kautsky del 26 - XI - 1885, Lifschitz, *Marx und Engels über Literatur und Kunst (Marx y Engels sobre la literatura y el arte)*, Berlín, 1948, pág. 102.

que le subyace, eso no es posible sino preservando su singularidad. A pesar de ello nos resulta imprescindible iluminar algo más de cerca el carácter superado de esa singularidad. Pues está fuera de duda que tanto los rasgos cambiantes de la singularidad como sus rasgos duraderos son, por una parte, equivalentes en su inmediatez, mientras que, por otra parte, se comportan de modos extraordinariamente diversos respecto de las mediaciones que les subyacen y por las cuales toda singularidad está en relación con la particularidad y la universalidad. Así, pues, si lo singular tiene que expresarse en su verdad, estas mediaciones, a menudo muy ramificadas, tienen que ser admitidas en su justo derecho, según su diverso peso interno. Un tal desplazamiento estructural en el seno de la singularidad significa, empero, al mismo tiempo su superación, su ascenso a lo particular (determinado, típico). Cuanto mayor es el conocimiento de los hombres y del mundo que tiene el artista, cuantas más mediaciones de esta naturaleza descubre y, caso necesario, persigue hasta la universalidad, tanto más enérgica es aquella superación. Y cuanto mayor su capacidad de dar forma, con tanto más sentido reconducirá las mediaciones descubiertas a una nueva inmediatez, y las centrará orgánicamente en torno a ésta: esto es dar forma a un particular partiendo de la singularidad.

También en este punto muestra la historia del arte que la recta dialéctica exigida en este contexto aparece históricamente de modos muy diversos. Aristóteles ha percibido una evolución desde la poesía yámbica hasta la comedia, evolución que se manifiesta en el hecho de que el objeto de la sátira acaba por no ser el hombre singular, sino características típicas. Este concepto de la singularidad —bajo la terminología aristotélica de la "nominación", de las individualidades tomadas del mito, la leyenda, la historia, etc.— desempeña un gran papel todavía en la *Dramaturgia hamburguesa*. Desde el punto de vista estético lo que importa no es, naturalmente, la terminología; es perfectamente posible una consideración satírica de un determinado individuo provisto de todos los rasgos de su singularidad, representación en la cual se lleve sin embargo a cabo la superación de lo singular en lo particular (típico); y la denominación típica, por su

parte, no garantiza en modo alguno por sí misma una real superación en la particularidad. Lo decisivo es también aquí el movimiento en el contenido de lo singular, o sea, el que aquellas determinaciones que le unen mediante interrelaciones objetivas con el mundo, con la sociedad, se recojan en la nueva particularidad, sean superadas en ella, preservando ese su carácter mediador. En tiempos de decadencia se pierde esa rica determinación de la individualidad. La teoría y la práctica de la decadencia acentúan siempre sin duda la singularidad, fetichizada como carácter único, como irrepetibilidad, indisolubilidad, etc. Pero de lo que se trata en realidad es de que los órganos del reflejo de la realidad han perdido, según la expresión de Gorki, su "amalgama social", y, por tanto, acentúan desproporcionadamente la singularidad meramente inmediata; pues los artistas han perdido la capacidad de rebasarla y de llegar a una verdadera concreción.

Guy de Maupassant cuenta de un modo muy interesante cómo le ha educado Flaubert a ser un escritor. Decía el maestro entre otras cosas: "Lo que importa es observar durante el tiempo que haga falta y con la suficiente atención lo que se quiere expresar, con objeto de descubrirle algún aspecto que nadie haya visto ni dicho todavía... Para describir una llama o un árbol en una llanura tenemos que observar esa llama o ese árbol todo el tiempo que haga falta para que ya no se parezcan para nosotros a ninguna otra llama ni a ningún otro árbol... En una palabra, hay que hacer ver por qué un caballo de punto no es igual que los cincuenta que le siguen o le preceden." [3] Estas consideraciones son interesantes en un doble sentido. En primer lugar, muestran que incluso en artistas importantes y reflexivos la teoría se queda frecuentemente por debajo de la práctica. Si Flaubert hubiera escrito realmente así, y si Maupassant no hubiera aprendido de él más que eso, los dos serían dos naturalistas olvidados hace mucho tiempo. En segundo lugar, dejando aparte eso, estas consideraciones son interesantes porque muestran el callejón sin salida en el cual se adentra la estética al acentuar excesivamente la singularidad. Pues es claro que Flaubert exige de la originalidad del escritor que ponga

[3] G. de Maupassant: *Etudes sur le roman (Estudios sobre la novela)*, *Oeuvres completes (Obras completas)*, París, 1935, X, págs. 281-282.

aisladamente bajo la lupa la singularidad inmediata. La conexión y la interacción de ésta con el mundo ambiente (la sociedad y la naturaleza) deben desaparecer para que pueda apresarse en la singularidad aislada lo específicamente característico. Esto es, por una parte, un trabajo de Sísifo, porque de alcanzarse esa finalidad quedaría aniquilado todo interés artístico. Un árbol, un caballo de coche de punto (y también un hombre) no son interesantes más que en su interacción con su ambiente. El logro artístico destaca por sí mismo en la literatura; Hegel tiene plena razón al decir que la más sencilla palabra comporta ya una generalización respecto del objeto singular: lo subsume por lo menos bajo una representación, establece relaciones, etc. El enérgico avance de Flaubert hacia la singularidad muestra, pues —en contradicción con sus intenciones—, que el arte no puede, ciertamente, prescindir nunca de la singularidad, que tiene constantemente que luchar por captarla, pero que sólo puede considerarla conquistada realmente en la forma de su superación en lo particular.

Por lo que hace a la particularidad misma, hay que tener en cuenta que los dos extremos (universalidad y singularidad) son puntos siempre alejables, pero puntos en cada momento determinado, mientras que lo particular como centro es más bien un espacio intermedio, un ámbito de juego, un campo. Esto tiene que cambiar radicalmente en el reflejo artístico, pues en él el centro se fija como punto central de los movimientos. Mas con esto parece surgir una dificultad irresoluble para la teoría del reflejo estético, a saber, la de precisar el lugar de ese punto central. Si pensamos en la estructura del reflejo teorético, esa tarea se presenta como a priori irresoluble, pues, desde el punto de vista del reflejo estético en general, toda elección de ese lugar tiene que parecer arbitraria; no puede imaginarse ningún criterio general que permita una decisión sobre esto.

Hay que subrayar enérgicamente esta dificultad para iluminar con la claridad suficiente la diferencia entre reflejo teorético y reflejo estético. Efectivamente no hay ningún criterio teorético, y el criterio artístico comprende (visto abstractamente) todo el ámbito de lo particular; la fijación del punto central puede, en términos generales, hacerse en cualquier lugar dentro de ese campo. Tal vez parecerá que con esto la dificultad queda simplemente ignorada, o hasta desplazada a lo irracional y arbitrario, pero, en todo caso, no resuelta de modo satisfactorio. El hecho es que en el horizonte de nuestras actuales consideraciones, que no pretenden dar sino un análisis en cierto sentido epistemológico del reflejo estético, es imposible hallar un criterio concreto. Pero con eso no se admite sin más una irracionalidad ni una arbitrariedad; la necesidad de aquella determinación abstracta, junto con una completa abstención provisional del juicio en lo concreto, tiene aún que probar su legitimación y su fecundidad para la estética.

Hemos indicado ya que sólo la teoría dialéctica del reflejo puede fundamentar la objetividad de la reproducción estética de la realidad sin estatuirla en una subordinación jerárquica respecto de lo teorético, es decir, sin hacer del arte un saber imperfecto, un estadio preparatorio del conocimiento. La aparente dificultad que acaba de aparecer —el tener que admitir un punto central organizador en lo particular para el movimiento del reflejo de la realidad, sin poder determinar ese punto— es la base epistemológica de la multiplicidad del mundo estéticamente conformable, de la multiplicidad de las artes, los géneros, los estilos, etc. La epistemología de la estética tiene que contentarse con declararse incompetente para la tarea de hallar el criterio concreto para cada caso. Con él lo afirma, naturalmente, al mismo tiempo que, dada la relatividad general de lo particular tanto respecto de lo universal cuanto respecto de lo singular, esa relatividad puede imponerse a partir de cualquier punto; lo que significa que el campo de la particularidad, por encima o por debajo del punto central escogido, puede mutar sin contradicciones en lo universal o en lo singular, o, por mejor decir, constituye desde la perspectiva de dicho punto el camino hacia la universalidad o hacia la singularidad.

Sería peor que una superficialidad el no ver aquí más que formales posibilidades de combinación. Aunque en este momento estamos necesariamente tratando la cuestión con abstracción epistemológica, tiene que quedar claro que el real contenido de esta problemática es la posición de la obra de arte respecto de la realidad: el

modo, la anchura, la profundidad, etc., con que una obra de arte lleva a percepción una realidad *sui generis*. Precisamente quienes contemplen las obras de arte de un modo no formalista, sino desde el punto de vista de la vida, deben comprender que aquí, en la elección del punto central dentro del campo de la particularidad, se deciden las principales cuestiones del contenido ideal y de la real dación de forma artística. El que desde este principio sumamente general y abstracto de la teoría del reflejo no puedan deducirse directamente principios estéticos algunos no es un inconveniente sino para un dogmatismo que quiera prescribir reglas estrictas y formalmente deducibles. El hecho histórico de la multiplicidad de las artes, o de los estilos dentro de cada arte, etc., obtiene precisamente por esa supuesta desventaja, y por ella ante todo, su fundamentación epistemológica.

Cae, naturalmente, fuera del marco de estas consideraciones la sistematización, ni siquiera en esbozo, de la indicada multiplicidad. Esta es la tarea de las partes más concretas de la estética, del sistema de las artes, del análisis estético de los estilos, etc. Aquí no son posibles más que unas pocas indicaciones, a título de ejemplos o ilustraciones, que iluminen la conexión puramente de principio. Piénsese en la diferencia entre el drama, por una parte, y la épica (especialmente en su moderna forma novelesca) por otra. Es evidente sin más que el drama concibe sus figuras y sus situaciones de un modo mucho más general que la épica; que los rasgos de la singularidad aparecen en el drama mucho menos frecuente y detalladamente; cada detalle individual tiene en el drama un acto simbólico-sintomático, acento que en la épica no debe poseer esa intensidad. Y también es evidente que esa diferencia no supone en modo alguno una "deficiencia" de ninguno de los dos géneros en cuestión. Cierto que siempre ha habido dogmáticos que lo han sostenido así. Pero considerando más de cerca sus casos se aprecia que han planteado exigencias naturalistas al drama o formalistas a la narrativa, y que en vez de un análisis o una profundización de la esencia del drama o de la épica lo que había en juego eran tendencias al enrigidecimiento o a la disolución de las formas específicas de ambos géneros. Esto significa, dicho brevemente, que el drama tiene en gene-

ral la tendencia a situar aquel punto central de cristalización en lo particular bastante cerca de la universalidad, mientras que ese punto central está para la épica más cerca de la singularidad. Análoga diferencia puede registrarse entre la novela clásica y la novela en sentido moderno, pues aquélla, con cierto parecido con el drama, suele concentrar su imagen de la realidad aproximándose a la mayor generalización o universalidad.

No habrá que subrayar que la diferenciación aquí sugerida es aún extraordinariamente abstracta. Ella muestra a lo sumo una dirección tendencial del movimiento en el seno del ámbito de juego que es la particularidad, sin poder dar ya un verdadero criterio de la situación del punto central. Y, efectivamente, si comparamos el drama de Shakespeare con el de Racine, la tragedia griega con el moderno drama burgués, hallamos —dentro del marco de la diferencia general entre las direcciones del movimiento, establecidas por la teoría de los géneros— tendencias bastante divergentes: Racine sitúa su punto de centralización más cerca de lo universal que Shakespeare; el drama burgués lo lleva en cambio enérgicamente cerca de la singularidad. Pero todavía con esta afirmación nos encontramos a una grande y generalizadora lejanía de la concreta realidad de las obras de arte. Pues las anteriores afirmaciones se refieren sólo a *tendencias* histórico-socialmente condicionadas; el mismo escritor y cultivando el mismo género puede localizar diversamente aquel punto en sus distintas obras, no sólo desde el punto de vista del ámbito de juego a su disposición y en general, sino también desde el punto de vista de generales tendencias históricas y de su peculiar modo individual de tratar un género; basta con comparar la *Ifigenia* de Goethe con su *Hija natural*, por no aducir ya contrastes tan violentos como el del *Götz von Berlichingen*.

Tenemos, pues, aquí una sucesión: legalidad universal de la estética en general, leyes particulares concretas del género, diferenciación histórica en la evolución del género, conformación individual de las obras de arte; sólo en el último escalón puede tener lugar la determinación concreta del punto central. Pero con esto no estatuimos un relativismo individualizador. Pues esa sucesión que acabamos de establecer, nada completa, sino sólo enume-

radora de las etapas de principio, es realmente una sucesión, en el sentido de que muestra las determinaciones de acción cada vez más precisa y concreta que tienen su cierre definitivo en la obra de arte individual —si es que la estética no quiere degenerar en un seudosistema de preceptos abstractos y de reglas mecánicas. Pero es una sucesión real también en el sentido de que en ella obran las mismas dominantes para cumplirse realmente en su concreción en la obra de arte individual, no en una contraposición con las anteriores y más abstractas.

Todo esto plantea una vieja y retorcida cuestión de la estética, la (aparente) inconciliabilidad de estos dos hechos: toda real obra de arte es algo único, incomparable e individual; al mismo tiempo, sólo puede ser una auténtica obra de arte satisfaciendo su legalidad interna, la cual es un momento de la general legalidad estética. Aunque esta cuestión es, como hemos dicho, muy antigua, Kant le ha dado la formulación relevante para la posterior teoría burguesa del arte. Dice Kant: "Pues todo arte presupone reglas gracias a cuyo fundamento un producto, si ha de ser llamado merecidamente artístico, se representa como posible. Pero el concepto de arte bella no permite que el juicio sobre la belleza de su producto se deduzca de regla alguna que tenga como fundamento determinador un *concepto* y ofrezca así un concepto del modo como el producto es posible. Por tanto, el arte bella no puede elegirse las reglas mediante las cuales dar a luz su producto. Pero como, a pesar de eso, un producto no puede llamarse justamente arte sin que haya una regla previa, la naturaleza tiene que dar en el sujeto (y mediante la determinación de las facultades de éste), la regla necesaria; es decir, el arte bella no es posible sino como producto del genio." [4] Hay que distinguir aquí entre el justificado momento presente en el planteamiento de Kant y la tendencia irracionalizadora que surge también en él como resultado de su oscilación entre pensamiento metafísico y pensamiento dialéctico. Lo irracional está ya contenido en su conocida doctrina según la cual los juicios sobre la belleza están fuera del mundo del concepto. Así, pues, cuando Kant hace que la naturaleza "de la regla al arte", lo que no es

[4] Kant: *Kritik der Urteilskraft (Crítica de la Facultad de Juzgar)*, párrafo 46.

sino una consecuencia de la concepción del arte como obra del genio, está resolviendo el problema, metafísicamente irresoluble, mediante una aparente respuesta que se desliza ambiguamente hacia lo irracional. La moderna estética burguesa no ha llegado tampoco más lejos; piénsese en Croce o en Simmel.

Pese a todo eso, en el planteamiento kantiano acerca de la relación entre legalidad estética y obra de arte individual hay un problema real. Cierto que Kant se cierra el camino hacia una solución racional ya por el hecho de definir la legalidad estética como "regla", en lo cual no sólo se expresa su metafísico pensamiento, sino también cierto tributo a las doctrinas sobre el arte de la cultura cortesano-feudal de los siglos XVII y XVIII. Pero el problema del cumplimiento de las leyes estéticas por las obras de arte sigue siendo un real problema, porque cada uno de esos cumplimientos, cuando lo es de verdad, no puede conseguirse sino dando de nuevo nacimiento al principio en su cumplimiento mismo, ampliándolo y concretándolo; una simple "aplicación" de leyes estéticas al arte significaría la destrucción de la esencia artística de las obras. No podemos tratar esta cuestión sino en otros contextos, a saber, a un nivel más concreto de nuestros conocimientos estéticos. De todos modos, el camino recién indicado señala el acceso metodológico a la solución. También aquí vale —contra todo irracionalismo, que metodológicamente consiste siempre en contrastar directamente, sin mediación, una ley abstracta con la "unicidad" de lo individual— la palabra pronunciada por Marx precisamente respecto del conocimiento de la evolución del arte: "La dificultad consiste sólo en la formulación general de estas contradicciones. En cuanto que se especifican, queda explicada." [5] La expresión "especificar" es aquí muy importante, precisamente en su contraposición a la generalidad. Ella muestra que la concreción que hemos indicado no puede ir de lo universal abstracto (la regla) a lo pura e indeteminablemente singular (genio), sino que más bien tenemos que ponernos como meta la constante concretización de la particularidad con el mayor número posible de mediaciones concretas. El materialismo histórico da

[5] Marx: *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie (Esbozo de la crítica de la Economía política)*, ed. cit., pág. 30.

también para el modo de consideración estético-teorético un método sobre cuya base y con cuya aplicación pueden y deben tratarse estos problemas.

Por complicados que puedan aparecer estos problemas a primera vista, todos ellos tienen en la base una abstracción simplificadora que tiene que llevarse también a lo concreto si queremos comprender rectamente la significación de la particularidad como categoría central de la estética, como "categoría regional" de la misma, por así decirlo. Para entender la diferencia decisiva entre reflejo científico y reflejo estético era necesario subrayar que lo particular que figura en aquél, como "campo" mediador, tiene que convertirse en éste en punto central organizador. Esta contraposición ilumina, en su primera formulación rudamente abstracta, la diferencia fundamental. Pero se trata para la estética sólo de una abstracción provisional, que conduce incoativamente a la verdadera comprensión; o sea, se trata de una abstracción preparatoria para captar rectamente la particularidad como punto central organizador. Considerando más de cerca la cuestión, se apreciará que se trata menos de un punto, en el sentido estricto de la palabra, que del centro de un ámbito de movimiento. Esto no altera el núcleo de nuestras anteriores consideraciones, pues de todos modos nos quedamos con la noción de que el tipo de configuración de una obra depende de dónde se sitúa ese punto central en relación con la universalidad y la singularidad. La modificación concretizadora que introducimos ahora consiste simplemente en añadir que la elección de un tal centro, determinadora de la peculiaridad artística, contiene al mismo tiempo un movimiento en torno de ese centro en el ámbito de lo particular. Esta afirmación explicita un hecho estético universalmente conocido y admitido, a saber, que el estilo, el tono, el matiz, etc., de una obra en sentido artístico pueden ser plenamente unitarios incluso cuando dentro de esa unidad domina un violento movimiento arriba y abajo, de modo que determinados momentos de la obra se acercan más a la universalidad, otros más a la singularidad con la condición, ciertamente, de que esos movimientos tengan lugar en el seno de la misma esfera de la particularidad, de que todos ellos se interrelacionen con robustez ideal y formalmente.

Para evitar confusiones fáciles aquí, subrayaremos que estas determinaciones no pretenden caracterizar agotadoramente los sistemas de movimiento dentro de una obra de arte. Al contrario. Hablamos aquí exclusivamente de los movimientos *en el seno* de la particularidad, tanto en dirección a la universalidad cuanto en dirección a la singularidad. El importantísimo movimiento de las pasiones en una obra poética, por ejemplo, su oscilación a menudo tumultuosa, están tan fuera de nuestras actuales consideraciones como puedan estarlo las tensiones dinámicas en Miguel Angel (tan relacionadas, por lo demás, con aquellos movimientos de las pasiones). Esos movimientos pueden desde luego encontrarse en un mismo nivel de la particularidad, aunque tampoco necesariamente, como es obvio.

No es necesario buscar mucho para encontrar en la práctica artística confirmación de las anteriores abstractas afirmaciones. Pero sería superficial el intento de identificar el ámbito de movimiento mayor o menor aquí determinado con una explicación según la cual una mayor proximidad del punto central a la universalidad tendría como consecuencia un menor ámbito de juego, mientras que una menor aproximación, una inclinación a la singularidad, comportaría un ámbito de movimiento más extenso. Cierto que hay casos así. Piénsese en la citada comparación de Shakespeare con Racine. Pero Dante, cuyo acercamiento a la universalidad no discutirá seguramente nadie, ha abarcado en su dación de forma uno de los ámbitos de movimiento más amplios de la literatura universal, mientras que gran parte de la moderna novela realista, que por regla general busca su centro más en la dirección de la singularidad que en la de la universalidad, trabaja con un ámbito de movimiento bastante más reducido. (Es obvio que también aquí hay importantes excepciones, como Balzac o Dickens.) El mismo cuadro conseguimos si pensamos en Tiziano o Breughel por una parte y en los impresionistas por otra. También aquí, pues, cualquier esquematización sería tan peligrosa e inadmisible como en nuestros anteriores análisis, cuando el punto central ahora ya concretado se concebía —según la abstracción preparatoria— como centro organizador, como punto en sentido propio. La esencial y concreta aproximación

intelectual a la esencia del arte consiste en entender ya la organización artística de un "mundo" dinámicamente, como sistema de movimientos, como el sistema de sus tensiones y contrastes. El modo como procede esa interrelación de los elementos y momentos en movimiento está naturalmente también aquí condicionado histórico-socialmente, por el género y por los datos artístico-personales. La teoría del reflejo no puede aquí ni debe rebasar —para no caer en dogmatismo— el establecimiento de la estructura más general.

A eso hay que observar, naturalmente, que cada uno de esos ámbitos de juego o campos de movimiento tiene que estar sólidamente fundado en la unidad ideal artística de la obra de arte correspondiente. Por fuerte que sea la oscilación hacia arriba o hacia abajo, cuando ella ocurre en una verdadera obra de arte no tiene nada que ver con un retoricismo que apunte abiertamente a lo universal ni con un hundimiento naturalista en lo singular. Cuando Dickens, por ejemplo, en algunas de sus novelas, contrapone a las "alturas" sociales, satíricamente tratadas con generalizaciones, "los bajos" de la sociedad caracterizados mediante el amoroso estudio de pequeños detalles de la vida cotidiana, o cuando en grandes composiciones de Tiziano se encuentran detalles que —contemplados aisladamente— podrían dar la impresión de la "pintura de género", etc., de lo que en realidad se trata es de una gran anchura del mundo conformado, anchura justificada por la concepción del mundo; las diferencias y contraposiciones de ese mundo están rigurosamente interrelacionadas ideal y artísticamente y se refuerzan recíprocamente en esos efectos de contraste; por eso amplían el contenido de la unidad de la obra, y no la ponen en peligro por la supresión de su específica particularidad en lo universal o lo singular.

Este ámbito de juego puede ser, como hemos visto, mayor o menor. Pero una cierta anchura se encuentra incluso en las obras más rigurosamente acordadas sobre un tono. Por eso dijimos que nuestra anterior manera de hablar puntual era una abstracción preparatoria o introductoria. Pues también en este caso las formas del reflejo constituyen las más altas generalizaciones del contenido reflejado. Aunque la particularidad desempeña en el sis-

tema categorial del reflejo estético un papel distinto del que tiene en el científico, conserva a pesar de todo aquel su carácter específico que hemos visto ya al tratar el reflejo científico de la realidad, a saber: el ser un "campo" de mediaciones entre lo universal y lo singular. Su significación y su función se han modificado de acuerdo con la peculiaridad del reflejo estético, pero su posición esencial y su estructura siguen siendo las mismas. También en esto se manifiesta, desde otro punto de vista, el hecho fundamental de la teoría del reflejo, a saber, que la reproducción científica y la reproducción estética de la realidad son reproducciones de la misma realidad objetiva, y que, por tanto, pese a todas las necesarias modificaciones, las estructuras básicas de una y otra tienen que corresponderse de algún modo.

En esta temática se da también la necesidad de insistir en el hecho de que, por una parte, la realidad objetiva, independiente de la consciencia, contiene en sí las tres categorías (singularidad, particularidad, universalidad) de un modo objetivo, de tal manera que cuando el reflejo rebasa la singularidad inmediata no está abandonando la objetividad, ni la operación misma es una "economía del pensamiento", una "creación soberana" del Yo conocedor o artístico; pero, por otra parte, las categorías de generalización (por tanto, también la particularidad) no poseen en la realidad forma independiente, sino que están en dicha realidad como determinaciones repetidas y necesarias, de tal modo que su aislamiento, su hinchazón en formas de existencia supuestamente basada en sí misma, es una falsificación idealista de la esencia y la estructura de la realidad objetiva. Ya Aristóteles ha visto esto claramente en su polémica contra la doctrina platónica de las ideas.

Debemos, pues, preguntarnos: ¿no hay en nuestra concepción de la significación central de la particularidad en el sistema de las categorías estéticas el peligro de sucumbir a una variedad de idealismo platónico? Creemos que la verdad es precisamente lo contrario. Una breve aclaración de estos posibles malentendidos puede servir para iluminar más claramente el específico carácter del reflejo estético. Por de pronto, la forma independiente con la cual aparece en el arte la particularidad no es una idea que se presente con la pretensión de ser a la vez idea y realidad

objetiva de la más auténtica, como ocurre en la doctrina platónica de las ideas, en el medieval realismo de los universales y en el "Espíritu del Mundo" hegeliano. La "forma independiente" de la particularidad, la obra de arte, es por el contrario, en primer lugar, algo producido por el hombre y que nunca pretende tener una realidad en el sentido en que es real la realidad objetiva; en segundo lugar, la obra de arte se nos enfrenta, ciertamente, como una "realidad", es decir, nuestras ideas, nuestros deseos, etc., no consiguen alterar su esencia y su modo de ser, sino que tenemos que tomarla como es, aceptándola a lo sumo o condenándola subjetivamente. Pero, en tercer lugar, la "realidad" de la obra de arte es una realidad sensible; la superación de la singularidad inmediata en la obra de arte es siempre al mismo tiempo —y a diferencia de lo que ocurre en la superación científica de esa singularidad— una preservación en el más literal de los sentidos; la particularidad no cobra respecto de la singularidad una forma independiente, del mismo modo que tampoco la recibe lo universal en la realidad objetiva; está presente en todas las formas de manifestación de la singularidad inmediata, pero no es nunca separable de ésta. Esto tiene —en cuarto lugar— como consecuencia que el ascenso de toda singularidad al nivel de lo particular no pueda tener lugar sino mediante una intensificación de su inmediato carácter sensible; sólo así puede realizarse la manifiesta inherencia de la particularidad a toda singularidad, así como en su totalidad, en su sistema, en la obra; y sólo así puede la obra como totalidad encarnar y hacer vivible un "mundo" conformado. La forma independiente de la obra es, pues, un reflejo de esenciales conexiones y formas de manifestación de la realidad misma. Por eso precisamente, y sólo por eso, puede la obra enfrentársenos como figura independiente, porque refleja en ese sentido fielmente la estructura de la realidad objetiva. Aquí se manifiesta una diametral contraposición con la doctrina platónica de las ideas, y el propio Platón fue en su recusación de los productos del arte mucho más consecuente que aquellos pensadores posteriores que, como Plotino o Schelling, pretendieron deducir del mundo ideal el contenido en verdad y el sistema formal de la obra de arte. La verdad de la forma artística se expresa precisa-

mente del modo más plástico en esa tendencia antiplatónica.

Una vez que el materialismo dialéctico ha establecido la propiedad estructural más general de la teoría del reflejo en el terreno de la estética, importa investigar concretamente con los medios del materialismo histórico el decurso histórico, la determinación social del arte. El mismo método, aunque concretándose constantemente, determina aquí ante todo la necesidad de los géneros, cuyas formas expresan fijaciones de relaciones muy generales —y por tanto recurrentes en sus rasgos principales— de los hombres con la sociedad y, mediadas por éstas, con la naturaleza. En el curso de la historia esas formas están sometidas a grandes transformaciones, siendo también tarea del materialismo histórico el precisar sus causas sociales y sus modos de manifestación estética. Si la cuestión se plantea como queda dicho, es claro que el estudio individual de las individuales obras de arte no es más que la concreta continuación de ese método; que la investigación general (sobre el género y la evolución) no está en contraposición con el análisis de las obras individuales, como tan a menudo ocurre en la estética burguesa. Naturalmente que con la precisión del punto central elegido en cada obra —o, por mejor decir, con la precisión del ámbito de juego de movimientos interrelacionados dentro de la esfera de lo particular que rodea a ese punto— no está ni mucho menos terminado el análisis estético. Por el contrario, ese análisis empieza propiamente entonces. No puede practicarse en este contexto la aclaración de las tareas y principios resultantes. Nos limitaremos a indicar brevemente que la tarea de la estética consiste en estudiar concretamente en cada caso concreto si la elección del punto central por el artista dentro de lo particular corresponde al contenido ideal, a la materia, al tema, etc., de la obra, o si desde el punto de vista de su expresión adecuada ese punto ha sido elegido demasiado alto o demasiado bajo. La cuestión de la forma, la relación con las leyes del género de que se trate, está en la más íntima conexión con esta cuestión del contenido; y ni siquiera una enumeración tan breve de las cuestiones principales debe pasar por alto que no se trata de una simple comparación entre leyes "atemporales" y las

obras de arte individuales (como ocurre en la estética dogmática), sino de problemas como el de si la obra de arte en cuestión ha realizado o no una justificada ampliación de esas leyes, etc. Y, finalmente, hay que estudiar en la obra de arte misma y como tal de qué modo la elección del punto central —en el amplio sentido ya dicho de esta expresión— ha determinado e influido en la vivificación estética de la composición, en las formas, los detalles, etc.; y cómo la consecuencia o coherencia en la ejecución (o, acaso, una aparente relajación de esa coherencia) promueve o inhibe la unidad estética y la vitalidad de la obra.

Con todo esto nos hemos alejado algo de nuestra específica cuestión, que incluía en sí sólo el estudio materialista-dialéctico de los específicos rasgos del reflejo estético. Pero teníamos que enumerar por lo menos los problemas que aquí se presentan para hacer visible que el punto dejado aparentemente sin determinar, por indeterminable, y el ámbito de juego que le rodea en la esfera de la particularidad no es, por así decirlo, un agujero en la teoría dialéctico-materialista del reflejo, sino, por el contrario, precisamente el punto de vinculación y partida de un análisis concreto, pero necesariamente adogmático, de las ramificaciones de la práctica artística en su despliegue histórico, hasta la concreta averiguación y explicación del logro o el fracaso de la obra singular. Sin una tal interpenetración del método dialéctico-materialista con el método histórico-materialista resultan irresolubles cuestiones tan complejas como las de la estética. Nuestras consideraciones tenían por tanto que indicar por lo menos cuál es el primer y grosero esquema de estas conexiones. A lo que hay que observar todavía que en este contexto no hemos atendido a la investigación dialéctico-materialista del reflejo estético más que por un solo lado, aunque, desde luego, importante, pero sin hacer el intento de agotarla, lo cual sería la tarea de un sistema de estética, también desde el punto de vista del materialismo histórico; y que, en segundo lugar, tampoco por lo que hace a la cuestión de la particularidad como categoría del reflejo estético hemos hecho más que mostrar el problema. Pues la concretización de éste incluso en el terreno del materialismo

dialéctico tiene que ir mucho más allá de lo que aquí hemos podido exponer; no tiene que limitarse a descubrir las categorías del reflejo artístico, sino que, partiendo de ese descubrimiento, debe iluminar la estructura general de las obras de arte y los tipos principales del concreto comportamiento estético. Tal es la tarea de ulteriores investigaciones.

Aunque el análisis de aquella particularidad que constituye el centro organizador de la conformación estética alude en sus consecuencias más allá de la consideración estrictamente epistemológica, de todos modos nos indica al mismo tiempo los rasgos específicos esenciales del reflejo estético de la realidad. La resultante estructura de la obra de arte, la peculiaridad del comportamiento estético, constituye por su naturaleza el objeto de posteriores investigaciones estéticas más concretas, una considerable parte de las cuales no puede contentarse con la consideración dialéctico-materialista, sino que tiene que recurrir también a las categorías del materialismo histórico. De todos modos, ya de la comprensión de la esencia específica del reflejo estético alcanzada en los anteriores capítulos se desprenden algunas conexiones fundamentales que tenemos que caracterizar aquí al menos en sus rasgos más generales, advirtiendo desde ahora que no necesitamos limitarnos a lo meramente general, y que tampoco podemos tratar esta cuestión sino respecto de nuestro especial problema de la particularidad y de la diferencia entre reflejo científico y reflejo artístico de la realidad.

SEGUNDA PARTE

CONCRECION DE LA PARTICULARIDAD COMO CATEGORIA DE LA ESTETICA

VI

EL CARACTER MAS GENERAL DE LA FORMA ARTISTICA

El primer problema con que tropezamos aquí es la peculiaridad de la forma artística. Por mucho que, desde Hegel, estemos en claro acerca de la ininterrumpida y recíproca mutación de contenido y forma,[1] y por mucho que —más allá de Hegel— el materialismo dialéctico e histórico aún reconociendo esa relación de mutación recíproca entre el contenido y la forma, subraye la prioridad del contenido, de todos modos, un estudio especial de la forma no es en absoluto ocioso, ni tampoco un problema cuyo estudio, como piensan los vulgarizadores, esté en contra del método del materialismo dialéctico e histórico. Lenin ha escrito: "La forma es esencial. La esencia está conformada de una u otra forma, precisamente en dependencia de la esencia..." [2]

Si sobre la base de los resultados ya obtenidos consideramos algo más atentamente la diferencia entre la forma en el reflejo estético y en el reflejo científico, tendremos que registrar lo siguiente. La forma científica está tanto más alta cuanto más adecuado es el reflejo que da de la realidad objetiva, cuanto más general y amplia es, cuanto más enérgicamente supera y deja a sus espaldas las formas inmediatas y humano-sensibles de manifestación de la realidad en su cotidiano aparecer. Aunque la matematización de todas las ciencias es una utopía —en parte por razones de principio y en parte por el estado actual de nuestro conocimiento de la rea-

[1] "...que el *contenido* no es más que la *mutación de la forma* en contenido y la *forma* no es más que la *mutación del contenido* en forma." Hegel: *Enzyklopädie (Enciclopedia)*, párrafo 133.

[2] Lenin: *Philosophischer Nachlass (Cuadernos filosóficos)*, ed. cit., página 61.

lidad objetiva—, sin embargo, en ese ideal se expresa una tendencia relativamente legítima del pensamiento científico: la aspiración a una generalización lo más amplia posible, que recoja el mayor número de casos singulares aparentemente heterogéneos. Esto significa que una tal forma universal destruye, o por lo menos supera, todo el complejo de formas singulares y particulares en las que suele aparecer la legalidad expresada en ella, para poder expresar con aproximada adecuación la legalidad misma mediante el descubrimiento de los momentos esenciales y comunes aún ocultos en la superficie de la inmediatez. Ya hemos mostrado varias veces que esa universalidad —si la legalidad expresada es real y esencial —no es abstracta, sino concreta; me limitaré a remitir a la frase de Engels acerca de la concreción de tales generalizaciones. Pero esta concreción es la de la suprema universalidad, la de la máxima lejanía formal respecto de las formas del mundo aparencial inmediato. El criterio de su corrección y su profundidad es precisamente esa universal aplicabilidad a fenómenos de contenido aparentemente heterogéneo, cuya heterogeneidad queda superada precisamente en esa universalidad concreta. Esta básica estructura del reflejo no se altera ni siquiera cuando el objetivo del conocimiento es la investigación del caso singular. Hemos indicado en el lugar oportuno que ese regreso de lo universal a lo singular, que no debe ser un aislamiento positivista de singularidades a menudo externas y hasta irrelevantes, no puede ser científicamente fecundo más que si se reconoce cada singularidad en conexión legaliforme con la universalidad que la engloba y con las particularidades mediadoras. Piénsese en el ejemplo, que antes adujimos, del diagnóstico médico, del que resulta patente que todo progreso real no puede alcanzarse en él sino por el rodeo de la generalización y de la correcta aplicación de lo universal al caso singular.

** En abierta contraposición con eso, la forma originariamente estética es siempre forma *de un determinado contenido*. Al considerar esta afirmación no debe sumirnos en perplejidad el hecho de que la estética como ciencia se ocupe del descubrimiento de legalidades lo más generales posible, mientras que la crítica se interesa en

cambio por la aplicación de esas leyes a obras singulares (o grupos de tales obras). La estética, la historia del arte, la crítica, etc., son precisamente ciencias, para las cuales vale esencialmente lo que acaba de decirse acerca del reflejo *científico* de la realidad. En otro contexto estudiaremos detalladamente hasta qué punto lo estético, como contenido de esas ciencias, tiene en su metodología una determinada influencia modificadora. Aquí bastará con registrar que la afirmación nacida en la época romántica, y convertida en gran moda durante el período imperialista, de que la crítica es una especie de arte carece de todo fundamento epistemológico y metodológico.

Tenemos que estudiar aquí la forma estética en su modo genuino y originario de manifestación, tal como podemos encontrarla ante todo en la obra de arte, como objetivación del reflejo estético de la realidad, en el proceso creador y en el comportamiento estético receptivo respecto del arte. Es aquí evidente que la forma artística —precisamente en lo estéticamente relevante— es la forma específica y peculiar de la materia determinada que constituye el contenido de la obra de que se trate. Hemos aludido ya a este problema al hablar de lo particular como centro organizador; hemos indicado que incluso en el mismo artista, incluso en sus obras estilísticamente análogas, ese centro organizador puede encontrarse variamente situado. Y tiene que estar claro que la conformación artísticamente esencial que determina la peculiaridad de la forma de la obra se desprende precisamente de ese punto de vista o perspectiva, y es determinada por él. Ese centro determina qué va a ser acentuado en el mundo conformado por la obra, qué va a ser descuidado, y qué va a desaparecer lisa y llanamente: qué rasgos y momentos de la realidad artísticamente reflejada se convierten en elementos constructivos de la obra y qué concreto papel van a desempeñar en esa construcción. (La exposición detallada de las consecuencias dimanantes de lo dicho, por ejemplo, de la esencia estética de la composición, de la interrelación dialéctica entre concepción del mundo y visión artística, etc., debe recogerse en otro lugar.) Toda la historia del arte y la sana sensibilidad esté-

tica nos enseñan que se trata de un problema central, de la esencia de lo estético. Aunque éste no es todavía el lugar para explicitar todas las consecuencias concretas de este punto, tenemos que aludir de todos modos a algunos momentos esenciales del problema.

VII

MANERA Y ESTILO

Empezaremos por una cuestión relativamente sencilla: manera y estilo. ¿Qué es manera en sentido artístico? Tal vez lo más sencillo sea describirlo del modo siguiente: un artista cae en manierismo cuando, después de haber elaborado una manera de considerar la realidad, aplica ésta, y los medios expresivos dimantes de ella, sin adecuarlos y renovarlos a cada contacto con la realidad según la peculiaridad de aquello a lo que debe dar forma, sino de un modo fijo, haciendo de aquellos medios un *a priori* estético de la percepción y la conformación de la realidad, de tal modo que los elementos formales de sus obras alcanzan cierta independencia frente a la materia conformada.

No hará falta mucha argumentación para mostrar que se trata de un fenómeno bastante frecuente en la historia del arte. Y ello no ya entre los aficionados o los chapuceros —a propósito de éstos no hablamos de manera, porque quedan fuera de la consideración estética—, sino también muy a menudo entre artistas muy dotados y verdaderos maestros. La precisa investigación de las diferencias estéticas entre la manera y el estilo no cae tampoco dentro del marco de nuestro estudio presente. Aquí analizamos su contraposición sólo desde el punto de vista de la teoría general del reflejo estético. Pero ya desde este punto de vista general se aprecia que las figuras más grandes de la historia del arte son aquellos genios que realizan en su producción del modo más integral posible el "muere y renace" goethiano, es decir, los que frente a cualquier nuevo contenido viven como artistas, como dadores de forma, un nuevo nacimiento. Bastará con aludir

aquí al propio Goethe o a Puschkin para aclarar plenamente esta situación. Hay en cambio gran número de artistas significativos e importantes que —aunque ello les haga a veces sufrir, como le ocurrió a Heine— han desarrollado ocasional o constantemente cierta rigidez manierista; la grandeza de la poesía de Heine en la quinta década de su siglo y a partir de 1848 reside precisamente en que grandes conmociones de su vida destruyeron ese *a priori* de la manera, ya cristalizado en él, y liberaron su intuición poética y, con ella, sus medios expresivos artísticos, de la rigidez de la manera.

Se trata, naturalmente, de dos extremos abstractamente subrayados; en la realidad no hay apenas un artista que haya estado plenamente libre de manierismo en todos sus productos, ni tampoco hay ninguna producción realmente importante estéticamente que se haya quedado totalmente al nivel de la manera. Pero para nuestros fines, que consisten en aclarar la naturaleza de la forma estética como forma de un determinado contenido, basta con registrar esos extremos y su contraposición desde el punto de vista del valor estético. Pues ya esas cursorias consideraciones muestran qué es aquello de que se trata en estética a propósito de la teoría del reflejo: toda manera significa el desarrollo de un modo de expresión subjetivo y abstracto (sobre la base de un modo también abstracto y subjetivo de consideración de la realidad) y, por tanto, un modo de trabajo artístico en el cual el sujeto creador interviene como individuo. Entonces se produce la situación objetiva, notable pero nada paradójica, de que una tal abstracta subjetividad se contrapone al contenido determinado (particular) y concreto de cada caso como abstracta universalidad de la forma, y yerra simultáneamente por arriba y por abajo la real esencia artística de aquel contenido, su particularidad.

VIII

TECNICA Y FORMA

Otra cuestión adecuada para iniciar la aclaración de nuestro complejo problemático es la de la técnica artística. También en ésta —como en todas las cuestiones siguientes que se refieren a concretos problemas de la estética— nos es imposible, por la naturaleza del tratamiento, expresar las complicadas relaciones, en gran parte aún sin aclarar, entre forma artística y técnica. También aquí tenemos que limitarnos a aquellos momentos sumamente generales que están en íntima relación con la peculiar función de la categoría de la particularidad en estética y que son adecuados para iluminar según un nuevo aspecto las diferencias entre el reflejo científico y el estético.

No hará falta tampoco una larga discusión para aclarar que también en la cuestión de la técnica el origen es el mismo. No podemos dar aquí una exposición, por esquemática que fuera, del proceso de diferenciación de la técnica; nos remitiremos simplemente a las afirmaciones de Marx, citadas por nosotros en un contexto muy diferente, acerca de cómo la aparición y la imposición de la máquina ha liberado progresivamente a la técnica industrial de todas sus limitaciones antropológicas. Este decisivo punto de inflexión de la historia del trabajo lo es también de la resuelta separación de la técnica en sentido industrial-práctico y científico (ambos van muy juntos) y la técnica en sentido artístico. Hasta entonces los límites han sido fluidos; mientras la producción es puramente artesanal, resulta casi imposible precisar dónde empieza o termina el modo artístico de tratamiento. Sólo el análisis del proceso de trabajo que aparece en la manufactura muestra por fin claramente el comienzo de la diferen-

ciación, aunque aquel proceso no se separe ya sin más de las específicas capacidades y habilidades del hombre.

Pues el principio de la real separación se encuentra aquí: en la moderna técnica en sentido científico lo esencial es ese haberse desprendido de la subjetividad humana. No, naturalmente, en el sentido de que ésa sea la finalidad propuesta. La finalidad es en última instancia económica, y sirve por tanto a la sociedad humana; pero su procedimiento se basa en un conocimiento de las legalidades naturales independientes del hombre, en la combinación óptima de éstas dentro de lo posible, en un dejar que ellas mismas se interpreten de modo óptimo al servicio de aquellas finalidades. Sin entrar en más detalles, podemos decir ya que un procedimiento técnico es desde este punto de vista tanto más perfecto cuanto más generales son sus fundamentos teoréticos, cuanto más sencilla —y, por tanto, más general— puede ser su aplicabilidad. La necesidad de apelar en su aplicación a un particular talento, y no a lo que todo hombre normal puede aprender con mayor o menor rapidez, significa siempre cierta limitación, provisional en todo caso, de la plena tecnificación.

El trabajo de la vieja artesanía se encuentra en un violento contraste con esta universalidad de la técnica científica maquinista. No es casual que en otros tiempos el virtuosismo artesano se considerara "secreto" de determinados maestros o gremios. No es necesario para nuestros fines entender esa expresión en el literal sentido de que aquellos conocimientos se silenciaran totalmente; pero se trata de algo cualitativamente distinto de lo que puede ser hoy el monopolio de un determinado grupo de capitalistas sobre la patente de un procedimiento técnico. La diferencia se aclara inmediatamente si recordamos que un tal monopolio no puede durar mucho, ni siquiera cuando detrás de su "secreto" se encuentra la protección de un poderoso aparato estatal (piénsese en el destino del monopolio sobre la bomba atómica y de hidrógeno). En el actual estado de las ciencias teoréticas y aplicadas de la naturaleza, de la técnica científicamente racionalizada, ninguna tarea ya resuelta puede considerarse como irresoluble por principio para quienes aún desconozcan la solución. En cambio, muchos "secretos" de la vieja técnica

artesana han seguido siendo hasta hoy verdaderos secretos inimitables.

Los contornos de la contraposición son ya claramente visibles, aunque por el momento no hemos hablado aún más que de la artesanía, y no del arte en sentido propio —aunque sin duda la primera está a veces cerca del arte. Pero aunque, de acuerdo con nuestros fines, se encuentra ahora en primer término la contraposición básica con el reflejo científico de la realidad, tampoco en esta cuestión es lícito hacer de esa contraposición una "muralla china". Innumerables hechos de la historia del arte prueban que la evolución de las ciencias ha ejercido una gran influencia en la técnica artística. (Bastará con aludir al descubrimiento y el desarrollo de la perspectiva en la pintura del Renacimiento, y al papel desempeñado entonces por Leonardo da Vinci.) Por otro lado, tampoco la ciencia ha ignorado nunca del todo las innovaciones progresivas en la técnica artística. Pero, aun admitiendo plenamente esas transiciones, lo que aquí importa es la contraposición entre los principios básicos; la recepción de aislados resultados subordinados siempre y adaptados a los contrapuestos principios en cada caso, no cambia esta situación en nada esencial.

La contraposición se centra en la imposibilidad de aplicar universalmente una determinada técnica artística, así como incluso de recogerla sin modificaciones cuando ya está elaborada. El motivo de esto se encuentra obviamente en el hecho de que la forma artística lo es de un determinado contenido, y no permite nunca una generalización más allá de aquella particularidad en la que ella misma está estatuida. La particularidad como categoría central de la estética determina, por una parte, una generalización de la singularidad mera e inmediatamente dada de los fenómenos vitales; pero, por otra parte, supera en sí toda universalidad; una universalidad sin superar, que rebasara esa particularidad, destruiría precisamente la unidad artística de la obra. Ya al hablar de la manera hemos podido ver que un comportamiento generalizador al modo dicho respecto de los problemas de la dación de forma artística tiene por fuerza que ejercer influencias dañinas para lo estético.

Hay que preguntarse, sin embargo, si no habrá en la

técnica artística, a pesar de lo dicho, ciertas tendencias a una generalización que rebase aquella particularidad. Esta pregunta está justificada. Pues no hay duda de que la técnica de cualquier arte posee elementos (la métrica, el tratamiento material del mármol, del bronce, etc.) que no sólo pueden aprenderse, sino que sólo pueden conseguirse mediante un duro trabajo de aprendizaje, y cuyas experiencias se comunican de un hombre a otro. En este sentido, pero sólo en éste, coincide esencialmente la técnica artística con la científico-industrial, y aún más con la artesana. Cuando se intentaba separar claramente al arte de la ciencia se insistió muchas veces en que el arte, a diferencia de la ciencia, no es materia de aprendizaje. Así lo ha hecho especialmente Kant, el cual no quería reconocer más que una gradación cualitativa en la ciencia entre Newton, por ejemplo, y el "laborioso imitador y aprendiz",[1] mientras que para él la producción artística era una actividad completamente inconsciente (y, por tanto, no susceptible de aprendizaje) del genio. La contraposición está aquí llevada a lo absurdo y paradójico por lo que hace incluso a la actividad total científica o artística; ni la actividad artística es tan inconsciente como dice Kant, ni la científica carece de saltos cualitativos en el orden del talento y la genialidad.

Ni siquiera a propósito de la técnica considerada en sí misma podemos conseguir gran cosa con esa contraposición basada puramente en el sujeto. El reconocimiento de una jerarquía cualitativa de talentos no constituye un contraste absoluto con la susceptibilidad de aprendizaje. Ya hemos indicado que también la técnica artística tiene un aspecto de aprendizaje incluso muy importante. La historicidad del arte, que no es en absoluto sencilla ni rectilínea, y el progreso que consigue en la creciente aproximación a la adecuada reproducción de la realidad se manifiestan con especial claridad en la evolución de la técnica artística.

Pero precisamente en esa irregularidad de la evolución puede verse la diferencia o contraposición real. Todo progreso científico en la técnica tiene que imponerse, antes o después, como un paso en el movimiento hacia adelante,

[1] Kant: *Kritik der Urteilskraft (Crítica de la Facultad de Juzgar)*, párrafo 47.

pues su sentido objetivo alude a una mayor aproximación a las leyes de la realidad objetiva, a su aplicación económica, etc. La técnica artística, en cambio, no es más que un medio para expresar del modo más perfecto posible aquella reproducción conformadora de la realidad que hemos resumido en el principio de la forma como forma de un contenido determinado, en el papel organizador de una determinada altura de particularidad para cada obra de arte. Hemos visto que este centro organizador es diverso según los períodos, los géneros, los estilos, las personalidades, etc. Una técnica no puede, pues, ser fecunda y progresiva en sentido artístico sino cuando promueve precisamente el despliegue de esa particularidad. Sus demás propiedades tienen que subordinarse sin reservas a ese objetivo. Cuando lo contradicen, toda técnica tiene que ser inhibidora del arte, cualesquiera que sean sus propiedades positivas. Y no se trata aquí sólo de algún caso conflictivo artístico individual o de época, sino que hay en juego en este contexto cuestiones mucho más generales. Los problemas de la ulterior elaboración de la técnica artística están determinados por la evolución social. Pero los principios y las tenencias así determinadas no son siempre ni en toda circunstancia promotores del arte, sino que pueden también inhibir y confundir lo estético, y hasta ser hostiles al arte.[2] Mientras que en el Renacimiento la interacción de las tendencias generales de la época, especialmente la interacción entre técnica científica y técnica artística, ha llevado el arte hasta alturas antes desconocidas, hoy asistimos constantemente a conflictos que, cuando triunfan las "tendencias modernas", pueden poner en situación trágica incluso a artistas sinceros; piénsese en la influencia del puntillismo, etc., en la pintura, o en la de la "psicología profunda" en la literatura, etc.[3]

Cierto que no todo lo que hemos tocado aquí es exclu-

[2] Marx: *Theorien über den Mehrwert (Teorías sobre la plusvalía)*, Stuttgart, 1919, I, pág. 382.

[3] Estos conflictos no explicitan conexiones fatales, como he mostrado en el análisis de la novela fáustica de Thomas Man *(Thomas Man*, Ed. Aufbau, Berlín), del *Abschied (Despedida)* de Becher *(Schicksalswende [Inflexiones del destino]*, misma editorial), etc. Pero esta comprobación no acerca la técnica artística a la científica, sino que subraya por el contrario la contraposición de sus esencias.

sivamente un problema de técnica; ni siquiera lo es en primer término. Hay una interrelación muy complicada entre situación social, concepción del mundo, comprensión artística e intención de la personalidad creadora en una situación histórica determinada y determinante; esa interrelación determina la elección y la aplicación de una técnica determinada. El lugar en el que estudiar esas interrelaciones, el contenido de sus principales problemas, sus efectos, es el estudio del arte ya como fenómeno social, como parte de la sobreestructura. Aquí era simplemente necesario aludir a esta problemática brevemente, para poner de manifiesto que la imposibilidad de aplicar universalmente una técnica (o una innovación técnica, etcétera) o de buscar precisamente en esa universal aplicabilidad un criterio de la técnica, no se debe a la psicología del proceso creador (en su "inconsciencia"), sino, por el contrario, precisamente al modo *específico* de su reflejo de la realidad objetiva. Esta determina la necesidad de que en toda obra auténtica la técnica tenga que nacer de nuevo, en el sentido de aquel particular punto de vista desde el cual se organiza estéticamente la realidad reproducida. Esto no excluye en modo alguno una evolución de la técnica, pero hace de la interacción entre técnica y creación un proceso complicado que tiene que ser resuelto de nuevo en cada obra. Pero aunque por regla general las obras importantes del arte suelen ser también culminaciones técnicas de su época, la perfección artística no es en modo alguno idéntica, desde el punto de vista teorético, con la técnica, y el progreso técnico no afecta en nada a la perfección estética de las obras de un estadio técnicamente inferior.

IX

LA SUBJETIVIDAD ESTETICA Y LA CATEGORIA DE LA PARTICULARIDAD

Cuanto más precisamente concreta la investigación de cuestiones de detalle el papel de la categoría de la particularidad en la estética, tanto más evidente resulta que no hay un solo momento de la obra de arte —pese a estar ésta tan objetivada— que pueda pensarse como separable del hombre, de la subjetividad humana. Desde luego que con esta simple afirmación no se consigue ninguna luz real que ilumine esa subjetividad. Al contrario, ahora es cuando aparecen toda una serie de problemas que hay que resolver si es que se quiere comprender rectamente la importancia de la particularidad en estética. Hemos llegado, pues, a una apreciable proximidad del correcto planteamiento del problema, pero no, ni mucho menos, a su solución.

Hay que aclarar, ante todo, algo más esa subjetividad estética. Está al alcance de la mano —especialmente a consecuencia de la teoría y la práctica contemporáneas— el identificarla con la subjetividad e individualidad inmediatas y hasta artificialmente exacerbadas en su inmediatez. Escuelas y tendencias enteras de nuestra época —el surrealismo, por ejemplo— sitúan esa inmediata subjetividad del hombre en el centro de la consideración estética. El surrealismo pretende precisamente aniquilar toda frontera, toda norma, toda valoración en el seno de la subjetividad inmediata. Breton busca una perspectiva en la cual desaparezcan totalmente todas las diferencias entre la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo alto y lo bajo, etc. Consecuentemente, el surrealismo llega a no reconocer ya diferencia alguna entre el hombre normal y el loco. Mientras que el expre-

sionismo se limitó a apelar a ciertos *dibujos* de algunos locos "geniales", los surrealistas rechazan una tal apelación para exigir la equiparación de todos los locos y desde todos los puntos de vista. Para los surrealistas es inadmisible la distinción que identifica actos antisociales, pues según ellos todos los actos del individuo son antisociales.[1] Tales teorías son, naturalmente, extremos, pero muestran el polo radical de una tendencia bastante difusa en la ideología burguesa de la decadencia: la subjetividad —y señaladamente la artística— se equipara totalmente con la particularidad más inmediata del sujeto de que se trate.

No hay duda de que la irresistible impresión inmediata de una creadora personalidad artística es uno de los signos esenciales de la acción de la obra de arte. También para esto hay su excepción, a saber, los comienzos del arte, y también, a un nivel más alto de la evolución, bastantes fenómenos del arte Oriental; pero ya muy pronto destaca cada vez más resueltamente la personalidad del artista —piénsese, por ejemplo, en el arte egipcio de El Amarna—, y desde el período griego esta nota de la personalidad artística es un rasgo esencial determinante de toda obra de arte.

Cierto que no siempre en el sentido del sujeto individual identificable: y esto nos lleva ya a nuestra cuestión presente. En muchos casos de templos griegos y de catedrales góticas, por ejemplo, sabemos incluso con toda certeza que no se trata de obras de individuales personalidades artísticas, sino que enteras generaciones con diversas individualidades han colaborado en esas obras. Pero éste es sólo un saber de historia del arte, muy valioso sin duda. El hecho estético es que cada una de esas obras tiene una acusada fisonomía individual. Tanto la impresión inmediata cuanto el análisis estético detallado perciben incluso algo diverso de todas las demás obras "parecidas", algo cualitativo e individualmente diverso, como una individualidad de la obra. Precisamente cuando queremos captar su especie esencial, tomarla realmente en nosotros y conceptuarla, nos vemos obligados o trabajar constantemente con categorías de la personalidad, desde la unidad de atmósfera hasta los detalles en cuya

[1] Maurice Nadeau: *Histoire du surrealisme, París*, 1945, págs. 176 y 295.

ordenación en el todo se manifiesta claramente la unidad de una intención artística. Análoga es la situación respecto de Homero, o de la Canción de los Nibelungos, etc. Aunque la investigación histórica niegue en estos casos con razones irrefutables la existencia de una personalidad individual como autor, para el conocimiento estético de la épica como género "Homero" sigue siendo el autor de la *Odisea* y de la *Ilíada*.

No hay que mistificar este hecho que así destaca. Pues poseemos —aunque a un nivel artístico inferior— a lo largo de la historiografía biográficamente controlable no pocas de esas "personalidades colectivas" que, consideradas estéticamente, deben entenderse en cada caso como un solo autor: Beaumont-Fletscher, Erckmann-Chatrian, los hermanos Goncourt, Ilf-Petrov, etc. A propósito de estos autores dobles tiene particular interés para nuestro problema el que algunos de ellos (Beaumont, Fletscher, Edmond de Goncourt, Petrov) hayan trabajado también solos, mostrando entonces un rostro artístico completamente diverso del de la colaboración literaria. ¿Qué se sigue de todo ello para nuestro problema? La mera posibilidad de una feliz colaboración artística de diversas personalidades muestra que la subjetividad creadora no puede en modo alguno ser simplemente idéntica con la subjetividad inmediata de las correspondientes individualidades, aunque las principales tendencias receptivas y productivas de éstas tienen que fundirse orgánicamente por necesidad en la nueva personalidad (el autor de la obra colectiva). Esta cuestión es mucho más sencilla en el caso de la cooperación científica. Naturalmente que también en este caso cada cual aporta no sólo su inteligencia, su razón y su saber, sino también su fantasía, su temperamento, sus experiencias personales, etc.; pero el momento unificador es la realidad objetiva que existe con independencia de la consciencia humana (es decir, de las consciencias de todos los colaboradores); por eso la mayor aproximación posible a esa realidad determina el modo de la unión de las personalidades.

La situación es diversa en el arte. Si la colaboración de varios autores tiene que dar de sí una real obra de arte, es evidente que tiene que conseguir una peculiar, unitaria y pregnante individualidad de la obra, desde la concep-

ción básica hasta los detalles estilísticos. La subjetividad de los que intervienen creadoramente en la obra unitaria no puede, pues, considerarse como positiva y estéticamente relevante sino en la medida en que es capaz de convertirse en un orgánico elemento estructural de la individualidad de la obra. Pero las subjetividades inmediatas particulares son cualitativamente inconmensurables en su monádica singularidad. Hemos visto que en la cooperación científica la generalización objetivadora y desantropologizadora suministra a esas subjetividades un suelo común. También en el arte es necesaria una generalización que rebase la subjetividad inmediata y particular; pero esa generalización tiene que ser concorde con la concreta esencia del arte.

Esa generalización se desprende de lo que hemos llamado la forma específica de manifestación de la particularidad como centro organizador de cada obra de arte. Como también vimos, se trata de una elevación por encima de la subjetividad inmediata como singularidad o particularidad abstracta, pero sigue siendo al mismo tiempo algo subjetivo y personal. Su objetividad se mide por el modo como una subjetividad así generalizada en particularidad —y que, por tanto, recoge también en sí, como igualmente vimos, la universalidad como momento en su centro organizador— es capaz de dar una reproducción de la realidad que sea inmediatamente eficaz, verdadera y original. Ni siquiera, pues, en la más conceptual abstracción de la más general consideración estética es posible separar la objetividad de la subjetividad. Lo que en la teoría del conocimiento sería erróneo idealismo —la proposición: no hay objeto sin sujeto— es en cambio uno de los principios básicos de la estética, en la medida en que en este ámbito no puede darse ningún objeto estético sin sujeto estético; el objeto (la obra de arte) está por su estructura tejida con subjetividad; no posee un "átomo" ni una "célula" sin subjetividad; su totalidad incluye la subjetividad como elemento de la idea estructuradora.

La independencia de la realidad objetiva respecto del sujeto humano está siempre presupuesta, como es natural. Si su reflejo y reproducción artísticos no fueran el punto de partida y la meta, ni siquiera sería posible plantear nuestros problemas. Y entonces, como en tantas teorías

decadentes del arte, la mera expresión de la subjetividad inmediata sería ya idéntica con la creación artística, la obra de arte contendría un mundo solipsista, inmediato en cuanto a su contenido esencial, premonitorio, asociativo, introyectivo, onírico como en el surrealismo, y al mismo tiempo tendríamos de nuevo ante nosotros, como al hablar del manierismo, la mutación de una subjetividad abstractamente inmediata, estéticamente falsa, en un objetivismo abstracto e inhumano. Es en general característico del arte, por seguirse de la esencia de su modo de reflejar la realidad, que el falso (falso y extremo) subjetivismo y un objetivismo igualmente extremo y falso suelan aparecer juntos y muten constantemente uno en otro. También en esto se manifiesta, como aspecto negativo de la tendencia a la síntesis dialéctica, la importancia de lo particular como centro organizador del reflejo estético.

Ejemplo verdaderamente escolar de lo dicho es el caso del conocido escritor inglés D. H. Lawrence, en el cual esa mutación de la subjetividad abstractamente inmediata en inhumanidad, en objetivismo inhumano, se realiza tan plenamente que se convierte en esencia de su intención creadora. Como ese estético callejón sin salida de tales tendencias se presenta pocas veces con tanta pureza, se nos permitirá citar algo extensamente una parte de la carta programática de ese escritor a Edward Garnett: "Pero de un modo u otro, lo puramente físico de la humanidad me interesa más que el elemento humano de la vieja moda, que le mueve a uno a proyectar el carácter en un esquema moral y darle consecuentemente forma. Contra lo que protesto es precisamente contra el esquema moral determinado. Tanto en Turguenev como en Tolstoi o Dostoievski, el esquema moral —por extraordinarios que sean los caracteres— es incoloro, viejo, muerto. Cuando Marinetti escribe: «La solidez de una hoja de acero es interesante en sí, la alianza inconcebible e inhumana de sus moléculas en su resistencia, digamos, contra una bala. El calor de un trozo de madera o de hierro es de hecho para nosotros más apasionante que la risa o las lágrimas de una mujer», entonces sé lo que quiere decir, como artista es una tontería contraponer el calor del hierro y la risa de la mujer. Pues lo interesante de la risa de la mujer es lo mismo que lo interesante de la atadura de las moléculas

de acero o de su movimiento con el calor: lo que me fascina es la voluntad inhumana, llámala fisiología o —como Marinetti— fisiología de la materia. No me importa tanto lo que *siente* la mujer, en el sentido corriente de esa palabra. Ello presupone un *ego* con el que pueda sentirse. No me intereso más que por lo que la mujer *es* —por lo que Es— inhumanamente, fisiológicamente, materialmente en el verdadero sentido: pero para mí *es* como fenómeno (o como representante de una mayor voluntad inhumana) en lugar de lo que sienta según la representación humana... (Del mismo modo que el diamante y el carbón son el mismo elemento: carbono. La novela corriente querría reproducir la historia del diamante, pero yo digo: «¡Qué diamante! Esto es carbono». Ya sea mi diamante carbón o tizne, mi tema es el carbono.)" [2]

Tanto los callejones sin salida, recién descritos, de la subjetividad inmediata cuanto los casos, antes tratados, de cooperación lograda de diversas personalidades como creadores de obras individuales indican una y la misma dirección: en el proceso de creación de la obra tiene lugar una transformación de la subjetividad inmediata; la psicología tiene que preocuparse de las infinitas variables del modo individual de manifestarse tal cambio de posición. Para la estética sólo son relevantes aquellos rasgos típicos que resultan inevitables para el nacimiento de la individualidad de la obra. Es un hecho de antiguo conocido la elevación de la personalidad artística en el proceso de creación de la obra. Ya la estética griega se ocupó intensamente de ese hecho, pero, a consecuencia de la íntima relación del arte primitivo con la magia y la religión, la descripción e interpretación del hecho es sin duda aún mucho más antigua. De todas esas teorías de la inspiración —por reunir las más diversas bajo un mismo nombre— no nos interesa más que esa elevación, aparentemente enigmática, de la subjetividad creadora por encima de su nivel propio de la vida cotidiana. Ya Platón ironiza —en el *Ion,* por ejemplo— sobre la pretensión de ver en tales inspiraciones una revelación de verdades superiores. Pero esta pretensión ha desaparecido pocas veces del todo, incluso en las estéticas posteriores. Y se comprende: como no se

[2] D. H. Lawrence: *Stories, Essays and Poems,* Londres, Everymans Library, págs. 333-334.

descubrían las causas de esa elevación de la personalidad, tenían por fuerza que sobrevivir en forma "secularizada" los restos de las tradiciones mágicas (Caudwell).

Estas tienen sus raíces, primero, en la corriente irracionalista, tan fuerte hoy día, y cristalizan generalmente en torno al mito de la intuición. Como me he ocupado detalladamente de esta cuestión en otros trabajos (especialmente en *El Asalto a la Razón)* y ya en ellos he mostrado que el valor veritativo de la intuición consiste estrictamente en la corrección material o de contenido de lo hallado por ella, mientras que su forma psicológica de manifestación no tiene ninguna importancia, no será necesario aquí proceder otra vez a una discusión particular. En segundo lugar se tiene una fetichización de la generalización artística aquí realizada. Con excepción de los representantes de tendencias extremas de la decadencia, todo el mundo ve que en esas inspiraciones hay siempre una tendencia a cierta universalidad suprasubjetiva. Pero puesto que las teorías estéticas, como hemos mostrado repetidamente, suelen confundir la generalización artística con la universalidad científica o filosófica, tienen que producirse golpes en el vacío incluso inspirados por las más finas y sensibles intenciones. Las teorías idealistas de lo "universal-humano", del "ideal", del apoyo en la doctrina platónica de las ideas como forma deformada del reflejo, contribuyen poderosamente a esa fetichización. En tercer lugar hay que aludir a otra fuente de esa fetichización: detrás de cada una de esas universalidades se encuentra la esencia social del arte, pocas veces reconocida y ni siquiera barruntada. Las aparentes antinomias que surgen así entre la independencia del arte, la independencia de la individualidad de la obra y la función social de lo estético contribuyen también a oscurecer este problema.

Nuestros análisis presentan este hecho bajo una luz más sobria. Se trata de la viva contradicción dialéctica entre la personalidad estéticamente relevante del artista y su inmediata y particular personalidad. Los dos momentos de esta contradicción son reales fuerzas de la vida (nunca un abstracto deber); y las dos son imprescindibles para el origen de la individualidad de la obra, precisamente en su dialéctica contradictoriedad. Como hasta ahora hemos subrayado unilateral y conscientemente la personalidad

Ronnall Castro
A Human Being

artísticamente relevante, con objeto de mostrar el absurdo de las teorías de la decadencia, exclusivamente basadas en la particularidad personal, hay que añadir ahora lo siguiente como complemento a las anteriores reflexiones: las propiedades de los hombres presentes en la particularidad personal, como la receptividad sensible, la fina sensibilidad para las impresiones, la fantasía, etc., son la base de todo talento artístico; el que el talento pueda desarrollarse en el curso del trabajo hasta alcanzar alturas antes insospechadas no altera en nada la circunstancia de que aquí nos encontramos ante aquellas propiedades indisolublemente ligadas a la particularidad, a la inconmensurabilidad inmediata de cada personalidad. Ellas solas no bastan para constituir el talento, pero son su base fisiopsicológica imprescindible. Aquí no es necesaria ni posible una modificación, una mutación en algo en principio diverso, sino sólo una ulterior elaboración, una superior evolución de lo innato.

La comprensión de este hecho cotidiano de la práctica artística queda siempre oscurecida por las concepciones idealistas de la personalidad humana. Pues en ellas la particularidad inmediata se presenta como la única realidad empírica, mientras que todas las fuerzas que tienden a una elevación se fetichizan como deber, como ser ideal u óntico, en una trascendencia que se opone al sujeto. Eso por no hablar ya de las renovaciones de la trascendencia religiosa o mágica. Sólo una concepción materialista de la vida humana permite ver aquí una dialéctica interna. Ya en la ética de Aristóteles encontramos tendencias que apuntan en esa dirección, pero Spinoza ha sido el primero en formular de un modo claro el problema decisivo de la concepción aquí indicada de la subjetividad humana: "Una afección no puede ser inhibida o eliminada más que por otra afección contraria y más fuerte que la que se trata de inhibir".[3] Cuando aquí y en lo que sigue se hable de elevación de la subjetividad, esa elevación deberá entenderse siempre en el sentido de Spinoza.

Más difícil aún es la situación por lo que hace a lo que hemos llamado personalidad estéticamente relevante del creador, aunque la base ya indicada es la misma. Obsérvese ante todo que la particularidad recién aludida no se limita en modo alguno a la sensibilidad; abarca más bien todas las reacciones del hombre a los fenómenos de la vida en su inmediata espontaneidad, lo cual, naturalmente, no excluye su carácter adquirido ni su carácter consciente. Precisamente aquí desempeñan un importante papel las convicciones del hombre, desde sus prejuicios ordinarios hasta la concepción del mundo sentida como más sagrada. En esta formulación la viva contradicción que nos hemos puesto como problema aparece ya mucho más concreta y comprensible. En el proceso de reflejo de la realidad, en el proceso de su reproducción artística, las dos capas de la personalidad creadora se encuentran constantemente en litigio. Esto no tiene aún nada específico del reflejo estético; pues tales conflictos llenan también la vida cotidiana de todo hombre. Pero lo característico del proceso de creación artística es que el resultado puede fijarse conformadoramente en la obra de arte de un modo contradictorio de los prejuicios y hasta de la concepción del mundo del artista, y que este superior nivel recibe forma estética sin que por ello tenga que haberse producido una evolución correspondiente en la particular personalidad privada del artista. Balzac, por ejemplo, ha sido siempre un realista legitimista. Pero en su exposición de la Restauración y de la Monarquía de Julio lo que artísticamente aparece en su obra es precisamente lo contrario. Engels ha descrito este proceso del modo siguiente: "El que Balzac se viera así obligado a obrar contra sus simpatías de clase y sus prejuicios políticos, el que *viera* la necesidad de la ruina de sus queridos nobles y los describiera como seres humanos que no merecían mejor suerte; y el que *viera* a los reales hombres del futuro en el único lugar en que era posible verlos por entonces, todo eso me resulta uno de los mayores triunfos del realismo y uno de los rasgos más extraordinarios del viejo Balzac." [4]

[3] Spinoza: *Ethica*, IV parte, Tesis 7.

[4] Carta de Engels a Margaret Harkness, Ed. Lifschitz, pág. 106. Análogamente Marx acerca de Eugenio Sue, *Werke (Obras)*, III, pág. 348. Conatos de esta concepción se encuentran en los demócratas revolucionarios rusos. Cfr. mi estudio al respecto en *Der russische Realismus in der Weltliteratur (El realismo ruso en la literatura universal)*, Ed. Aufbau. He tratado detalladamente el problema en mis estudios sobre Balzac, Gogol, Tolstoi, Dostoievski, Kleist, etc.

Las causas concretas, sociales y personales, así como las condiciones del éxito o el fracaso de ese "triunfo del realismo" no pueden ser tratadas sino al hablar de la interacción concreta entre la concepción del mundo y la dación de forma artística. Aquí debemos simplemente subrayar que se trata de la elevación de la personalidad creadora desde su singularidad particular hasta la particularidad, hasta *su propia* particularidad. Todo aquello que en la inmediata singularidad del artista es importante para su trabajo creador puede imponerse sin alteración, y hasta agudizado por la dimensión creciente de la tarea. El paso desde la singularidad hasta la generalización estética, la particularidad, tiene lugar a consecuencia del contacto con la realidad objetiva, a consecuencia de la aspiración a reproducirla fiel, profunda y verazmente. Precisamente la sensibilidad del talento observador, la fantasía espontánea, etc., hace nacer figuras y situaciones cuya propia lógica interna rebasa los prejuicios de la personalidad inmediata y que entran en conflicto con ésta. Lo que no en última instancia decide del rango artístico es el resultado de esas colisiones. La vida propia de las figuras artísticas, la lógica interna de las situaciones, ha sido ya registrada frecuentemente como característica del arte auténtico, y otras tantas veces se ha indicado que la inmixtión lograda del creador en esa vida propia de la obra suele dar lugar a un fracaso artístico al menos relativo.

Podemos ver que no es necesario apelar a ninguna mística de la inspiración para hacer perfectamente comprensible el hecho: en esta vida propia se manifiesta, precisamente, la conexión social percibida: el artista empieza por captarla espontáneamente, pero de su elaboración artística nace la viva contradictoriedad dialéctica que hemos descrito, en cuanto el creador reconoce, o sospecha por lo menos —y la capacidad al respecto determina también su rango como artista— que ha descubierto algo cualitativamente distinto y más general que las observaciones medias o excéntricas, las impresiones, etc., que se le ofrecen en su cotidiana singularidad. Ante tales objetos aprende el creador mismo a conocer sus más auténticas simpatías y antipatías sociales mejor que en su propia vida cotidiana, llena de prejuicios y limitada por ideas fijas; ante esos objetos, al elaborarlos, al dejarlos vivir, se levanta el artista por encima de su corriente singularidad. La corrección que el "triunfo del realismo" practica en el yo creador y en la obra caracteriza, pues, el camino que parte de la falsa singularidad y de las falsas universalidades, de superficiales prejuicios, y llega a la correcta particularidad artística. Aunque con ello queda superada la originaria inmediatez de la vida cotidiana, la generalización no produce la aniquilación de ésta, sino, por el contrario, una nueva inmediatez a un nivel superior. Así se convierte la obra en un "mundo" propiamente dicho, no sólo para el receptor, sino incluso para el creador mismo: él le ha dado nacimiento, pero ella le ayuda a levantarse a una altura de subjetividad estético-social, a la altura de aquella particularidad que hace por fin artísticamente posible su consumación.

Precisamente por eso es decisiva para la estética la necesidad de representar objetiva, verazmente y, al mismo tiempo, humanamente una realidad independiente de la consciencia humana. Esta necesidad impone la generalización aquí descrita de la subjetividad en particularidad, la superación también de todo lo meramente universal en la humanizada subjetividad de lo particular.

X

LA ORIGINALIDAD ARTISTICA Y EL REFLEJO DE LA REALIDAD

Nuestras consideraciones han rebasado —y no casualmente— sus inmediatos objetivos visibles: al intentar apresar la subjetividad estética en la cuestión particular de la cooperación artística de varios autores no sólo hemos tenido que determinar esa subjetividad en su universalidad, sino que, además, hemos tenido que penetrar hasta su fundamento real, que es la individualidad de la obra. Al hacerlo hubo que apelar a un concepto que se manejó entonces sin fundamentación y que, por lo tanto, necesita una ulterior concreción: el concepto de originalidad. También a propósito de esta cuestión podemos observar lo lentamente que sigue a la práctica artística la teoría del arte. Mientras que la práctica artística produce siempre objetivamente obras originales, el problema de la originalidad como rasgo esencial de la obra de arte aparece en un momento relativamente tardío. Young, el primero que ha formulado la idea de un modo eficaz, le dio también la versión que más firme ha resultado durante mucho tiempo; Young halla originalidad cuando el artista imita a la naturaleza, mientras que considera imitación en el mal sentido de la palabra la imitación de otros artistas. El término "imitación" presenta aquí sin duda todas las limitaciones del pensamiento metafísico; el término "naturaleza" tiene por su parte la oscuridad y la vaguedad características de la época de la Ilustración; y hay ciertamente un acento rousseauniano en la descripción de la relación del artista con la evolución del arte; esa relación se ve exclusivamente como recusación de la imitación de obras ya existentes. Pero todo eso no borra el hecho básico de que Young ha estatuido una conexión necesaria

entre la originalidad de la obra de arte y el reflejo de la realidad objetiva, con lo que la concepción de la originalidad se libera de todo irracionalismo. La relativa claridad y la progresividad de Young se manifiestan no sólo en la contraposición de su tesis con el *je ne sais pas quoi* agnóstico y mundano de sus predecesores y contemporáneos franceses, sino también en la comparación con los posteriores deslices irracionalistas de la filosofía clásica alemana.

Así Kant, por ejemplo, considera la originalidad como "primera cualidad" del genio. Kant es infinitamente superior en lo teorético a los modernos ya estudiados en la medida en que ha reconocido el peligro del "sin-sentido original" y ha establecido consiguientemente la exigencia de "ejemplaridad" frente al genio. (En otro contexto más concreto podría estudiarse cómo Kant, al decir eso, se ha acercado a la dialéctica entre la ley estética y la genialidad, aunque sin encontrar una solución satisfactoria.) En Kant se aprecia claramente que sólo es capaz de imaginarse una conexión objetiva razonable, filosóficamente positiva y claramente formulable en el marco de las categorías de la cientificidad, y, más precisamente, de la física clásica. Cuanto más auténtica y profundamente descubre la estructura, peculiar y distinta, del mundo estético, tanto más limitado se ve a expresar su comprensión de un modo puramente negativo, en la forma de negación de la consciencia y de la conceptualidad. Por eso, estas caracterizaciones suyas formuladas de modo puramente negativo tienen que deslizarse hacia lo irracional, muy contra las tendencias básicas del pensamiento del filósofo. Así se convierte para él el artista en "el causante de un producto que debe a su genio, sin saber él mismo cómo se le han reunido las ideas necesarias, sin que esté tampoco en su poder imaginar lo hecho a su arbitrio o según un plan, ni comunicar a otras personas instrucciones que las capacitaran para producir análogos productos".[1] Se ve enseguida que esta abstracta negación del aprendizaje en arte, etc., dimanante de una percepción en sí correcta, cobra esa expresión tan extremadamente negativa a causa precisamente del dominio tan exclusivo de los criterios científicos en Kant.

[1] Kant: *Kritik der Urteilskraft (Crítica de la Facultad de Juzgar)*, párrafo 46.

En todo caso, Kant da aquí un paso atrás respecto de Young: las categorías estéticas —en este caso la originalidad— se determinan como pura alteridad negativa respecto del pensamiento racional: se determinan como indeterminabilidad conceptual. Si ya en Kant —contra su voluntad, repetimos— esto produce una aproximación al irracionalismo, la tendencia se impone definitivamente en la teoría romántica del arte, la cual sitúa consciente y enfáticamente en el centro precisamente ese motivo, e irracionaliza totalmente al genio con su originalidad. Con esto es inevitable que la originalidad cobre un carácter puramente subjetivo, que la singularidad alcance el lugar dominante en las manifestaciones teoréticas y prácticas del romanticismo, aunque sin duda mezclada a menudo con una mística universalidad. El hecho de que incluso esa singularidad se disuelva a sí misma en la ironía romántica no hace más que radicalizar la tendencia destructiva: la ironía romántica es una mutación inmediata de la particularidad del Yo en lo universal abstracto y viceversa; no es, pues, casualidad, sino necesidad de la filosofía del arte, el que en esa práctica artística se impusiera el manierismo con todas las consecuencias del mismo que hemos descrito.

En la estética de Hegel vemos, finalmente, un paso hacia adelante respecto de Young. El paso consiste en que la originalidad vuelve a aparecer en el más íntimo contacto con el contenido al que se da forma, como vehículo de la conformación de un contenido objetivamente relevante; con esto el punto de partida metodológico de la explicación no se busca en el sujeto, sino otra vez en la obra misma. Por eso en Hegel la recusación de la mera particularidad de lo subjetivo (de la subjetividad como singularidad) se encuentra fundada mucho más enérgica y profundamente que en Kant. Dice así Hegel: "La mala pintura es aquella en la cual se muestra a sí mismo el artista; la originalidad consiste en producir algo completamente universal." [2] Hegel separa, pues, más radicalmente la originalidad de la "arbitrariedad y la subjetividad de

[2] Hegel: *Werke (Obras)*, XV, pág. 645.

meras ocurrencias"; y ve su esencia en que, por una parte, "aferra una materia racional en sí misma", y, por otra parte, la elaboración de esa materia por la universalidad corresponde "a la esencia y al concepto de un determinado género artístico". De acuerdo con esto puede Hegel resumir del modo siguiente su determinación de la originalidad: "La originalidad es, pues, idéntica con la verdadera objetividad, y encierra en sí lo subjetivo y lo objetivo de la exposición de *tal* modo que los dos aspectos no contienen ya nada ajeno y contrapuesto el uno respecto del otro. En un respecto, la originalidad constituye la más propia interioridad del artista; en el otro aspecto la originalidad no da, sin embargo, más que la naturaleza del objeto, de tal modo que toda peculiaridad aparece exclusivamente como peculiaridad de la cosa misma, y procede así de ésta como la cosa procede de la subjetividad productiva." [3]

No hará falta una especial explicación para apreciar que con todo eso se da un paso importante más allá de la Ilustración: Young ve los rasgos distintivos más importantes de la originalidad en el acto abstracto de reflejo (imitación en su terminología) de la realidad (naturaleza en su terminología), mientras que Hegel no fija ya sólo como determinaciones el qué del reflejo (el contenido racional en sí) y el cómo (de acuerdo con el género, etc.). A primera vista podría incluso pensarse que la ausencia del reflejo en el sistema idealista de Hegel no produce aquí más que una definición formal, epistemológica, y que se trate también aquí de un caso de "materialismo invertido". Pero no es esa la situación. Al tratar aquí un problema que, como vio rectamente Young, presenta como clave para su verdadera solución la teoría del reflejo de la realidad, Hegel se priva, por no poder aplicar esa idea, de la posibilidad de aplicar para la aclaración de esa cuestión precisamente lo mejor y más progresivo de su estética, a saber, la historicidad.

No puede, en efecto, subestimarse la importancia de la historicidad del arte precisamente para el análisis de la originalidad. Pues si la realidad reproducida por el arte fuera esencialmente inmutable, la originalidad no se manifestaría sino como profundidad de la penetración en sus determinaciones más importantes. Pero como la ininterrumpida transformación histórico-social pertenece a la esencia de la realidad, es imposible ignorarla en el reflejo artístico de la misma. Ella se convierte incluso en la cuestión central de la reproducción correcta. Pues si —como ya hace Hegel— se reconoce la transformación histórica del contenido como fundamento del cambio del arte en cuanto a dación de forma, estilo, composición, etc., estará claro que este momento de transformación, de nacimiento de lo nuevo, muerte de lo viejo, causas y consecuencias de las transformaciones de la estructura social en las relaciones entre los hombres, tiene que situarse en el centro de la conformación artística. La originalidad artística, como orientación a la realidad misma y no a lo que ha producido hasta el momento el arte en cuanto a contenidos y formas, se manifiesta precisamente en este papel del descubrimiento, del hallazgo instantáneo de la novedad aportada por la evolución histórico-social.

Aunque este punto no haya sido tratado teoréticamente ni siquiera por el fundador del método histórico en estética, Hegel, ha estado siempre en el punto central de toda conformación artística realmente auténtica.[4] Pero hasta la estética del marxismo no ha podido cobrar esta antigua cuestión un preciso sentido teorético: es original el artista que consigue captar rectamente, según el contenido, la dirección y la proporción, lo nuevo esencial que aparece en su período, y que es capaz de desarrollar una dación de forma adecuada orgánicamente al nuevo contenido, nacida de él. Sobre la necesaria conexión entre este concepto de la originalidad y nuestra cuestión capital de la particularidad no podremos decir nada más concreto hasta haber aclarado algunas cuestiones íntimamente relacionados con este tema, como la de la inevitable toma de posición del artista respecto de la realidad a que él da forma, la cuestión del partidismo, así como la relación dialéctica entre apariencia y esencia en la individualidad de la obra, por lo menos en sus rasgos más generales.

[3] Hegel: *Werke (Obras)*, X, I, págs. 379-380.

[4] Ciertas denominaciones antiguas, como troubadour, trouvère, novela, etcétera., indican que esta práctica artística estuvo frecuentemente acompañada por una adivinación bastante precisa de sus principios.

XI

PARTIDISMO

Por lo que hace al partidismo, se trata de un complejo problemático en el que hay que empezar por superar ciertos prejuicios. Por una parte numerosos teóricos burgueses, partiendo de una sobreestimación unilateral del comportamiento teorético-contemplativo, consideran que todo arte verdadero está por encima de todo partidismo, levantado por sobre las luchas del día; por eso se manifiestan despectivamente, o, a lo sumo, intentan disculpar las resueltas tomas de posición de importantes artistas. La teoría kantiana del "desinterés" —sobre cuyo justificado núcleo tendremos aún que hablar en otros contextos— ha reforzado esta concepción tanto como lo han hecho las sentencias de influyentes escritores como Flaubert, por ejemplo, que se imaginaba seguir con su *impassibilité* dicha práctica. Por otra parte, hay marxistas que consideran el partidismo * como un privilegio exclusivo del realismo socialista o, en el mejor de los casos, también de algunos de sus preferidos precursores. La recusación de tales puntos de vista no significa, naturalmente, negar que el consciente partidismo del realismo socialista significa un partidismo con recta consciencia, sólo conseguible mediante la concepción marxista del mundo y cualitativamente nuevo respecto de las tomas de posición espontáneas de toda anterior práctica artística.

* El término «partidismo», impuesto por el uso, debería seguramente sustituirse por algún otro formado con un sufijo de sentido menos voluntarista y más descriptivo, como el eidético «particidad», por ejemplo. Pues lo que el término quiere expresar es la naturaleza de parte y no la militancia. «Parcialidad» será también más exacto que «partidismo». En alemán y en italiano el concepto se expresa con abstractos: *Parteilichkeit, particità*. (N. del T.)

Pero las concretas consecuencias de esa cualitativa novedad del partidismo del realismo socialista no pueden tratarse sino a propósito del análisis estético del estilo. Aquí, limitándonos por de pronto a tratar lo que se sigue inmediatamente de la peculiaridad del reflejo estético, no podemos enfrentarnos más que con ese partidismo general y espontáneo del arte, pasando aun por alto todas las modificaciones históricas, por importantes que sean. ¿Qué significa una tal particidad? Hay que subrayar, ante todo, que para nosotros se trata exclusivamente de la toma de posición respecto del mundo expuesto, en la medida en que esa toma de posición está presente en la obra y conformada con medios artísticos. El modo como el artista mismo *se representa* su comportamiento con la realidad es un asunto biográfico, no estético; bastará con recordar la teoría de Flaubert y su hiriente contraposición con la conformación violentamente partidista —a saber, irónica— del mundo burgués en las principales obras de Flaubert. Al hablar aquí de la espontaneidad y la inevitabilidad de una tal toma de posición debemos recordar de nuevo la diferencia entre reflejo científico y reflejo artístico de la realidad.

Para aclarar rápidamente la cosa por medio de una cierta simplificación nos limitaremos por ahora a las ciencias exactas o matemáticas de la naturaleza. Una ley expresada en ellas formula, si está concebida rectamente, una conexión objetiva y general de la realidad existente con independencia de nuestra consciencia. Una tal ley no contiene en sí ninguna toma de posición, a lo sumo aquella que consiste en sustituir anteriores formulaciones incorrectas o imperfectas por otras más valiosas y relativas a los mismos hechos. El papel que haya podido desempeñar personalmente en el descubridor, durante la elaboración de la ley, una toma de posición es de nuevo cuestión biográfica que no afecta a la cuestión epistemológica misma, que es la de mayor aproximación posible al correcto reflejo de la realidad objetiva.

Es verdad que frecuentemente, y en modo alguno por casualidad, descubrimientos científicos se convierten en punto de partida de las más violentas luchas ideológicas; piénsese en los descubrimientos de Copérnico o Darwin. Pero estas luchas, aunque en la práctica social se den

inseparablemente unidas a los descubrimientos, tienen que distinguirse epistemológicamente de las discusiones científicas acerca de la corrección o incorrección de las nuevas leyes. Los apasionados choques suscitados por la teoría copernicana, que llevaron, entre otras cosas, a la quema de Giordano Bruno, al proceso contra Galileo, etc., giran en lo esencial en torno a la contraposición entre orden social burgués y orden social feudal. Si la concepción general del mundo debe tener fundamentos geocéntricos o heliocéntricos, si la ciencia tiene o no derecho a la investigación sin prejuicios de todos los hechos, incluso cuando sus resultados no coinciden con los dogmas de la religión: esas son, naturalmente, cuestiones ideológicas entre el feudalismo en decadencia y la burguesía en ascenso, luchas por la conservación o la destrucción de la sobreestructura feudal. Béla Fogarasi ha podido por eso decir con razón que estas disputas pertenecen a la sobreestructura, mientras que la teoría copernicana misma no pertenece a ella.

Es característico que cuando en *Materialismo y empiriocriticismo* Lenin habla de la particidad se limite explícitamente a la de la *filosofía* (en relación con las ciencias de la naturaleza en aquel libro), mientras que trata de un modo contrapuesto la práctica misma de las ciencias de la naturaleza: "*Ni a uno sólo* de estos profesores que son capaces de suministrar los trabajos más valiosos en terrenos especiales —la química, la historia de la física— *hay que creer una sola palabra* cuando hablan de filosofía."[1] Pero también por lo que hace a las ciencias de la sociedad, en las que las luchas de clase se introducen con su influencia mucho más enérgica e inmediatamente en los métodos de la investigación misma, hay que decir, por ejemplo, que la ley de disminución tendencial de la tasa de beneficio es verdadera, independientemente de los intereses de clase que se movilicen para combatirla; que los hechos establecidos por la economía o por la ciencia histórica son verdaderos o falsos según reflejen la realidad

[1] Lenin: *Werke (Obras)*, Viena-Berlín, 1927, XIII, pág. 350. El hecho de que en nuestros días el idealismo filosófico deforme también el método de las ciencias de la naturaleza complica simplemente la cuestión, pero no altera su esencia epistemológica. La lucha contra el idealismo fisicalista o su defensa siguen perteneciendo a la sobreestructura; no pertenece a ella la cuestión de si tal o cual teoría física es verdadera o falsa.

objetiva o sean mero dibujo de fantasmas imaginativos. Lenin continúa del modo siguiente aquella consideración de las ciencias: "¿Por qué? Por la misma razón por la cual no hay que creer *ni una palabra* en el terreno de la ciencia económica general *a ninguno* de esos profesores de economía que son capaces de suministrar los más valiosos trabajos en el terreno de la investigación fáctica especial. Pues la ciencia económica general es, en el seno de la sociedad moderna, tan *partidista* como la *teoría del conocimiento*." [2]

Si queremos apresar intelectualmente la particularidad de la particidad en el reflejo estético de la realidad, tenemos que dirigir nuestra atención al hecho siguiente: en la reproducción estética se trata sin duda, por una parte, de conseguir el reflejo más fiel posible de dicha realidad objetiva, pero el objetivo propuesto no es, por otra parte, la captación intelectual de la legalidad universal, sino la conformación sensible y por imágenes de una particularidad que contiene y supera en sí tanto su universalidad cuanto su singularidad, y cuya dación de forma no aspira a una aplicación universal en el sentido de la ciencia, sino que se orienta a una universal posibilidad de experiencia del contenido determinado, gracias precisamente a la dación de forma.

Es casi de banal obviedad añadir que una tal particularidad no puede surgir sino sobre la base de una elección, de una eliminación, de la generalización de las singularidades inmediatas. Lo que aquí importa ante todo es determinar más precisamente el carácter específico de esa generalización estética. Para hacerlo tenemos que empezar por recordar lo que conseguimos, al estudiar la originalidad artística, como resumen de los anteriores intentos de llevar ese fenómeno a concepto: originalidad significaba la captación de los rasgos decisivos en la lucha de lo viejo con lo nuevo, la explicitación artística de los momentos específicos de lo nuevo, y ello precisamente en una conformación orientada a la reproducción y la expresión de esa novedad particular. Esto significa que el contenido ideal esencial de toda obra de arte es una lucha de esa naturaleza. Y esto no se contradice con el hecho de que el

[2] Lenin, ed. cit., págs. 350-351.

contenido inmediato de la obra (y por tanto también su forma inmediata) sea algo en calma, o hasta una idílica serenidad. Ya Schiller, y precisamente respecto del comportamiento artístico que lleva a la conformación de idilios, ha probado convincentemente que el mero hecho de una tal elección temática contiene ya una crítica toma de posición contra el presente, y que también lo idílico, por tanto, como dación de forma, lleva en sí una particidad.

La realidad reflejada y conformada por el arte contiene ya, pues, en sí previamente, como un todo, una toma de partido respecto de las luchas históricas del presente del artista. Sin una tal toma de posición sería irrealizable la elección concreta de tal o cual momento de la vida, y no otro, como particular característico para objeto de la dación artística de forma. Pues en ese caso la pieza de realidad reproducida por el arte (un *coin de la nature* según Zola) sería realmente sólo una sección casual en cuyo lugar podría ponerse otra sección no menos arbitraria; le faltaría, pues, toda necesidad y toda fuerza de convicción. Las tendencias naturalistas e impresionistas de la teoría del arte en los siglos XIX y XX han puesto realmente en primer término ese momento. Y ello para la mayor confusión de la teoría del arte y de la misma práctica artística. Pues la concepción de la realidad a la que el arte tiene que dar forma artística como si fuera una mera sección más o menos casual e indiferente rebaja el carácter dialéctico del reflejo al nivel de una simple imitación, de una copia fotográfica. Según esas teorías, la realidad tiene que ser simplemente captada en su singularidad momentánea y casual; toda generalización artística queda excluida de la exposición. En la medida en que la generalización se presenta a pesar de todo, es una mera generalidad abstracta, casi siempre sociológica, a veces psicológica. Sabemos, desde luego, que los impresionistas y naturalistas de alguna importancia no se han tomado siempre al pie de la letra la teoría, afortunadamente para ellos; baste con citar a Zola. Pero también es característico que pudieran levantarse por encima de la problemática anti-artística de su teoría en la medida en que se tomaron en serio en su práctica artística la toma de posición respecto del mundo representado; también en esto es Zola el ejemplo más representativo. Y no tanto porque añadiera a la caracteri-

zación citada del objeto del arte la célebre fórmula *vu à travers d'un temperament* —para que la singularidad del sujeto se añadiera a la singularidad del objeto—, cuanto porque en él la elección y la elaboración de la materia, pese a su teoría estética, están dirigidas por una combativa particidad contra la realidad social.

Pero, ¿cuál es la situación de los artistas sincera y profundamente convencidos de que están limitándose a reproducir fielmente la realidad, o de que están dejando desplegarse libremente a su fantasía, o a su personalidad expresarse libremente, etc., sin querer tomar una posición afirmativa o negativa respecto de sus materias? Ya hemos contestado a esto en nuestra alusión a Flaubert: si realmente están creando forma artística, es que se encuentran al hacer aquellas afirmaciones en un estado de autoengaño. Ya el simple hecho de que toda reproducción estética de la realidad esté completamente empapada en emociones —y no al modo de la vida cotidiana, en la cual se dan objetos independientes de la consciencia y cuya recepción subjetiva se acompaña de emociones, sino de tal modo que la emocionalidad constituye un momento constitutivo imprescindible en la conformación estética del objeto, en su ser así y no de otra manera— aclara aquel autoengaño. Todo poema de amor está escrito por (o contra) una mujer (o un hombre); todo cuadro paisajístico tiene un determinado estado de ánimo como tono básico y unificador, en el cual —de modo a menudo muy complicado— se expresa un comportamiento afirmativo o negativo respecto de la realidad, a través de determinadas tendencias activas en aquel estado de ánimo.

Por fundamental que sea el momento de la emoción en el arte, no se trata, sin embargo, sólo de ella. Una de las principales debilidades de los intentos de determinar la peculiaridad del arte se basa, desde principios del siglo XIX, en el modo abstracto y antinómico de refutar anteriores concepciones que, a consecuencia de su identificación metodológico-terminológica de la generalización artística con el concepto universal de la ciencia o de la filosofía, intelectualizan demasiado el arte, haciendo de él una forma previa de la ciencia o de la filosofía. En la *Crítica de la Facultad de Juzgar* se robustece por fin la tendencia a eliminar totalmente del arte la conceptualidad;

ni Hegel quiere reconocer más que el hecho de que la unidad en el arte se cumple "también en el elemento de la representación",[3] mientras que el concepto se reserva para la filosofía.

Esa actitud contiene sin ninguna duda una limitación inadmisible del ámbito del arte. Puesto que el arte refleja la misma realidad que la ciencia o la filosofía, puesto que en ese reflejo es tan universal como ellas, se orienta tanto como ellas a la universalidad, no puede en absoluto prescindir de aquella esfera o nivel de la realidad objetiva y de su reflejo subjetivo cuyo contenido, forma, ámbito, etc. está descrito por el término "concepto". Precisamente lo más grande que poseemos en el arte —la tragedia griega y Dante, Miguel Angel y Shakespeare, Goethe y Beethoven— habría sido imposible si estuviera justificada esta exclusión del pensamiento supremo en el arte. Cierto que tales conceptos universales concretos, esas ideas y esas concepciones del mundo, etc., aparecen en el arte siempre superados en la particularidad; o sea, que el objeto de la conformación artística no es el pensamiento en sí, no la idea en su verdad inmediata puramente objetiva, sino tal como actúa en concretas situaciones de concretos hombres y como concreto factor de la vida, como parte de los esfuerzos y luchas, victorias y derrotas, alegrías y sufrimientos de los hombres, como importante medio de hacer sensible la peculiaridad humana, la particularidad típica de los hombres y de las situaciones humanas.

Basta con esbozar esos rasgos muy generales para hallar confirmada la inevitabilidad, antes dicha, de la toma de posición en la obra de arte. Pues, por encima de la emocionalidad partidista que ya hemos dicho y que es siempre necesaria, la vida mental del hombre, por no hablar ya de su actividad volitiva, tan íntimamente ligada con ella, está siempre vinculada a una toma de posición por o contra las singularidades inmediatamente motivadoras de la vida y por o contra los grandes problemas vitales que aparecen en aquellas singularidades. Tomado en sí mismo, este hecho tendría, naturalmente, como única consecuencia el que las figuras particulares de la obra de arte, igual que los hombres en general, no puedan siquiera

[3] Hegel: *Werke (Obras)*, X, I, pág. 132.

imaginarse artísticamente, ni por tanto representarse, sin sus esenciales tomas de posición respecto de las cuestiones importantes de su vida.

Pero el arte no da nunca forma a singularidades, sino siempre a totalidades: esto es, no puede contentarse con la reproducción de seres humanos junto con sus esfuerzos, simpatías, antipatías, etc., sino que, además de eso y rebasando eso, tiene que esforzarse por dar forma al destino de esas tomas de posición en su ambiente histórico-social. Este ambiente existe en la conformación artística aunque en la obra aparezca inmediatamente sólo el hombre siendo para sí, por ejemplo, en el retrato o autorretrato lírico, pictórico o musical. Pues todos los rasgos del hombre, aun individualmente representado, presentan huellas de su destino, de sus relaciones con los demás hombres, del resultado de sus íntimas tendencias vitales; bastará con aludir aquí a los retratos de Rembrandt. Y así todo artista, al tomar directa o indirectamente como tema destinos humanos, tiene que tomar posición acerca de ellos. Lo hace siempre en dos respectos. En primer lugar, ya el logro o el fracaso de determinadas intenciones y determinados esfuerzos del hombre contiene la crítica de unas y otros por parte del artista, o de la obra. Mucho más concretamente: el que una tal victoria o un tal fracaso aparezca trágica o cómicamente, sublimador o deprimente, traiciona ya la inevitable particidad de la obra de arte. En segundo lugar, cada uno de esos triunfos, cada una de esas derrotas, cada uno de tales compromisos, etc., si es que está conformado de modo auténticamente artístico, se encuentra rodeado por un determinado y pregnante tono a través del cual —si es que ello no ocurre además por otras vías— se expresa claramente la toma de posición de la obra. Esta toma de posición puede ser naturalmente muy complicada muchas veces, y algunas incluso ambigua o escindida. La palabra de Lucano *victrix causa diis placuit, sed victa Catoni,* describe ese tono o estado de ánimo, la toma de posición de muchas obras importantes en el seno de las contradicciones antagónicas de las sociedades de clases. Pero con ello no queda superada, sino confirmada, la inevitabilidad de la particidad de las obras de arte, que es lo que aquí queríamos mostrar.

Pero esta argumentación de la necesidad de una parti-

cidad en general sería aun, si se quedara todo en eso, demasiado abstracta. La real particidad de las auténticas obras de arte no es la de la sentencia de Herwegh:

> Basta con que elijáis una bandera,
> aunque ella sea distinta de la mía.

Es más bien una toma de posición muy concreta respecto de concretas cuestiones y tendencias de la vida. Por ello, lo decisivo para nuestro problema no es tanto la general particidad formal de toda obra de arte, en su totalidad y en todos sus detalles (y aunque ya baste esto para iluminar un tanto la naturaleza específica del reflejo artístico en su contraposición con el científico), cuanto, más bien, su contenido concreto de cada caso y el principio general de ese contenido concreto. Pues en este punto empiezan a concretarse nuestras anteriores consideraciones acerca de la originalidad de las auténticas obras de arte. Dijimos entonces que el conocimiento recto y artísticamente conformado de lo histórico-socialmente nuevo constituye la esencia de la originalidad. Nuestras consideraciones sobre la necesaria particidad de la obra, nuestro resultado de que su esencia es una concreta toma de posición, según el contenido, respecto de importantes cuestiones concretas y materiales de la vida, determinan ahora la verdadera originalidad de la obra con la exigencia de que en ella aparezcan tomas de posición materialmente correctas ante los grandes problemas de la época, ante lo nuevo que se manifiesta en ellos, en una forma coherente con ese contenido intelectual y capaz de expresarlo adecuadamente.

La comunidad del mundo reflejado en la ciencia y en el arte es la base de esta general comunidad del criterio: la corrección material del descubrimiento y la aclaración de lo nuevo. Este momento de la corrección material, de contenido, debe destacarse especialmente; pues en el tratamiento de la particidad aparece muchas veces, con un comportamiento positivo o negativo respecto de ella, una contraposición metafísica entre particidad y objetividad, una concepción según la cual la particidad excluiría una exposición objetiva, objetivamente correcta, de hombres, situaciones y destinos, o como si esa objetividad no fuera más que un momento subordinado. Lenin, que ha defen-

dido del modo más resuelto y teoréticamente más completo la necesaria particidad del marxismo, considera en cambio el superior nivel de objetividad alcanzable en él como uno de los rasgos más característicos de aquella particidad. "De este modo —dice refiriéndose al análisis clasista de todo fenómeno—, el materialista es por una parte más consecuente que el objetivista, e impone su objetivismo de un modo más profundo y completo." [4] Esta afirmación de Lenin vale de todo reflejo de la realidad, tanto de la ciencia como del arte. (Las formas asumidas por la particidad en el curso de la historia son un problema de la parte histórico-materialista de la estética.) Esta comunidad del reflejo científico con el reflejo estético subraya sin embargo muy enérgicamente la contraposición: en el mismo fenómeno de lo nuevo la ciencia apresa las legalidades de las conexiones nuevas (o recientemente descubiertas) o da por lo menos una recta fijación e interpretación de los nuevos hechos así concebidos; el arte, en cambio, muestra, en una reproducción sensible e inmediatamente experienciable o vivible, la vital forma de aparición de los nuevos fenómenos en la vida humana, en la sociedad. Por eso ella también tiene que mostrar generalizado todo lo singular en lo cual lo nuevo cobra inmediatamente existencia. De esta contraposición se desprende claramente que aquella generalización artística no es más que un ascenso de la singularidad a cierta particularidad determinada, a lo típico en sentido estético, ni puede ser otra cosa, junto con una determinada concretización de lo universal, determinación en la cual la universalidad de lo universal en sí queda superada en su concreta eficacia en la vida humana, en su particularidad.

Esta generalización presenta una dirección contrapuesta a la de la ciencia. La superación simultánea de lo singular y de lo universal en la particularidad hace nacer en la obra de arte una objetividad unitaria en la que se unifican las leyes de la vida, inseparablemente, con las inmediatadas formas de manifestación de la vida, sumiéndose en aquella objetividad hasta hacerse indistinguibles. La dualidad, subrayada por Lenin, entre la recta afirmación de nuevos hechos científicamente valiosos y de nuevas co-

[4] Lenin: *Der ökonomische Inhalt des Narodnikitums, etc. (El contenido económico del narodnikismo, etc.)*, ed. cit.

nexiones concretas, y una particidad en la teoría del conocimiento, la economía, etc., que falsea y deforma las conexiones de conjunto, es aquí imposible. (Cuando en el arte se presenta una tal contraposición, ella cobra la forma de la "victoria del realismo" descrita por Engels o destruye la creación artística.)

El arte no puede representar ningún hecho, ninguna relación, fuera de su particidad: la particidad artística tiene que representarse en la conformación de toda singularidad, o bien no existe siquiera artísticamente. Artísticamente, la "afirmación" de un hecho es idéntica con su conformación; ya en sus más desnudos datos está el hecho visto partidísticamente, y partidísticamente conformado; el pro o el contra de la obra respecto de cualesquiera de sus figuras o acontecimientos es, desde el punto de vista estético, la cualidad específica de su objetividad propia. Si realmente tienen valor artístico un juicio emitido en una obra o un comentario dado en ella —que en algunos géneros artísticos son perfectamente admisibles como medios expresivos estéticos—, esas manifestaciones no pueden ser sino una consciente y precisa explicitación de lo que ya está implícitamente presente en la conformada objetividad; más, pues, una intensificación cualitativa directa o indirecta de la objetividad conformada que un mero juicio o mero comentario acerca de objetos independientes. Esto mismo puede decirse aún con mayor razón respecto de la totalidad de la obra. Su composición, la recíproca iluminación y precisión de las partes por la dinámica y la propocionalidad de sus interrelaciones, es el camino propiamente artístico para afirmar o recusar estéticamente determinadas tendencias de la vida.

Lo dicho no contiene ninguna debilitación de la particidad. Antes al contrario. Esta concepción expresa más bien el esencial hecho estético de que la auténtica obra de arte es partidista de la cabeza a los pies, con todos sus poros; de que los principios de su estructura o construcción incluyen ya tomas de posición respecto de los grandes problemas de la vida; de que la particidad no puede separarse de su objetividad estética. Una tal orgánica unidad puede apreciarse no sólo en los artistas de temperamento acusadamente combativo, como Swift, Daumier o Saltykov-Schchedrin, sino también en los artistas supues-

tamente objetivos en el sentido unilateral, como Shakespeare o Tolstoi. Se trata estrictamente de una diferencia de medios expresivos, de temperamento artístico, cuya naturaleza, modo de expresión, etc., están determinados socialmente; y no se trata de principios últimos y básicos que fundamenten de diversos modos la conformación artística. Precisamente la vinculación de la recta objetividad con la particidad por Lenin arroja para la estética la posibilidad de formular correctamente la real esencia de la particidad.

XII

ESENCIA Y FENOMENO

Con esto hemos llegado a nuestra segunda cuestión. La vida reproduce constantemente lo viejo, produce ininterrumpidamente lo nuevo, y la lucha entre lo viejo y lo nuevo atraviesa todas las manifestaciones vitales. Pero el criterio hasta el momento conseguido enuncia sólo de un modo general la exigencia de corrección según el contenido; con esa su generalidad, la exigencia no puede, pues, arrojar un criterio real. Si queremos alcanzar la necesaria concreción de la medida tenemos al menos que intercalar y estudiar brevemente la dialéctica del fenómeno y la esencia. Se lee en Marx que "toda ciencia sería superflua si coincidieran inmediatamente la forma apariencial y la esencia de las cosas".[1] Como en el contexto en que escribe eso Marx está tratando del fundamento entitativo del reflejo científico de la realidad, y como esa base entitativa es objetivamente la misma para la ciencia y el arte, la citada relación entre fenómeno y esencia tiene que valer también para el reflejo estético.

Pero también aquí reaparece la diversidad, y hasta contradictoriedad, entre ambos, en el marco de la identidad de la realidad objetiva reflejada. La tendencia básica del reflejo científico es la clara separación entre la esencia y el fenómeno; bastará con recordar a este respecto, y ante todo, la expresión matemática de determinados fenómenos físicos; pero también en las ciencias de la sociedad —por ejemplo, al hablarse de precio y valor en economía— la forma apariencial inmediata se supera para posibilitar una captación conceptual adecuada de la

[1] Marx: *Kapital (El Capital)*, III, II, ed. cit., pág. 352.

esencia. Y es claro que incluso cuando el objetivo científico es la investigación precisa de la singularidad —como muestra nuestro anterior ejemplo del diagnóstico en medicina— el caso singular unívocamente determinado por la ciencia no puede ni debe contener las formas apariencias inmediatas sino superadas en sí mismo, si es que quiere realizarse la aplicación más exacta posible del conocimiento de la esencia. De eso se sigue que el reflejo científico de la realidad tiene que disolver la vinculación inmediatamente dada de fenómeno y esencia, con objeto de poder formular teoréticamente, asumiendo la esencia, la conexión legaliforme de ésta con el fenómeno. La formulación general así conseguida de la esencia tiene sin duda que ser aplicable siempre a todo fenómeno y contener en sí la legalidad de éste; pero externamente, visto, precisamente, desde el fenómeno, esa unidad presupone una previa separación, la cual, además, por lo que hace a la inmediatez del fenómeno, se hace definitiva. Se entiende sin más que ese proceso produce una aproximación tanto mayor a la realidad objetiva cuanto más generalmente está formulada la esencia, cuanto más enérgica es la separación indicada. No es, pues, casual, que Lenin califique de "delicioso" el desprecio de Hegel por "las delicadezas con la naturaleza y la historia".[2]

También es obvio que en el proceso del trabajo artístico se rebasa igualmente la singularidad inmediatamente dada del fenómeno. Las diversas especies de naturalismo resultan antiartísticas y disolutorias de la forma precisamente porque en el reflejo de la realidad no pueden ni quieren superar esta singularidad de las formas apariencias inmediatas. (Para evitar aquí todo malentendido debe observarse que expresiones como "disolución de las formas" o "ausencia de formas" no pretenden denotar una destrucción real de la forma, lo cual es por principio imposible, sino la destrucción del carácter estético de la forma. Ya Hegel ha indicado acertadamente que "lo que hay que entender por carencia de forma es la inexistencia de la forma correcta".)[3]

Pero la superación de la singularidad de la forma apariencial no es en el proceso del trabajo artístico sino punto

[2] Lenin: *Philosophischer Nachlass (Cuadernos filosóficos)*, pág. 51.
[3] Hegel: *Enzyklopädie*, párrafo 133, Suplemento.

de partida, la consciente separación de fenómeno y esencia, la enérgica explicitación y elaboración de lo esencial; desde este punto de vista el trabajo artístico recorre un camino análogo al del reflejo científico. Pero mientras que éste, como hemos visto, se atiene a la precisa separación entre forma apariencial y esencia, el proceso de superación de la forma apariencial que se realiza en la obra de arte es una superación en el literal sentido hegeliano de la palabra, a saber, al mismo tiempo una aniquilación y una preservación, el ascenso a un nivel más alto. Goethe ha sido también en esto el primero en formular claramente esta característica del reflejo artístico. Cierto que en el paso que vamos a aducir no habla explícitamente del arte; pero nuestros anteriores análisis han mostrado que la debilidad de Goethe en la metodología de las ciencias de la naturaleza consiste precisamente en que ha querido ponerlas demasiado cerca de la estética, razón por la cual lo que en ellas es debilidad es en la estética virtud revolucionaria. Dice Goethe: "Hay una delicada empiria que se identifica del modo más íntimo con el objeto y se hace con ello teoría propiamente dicha." Ya estilísticamente llama aquí la atención la contraposición con Hegel: en Hegel, una polémica satírica contra "las delicadezas" con la realidad inmediata; en Goethe una "delicada empiria". Esta contraposición ilumina del modo más crudo la relación entre forma apariencial inmediata y esencia en el reflejo científico y en el artístico.

La generalización del arte procede, como hemos podido observar varias veces, por caminos diversos de los de la ciencia. En la cuestión, importante hasta lo decisivo, de la relación entre fenómeno y esencia, esa peculiaridad del arte se manifiesta por el hecho de que la esencia se sume totalmente en la apariencia y ni una ni otra pueden alcanzar por separado en la obra de arte una figura autónoma, mientras que en la ciencia pueden separarse (intelectualmente), y los vínculos de unión lógicos, metodológicos y materiales entre ellas, por profundamente que discurran, no deben suprimir la separación. Con ello parece estar el arte más cerca de la vida que la ciencia. Y esto corresponde a la verdad en la medida en que la consciente aniquilación de la figura autónoma de la esencia en la estructura de la realidad subraya el hecho de que la esencia no

tiene existencia real más que en el fenómeno. Pero se trata sólo de una apariencia, pues ese inmanencia de la esencia al fenómeno tiene cualidades muy distintas en la vida y en el arte; en la realidad, fenómeno y esencia constituyen una unidad real inseparable, y la gran tarea del pensamiento consiste en extraer la esencia mentalmente. de tal unidad y hacerla así cognoscible. El arte, en cambio, crea una *nueva* unidad de fenómeno y esencia, en la cual la esencia está, por una parte y como en la realidad, contenida y oculta en el fenómeno, pero, por otra parte, penetra además todas las formas aparienciales de tal modo que —cosa que no ocurre en la realidad— esas formas aparecen, en todas sus manifestaciones, como reveladoras unívocas e inmediatas de su esencia.

La ciencia y el arte transforman, pues, la interrelación entre fenómeno y esencia que existe en sí en la realidad en un ser-para-nosotros. Lo específico del arte consiste, empero, en hacer aparecer preservada en la impresión inmediata la estructura de la realidad, en imponer inmediatamente el carácter evidenciado de la esencia sin necesidad de dar a ésta una figura propia en la consciencia, desligada de la forma apariencial. También este logro de la forma artística refleja un importante aspecto de la realidad objetiva. Sólo el idealismo y el escepticismo niegan la realidad del fenómeno, de la apariencia. La ciencia, al volver hacia el fenómeno por el rodeo de la explicitación de la esencia, confirma intelectualmente esa realidad. Así también lo hace el materialismo dialéctico, al elevar a consciencia la práctica científica. Dice Lenin: "lo inesencial, lo aparente, lo que se encuentra en la superficie, desaparece a menudo, no aguanta tan «densamente» ni está tan «sólido» como la «esencia». Por ejemplo: el movimiento de un río, la espuma por arriba y las profundas corrientes por abajo. *Pero también la espuma* es una expresión de la esencia." [4] Y sigue diciendo: "Lo aparente es la esencia en *una* de sus determinaciones, en uno de sus aspectos, en uno de sus momentos. La *esencia* parece precisamente ser aquello. La apariencia es el «aparecer» de la esencia en sí misma." [5] Lo específico del reflejo artístico de la realidad es la conformación de esta interrelación entre fenómeno y esencia, pero de tal modo que surja ante nosotros un mundo que no parezca constar sino de apariencias, tales que, sin perder su forma apariencial, su carácter de "fugaz superficie", y hasta precisamente mediante el sensible refuerzo de ese carácter en todos sus momentos de movimiento y reposo, hagan experienciable siempre la esencialidad inmanente al fenómeno. La particularidad que, como centro del reflejo artístico, como momento de la síntesis de universalidad y singularidad, supera en sí estas últimas, determina aquella forma específica de generalización del mundo apariencial inmediatamente dado, forma que preserva las formas aparienciales de ese mundo, pero las hace traslúcidas, trasparentes para la ininterrumpida revelación de la esencia.

La teoría conocía, como es natural, desde antiguo esta patente peculiaridad del carácter de la obra de arte. Pero esa peculiaridad dio lugar durante mucho tiempo a que se recusara su "mendacidad" y a que se la considerara como una primitiva "forma previa" del conocimiento. El desarrollo de la dialéctica en la filosofía clásica alemana posibilitó finalmente el reconocimiento y la valoración de esta real peculiaridad del arte como algo positivo y como su rasgo esencial determinante. Dice Hegel: "La forma de la *intuición sensible* pertenece al *arte*, de tal modo que es el arte el que sitúa para la consciencia la verdad en el modo de la conformación sensible, y precisamente de una conformación sensible que tiene en esta su aparición misma un sentido y una significación más altos y más profundos, aunque sin pretender hacer captable, a través de su medio sensible, el concepto como tal en su universalidad; pues precisamente la *unidad* del mismo con la apariencia individual es la esencia de lo bello y de su producción por el arte." [6] Y de acuerdo con eso resume la determinación de lo bello del modo siguiente: "Lo bello se determina así como la *apariencia* sensible de la idea." [7]

Esta concepción representa un gran paso adelante hacia la correcta comprensión de lo estético. Pero, igual que en todas partes, también aquí deforma el idealismo de Hegel sus geniales penetraciones e intuiciones. Ya hemos indi-

[4] Lenin: *Philospphischer Nachlass (Cuadernos filosóficos)*, pág. 44.
[5] Ibídem, pág. 47.

[6] Hegel: *Werke (Obras)*, X, I, pág. 132.
[7] Ibídem, pág. 144.

cado que al concebir lo estético como intuición Hegel admite sólo una superación de la representación en la intuición, pero no una superación del concepto, con lo que niega al contenido del arte el contener en sí como momento superado la universalidad concreta realmente desplegada. Con ello se encuentra Hegel en completo acuerdo con su filosofía histórica del arte, filosofía que hace del arte un estadio rebasado por la evolución en el curso de la historia de la humanidad. Lo contradictorio de este principio suyo aparece violentamente en el tratamiento de los grandes artistas de períodos que, según la estructura de su sistema, están ya más allá del arte. Pero esa contradicción ha penetrado también en su consideración estética teorética. Hegel determina como lo verdadero la idea que es "sólo la *idea universal* para el pensamiento". Pero esta idea tiene que "realizarse también externamente y cobrar determinada existencia presente como objetividad natural y espiritual". Esto se realiza sólo en lo bello: "Puesto que ello (lo verdadero) es inmediatamente para la consciencia en esta su existencia externa, y el concepto permanece inmediatamente en unidad con su apariencia externa, la idea no es sólo verdadera, sino *bella*." [8] Todo estudioso de Hegel verá en seguida que aquí tiene lugar el mismo salto moral de la idea a la realidad que se produce en el sistema en su conjunto con la transición de la lógica a la filosofía de la naturaleza, y que Hegel mistifica aquí con ese salto todas las transiciones y conexiones.

Así, pues, aunque Hegel reconoce más claramente que ninguno de sus predecesores la dialéctica de fenómeno y esencia en estética, sigue encontrándose ante el falso dilema que consiste en rebajar el arte a mera "forma previa" del pensamiento o levantarle a esencia de la realidad misma. El fundamento último de estas contraposiciones antinómicas, de esta recaída desde sus magníficos comienzos dialécticos, es sin discusión la idealística concepción del sistema de Hegel, la necesaria asusencia de la idea del reflejo en él. Pero también desempeña en todo ello un papel no irrelevante el que Hegel —repetimos: a pesar de su brillante punto de partida descuide lo específico de la generalización artística, o sea, el que conciba lo general o

[8] Hegel: ed. y pág. cit.

universal en el arte, a pesar de todo, de un modo en última instancia puramente lógico-filosófico. Con eso marra Hegel la peculiaridad estética de la dialéctica de fenómeno y esencia, desconoce el papel de la particularidad en la construcción de aquel mundo que crea el arte como reflejo de la realidad, papel que posibilita la fundamentación teorética de la independencia del arte y de su equiparación con la ciencia y la filosofía.

En la teoría estética de Belinski encontramos un importante paso más allá de Hegel. En *La idea del arte*, el ensayo de su período de transición entre el hegelianismo ortodoxo y la filosofía materialista, Belinski ofrece la siguiente definición: "El arte es la intuición inmediata de la verdad, o pensamiento en imágenes." [9] Lo importante de esta lacónica formulación es que abraza los dos aspectos del problema, tanto la unidad de pensamiento y actividad artística cuanto la específica peculiaridad del arte. La idea de inmediatez en su aplicación a la estética procede, naturalmente, de Hegel. Pero al enlazar Belinski ese concepto con el de "pensamiento en imágenes" consigue una formulación de la independencia del arte bastante más resuelta de lo que era posible a Hegel. Pues la "intuición" hegeliana, como ámbito categorial hasta cierto punto de lo estético, conviene ya desde el principio la subordinación jerárquica bajo la representación y el concepto, y Hegel ha intentado sólo respecto de la representación, no respecto del concepto, hacer de la rígida jerarquía una interrelación dialéctica. (A esto responde el que en su filosofía histórica del arte la relación entre religión y arte haya salido bastante más dialéctica que la relación contradictoriamente antinómica del arte con la filosofía. La irresolubilidad de este problema influye a su vez, naturalmente, en la dialéctica del fenómeno y la esencia en este campo.)

Cuando, en cambio, Belinski habla de "pensamiento en imágenes" su expresión contiene implícita una equiparación del arte con el pensamiento por conceptos. La debilidad de la definición de Belinski se encuentra en el hecho de que en la época en que la formuló se encontraba aún, en teoría del conocimiento, en el punto de vista del sujeto-objeto idéntico, y no en el del reflejo de la realidad obje-

[9] Belinski: *Obras completas* (en ruso), Moscú, 1948. Vol. II, pág. 67.

tiva. Así dice: "...todo lo que es, todo lo que llamamos materia o espíritu, la naturaleza, la vida, la humanidad, la historia, el mundo, el universo, todo es pensamiento que se piensa a sí mismo." [10] Este punto de vista de idealismo objetivo obliga a Belinski a basarlo todo en ese pensamiento —concebido objetivamente en el sentido del sujeto-objeto idéntico—, con lo que de facto no podía definir sino, a lo sumo, el proceso artístico, pero no lo objetivamente estético. Y como en la definición falta la relación con la realidad objetiva, la formulación no puede recoger sino un solo momento, aunque importante, de lo estético.

El gran paso dado aquí por Belinski más allá de Hegel consiste, pues, en haber fundado la equiparación y —con el término "imagen"— también la peculiaridad de lo estético frente a la teoría pura. Esta última determinación es al mismo tiempo una enérgica delimitación entre ciencia y arte en la concepción de lo universal; el hecho de que en el arte se trate de un pensamiento, significa la misma captación de la universalidad en ambos terrenos; y el que se trate de un pensamiento por imágenes fundamental, la independencia de lo estético. La debilidad del término "imagen" consiste en que se desdibuja el límite entre la singularidad y la particularidad, pues ambas pueden concebirse como imagen, y la definición de Belinski no da ningún expediente para distinguirlas desde el punto de vista estético-teorético. Esto hace imposible una dialéctica de la esencia y el fenómeno consecuentemente llevada hasta el final, especialmente porque el término "pensamiento" contiene cierta debilitación y confusión de fronteras entre la generalización artística y la universalidad filosófica. En otro lugar de su obra intenta Belinski dar determinaciones más concretas del arte, las cuales se acercan en particular más a la esencia del arte que su célebre definición, pero sin poder superar completamente las debilidades de ésta. Dice Belinski: "El objeto del arte es universal... Pero igual en el arte que en la naturaleza y en la historia, lo universal, para no quedarse en idea abstracta, tiene que aislarse en propias apariencias orgánicas. Por eso toda obra de arte es algo particular, separado, aunque penetrado por el contenido universal y por la

[10] Belinski: ed. cit., pág. 68.

idea. En la obra artística la idea tiene que fundirse orgánicamente con la forma, como el alma con el cuerpo, de tal modo que destruir la forma significa destruir la idea, y recíprocamente." [11] En su actividad crítica Belinski dibuja, en muchas discusiones de detalle, esa frontera entre lo particular y lo singular de un modo mucho más preciso. Pero aquí nos interesa sólo la teoría de la estética. A ello hay que añadir que el pensamiento por imágenes, por básico que sea según lo que antes hemos dicho, estrecha a pesar de todo de un modo intelectualista la concepción del contenido y de la forma. Estas debilidades se expresan como es natural agudizadas en la aplicación de la doctrina de Belinski por sus sucesores.

Seguramente no es casual que los grandes continuadores de la obra de su vida, Chernichevski y Dobroliúbov, no partan de aquella definición. La tesis de Chernichevski en la que por vez primera se sitúa en primer término de la consideración estética la actitud materialista respecto de la realidad no parte, efectivamente, en la determinación de la esencia del arte, de la idea de "pensamiento en imágenes", sino de la imitación, de la reproducción de la realidad.[12]

Este excurso por la historia de la teoría estética era necesario con objeto de mostrar aun desde otro punto de vista que sólo en base a una doctrina materialista del reflejo es posible una fundamentación epistemológica de la independencia del arte junto a la captación científica de la realidad. Pues sólo la consideración materialista-dialéctica consigue captar mentalmente en esta interrelación de esencia y fenómeno tanto la proximidad a la vida cuanto la lejanía respecto de la vida cotidiana, la vuelta a la inmediatez precisamente a consecuencia de su superación, la constante presencia de la esencia sin enrigidecerla nunca en figura independiente. Los pensadores cuyas ideas hemos analizado han realizado magníficos esfuerzos que no podían, sin embargo, llegar a una plena captación de esta situación antes de constituirse el materialismo dialéctico. Nuestras consideraciones sobre la dialéctica del fenómeno

[11] Del segundo ensayo de *Belinski* sobre poesía popular rusa: *Obras escogidas* (en ruso), Moscú, 1936, vol. II, pág. 683.

[12] Chernichevski, *Ausgewählte philosophische Schriften (Escritos filosóficos escogidos)*, Moscú, 1953, pág. 482.

y la esencia se orientaban a concretar esta doctrina en torno a un punto importante. Y realmente hemos llegado a llevar a concepto en esa dialéctica la real peculiaridad del reflejo artístico de la realidad en su concordancia y, al mismo tiempo, en su contraposición con el científico. Ahora interesa concretar ulteriormente las determinaciones así conseguidas, con objeto de que destaque claramente en sus más decisivas consecuencias ese carácter del reflejo artístico; esta concreción será también útil para derivar de la doctrina del reflejo, de un modo aún más claro que hasta ahora, la esencia de la originalidad artística.

XIII

PERDURACION Y CADUCIDAD

La reproducción estética de las relaciones dialécticas entre la esencia y el fenómeno en la realidad nos ha mostrado que la captación más profunda y amplia que posible sea de la esencia es uno de los presupuestos ineliminables del origen de auténticas obras de arte. Ya al tratar de la originalidad artística hemos podido comprobar que ésta significa ante todo el descubrimiento y la iluminación de lo nuevo entre los fenómenos de la vida, la toma de posición en favor de lo nuevo en la lucha entre lo naciente y lo que muere. Ahora nos es ya posible dar un paso más para concretar esa situación: es propio también de la real originalidad artística el que se capte la esencia del fenómeno nuevo en cada caso, y ello de acuerdo con la peculiaridad ya aclarada del reflejo estético, no sólo como descubrimiento de legalidades generales que se revelen en el nacimiento de lo nuevo, como ocurre en las ciencias, ni tampoco como simple indicación o problematización de nuevos fenómenos, como suele hacerse también en las ciencias en la forma previa del descubrimiento de nuevas leyes; sino como conformación de particulares destinos de hombres particulares, como reflejo de las constelaciones y destinos dados en el mundo objetivo, que median tales relaciones entre los hombres y se transforman a su vez con las transformaciones de esas relaciones. El valor estético de esas conformaciones depende, en primer término, de la finura, la profundidad y la amplitud con que el artista sea capaz de captar el sentido del movimiento en la alteración de esas particularidades y de darles forma concorde con esa su novedad.

De acuerdo con el sentido del problema, nuestras con-

sideraciones sitúan en el punto central el momento de la novedad, pues efectivamente lo primero que cuenta para el valor perdurable de la obra es eso precisamente. Cierto que sólo cuando lo nuevo se capta universalmente según la universalidad del mundo artístico, es decir, cuando por nacimiento de lo nuevo se entiende realmente la transformación, acaso la incipiente transformación o hasta los primeros gérmenes, de aquellas fuerzas que están llamadas a producir el cambio. Lenin, en el análisis de la forma más pregnante de lo nuevo en nacimiento, en la Revolución, habla como sigue de su rasgo esencial: "Sólo cuando las «*capas inferiores*» no *quieren* ya el viejo orden y las «capas superiores» no *pueden* ya vivir al *viejo modo*, sólo entonces puede triunfar la Revolución. Dicho de otro modo, esta verdad puede expresarse también así: la Revolución es imposible sin una crisis de la nación entera (que abarque a los explotados igual que a los explotadores)." [1]

La exigencia de esa universalidad que expresa Lenin desde el punto de vista del conocimiento científico y de la práctica política tiene las más amplias consecuencias estéticas: así considerado, lo nuevo es un fenómeno histórico total, una transformación que abarca y penetra toda la vida social; mientras que los artistas de modesto rango —según su actitud social en cada caso— dirigen su atención exclusivamente hacia los nuevos momentos e insertan éstos en un viejo orden social no alterado esencialmente o esquemáticamente descrito, o bien representan deformadamente lo nuevo para defender lo viejo, a menudo incluso calumniosamente, ciegos para sus tipos positivos; esto da en todo caso, a consecuencia del anquilosamiento del contenido, una forma esquemáticamente empobrecida. Esta renuncia a la verdadera universalidad de lo nuevo tiene también como consecuencia en la mayoría de los casos el que lo viejo y lo nuevo no se enfrenten ya como dos formas del ser social, no representen la lucha entre reales fuerzas sociales, sino que palidezcan artísticamente y se rebajen al nivel de una contraposición entre un ser y un mero deber ser (o no deber ser).

Los artistas de real significación conciben en cambio lo

[1] Lenin: *Werke (Obras)*, XXV, págs. 272-273.

nuevo siempre como fenómeno universal, como fuerza social realmente activa: la disolución de las viejas capas dominantes hasta entonces o aun entonces aparece al correcto nivel o estadio de su interna descomposición, mientras que lo nuevo recibe la forma desarrollada o meramente germinal que efectivamente posee en el estadio descrito del proceso. La composición queda concretamente determinada por la interacción real y compleja de esas sus componentes entitativas. Walter Scott y, tras él, Balzac dan de ese modo forma a los períodos inglés o francés anterior y posterior a la Revolución; la degradación y descomposición interna, política y humana de los partidarios de los Estuardo o de la nobleza legitimista pertecen tan orgánicamente al cuadro como la naciente heroica firmeza de los puritanos o de los jacobinos.

Pero tampoco aquí se sigue de la universalidad del contenido ideal ninguna exigencia de totalidad enciclopédica en la dación de forma: la dinámica totalidad de las fuerzas motoras puede perfectamente mostrar un inmediato predominio del proceso de disolución de lo viejo o del nacimiento de lo nuevo; la corrección y la fuerza de convicción dependen exclusivamente del modo como la obra de arte haga intuitivamente evidente en sus consecuencias el momento dominante, así como los movimientos reales del momento que falta en la inmediatez, o que sólo aparece en el fondo. Así, por ejemplo, ha expuesto Gorki en *La madre* el nacimiento de lo nuevo predominantemente por la conformación inmediata del hombre nuevo que se desarrolla en ese sentido, mientras que en *Artamanov*, por el contrario, ha visto lo mismo con mucho más énfasis desde el punto de vista de la disolución de lo viejo; muy parecido es el caso de Scholojov en *El Don apacible*. El ámbito casi ilimitado de juego en la variabilidad de las proporciones aquí posibles muestra lo poco que la subrayada prioridad del contenido como criterio —aquí la universalidad y la esencial corrección de lo nuevo—, si se concibe según su real sentido estético, inhibe la multiplicidad y la originalidad de la dación de forma; por el contrario, la promueve.

La teoría burguesa del arte pretende, en el período de la decadencia y de acuerdo con su naturaleza de clase, ignorar totalmente tales criterios. Es comprensible que una

clase que, si se atreve a pensar hasta el final los presupuestos de su actual concepción del mundo —cosa que ocurre evidentemente muy rara vez—, no consigue producir más que un estado de ánimo de total desesperación ante el "caos" que la rodea, y las correspondientes visiones catastróficas, una clase que en su producción normal no da de sí más que formas diversas de huida de la esencia de la realidad —formas refinadas o groseramente demagógicas—, no sepa hacer nada con un criterio cuyo núcleo es la justificación del futuro, frecuentemente conocido sólo como perspectiva en el presente. Marx, en cambio, ha subrayado como supremo elogio del trabajo de Balzac: "Balzac no ha sido sólo el historiador de la sociedad de su tiempo, sino también el creador profético de figuras que bajo Luis Felipe se encontraban aún en un estado embrional y no se han desarrollado plenamente sino después de su muerte, bajo Napoleón III." [2]

Desde esas posiciones burguesas recién aludidas, consideraciones como las que aquí estamos haciendo se critican aduciendo un descuido de la forma artística y aludiendo contra ellas a las innovaciones formales, a las "revoluciones" en las cuestiones de la forma. Contra esto basta simplemente con repetir que en nuestra opinión toda forma artística es forma de un contenido determinado. Razón por la cual una forma real y esencialmente nueva no puede nacer más que de un nuevo e importante contenido ideal; nuestros estudios se orientaban precisamente hacia los criterios de un tal contenido auténtico e importante. (El estudio detallado de las cuestiones específicas de la forma tiene que realizarse en otros contextos más desarrollados, una vez agotado nuestro actual tema.) Los entusiastas de las "revoluciones formales" suelen olvidar además que su período de validez es sumamente breve. Todo el que haya seguido el último medio siglo de historia del arte habrá sobrevivido por lo menos a una docena de tales "revoluciones", cuyas "innovaciones que hacen época" se han sumido muchas veces en completo olvido al cabo de pocos años, porque sus productos resultaron muy pronto total-

[2] P. Lafargue: *Erinnerungen an Marx (Recuerdos de Marx)*, citado según *Karl Marx, eine Sammlung von Erinnerungen und Aufsätze (Carlos Marx, Colección de recuerdos y artículos)*, Moscú-Leningrado, 1934, página 128.

mente insoportables. Esto no es casual, ni tampoco simplemente un rápido cambio de las modas. Detrás de cada alteración de la forma, aunque ello quede completamente fuera de la consciencia del "revolucionario" de turno, se esconde en efecto una alteración del contenido vital. Lo único que importa es dónde y cómo captan los artistas ese contenido vital: si estudian profundamente las transformaciones en la vida misma y elaboran profundamente en sí mismo su nuevo contenido para buscar y hallar partiendo de él la correspondiente forma nueva para el contenido nuevo, o si se dan por satisfechos con los fenómenos de la superficie inmediata de la vida y proclaman como algo "radicalmente nuevo" una forma que resulte adecuada para esas apariencias superficiales. Esta forma nueva, por buscada y torturada que sea, no es, pues, sino reflejo de determinados nuevos fenómenos vitales, aunque de la mera superficie; los "innovadores" han pescado simplemente una esquinita, una puntita, una pequeña esquirla de lo realmente nuevo, y lo han aislado artificial y metafísicamente del pasado y de la perspectiva de futuro, de la verdadera lucha histórico-social entre lo viejo y lo nuevo: por eso son incapaces de captar incluso artístico-formalmente en lo nuevo las notas perdurables, realmente alusivas al futuro o profundamente características de la crisis en curso; por eso es su nueva forma "revolucionaria" tan superficial, tan deformadora precisamente de lo nuevo; es una forma que estrecha y falsea la esencia de lo nuevo.[3]

Con todo eso hemos llegado a una de las cuestiones más importantes de la historia de los efectos del arte: la cuestión de la eficacia duradera o la caducidad de las obras de arte. También aquí vemos, esta vez desde el punto de vista del efecto o la eficacia, las profundas diferencias que hay entre el reflejo científico y el artístico, cierto que de nuevo sobre el fondo de la identidad de la realidad reflejada. En los dos casos se tiene que sólo puede permanecer

[3] Sobre estas llamadas revoluciones formales puede verse mi trabajo *Expresionismus*, así como el artículo *Es geht um den Realismus (Se trata del realismo)* y el *Briefwechsel mit Anna Seghers (Epistolario con Anna Seghers)* (en *Probleme des Realismus* [*Problemas del realismo*]). Sobre la cuestión de cómo y según qué transformaciones esas nuevas formas pueden ser portadoras de un contenido real nuevo, puede verse *Die Tragödie der modernen Kunst (La tragedia del arte moderno)*, Thomas Mann.

vivo aquello que tiene una actual relevancia para el presente. En la ciencia, un conocimiento falso o imperfecto es siempre sustituido por otro más correcto o más amplio. La situación en el mundo del arte no tiene en cambio —a la larga— nada que ver con ese desplazamiento de un producto por otro.

El que una obra de arte sea capaz de ejercer un efecto perdurable o sólo efímero depende de la corrección y de la fuerza abarcante del reflejo de la realidad, de la profundidad y de la pasión en la captación de lo esencialmente nuevo, en la elaboración del contenido ideal; depende de la capacidad de hallar una nueva forma que unifique en un acorde orgánico consumado la singularidad (lo particular, la esencia determinada y concreta) de esa novedad con las condiciones formales generales de un perdurable efecto, con las leyes del género de que se trate. Para la eficacia de la obra no es relevante el que esa complicada armonía de contenido y forma esté realizada también en otras obras, o el que tal o cual obra realice esa armonía a un nivel superior o inferior.

Con eso queda determinado de un modo formal general la contraposición decisiva, por lo que hace a perduración de la validez, entre una proposición científica (o un sistema de proposiciones) y una obra de arte; por un lado, un continuo (relativamente) interpenetrarse, corregirse, sucederse de intentos de acercarse lo más posible a la verdad objetiva; por el otro, obras sustantivas, primariamente independientes unas de otras —lo cual vale también de las diversas obras de un mismo artista—, que consiguen por "su propia fuerza" un efecto perdurable o que caen en el olvido a causa de propias debilidades. (Para evitar equívocos hay que subrayar que sólo hablamos aquí de la vitalidad estética de las obras de arte; el que la historia literaria, la filología, la historia general, etcétera, se ocupen de producciones artísticas como de importantes documentos de su época no tiene nada que ver con nuestra presente cuestión; ni tampoco el que en este terreno, como en todas partes, aparezcan en masa los fenómenos intermedios o de transición que poseen rasgos documentales y rasgos estéticamente eficaces al mismo tiempo.)

Pero, ¿no se produce una anarquía subjetivista a causa

de esa fundamentación de la eficacia duradera de las obras de arte? ¿No se suprime con eso la legalidad social de la eficacia artística? Creemos que, por el contrario, esa legalidad se robustece y profundiza, se capta en su correcta objetividad, gracias precisamente al reconocimiento y a la estimación teorética del hecho descrito. Pues sólo la teoría burguesa del decadentismo ve en el contrapolo negativo del efecto duradero, en la caducidad, algo anárquico-irracionalista, o busca sus causas en lo puramente estético, en los problemas de la "pura" dación de forma. En la realidad histórico-social el proceso de caducidad de las obras de arte tiene lugar de un modo completamente diverso. Cada obra es el reflejo artístico de un proceso en el cual se patentizan claramente el de dónde y el adónde con los cuales la evolución de los hombres, su valoración artística por la obra, suministran los principios últimos de la composición, la dación de forma.

La obra aparece, pues, como una reproducción abreviada, comprimida, del modo como el artista se representa en su creación el camino de la evolución de la humanidad. Con su artística generalización en lo particular, la obra levanta ciertamente lo conformado desde la cotidianidad de su presente, le presta una vida propia aparentemente dispuesta sobre sí misma, basada en sí misma. Esta apariencia de existencia real en el sentido de Lenin se hincha y falsea para convertirse en único principio básico en las teorías de *l'art pour l'art*. Pero la elevación desde la cotidianidad hasta lo sustantivo es mera apariencia, aunque desde luego existente, en la medida en que constituye el verdadero presupuesto del regreso de la obra de arte a la vida, de su activa eficacia en la realidad social. Pues gracias a la elevación así conseguida de figuras y destinos, de su camino de realización, de su fundamento, su orientación y su perspectiva, hasta lo artísticamente generalizado (lo particular, lo típico), pasa a ser la obra de arte una tal reproducción de la vida, en la cual los hombres se reciben a sí mismos y a sus destinos interpretados con mayor amplitud y profundidad y con una claridad mucho más orientadora que la que suele darles la vida misma. La dación de forma desplegada sobre esa base es lo que da a las obras de arte su avasalladora eficacia. Pero no debe olvidarse nunca que el fundamento último

de esa impresión producida por la obra se basa en que los hombres viven y reconocen conmovidos en el conformado mundo del arte a sí mismos, sus destinos típicos, la dirección de sus caminos, y en que, por tanto, la corrección material o de contenido en la representación de lo típico es presupuesto imprescindible de tal eficacia. Ahora bien, en el presente no es nunca posible determinar con exactitud matemática las proporciones, el camino ni, sobre todo, la perspectiva de lo típico. La genialidad y la originalidad del artista consisten en el presentimiento de esos caminos del destino, en la adivinación de lo que prevé como perspectiva y que un día figurará como realidad. Por eso habla Marx, como ya hemos dicho, de un "conformar profético".

Las causas de la caducidad de tantas obras, importantes tanto por el contenido cuanto formalmente, se relacionan con eso. Como en el curso de la evolución muchas cosas que en el presente parecían débiles y poco firmes pueden convertirse más tarde en sólido fundamento de nuevas formaciones sociales, mientras que mucho que en los días en que apareció la obra parecía irresistiblemente fuerte cae pronto en el merecido olvido como episodio irrelevante, resulta que el futuro mismo es criterio del correcto conocimiento y de la valoración del presente. Todo reflejo de la propia época en la consciencia humana, tanto el científico cuanto el artístico, se encuentra naturalmente en esa situación. Y es la misma su situación en el sentido de que los hechos del futuro, su real fisonomía concreta, no es por principio anticipable por la consciencia; incluso un crítico tan genial de su presente como Fourier cae en una infantil ingenuidad cuando pretende esbozar anticipativamente en sus detalles reales los perfiles de la vida futura. En cambio, el auténtico pensamiento científico puede ampliar al futuro los principios del modo de validez de las leyes que ha descubierto en obra en el pasado y en el presente; cierto que, cuando se trata de supremas generalizaciones, no pueden fijarse intelectualmente más que las conexiones más generales y de principio. Pero que esto es posible queda claro, por ejemplo, en las exposiciones de Marx en la *Crítica del Programa de Gotha* acerca de la básica y esencial naturaleza de los dos períodos

del socialismo y de la transición hacia el mismo, la dictadura del proletariado.

La posibilidad de la anticipación artística del futuro es de naturaleza cualitativamente diversa. También aquí se comprueba la diferencia que hemos señalado entre ambas formas del reflejo. Mientras que una anticipación intelectual de lo futuro no se consigue en la ciencia sino mediante la forma más alta, pura y concreta de universalidad, el vehículo de una tal operación en la conformación artística es una explicitación no menos perfecta de lo particular. La confirmación de las perspectivas de la obra de arte consiste, pues, en que lo particular (típico) conformado en la obra resulte ser un momento correctamente previsto, necesariamente preservado en la continuidad de la evolución humana. Este hecho ha estado fetichizado durante mucho tiempo por su formulación metafísica con la concepción de lo universalmente humano, pero la crítica, justificada en sí, a ese concepto cayó generalmente en un relativismo, porque negó la continuidad de la historia humana y la preservación en ella de los puntos nodales típicos. Esta posición niega, empero, la perdurable vigencia de las grandes obras de arte, que es un hecho objetivamente histórico, o tiene que apelar a construcciones retorcidas y rebuscadas (como hace Spengler con su "simultaneidad' en el devenir y el perecer de ciclos culturales diversos), si es que no se quiere escamotear toda la cuestión hinchando formalísticamente el papel de la perfección formal, lo cual constituye una fetichización aún más deformadora que la de lo universalmente humano en su tiempo.

Se trata, pues, de una conformación que capta a los hombres y a sus destinos según su contenido y según sus proporciones, de tal modo que corresponden realmente a su eco perdurable en la evolución de la humanidad, y por ello —por ello sobre todo— pueden aun ser inmediatamente experienciables o vivibles en cualquier tiempo, cuando ya han caído hace mucho tiempo en el olvido las concretas bases histórico-sociales, los presupuestos y los modos aparienciales de tales hombres y destinos. Como ejemplo típico o *pendant* artístico de la aducida anticipación científica del futuro de que habla Marx puede tomarse la *Antígona* de Sófocles. En ella se han logrado las

proporciones de los destinos humanos, de los problemas morales; el que Creón venza trágicamente, y trágicamente sucumba Antígona, es, desde este punto de vista, tan profunda y perdurablemente verdadero como la superioridad moral y humana de Antígona sobre Creón, y como la progresividad política racional de Creón sobre Antígona. Pero la verdad de estas proporciones no es "universalmente humana", como si la tragedia de Sófocles fuera una universal conformación compendiada de contraposiciones "eternas" (por ejemplo, entre la moral estatal y la humana privada, etc.); no: el conflicto tiene un preciso condicionamiento histórico, su determinación histórica y su particularidad histórica. Thomson aprecia muy claramente la variante de la leyenda en Esquilo: "Ha sucumbido la tribu, el Estado sobrevive." [4] Este es también el trasfondo de la Antígona de Sófocles. Pero mientras que Esquilo ha dado forma a ese sucumbir mismo de la tribu, a los problemas de su disolución que hicieron inevitable su ruina, y el nacimiento del Estado no se presenta en él sino como consecuencia y perspectiva, todo esto es en Sófocles mero presupuesto, y el drama no tiene ya como objeto sino el choque moral entre la ética de lo viejo y la de lo nuevo.

La profunda verdad de contenido de la Antígona de Sófocles consiste en que, a pesar de representar convincentemente la necesaria ruina de lo viejo, a pesar de subrayar enérgicamente el derecho social de lo nuevo, Sófocles ha mostrado con pathos avasallador en la figura de Antígona los valores morales que la humanidad ha perdido en aquel paso necesario y —en última instancia— progresivo más allá de la vieja sociedad gentilicia. Federico Engels ha resumido de un modo científico general el problema que aquí ha recibido forma: "El más miserable policía del Estado civilizado tiene más «autoridad» que todos los órganos de la sociedad gentilicia juntos; pero el príncipe más poderoso, el más grande estadista o general de la civilización pueden envidiar al más modesto dignatario de la tribu por el respeto espontáneo e indiscutido que se la tributa." [5] Se trata aquí de un problema

[4] G. Thomson: *Aeschylus and Athens*, Londres, 1946, pág. 315.
[5] Engels: *Ursprung der Familie, etc. (El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado)* ed. cit., págs. 167-168.

humano-moral, cuya contradictoriedad atraviesa toda la historia de la sociedad de clases. La construcción dramática de Sófocles, proporcionada con tan magnífica verdad, la maravillosa vivificación de todas las figuras, el pathos de Antígona y de Creón, no han podido alzarse sino sobre la base de ese problema.

El que las formulaciones explícitas de esa eficacia duradera penetren muy pocas veces en el núcleo histórico y de contenido que tiene la cuestión (aunque Hegel, por ejemplo, ha visto con relativa claridad el conflicto real), y hasta intenten tomar conciencia del contenido de esa eficacia por vías a menudo muy diversas, no prueba nada contra el hecho mismo; lo que ante todo cuenta en esa eficacia es la apropiación viva del contenido y de la forma, y la importancia del conflicto moral, la figura de Antígona, etc., pueden perfectamente sentirse aunque la fundamentación histórica de la experiencia estética sea completamente falsa. (Pronto nos referiremos al irregular desarrollo que subyace muy a menudo a esos efectos.) Es en cambio completamente erróneo reconducir esa eficacia duradera de la obra a la perfección dramática de la forma. La tragedia de Sófocles tiene una estructura dramática tan definitiva y como evidente que casi todos los que han recogido su tema (hasta Anouilh) han podido tomar aquella estructura con ligeras modificaciones. Pero como a ellos les faltaba por fuerza el real fundamento histórico-social del pathos de Antígona y Creón, estas magníficas figuras vivas y típicas se convierten en los dramas posteriores en académicas construcciones abstractas o en raros excéntricos.

La caducidad de las obras de arte está quizá aún más inmediata y evidentemente relacionada con la corrección, con la correcta proporcionalidad de la captación histórico-social de la esencia en la lucha de lo nuevo con lo viejo. El error en estas proporciones se produce, incluso en los artistas más dotados, y tanto más fácilmente cuanto que las deformaciones sociales, sobre todo en épocas de transición, suscitan en masa prejuicios a los que el artista de confusa concepción del mundo, surgida de la visión clasísticamente periférica de las contradicciones y luchas de la época, puede sucumbir muy fácilmente. Nos limitaremos también aquí a aducir un solo ejemplo típico: *El pato*

salvaje de Ibsen. Sin duda es éste su drama más profundamente vivido y más apasionadamente autocrítico. El anarquista pequeño-burgués que es Ibsen oscila entre una concepción trágica y una concepción cómica de sus figuras y conflictos. Esa oscilación, esa confusa transición entre perspectivas y puntos de vista contrapuestos, fue seguramente una de las causas del gran efecto que produjo la pieza en sus contemporáneos, sumidos en una confusión aún mayor, si eso es posible. Tras esa oscilación se esconde la correcta apreciación de la autodisolución de los ideales burgueses, junto con una falta completa de comprensión de los verdaderos motivos sociales de aquella disolución.

Pero la evolución histórica ha aclarado lo que en Ibsen parecía insalvablemente confuso, y a la luz de esa realidad, los hombres y destinos de *El pato salvaje* resultan hoy no tanto rectos reflejos de deformaciones humanas cuanto deformaciones estéticas y confusiones de tipos y problemas, cuya valoración positiva y negativa se ha hecho ya históricamente evidente. (Para evitar aquí malentendidos subrayaremos que *El pato salvaje* es, desde el punto de vista dramatúrgico-formal, una consumada obra maestra.) Basta tal vez con pensar en este punto en Cervantes para apreciar claramente esas debilidades de Ibsen, el importante artista dramático, nacidas de la oscuridad ideológica, de su oscilación pequeño-burguesa. La concepción resueltamente cómica del *Quijote*, cuyo fundamento es la resuelta toma de posición de Cervantes en la lucha entre el feudalismo final y el naciente mundo burgués, no sólo deja que la naturaleza esencialmente cómica de la conformación artística florezca sin trabas hasta la aniquilación humana de lo caduco, sino que consigue además que la integridad humana subjetiva de Don Quijote, su pureza, su valor, su honestidad destaquen claramente, hasta rozar lo trágico, en el contraste con la compleja minusvalencia moral de aquel mundo real que iba a relevar con necesidad histórica a su mundo de sueños, disolviéndolo en la risa. Lo positivo y lo negativo, lo trágico y lo cómico se refuerzan así recíprocamente en Cervantes, mientras que en Ibsen se debilitan inevitablemente. La eficacia perdurable de Cervantes y la caducidad de Ibsen

tienen su fundamento decisivo en este acertar el uno y errar el otro las determinaciones y proporciones esenciales de la evolución histórica.

Naturalmente —y como hemos indicado ya— este proceso de perduración o caducidad de las obras de arte tiene lugar de un modo sumamente irregular. En nuestras anteriores consideraciones hemos hecho consciente abstracción de esa irregularidad, y podíamos hacerlo porque los resultados que hemos conseguido conservan su validez histórica en todo caso, aunque, desde luego, sólo en principio, como línea de demarcación por así decirlo, y no como clave que vaya a dar la solución de todas las cuestiones concretas y singulares de la historia de la eficacia del arte. Esas cuestiones singulares se encuentran, como se comprenderá, fuera del marco de nuestra presente investigación. Aquí nos limitamos a destacar brevemente el principal aspecto teorético de las cuestiones relevantes. Toda cultura, la cultura de cualquier clase en el curso de la historia conocida, recibe siempre del pasado una masa mayor o menor de obras de arte. Lo que de toda esa masa se convierta en cada caso en posesión estética viva de la cultura de que se trate depende primariamente de sus necesidades ideológicas actuales. El punto de vista subrayado por nosotros desempeña en esto un destacado papel: lo que primero se apropia una cultura de toda aquella masa recibida es lo que permite vivir inmediatamente el acceso vivo del presente al pasado y a las propias perspectivas de futuro. En esto se manifiesta la continuidad, que hemos subrayado, del decurso histórico; sólo puede seguir siendo vivo y eficaz el arte que puede ser recibido como reproducción del propio pasado. Toda cultura tiene, pues, como lema la sentencia de Molière: "Je prends mon bien où je le trouve."

Pero como el decurso objetivo de la historia no es rectilíneamente evolutivo, como las clases que determinan la cultura son a menudo medio o totalmente reaccionarias, como también el progreso tiene en las sociedades de clases un carácter necesariamente contradictorio —de tal modo que vale para él la ley básica general de la evolución de la naturaleza orgánica, en su formulación por Engels: "todo progreso en la evolución orgánica es al mismo tiem-

po un retroceso"—,[6] la recepción o recusación del arte del pasado tiene que realizarse de un modo contradictorio clasísticamente determinado. Esta es la causa de los múltiples malentendidos y deformaciones en la interpretación del arte antiguo. Bastará tal vez con recordar las polémicas sobre Homero y Virgilio en los siglos XVII-XVIII, con el modo como en las tomas de posición pro y contra, en sus fundamentaciones de contenido y de forma, se manifiesta claramente la lucha entre la cultura cortesano-feudal y la ascendente cultura burguesa. Sólo el final de la "prehistoria de la humanidad" (Marx), sólo el nacimiento de la cultura socialista crea la posibilidad de una actitud adecuada ante la historia del arte.

[6] Engels: *Dialektik der Natur (Dialéctica de la naturaleza)*, ed. cit., página 661.

XIV

LA INDIVIDUALIDAD DE LA OBRA Y LA PARTICULARIDAD

Todas esas diferencias, y hasta contraposiciones, en el modo como la ciencia y el arte reflejan la misma realidad objetiva, aluden sin excepción a la ya antes citada peculiaridad del arte: a la individualidad de la obra, a la especie esencial del arte, cerrada, basada en sí misma, independiente en sí, activa inmediatamente sólo por sí misma. Tampoco es aquí muy difícil mostrar el contraste con el reflejo científico de la realidad. Las proposiciones y leyes de una ciencia, y hasta de todas las ciencias en última instancia, constituyen un continuo. Cada nueva proposición tiene que comprobarse en el contexto de esa totalidad. Esto es: toda nueva proposición tiene que encontrarse en armonía con la totalidad de las proposiciones y leyes verificadas hasta el momento; si surgen contradicciones, eso significa que la proposición es falsa (o incompleta o insuficientemente formulada, etc.), o tiene como consecuencia que se revisen las proposiciones que la contradicen, o que se rechacen pura y simplemente, o bien que se formulen de otro modo, etc. Ya Aristóteles ha expuesto claramente: "No puede ser que un mismo predicado convenga y no convenga al mismo sujeto y desde el mismo punto de vista." [1]

Esta básica estructura del reflejo científico no tiene ninguna analogía en la estética. Para evitar malentendidos será oportuno observar brevemente ante todo —antes de que el análisis de la estructura de la obra trate la cuestión detalladamente— que *en el seno de una* obra pueden perfectamente aparecer contradicciones exclu-

[1] Aristóteles, *Metafísica*, libro Gamma, 100 5b.

yentes. Así decimos, por ejemplo, que un carácter es contradictorio, que la iluminación de un cuadro ha sido ejecutada contradictoriamente, etc. Y puede tratarse de contradicciones tanto de contenido cuanto formales. Las primeras se refieren a una inconcordancia con la verdad de la vida; significan, pues, más una falsedad que una contradicción. Las últimas nacen de la incapacidad del artista para conformar en la obra una contradicción de la vida como contradicción motora. Cuando están representados de un modo artísticamente real reales contradicciones de la vida, es una pedantería de lo más vulgar el achacar a una obra la contradicción, o la incapacidad de hablar, como se hace a menudo, por ejemplo, a propósito del comienzo de *El rey Lear* de Shakespeare. Goethe ha dado un agudo análisis de cómo un gran artista —Rubens— puede llevar a armonía artística algo efectivamente contradictorio.[2]

Cuando dos pintores pintan de modos diversos el mismo paisaje, o retratan de modos diversos el mismo ser humano, no puede producirse ninguna contradicción en el sentido antes dicho. Naturalmente que una de las obras (o las dos) pueden resultar no-artísticas, pero cada una de ellas debe ser juzgada independientemente según los métodos a que antes hemos aludido. Como es natural y hemos visto, el criterio decisivo último es en los dos casos el reflejo de la realidad, profundo, acertado, amplio, rico, ordenado, etc.; pero es perfectamente posible que las dos obras alcancen ese objetivo, o que no lo logre ninguna de las dos. Sin duda es posible a pesar de ello una comparación entre las dos obras, y también el juicio de que una de ellas es artísticamente superior a la otra. Todo esto —y aún mucha otra cosa— aparece constantemente en la práctica, en la historia de la literatura y el arte. Pero tenemos que estar en claro acerca de que detrás de todos esos juicios tiene que estar siempre la vivencia estética primaria de las obras en sí e independientemente unas de otras, y en esta vivencia el receptor está siempre inevitablemente puesto ante una sola obra; la comparación de obras presupone siempre esa base primaria, sin la cual pasaría precisamente por alto la esencia estética de las

[2] Eckermann: *Gespräche mit Goethe (Conversaciones con Goethe)*, anotación del 18-IV-1827.

obras comparadas, y su juicio y su comparación serían estéticamente irrelevantes.

Esta peculiaridad del arte se nos aclara tal vez más cuando nuestros ejemplos cobran un carácter concreto. Por frecuentemente que diversos importantes artistas hayan reproducido la misma realidad, por diversos que hayan resultado cualitativamente sus reflejos y conformaciones, por discrepantes que hayan sido sus resultados en la creación de tipos y en la perspectiva, en ningún caso puede hablarse de contradicción, en el citado sentido de Aristóteles, entre la dación de forma artística del período de la Restauración, por ejemplo, y la del período de la monarquía burguesa (Balzac y Stendhal), o entre la del estadio de disolución de la servidumbre rusa (Turguenev) y Saltikov Schchedrin. Nadie negará las diferencias. Balzac es, por una parte, partidario de la Restauración; por otra parte, da un cuadro terrible y violento de la degradación capitalista de la nobleza, degradación que hace de la mayor parte de ellos arribistas y prostitutas y tiene como consecuencia el que los que se aferran a las concepciones y a la moral de la antigua nobleza aparezcan como donquijotes dejados de la mano del mundo. Stendhal es, por una parte, un violento enemigo de la Restauración; por otra parte, en la figura de Mathilde de la Mole, vivimos con él el renacimiento de las viejas virtudes y pasiones intactas de aquella antigua nobleza. Lo mismo puede decirse por lo que hace al período de la monarquía burguesa. En Balzac vemos nacer, de la moralidad trabajadora y consciente de sus fines, propia de los burgueses como capa oprimida en la Restauración, todas las posteriores notas de disolución ideológica de la burguesía tardía (Popinot, Crevel, etc.); mientras que en Stendhal la familia del banquero Leuwen representa los valores morales y culturales que aporta la burguesía trayéndolos del siglo XVIII y que —según la perspectiva de Stendhal— van a ser el fundamento de una futura cultura burguesa. Por otra parte, la miseria de la monarquía burguesa aplastando a los trabajadores justamente descontentos no aparece nunca en Balzac con colores tan violentos como en Stendhal. Análoga resultaría una comparación así de Turguenev con Saltikov Schchedrin. Limitándonos a utilizar estas contraposiciones como ejemplos ilustrativos, recor-

daremos simplemente el lírico y melancólico tono de decadencia propio de Turguenev y el satírico tono de Saltikov Schchedrin, su pintura en negro de *El señor Galaviov*.

El hecho de la "contradicción" parece, pues, probado; pero si no reflexionamos tanto sobre los momentos particulares, por característicos que sean, cuanto, comparativamente, sobre la totalidad de la obra del artista, enfrentándola con la realidad histórica por ella reflejada, el cuadro se altera sustancialmente. Resulta entonces que en el reflejo de las tendencias básicas decisivas de un período la totalidad de las obras converge mucho más claramente que en la vivencia estética inmediata de cada obra. Toda crítica realmente grande, capaz de ver la literatura o el arte en amplias conexiones históricas, en la unidad de arte y vida social, ha llegado a esos resultados. Quizá se haya conseguido eso con el más grande estilo en el *Ensayo sobre el Oblomovismo*, de Dobroliúbov, en el cual el Anyeguin de Puschkin, el Pechorin de Lermontov, el Belkov de Herzen, el Riudin de Turguenev y el Oblomov de Goncharov aparecen como serie histórica evolutiva de un mismo tipo de la sociedad rusa.

Aquí, desde luego, se presenta en seguida la objeción: ¿está justificada estéticamente una tal síntesis? ¿No se violenta así la esencia artística, la peculiaridad artística de las personalidades de los artistas y, con ellas, la de las individualidades de las obras? Es claro sin más que la actual teoría burguesa del arte contestaría afirmativamente a esas preguntas. Y tiene que hacerlo, pues la inmediata vinculación de la subjetividad artística con la obra, su identificación con la individualidad de la obra, la equiparación de la particularidad inmediata del sujeto creador con este mismo en cuanto creador estético relevante y real, incluye ya aquella respuesta. Pero no es menos claro que, para nosotros que hemos repetidamente criticado y refutado aquí esa concepción, la decisión tiene que ser diversa y mucho más complicada.

Ante todo tenemos que remitir a nuestras consideraciones acerca de la originalidad artística. Hemos podido apreciar allí que ésta se encuentra inseparablemente unida con el fiel reflejo y la fiel reproducción de la realidad objetiva; nuestras consideraciones sobre esencia y fenómeno determinaron o precisaron ese resultado en el sen-

tido de que la nota fundamental de la auténtica subjetividad y de la auténtica originalidad artística es y tiene que ser la recta captación y reproducción de la esencia de la realidad. Ya con esto nuestra respuesta cobra un acento y una fundamentación completamente distintos de los de la burguesa: si la reproducción profunda y acertada de la realidad objetiva es el fundamento ineliminable de la individualidad de la obra, Dobroliúbov no nos lleva en absoluto fuera del ámbito de lo estético.

Todos los caminos que emprende el arte auténtico proceden de la realidad social; todos los caminos de su adecuada eficacia tienen por tanto que reconducir a esa realidad. Es por tanto plenamente legítimo —también desde el punto de vista estético— considerar las obras importantes, como hizo Dobroliúbov, como relevantes indicadores de la evolución de la vida social de los hombres. Cuanto más importantes son esas obras desde el punto de vista artístico, tanto más claramente iluminarán los senderos de la evolución de la humanidad. Es evidente que una tal consideración rebasa lo inmediatamente estético. Pero posteriores investigaciones mostrarán que, por una parte, la necesidad de un tal rebasamiento de los límites de lo inmediatamente estético se funda en la esencia misma del arte, y que, por otra parte, un tal rebasamiento no conduce a la ampliación de lo estético (en vez de a su rotura y destrucción) más que si tiene como presupuesto el momento de lo inmediatamente estético, si lo preserva en sí mismo como momento superado.

Con esto, ciertamente, queda justificado estéticamente no sólo el método de Dobroliúbov. Nuestra pregunta inicial acerca de la aplicabilidad de la proposición aristotélica, el principio de no-contradicción, no queda, sin embargo, satisfactoriamente contestada. Sólo cobra una forma más concreta: la realidad reflejada por las obras de arte aparece en éstas muy diversamente que en la ciencia, y no sólo en razón de la forma artística, sino también desde el punto de vista del contenido ideal, de la pretensión de verdad. Esta distinción, fundada en la esencia del arte, hace que surjan contradicciones entre las obras; pero esas contradicciones —y hasta este punto ha llegado nuestro análisis— suscitan la impresión de no ser mutuamente excluyentes —de tal modo que la verdad de

la una contuviera la falsedad de la otra—, sino contradicciones de la vida misma, de las legalidades de su movimiento y su evolución, las cuales, por tanto, pueden subsistir juntas en su contradictoriedad, y hasta, desde cierto punto de vista (que no es en absoluto extra-estético), están llamadas a complementarse unas a otras.

Hemos hablado repetidamente de la función generalizadora del reflejo artístico, especialmente de la conformación artística; ahora tenemos que resumir brevemente lo dicho, proceder algo adelante. Cuando el pensamiento científico realiza su proceso de generalización, sabemos que se aproximará tanto más a la realidad cuanto más generales sean sus resultados, lo que quiere decir, cuanto mayor sea el número de fenómenos singulares, de conexiones particulares, a las que aquel resultado pueda aplicarse. ¿Hay en el arte una tal aproximación y, de tener ella éxito, una tal aplicabilidad general?

Por lo que hace a la aproximación misma, no habrá que gastar muchas palabras. La historia de toda real creación es la lucha por una tal aproximación, y cuando esa aproximación se contempla, metafísicamente aislada, sólo en comparación con la realidad objetiva, la tal lucha no puede tener nunca un éxito completo: la infinitud extensiva e intensiva del mundo no es nunca plenamente alcanzable por el arte ni por la ciencia, por lo que no puede hablarse nunca sino de aproximación. Esta situación se encuentra invariablemente oscurecida en las estéticas del idealismo; en ellas se rechaza por lo general como naturalismo toda comparabilidad del arte con la realidad; la superioridad de la "Idea" sobre la naturaleza se acentúa enfáticamente en este punto. El materialista Chernichevski tiene toda la razón cuando rechaza del modo más radical esas teorías y habla, desde este punto de vista, de la superioridad de la naturaleza (la realidad) sobre el arte. Yerra sólo porque deja como algo definitivo esa afirmación correcta en sí, pero metafísica en él, y considera sin reserva y desde todo punto de vista al arte como inferior a la realidad.[3] Pues la aproximación conseguida

[3] En mi artículo sobre los escritos estéticos de Chernichevski he intentado una estimación detallada de este problema según las ideas de ese autor Cfr. *Beiträge zur Geschichte der Aesthetik (Contribuciones a la historia de la estética)*; Berlín, Ed. Aufbau.

en cada caso queda fijada estéticamente en la conformación específica de la obra, de la individualidad de la obra, la cual, aunque, igual que las proposiciones de la ciencia, no puede nunca dar razón de la inagotabilidad de su objeto, se yergue, sin embargo, al mismo tiempo, gracias a la generalización artística, por encima de la superficie apariencial de la realidad inmediatamente dada.

Ya el propio Chernichevski añade a su definición del arte como "reproducción" de la vida, en la medida en que ésta es de interés general para los hombres, que el arte explica al mismo tiempo lo reproducido y emite un juicio sobre ello.[4] Con esto queda refutada toda teoría naturalista mecanicista de la comparabilidad simple del arte con la realidad, pues los dos últimos momentos no se pueden encontrar, naturalmente, como tales en la realidad misma. A pesar de ello, y como mostraremos detalladamente más adelante, siempre tiene lugar esa comparación, y hasta es el presupuesto inevitable de toda eficacia auténtica y profunda de la obra. Pero lo que se compara no es nunca detalles con detalles (aunque también esa comparación puede contener el punto de partida del efecto inmediato, positivo y negativo, de la obra), sino la totalidad de la obra con la totalidad de la realidad, tal como vive activamente en las experiencias y vivencias del receptor. La correspondencia entre arte y vida es, pues, correspondencia entre totalidades (relativas). Y como la conformada totalidad de la individualidad de la obra es precisamente relativa, la explicación y el juicio, para hablar con la terminología de Chernichevski, no sólo tienen que hablar de una realidad existente con independencia de ellos sino que, además, ellos mismos son imprescindibles elementos constructivos de la conformación de esa realidad, de su transformación en "realidad" artística. Así la individualidad de la obra —precisamente como impresión de la realidad —puede superar a la realidad inmediatamente dada en cuanto a intensidad, aunque en el proceso creador de aproximación el arte no sea nunca capaz de agotar plenamente la realidad. La simultaneidad de inalcanzabilidad y superación de la realidad por la obra es, pues, sin duda,

Chernichevski: ed. cit., págs. 482-483.

una contradicción, pero una contradicción viva y motora de la vida del arte mismo.

Esa contradicción no podría tener tal carácter fecundador y superador si la correspondencia entre arte y vida fuera la propia de las generalidades, es decir, de la verdad general sobre la realidad (o sobre una parte de la misma completa en sí misma) con el intento de reproducir estéticamente esa verdad. Platón ha criticado el arte partiendo de este supuesto y ha llegado así, muy consecuentemente desde ese punto de vista, a su recusatorio resultado. Por otra parte, es también claro que la existencia de una correspondencia entre las singularidades de la obra de arte y las de la realidad es un imposible postulado naturalista. Nuestra viva y fecunda contradicción no puede nacer sino en la esfera de la particularidad. La individualidad de la obra es una particularidad; su generalización artística levanta todo lo singular a la particularidad, hace sensible todo lo universal en lo particular. Y no hará seguramente falta ninguna detallada discusión para establecer que la comparación con la realidad a la que tiene que corresponder la obra muestra también la congruencia de una particularidad con otra.

Aquello que en la obra de arte corresponde estéticamente a la validez universal de las proposiciones científicas es una universal vivibilidad de la generalización artísticamente conformada de la realidad. Cuanto más general, profunda y conmovedoramente viven los hombres ante ella el *tua res agitur,* cuanto más amplia es la plenitud de mundo que abarcan esas vivencias —y los límites extensivos e intensivos de esa amplitud están determinados por las leyes del género—, cuanto más extensos pueden ser en el espacio y el tiempo esos efectos de la obra, tanto más enérgicamente se manifiesta el logro de la generalización artística. Pero sería superficial el ver en esa vivibilidad el rasgo esencial decisivo de la peculiaridad de lo estético mismo. Pues tal experiencialidad es, como queda mostrado, precisamente el resultado final de las relaciones forma-contenido, las cuales constituyen la esencia de la individualidad de la obra. Aquella característica debe, pues, concebirse a partir de ésta, y no a la inversa.

La individualidad de la obra se distingue de toda otra forma de reflejo por el hecho de representar una realidad

cerrada en sí misma. Pero la palabra «realidad» debe en este contexto aclararse un poco más detalladamente. Su peculiaridad, que se presenta con inmediata paradoja, consiste en efecto en que se nos presenta por de pronto como una conformación completa, creada por el hombre; ante la obra de arte estamos siempre en claro acerca de que se trata de un producto creado por el hombre, producto que se encuentra ya concluso y cerrado ante nosotros, inmutable en su ser-así. Esa formación tiene que conseguir su inmediata y vivencial fuerza de convicción como realidad sin contar más que con sus propios medios; no puede llamar en su ayuda a ningún otro elemento de la esfera artística —a ninguna otra obra—, mientras que cada proposición de la ciencia puede, y hasta generalmente debe, apelar a otras proposiciones ya probadas. En segundo lugar, el carácter de cada una de esas formaciones es peculiar: la individualidad de la obra aparece y actúa como realidad, es decir, se enfrenta con la consciencia como algo independiente de ella; nuestros deseos y esperanzas, nuestras simpatías y antipatías, etc., que ella misma suscita y refuerza, son impotentes frente a ella, incluso más impotentes que frente a la realidad misma, en la cual nuestra intervención puede modificar algo, y hasta a veces mucho. En tercer lugar, esa realidad es una realidad sólo entre comillas. Posee sin duda la independencia respecto de nuestra consciencia a que ya nos hemos referido, pero esa independencia está exclusivamente creada por la forma artística. Las formas mentales de la vida cotidiana y de la ciencia se orientan a captar la verdad material, la cual aparece también, naturalmente, como complejo de formas, en sus determinaciones y legalidades esenciales, para posibilitar en última instancia una práctica efectiva, basada en el conocimiento más sólido que sea posible hallar; con esto sufren, como es natural, ante todo las formas aparienciales de la realidad una básica alteración. En cambio, frente a la "realidad" de las obras de arte no es posible, como hemos visto, ninguna práctica (ninguna alteración de su realidad). Las formas elaboradas son definitivas, o ni siquiera existen desde el punto de vista estético. Una proposición científica que suscite duda o reparos puede refutarse o corregirse; en la obra de arte es imposible una tal corrección o refutación. La obra de

arte exige, ante todo e inmediatamente, la mera recepción de su contenido, e impone, tanto más plenamente cuanto más perfecta sea su conformación, una pura receptividad, una intensa convivencia de lo conformado en ella.

Este aspecto del arte ha sido fundamentado de un modo extremadamente idealista por Kant con la teoría del "desinterés" [5] y por Schiller con la del "juego"; los dos han situado unilateralmente este momento en el centro de la estética.

Es llamativo que Feuerbach, al intentar distinguir con precisión entre religión y arte, haya utilizado una caracterización muy emparentada con la de Kant, aunque con la esencial diferencia de evitar toda exageración de ese momento. Su exposición se orienta a concluir que "el arte presenta sus criaturas como lo que son, criaturas del arte; la religión en cambio, presenta sus imaginarios seres como seres *reales*".[6] Su polémica combate, pues, la pretensión de la religión, que consiste en atribuir realidad material independiente de la consciencia a los meros productos de las representaciones, los sentimientos, las formaciones de la fantasía. En el marco de una tal polémica surge su caracterización del arte, resumida por Lenin del modo siguiente en una de sus anotaciones marginales: "El arte no exige el reconocimiento de sus obras como realidad." [7] También esta caracterización sufre, naturalmente, una deformación en la posterior teoría burguesa: todas las escolásticas discusiones sobre la "ilusión", etc., se relacionan con el hecho de que ese carácter de las obras como "no-realidad" se concibe con una rigidez y una unilateralidad metafísicas. Si consideramos, en cambio, la realidad creada por la forma artística en su dialéctico ser-uno con ésa su "irrealidad" como peculiar reflejo de la realidad, se aclara la contradictoria unidad de la oclusión, la independencia de las obras de arte y su génesis y efecto socialmente determinados.

Esta cuestión ha sido decisiva para el juicio sobre el arte, desde Platón hasta Chernichevski, podría decirse; teorías tan importantes como la aristotélica de la catarsis

[5] Kant: *Kritik der Urteilskraft (Crítica de la Facultad de Juzgar)*, párrafo 2.
[6] Feuerbach: *Werke (Obras)*, ed. cit., VIII, pág. 233.
[7] Lenin: *Philosphischer Nachlass (Cuadernos filosóficos)*, ed. cit., página 316.

no se entienden sino en este contexto. En su *Poética* ha vinculado ya Aristóteles íntimamente las dos cuestiones. Mientras que Platón ve en la tendencia de la creación artística —y aún más de la obra de arte— a independizarse el motivo que da fuerza a su desconfianza, a su recusación, la *Poética* se esfuerza por explicitar con la mayor concreción posible la peculiaridad formal artística de la tragedia, con la consciente intención de hallar precisamente en su perfección formal el vehículo de su papel social-pedagógico, y fundamentarlo teoréticamente. La estética posterior no ha rebasado en este sentido a Aristóteles; simplemente ha corregido de acuerdo con los tiempos las geniales penetraciones de Aristóteles, y eso sólo cuando dicha estética procedió por el buen camino. Aristóteles ha visto que la consumación formal de las obras de arte, cuyas condiciones no quedan aseguradas sino por el cumplimiento de las legalidades específicamente estéticas del género, es el único presupuesto real posible para que el arte cumpla su función social. El ha sido, pues, el primero en captar conceptualmente la indestructible conexión entre la consumación estética de la obra y la significación social del arte.

Con eso se ha hecho finalmente el arte comprensible como importante momento de la evolución social de la humanidad, sin perder por ello su esencia específica. Todas las teorías que han concebido esas relaciones de un modo demasiado directo tuvieron que ignorar la esencia artística del arte, o hasta serle hostiles. Tuvieron que pasar por alto que la gran eficacia —útil o nociva— de las falsas obras de arte ha sido a pesar de todo más o menos efímera vista en la perspectiva de la evolución de la humanidad, pues pertenecen a las partes de la sobreestructura que desaparecen sin dejar rastro junto con la base; la mayor parte de las veces basta incluso un mero desplazamiento de las proporciones de esa base, mucho menos que su verdadero resquebrajamiento, para que tales productos se hundan en un olvido definitivo. (Lo que no tiene nada que ver con el hecho de que esos efímeros productos puedan ser transitoriamente, y hasta durante largo tiempo, socialmente útiles o nocivos, razón por la cual tienen que ser defendidos o combatidos.) Pero las concepciones que aislan artificialmente la perfección

de la obra de su perdurable efecto socialmente condicionado sitúan el arte en una "reserva" social. Aunque pretenden salvar las supremas obras del arte, esas teorías las rebajan a una impotencia social. Lo que tiene a su vez como consecuencia el que obras de otro modo efímeras en las que ha recibido aparente perfección formal un contenido poco denso, particular y a menudo reaccionario, se sitúen arbitrariamente en el mismo plano que los productos supremos de la historia del arte, nueva forma de rebajar las auténticas obras del arte.

Aristóteles no podía aún tratar el arte de un modo realmente histórico; la conexión que él estableció entre perfección de la obra y acción pedagógico-social del arte se le presentaba como obvia. Pero ese efecto del arte tiene que desaparecer con el hundimiento de la democracia de la *polis* —ya Aristóteles está hablando en realidad más del pasado que del presente—, y la lucha por el restablecimiento intelectual de aquella conexión, de su realización para el arte, está visible en todos los escritos estéticos de importancia. Estos esfuerzos cobran en las obras de los demócratas revolucionarios rusos su culminación premarxista. El tratamiento histórico-estético de los tipos por Dobroliúbov muestra una clara resurrección del antiguo planteamiento aristotélico, aunque, de acuerdo con la evolución de los tiempos, a un superior nivel de concreción. La diferencia de situación social tiene como consecuencia que lo que para Aristóteles era obvio —la acción pedagógico-social del arte— sea en Dobroliúbov problema capital, mientras que la perfección estética de las obras en las que surgen artísticamente los tipos estudiados por él en su efectividad social y en su significación se convierte en una cuestión secundaria. Tampoco aquí puede surgir la síntesis completa sino en el marxismo.[8]

Si se resuelve esta esencial interpenetración, este esencial robustecimiento recíproco de perfección de la obra y posibilidad de una eficacia pedagógico-social realmente adecuada y duradera, si se da respuesta correcta a ese problema como cuestión central de la estética, caducan todas las objeciones opuestas al método de Dobroliúbov por extra-artístico y anti-artístico. Si bien aquí hemos

[8] Cfr. el dúplice planteamiento de Marx sobre la estética, al que nos referiremos más adelante. (*Grundrisse...* [*Esbozo...*], ed. cit., pág. 31.)

considerado siempre la forma artística como forma de un determinado contenido particular, la verdad de esta definición cobra ahora ulterior concreción: la forma artística es forma de un determinado contenido relevante para la evolución de la humanidad. La particularidad de la obra estatuye la incomparabilidad del basarse-en-sí-misma de toda obra de arte auténtica; es el específico carácter del contenido, determinado por la particularidad de la forma y levantado a particularidad artística por aquella dación de forma, lo que posibilita a la obra el ejercicio de una amplia y profunda eficacia pedagógico-social. La generalización artística del contenido y de la forma es la base de toda generalidad en la influencia; sólo ella es capaz de suscitar en los más diversos seres humanos la vivencia inmediata de que el mundo conformado en la obra les afecta profundamente, de que los problemas a los que ella da forma son problemas de sus propias vidas, problemas con los que tienen que enfrentarse inexcusablemente. Sólo por este camino, el de la real perfección de la obra, llega el arte a cumplir su misión social, contribuye a modificar y levantar al hombre en su evolución. Y esta función social del arte nace orgánicamente de la independencia estética de la obra, de su inmediata incomparabilidad artística.

La universalidad de la validez o vigencia de la obra se dirige, pues, al sujeto. Naturalmente que también la ciencia puede ejercer en el hombre efectos profundamente modificadores. Pero su camino es siempre el profundizado conocimiento de la realidad objetiva, mientras que el arte se dirige inmediatamente al sujeto; las conmociones de toda clase que el arte provoca son las que hacen fecundamente accesible al sujeto el mundo artísticamente reflejado; aunque tampoco aquí está de más subrayar que sólo pueden dirigirse tan inmediatamente al sujeto aquellas obras que, en su más esencial contenido, en lo más artístico de sus formas, dan fieles reflejos de la realidad objetiva. La contraposición entre el efecto del reflejo científico y el del artístico no debe, pues, nunca trivializarse al nivel de una contraposición entre subjetividad y objetividad. Ni tampoco se toca la cuestión central de esa diferencia entre reflejo científico y reflejo artístico caracterizando, como ocurre a menudo, el primero como propio

del entendimiento, y el segundo como emocional apelación a la fantasía, etc. Pues uno y otro se dirigen al hombre entero con todas sus fuerzas anímicas. De acuerdo con la diferencia entre los dos modos de reflejo, el momento decisivo consiste más bien en el modo como ese hombre entero tiene acceso a aquellos reflejos, en el modo como aquella totalidad de sus fuerzas anímicas se pone en movimiento.

Aquí destaca claramente la significación estética de los diversos papeles de la universalidad y la particularidad en el reflejo científico y el artístico de la realidad. La función positiva de la particularidad como categoría regional, por así decirlo, esto es, como categoría que determina para la estética lo específico de todo su campo, se extiende, como podemos ver, tanto al contenido cuanto a la forma del arte, y determina también su peculiar vinculación, más orgánica e íntima que en cualquier otra especie de reflejo de la realidad. La universal y recíproca mutación entre contenido y forma es, ciertamente, el modo esencial general de la realidad y se presenta por tanto en cualquier modo de reflejo de la misma. Pero cuando el pensamiento cotidiano, como ocurre muy frecuentemente, se detiene en esa originaria inseparabilidad de forma y contenido manifiesta con eso una de sus limitaciones: la incapacidad de rebasar la forma apariencial inmediata y fugaz, para penetrar mediante su destrucción, mediante su sustitución por formas superiores, más universales, hasta la esencia de los fenómenos. Precisamente en esto consiste el principio central del reflejo científico. Este es un ininterrumpido desgarramiento de formas superficiales, una vinculación de formas más universales con contenidos concebidos también generalizadamente, proceso en el cual, a consecuencia del carácter meramente aproximado del conocimiento, incluso la forma más alta y perfecta está expuesta a su posible destrucción, a su posible corrección por otra más aproximada. Un proceso análogo tiene lugar, naturalmente, en el proceso de creación artística (no podemos entrar aquí en las diferencias que existen dentro de esa analogía), pero el resultado —la individualidad de la obra— estatuye, como forma de un determinado contenido, esa unidad de contenido y forma como una unidad ya insuperable: la mu-

tación de un momento en otro —tanto en la totalidad de la obra cuanto en los detalles— es sólo una profundización y fijación de la unidad orgánica inseparable de contenido y forma, simultáneamente como proceso infinito y como unidad perfecta.

El que todo eso tenga lugar bajo el dominio de la categoría de la particularidad tiene un aspecto de contenido y otro formal. En ambos se supera en la particularidad toda singularidad y toda universalidad. Desde el punto de vista del contenido esto significa que lo singular pierde su carácter fugaz, casual y meramente superficial, pero que toda singularidad no sólo conserva su individual forma apariencial, sino que la recibe aún más acusada; que su inmediatez sensible se convierte en inmediata significatividad sensible, que su modo apariencial independiente se refuerza también inmediata y sensiblemente pero, al mismo tiempo, se pone en indestructible conexión intelectual-sensible con las demás singularidades. Lo universal, a su vez, pierde su directo carácter intelectual. Se presenta como fuerza que se manifiesta en los hombres singulares como su concepción del mundo personal, determinante de sus acciones, en las relaciones que reflejan su situación social como fuerza objetiva de lo histórico-social, o sea, visto intelectualmente, siempre de un modo indirecto; este carácter intelectualmente indirecto se convierte, desde el punto de vista estético, precisamente en lo más directo, en signo del dominio de la nueva inmediatez artística.

En su aspecto formal esto significa un paso de lo hasta ahora figurado desde la posibilidad de una significatividad sensible inmediata a ésta misma real y efectivamente. Como toda forma, la forma artística tiene una función generalizadora. Pero al estar ésta orientada a la particularidad, es decir, a una generalización que es al mismo tiempo sensiblemente materializadora, tiene una tendencia a superar todo tipo de fetichización; no, tampoco aquí, de un modo directo, mediante el desenmascaramiento intelectual de la fetichización, sino haciendo que todo lo cósico de la vida humana aparezca como relación entre hombres concretos. El ímpetu de la forma, evocador, despertador de vivencias, se concibe superficialmente y hasta deformadamente si no se destaca en él más que la acción

sensible de la impresión, como hicieron, por ejemplo, Fiedler e Hildebrand a propósito de la visualidad. Es verdad que todo arte tiene como presupuesto y como consecuencia de su eficacia un determinado medio homogéneo de la sensibilidad (en la pintura y en la escultura, por ejemplo, la pura visualidad). Pero el efecto no puede afectar a la profundidad de las vivencias sino abrazando en sí la totalidad de la vida humana particular de cada caso, la externa igual que la interna, la personal igual que la social. La forma artística consuma la conversión material de lo mental o vivencial inmediato y directo en lo indirecto, en la absorción de toda objetividad no-humana en lo humano; así surge, precisamente, lo directo específicamente estético, el paso de todo fenómeno vital, que en la vida no puede generalmente captarse sino indirectamente, a algo inmediatamente vivible en la nueva inmediatez artística. Este es el sentido formal de la superación artística de todas las formas aparienciales fetichizadas de la vida.

Esta unidad orgánica de lo sensiblemente singular y lo intelectualmente universal en una nueva inmediatez es precisamente la atmósfera de la particularidad como lo específicamente estético. Aquí vuelve a hacerse concretamente visible la importancia de la particularidad como reino intermedio levantado a forma independiente; la unidad específicamente estética de contenido y forma no puede realizarse más que en esa atmósfera; lo meramente general o lo individualmente singular no permiten que nazca sino una transitoria unidad condenada desde el principio a ser superada (como frecuentemente en la vida cotidiana) o una unidad que rompe las formas aparienciales (como ocurre en la ciencia).

Estas consideraciones remiten en muchos puntos a anteriores exposiciones: el arte no da nunca forma más que a una pieza de la realidad delimitada exactamente espacial, temporal e históricamente; pero lo hace de tal modo que ese trozo de realidad presenta y satisface la pretensión de ser un todo cerrado en sí mismo, un "mundo". ¿De dónde vienen la justificación y la realizabilidad de una tal pretensión, que se presentan siempre en la práctica? Creemos que también la clave de este problema está en la particularidad. La realidad es ilimitada e imposible de

cerrar en su infinitud extensiva. El valor de la abstracción científica consiste precisamente en que reconoce esa infinitud, hace de ella el punto de partida y crea formas (descubre leyes) con cuya ayuda puede determinarse con exactitud, descubrirse concretamente y ponerse en conexión cualquier punto de esa ilimitación extensiva. El reflejo artístico renuncia desde el principio a la reproducción inmediata de la infinitud extensiva. Lo conformado por él es una particularidad también en este sentido, en comparación con la ciencia. La dación artística de forma tiene que convertir en principio dominante de todo su trabajo el hecho de que tanto la orientación a la universalidad cuanto la orientación a la singular, como hemos podido comprobar varias veces, fijarían y harían incompleto el trozo de mundo reproducido en su mera particularidad, por la falta de infinitud extensiva y de totalidad material extensiva. El dominio de la particularidad como principio creador y organizador de la objetividad conformada en la obra consigue finalmente levantar aquel "trozo" de realidad de su mera particularidad, de su fragmentariedad, y darle el carácter eficaz de un "mundo" cerrado en sí, representante de la totalidad.

Si todo esto significara simplemente que el reflejo artístico no se orienta a la totalidad extensiva de la realidad, sino sólo a la infinitud intensiva de lo reproducido, se habría dicho aún demasiada poca cosa concreta y específica sobre él. Pues también el reflejo en la vida cotidiana y en la ciencia tiene que enfrentarse constantemente con la infinitud intensiva de cada fenómeno. En el arte esa situación cobra un acento cualitativamente nuevo ya por el hecho de que esa orientación a la infinitud intensiva no es una tendencia entre muchas, sino la predominante, la que determina decisivamente la reproducción estética de la objetividad. Por encima de eso, pero en estrecha relación con ello, esta orientación a lo particular, este ser-determinado por lo particular, tiene también en el reflejo artístico la tendencia a no separarse nunca de la inmediatez sensible de la forma apariencial, siempre condicionada por el género. El conocimiento de la infinitud intensiva en la vida cotidiana misma tiene que separarse de ella en mayor o menor medida, tiene que descomponerla analíticamente, relacionarla con otros fenómenos o

grupos de fenómenos elaborados también analíticamente, para conseguir la mayor aproximación a ella; por mucho que se aproximen a la infinitud intensiva de los objetos los resultados finales de un tal proceso, su presupuesto metodológico es en cualquier caso la supresión de aquella forma apariencial sensible inmediata.

Eso precisamente sería la muerte del reflejo artístico. El reflejo artístico se pone la tarea de prestar a los objetos a los que da forma el carácter, el modo apariencial de la infinitud intensiva en su inmediatez. Aunque el proceso creador no sea más que una aproximación a esa infinitud, aunque —de facto y epistemológicamente— todo objeto conformado quede muy por detrás de su modelo real en cuanto a agotamiento de la infinitud intensiva, el hecho es que el objeto artísticamente conformado tiene la propiedad de suscitar evocadoramente la vivencia de su infinitud intensiva.

Así surge en la obra de arte un "mundo" propio, un mundo particular en sentido literal, la individualidad de la obra. Basada sensiblemente en sí misma, esa individualidad se sostiene por la armonía de los detalles inmediatamente evocadores. Pero esa eficacia suya no es nunca más que la fuerza de impacto del contenido intelectual, levantada a una nueva inmediatez. Aunque el contenido intelectual contenga las verdades generales más importantes y altas, esas verdades no pueden convertirse en elementos orgánicos de aquel complejo eficaz más que si se funden con la nueva inmediatez sensible de los demás elementos de la obra hasta conseguir una completa homogeneidad; o sea, cuando unas y otros viven y se entretejen exclusivamente en la atmósfera de la particularidad, de la específica particularidad de cada obra. La homogeneidad así conseguida de un mundo inicialmente heterogéneo —desde el punto de vista estético, por el contenido abstracto de los elementos— determina los límites de la individualidad de la obra, la separa de la realidad objetiva y, al mismo tiempo, hace nacer en ella, de cada aspecto relevante para la concreta dación de forma, un "mundo" propio, de leyes propias, visto inmediatamente.

Una tal peculiaridad y propia legalidad parece a primera vista contradecirse con el carácter de reflejo que tiene el arte, así como con la necesidad de su eficacia

pedagógico-social. Pero, en realidad, lo que se nos presenta aquí es de nuevo la vinculación de la perfección artística de la obra con la fidelidad del reflejo y con el radio de acción de su eficacia social; se trata de una viva contradictoriedad motora del reflejo estético. Un realista tan consciente como Balzac, que no ve su trabajo personal sino como anotación de lo que le dicta la sociedad, ha dicho acerca del mundo al que él mismo ha dado forma en *La comedia humana:* "Mi obra tiene su geografía, como su genealogía y sus familias, sus lugares y sus cosas, sus personas y sus hechos. Y como posee su heráldica, sus nobles y sus burgueses, sus artesanos y sus campesinos, sus políticos y sus *dandies,* y su ejército —en una palabra: su mundo." [9] Balzac expresa aquí la mentalidad de todos los realistas que verdaderamente tienen importancia. Respecto de la vinculación entre perfección de la obra y acción pedagógico-social, que hemos expuesto a tenor de Aristóteles, Balzac introduce la variación consistente en que la cerrazón del "mundo propio" de las obras de arte, su incomparable individualidad, es el real vehículo del reflejo fiel y profundo de la realidad.

Así es la obra una particularidad, pero en doble sentido. Por una parte, la obra crea un mundo "propio", cerrado en sí. Por otra parte, actúa naturalmente también en esa dirección; del mismo modo que el particular carácter de la obra actúa modificativamente sobre el proceso de creación y sobre la personalidad de su propio creador, así también tiene que influir análogamente en el receptor. Como, objetivamente, las cerradas y autosuficientes individualidades de las obras no son mundos que se excluyan solipsística y definitivamente unos a otros, sino que, precisamente por su independencia, aluden a la realidad común reflejada, ocurre por necesidad —visto ahora subjetivamente— que la más intensa conquista del receptor por un tal mundo "propio" particular no cristaliza a dicho receptor en su particularidad, sino que, por el contrario, le rompe los límites de esa particularidad, amplía su horizonte y le pone en más próximas y ricas relaciones con la realidad.

También en esto es la estructura objetiva lo primario, el

[9] En el *Prólogo* a *La Comedia Humana.*

fundamento del modo de ser del efecto subjetivo. La peculiaridad única de la individualidad de la obra, que ha sido y sigue siendo el punto de partida de todas las interpretaciones individualistas e irracionalistas de los teóricos burgueses, es, como hemos visto, precisamente lo contrario de lo que afirma de ella la teoría del decadentismo. Esa individualidad debe su independencia precisamente a aquellas de sus propiedades esenciales que rebasan lo particular-individual, o sea, a la fiel reproducción de los rasgos y tendencias esenciales de la realidad objetiva, llevados a un nivel de generalización superior. Por eso, la individualidad de la obra es una individualidad real, porque es al mismo tiempo, e inseparablemente de lo individual, algo supra-personal, una particularidad. Por eso, tiene la preservación una intensificación de las formas aparienciales sensibles, y su carácter evocador presenta una duplicidad indesmembrable: contenido reflejado y forma evocadora constituyen una indisoluble unidad orgánica.

Hemos hablado ya de la dialéctica del fenómeno y la esencia en la estética, y hemos hallado como su peculiaridad principal la preservación de la forma apariencial sensible. Ahora habría que añadir a lo dicho, completándolo y continuándolo, que la coincidencia inmediata de fenómeno y esencia en la obra de arte no es simplemente un hecho objetivo de la legalidad artística formal, sino que, más bien, toda unidad de esa naturaleza, tanto como detalle en sí mismo cuanto en la interacción con otros detalles, en su función compositiva (estos dos puntos de vista no son separables más que en el análisis teórico, y aun en él relativamente), es al mismo tiempo portadora del contenido intelectual y de la fuerza evocadora de la forma. Esta es vacía, meramente formal, meramente "emocional" si no tiene un profundo entrelazamiento con aquél; y aquél es seco, inartístico, si no coincide inmediatamente con la forma.

XV

LO TIPICO: PROBLEMAS DE CONTENIDO

La contraposición recién vista se refiere aparentemente sólo a una cuestión de la forma artística como vehículo del dominio estético de lo particular. Como forma de un contenido determinado (particular), la forma artística no puede, sin embargo, tener ese carácter más que en la medida en que el contenido es particular también según su esencia puramente material. Esta necesidad ha destacado ya claramente, aunque sólo en sus grandes rasgos, en el curso de nuestras anteriores consideraciones. Un contenido que tiene que preservar y fijar, profundizándola, la inmediatez sensible de las formas aparienciales, un contenido que tiene que renunciar desde el primer momento a reproducir la infinitud extensiva del mundo, sin poder tomar su fuerza de convicción más que del poder evocador en la conformación de la realidad reproducida, un tal contenido tiene que orientar su sentido generalizador a la elevación de la singularidad a la particularidad. Si estudiamos las determinaciones hasta ahora conseguidas desde el punto de vista de su significación material o de contenido, si formulamos más precisamente el carácter veritativo de la elaboración del contenido conseguida de aquel modo, tropezamos necesariamente con el fenómeno de lo típico como concreta encarnación artística de la particularidad.

Obviamente hay que subrayar aquí en seguida que, desde el punto de vista del contenido, lo típico, como todos los elementos materiales del arte, es una categoría de la vida, la cual, por tanto, tiene que desempeñar un papel también en el reflejo científico de la realidad, aunque nunca tan central, ni mucho menos, como en el arte. En

la realidad extra-humana, lo científicamente típico es un fenómeno en el cual las determinaciones esenciales, legales, destacan más claramente que en otros. Por eso cuanto más plenamente ha conseguido una ciencia establecer un sistema de leyes, tanto menor es la importancia metodológica de lo típico (la cual es, por ejemplo, menor en la física que en la biología). La cuestión se presenta de otro modo en las ciencias de la sociedad. En estas, cuyo sustrato cognoscitivo son las acciones y las relaciones de los hombres, lo típico puede cobrar una cierta función relativamente autónoma junto a la legalidad general. Puesto que no podemos aquí tratar más detalladamente esta cuestión, de relevancia variable en las diversas ciencias, nos limitaremos a aludir, como a ejemplo metodológico, a la concepción marxista de las "máscaras características",[1] resumen mental de aquellas cualidades necesarias, del capitalista, por ejemplo, que se siguen necesariamente de la posición que asume en la producción, pueden, por tanto, deducirse de las legalidades económicas y no son una mera sumación o síntesis de su análisis psicológico. Precisamente por eso contienen verdades más generales que los estudios analíticos, y son más un hilo conductor de éstas que su resultado. En todo caso, lo típico científico así surgido contiene las determinaciones más generales: es la aplicación de la categoría de lo universal a este complejo material. Tampoco es muy difícil mostrar que en la relación de lo típico con lo medio es la misma vida la que produce la diferencia y que, por tanto, también el recto reflejo científico de la realidad distingue claramente entre los dos conceptos. Baste también aquí una alusión a la exposición en que Marx muestra cómo basta cierto número de personas trabajando juntas para que surja prácticamente aquel término medio.[2]

Como en todo punto de nuestras consideraciones, también aquí la contraposición entre el reflejo científico y el artístico y sus caminos puede aclarar la peculiaridad de los últimos. Como hemos visto, entendemos por tipo el resumen concentrado de las determinaciones que produce

[1] Dice Marx: "Hallaremos frecuentemente en el curso del desarrollo que las máscaras características económicas no son sino personificaciones de las situaciones económicas, a las que se contraponen como sus portadores." *Kapital*, I, pág. 91. (ed. cit.)
[2] Ibidem, págs. 377-378.

con necesaria objetividad una determinada situación concreta en la sociedad, ante todo en el proceso de producción. Según lo visto, esto subordina el concepto de tipo a la legalidad general. El concepto de tipo tiene, pues, en la vida, igual que en la ciencia, el carácter inmediato de la particularidad. Pero como, según hemos visto también, la determinación del tipo es tanto más correcta científicamente cuanto más alto es el nivel de generalización de esa determinación y de su síntesis en el tipo, el momento de la universalidad tiene que predominar en la interacción dialéctica así producida, aunque la particularidad siga siendo siempre una característica ineliminable del tipo. Lo dicho de los tipos humanos vale naturalmente también de las situaciones típicas; llamaremos tanto más resueltamente típica a una situación cuanto más predominen en ella las determinaciones generales que la afectan; su ausencia, o su presencia debilitada y un papel importante de las casualidades en ella, la hacen más o menos atípica, la aproximan a la singularidad.

Todo esto pone en claro que el hombre real en este sentido del reflejo científico no puede sino presentar rasgos más o menos acusados de lo típico; pero el tipo puro, la "máscara característica" de Marx, es una generalización científica, no una realidad empírica. Con esta afirmación hemos alcanzado el fundamento del tipo en sentido estético-material: como el arte da siempre forma a concretos hombres en situaciones concretas, a concretos objetos que las median, a concretos sentimientos que las expresan, tiene que orientarse a la materialización de lo típico del hombre y de las situaciones, hacia una síntesis cuyo objeto sería *el* tipo como tal.[3] Con esto queda indicada de un modo general la profunda diferencia, o hasta la contraposición, entre reflejo científico y reflejo artístico de la realidad. Pero hay que añadir en seguida que siempre se trata del reflejo de la misma realidad, que lo típico de la ciencia y lo típico del arte se corresponden, consiguientemente, en la medida en que no compendian el término medio de los rasgos más frecuentes, sino las relaciones

[3] Nuestras observaciones acerca del retraso de la estética respecto de la práctica artística han mostrado que esas exigencias que deforman la esencia específica de la conformación artística han sido durante mucho tiempo las ideas dominantes.

más desplegadas y concretas en el supremo nivel de su real contradictoriedad.

Cierto que el arte no debe quedarse en la mera comprobación de lo típico, ni siquiera desde el punto de vista puro del contenido. En el reflejo estético de la realidad no se trata sólo de comprobar, ni siquiera sólo de destacar tales rasgos típicos de hombres, sentimientos, ideas, objetos, instituciones, situaciones, etc., sino que toda tipificación surge al mismo tiempo en un concreto sistema dinámico de relaciones entre los diversos momentos singulares, tanto en la figura individual misma cuanto en sus conexiones con otras, produciendo en la totalidad de la obra una tipicidad de orden superior: el aspecto de un típico estadio de la evolución de la vida humana, de su esencia, de su destino, de sus perspectivas. Esta presencia está ya presente en el más directo y espontáneo acto de creación de tipos: en el folklore y en la mitología. La creación de grandes figuras típicas, como Hércules, Prometeo, Fausto, etc., es simultánea con el hallazgo de aquellas concretas situaciones, acciones, circunstancias, amigos, alegrías, etc., en cuya conexión la figura puede levantarse a tipo.[4]

Ya en esta finalidad —repitamos que ahora se trata sólo del contenido de las obras de arte— muestra claramente que el más alto estadio del reflejo científico, que consiste en concentrar simplemente en *un solo* tipo, con los medios de la más alta generalización, los rasgos típicos de una época, de una clase, etc., se contrapone a la esencia del reflejo artístico. Considerado estéticamente, ninguno de estos campos típicos de la realidad tiene nunca una sola figura compendiadora, sino que más bien se realiza —dicho en principio— en la posibilidad de un número mayor o menor de tipos que, cuando se captan con igual autenticidad y profundidad, pueden equivalerse todos artísticamente. (Piénsese en la masa casi indominable de los financieros y usureros de Balzac, en las figuras centrales del último Shakespeare, las cuales pertenecen sin excepción a un único ámbito típico, o en la exposición de la disolución de la Rusia de la servidumbre en el espejo de la problemática de la nobleza desde Puschkin hasta Tolstoi, Dostoievski y Saltikov Schchedrin.)

[4] Es un gran mérito de Gorki el haber llamado la atención sobre esa espontánea creación de tipos en el folklore. Cfr. *Gorki sobre la literatura* (en ruso), Moscú, 1937, pág. 450.

A eso se añade, como acabamos de mostrar, que la creación de una tal figura típica, incluso cuando domina toda la obra —como suele ocurrir, por ejemplo, en Molière—, no es nunca más que un medio al servicio de la finalidad artística, que consiste en representar el papel de aquel tipo en su interacción con todos los contratipos que contrastan con él, como fenómeno tipo de una determinada etapa de la evolución de la humanidad. Por eso en toda auténtica obra de arte se presenta una jerarquía de tipos complementarios —por su relativo parecido, por su contraposición absoluta o relativa—, cuyas dinámicas interrelaciones constituyen el fundamento de la composición. Este complejo de tipos hace nacer una jerarquía —también compositiva— en la cual no es el valor social del tipo en sí lo que decide acerca de la posición de éste, sino el concreto papel que corresponde a cada uno de los miembros de la concreta jerarquía típica en el problema representado, en la sensibilización de una etapa de la evolución de la humanidad. De esa cerrada y ordenada totalidad surge en la obra la imagen de una concreta particularidad, la reproducción artísticamente generalizada de una determinada etapa de la evolución.

Desde estos resultados puede por fin darse una respuesta satisfactoria a la cuestión que antes planteamos. ¿Vale para el arte la doctrina lógica de la no-contradicción tal como la ha formulado Aristóteles? No puede haber duda alguna acerca de que la respuesta es negativa. Pero esa simple negación no liquida aún el auténtico núcleo material de la cuestión. Pues en seguida y muy naturalmente se presenta una cuestión ulterior: ¿no estatuye necesariamente esa negación una subjetivista arbitrariedad en el terreno artístico? Nada más plantear la cuestión aristotélica hemos intentado dar respuesta a este problema desde un punto de vista de contenido en general, apoyados en la experiencia, y al hacerlo hemos apelado ante todo a la justificación del método crítico de Dobroliúbov. Ahora es ya posible responder más concretamente a la pregunta. Pues no se trata sólo de que en las diversas obras de arte deba producirse una tal convergencia del contenido —orientada a la explicitación de

lo típico—, lo cual es obvio, puesto que reflejan la misma realidad; además de eso, como muestran nuestras anteriores consideraciones, la inmediata divergencia de cada singular mundo artístico posee el carácter de algún aspecto muy particular de la realidad y de su evolución. En esta particularidad se encuentra la específica verdad de contenido de toda auténtica obra de arte. La recta determinación de lo típico en la obra de arte, como propia y central encarnación de la particularidad, tiene, pues, que estudiarse en busca de su objetivo contenido en verdad, de modo que la verdad estética no sea concebida como una simple copia de la verdad científica, y que su abstracta negación no lleve a un relativismo estético.

La ciencia intenta captar toda realidad en su verdad objetiva; por eso vale para cada una de sus proposiciones la afirmación aristotélica acerca de la necesidad de su no-contradictoriedad. Pero todo serio investigador de la sociedad sabe muy bien que esa legalidad se impone de un modo sumamente complicado, a través de la dialéctica de la necesidad y el azar. Lenin, el gran maestro del más alto método de las ciencias sociales, el materialismo histórico, habla incluso de cierta "astucia" de esta realidad, astucia que consiste en que los caminos de realización de las legalidades en su concreto cómo son hasta cierto punto imprevisibles. Naturalmente que con eso no niega Lenin la posibilidad de la previsión científica en este campo. Su práctica se orientó en todo momento, y con éxito, a descubrir la legalidad siempre modificada por aquella "astucia",[5] separar mentalmente lo necesario de lo casual y elaborar ante todo el método y su aplicación tan dialéctica y elásticamente que, pese a aquella "astucia" ineliminable de la realidad, se posibilitara una acción correcta y con éxito para el partido del proletariado. En estrecha relación con eso, toda ciencia tiene que orientarse a reconocer la dialéctica de la necesidad y la casualidad tan profundamente, llevándola tan fielmente a concepto, que en la acción dirigida por el conocimiento el azar resulte lo más inofensivo posible. (Piénsese en la aplicación del cálculo de probabilidades, etc.)

La más profunda verdad del arte es, en cambio, precisamente, dar forma a esa "astucia" de la vida. Así, pues, el que el arte no pueda levantarse hasta las más altas universalidades ni hasta la generalidad científica del *tipo*, no es ninguna debilidad intrínseca, ni alguna limitación insuperablemente puesta en su camino, sino, por el contrario, su mayor fuerza y su mayor virtud, su específica aportación a la ampliación, la profundización y el enriquecimiento de la conciencia humana. El que los hombres, situaciones y objetos típicos, etc., por él conformados diverjan esencialmente en muchos respectos no es tampoco, por tanto, un relativismo subjetivista ni una contradictoriedad en sentido aristotélico. Esta divergencia es más la correcta —estéticamente correcta— reproducción refleja de la vida. Cuando Chernichevski llama al arte "manual de la vida"[6] está precisamente refiriéndose a éste aspecto suyo.

Con ello no queda en modo alguno negado el necesario curso de la evolución de la realidad, siempre que se trate de arte auténtico, no de arte decadentemente deformado. No hay ninguna gran obra de arte cuyo último y esencial contenido ideal no constituya precisamente esa necesidad. Pero ésta aparece en su compleja y riquísima "astucia"; la obra de arte muestra cómo en la vida concreta de concretos hombres aparece y se impone realmente aquella necesidad. El arte da, pues, una estampa de la vida tal como ésta es realmente; es decir, precisamente en su estructura y su movilidad reales. La corrección de esa estampa no puede medirse por la correspondencia entre detalles de la vida y detalles del arte, sino que la más profunda correspondencia que se expresa, por ejemplo, en la jerarquía de tipos a la que hemos aludido es la correspondencia entre la unidad compositiva creada por el arte y una legalidad realmente impuesta en la vida. La particularidad como categoría regional de la estética es, como hemos visto, negativamente, la renuncia a la reproducción de la totalidad extensiva de la realidad, y, positivamente, la conformación de un "trozo" de la realidad que, como reproducción de la intensiva totalidad y de las direcciones de movimiento de la realidad, hace visible a ésta desde un aspecto determinado y esencial. Este "trozo" de realidad tiene en

[5] Lenin: *Werke (Obras)*, ed. cit., XXV, pág. 284.

[6] Chernichevski: ed. cit., pág. 529.

Ronnall Castro
A Human Being

efecto la específica propiedad de que en él se expresan las determinaciones esenciales de la entera vida, en la medida en que pueden darse en un tal marco determinado, en su verdadera esencialidad, en sus correctas proporciones, en sus reales contradictoriedad, dirección del movimiento y perspectiva. Por ello, y sólo por ello, puede y tiene que ser la obra de arte una totalidad cerrada, una formación puesta sobre sí misma. (El marco del imitador del cuadro expresa sugestiva e inmediatamente este hecho.) Esta cerrazón es, pues, por de pronto una cuestión de contenido; la esencia del contenido del reflejo artístico de la realidad. Esa totalidad de las concretas determinaciones de cada caso hace un "mundo" del menor poema de Goethe; cuando, en cambio, falta, ni la más perfecta conformación artística puede producir más que un fragmento particular, arbitrariamente arrancado de la totalidad real extensiva y existente, ni siquiera recurriendo a la mayor totalidad enciclopédica del contenido.

Este tipo de determinación material o de contenido del reflejo artístico tiene como consecuencia el que en él la dialéctica de la necesidad y la casualidad aparezca en forma muy diversa de lo que es el caso en el reflejo científico. Por de pronto e inmediatamente, en el reflejo artístico esa dialéctica aparece con mucha más aproximación a la vida. El arte no puede de ningún modo aspirar a aquella superación de la casualidad en la necesidad que es dominante en la ciencia. El arte ni siquiera se propone superar inmediatamente la casualidad; más bien quiere hacer sensible su entretejimiento con la necesidad al modo como esa interacción aparece en la vida misma. Mas, según hemos visto, igual que a aquel "trozo" de vida al que da forma el arte no corresponde ningún determinado "trozo" de vida, sino una particular totalidad de la vida; así también ocurre aquí. Sólo en el modo apariencial inmediato se parecen también en este punto el arte y la vida. El arte no da ni la necesidad en sí en su más general legalidad, ni el azar en su cruda contraposición a la necesidad, ni el azar como superado sin resto en la necesidad general. Da una reproducción de la real interacción de necesidad y casualidad en las proporciones que corresponden a la verdad del particular mundo conformado. Es decir, lo casual es para el arte una de las determinaciones de la particularidad conformada: su papel, su modo apariencial, su poder sobre los hombres y los acontecimientos corresponde exactamente al lugar jerárquico que ocupa en la concreta totalidad de determinaciones a la que se da forma en la particularidad de la obra. Por eso es imposible establecer ninguna regla general, de las que tan frecuentemente se dan en estética, sobre la justificación o la inadmisibilidad del azar en las obras de arte. Una y otra cosa dependen ante todo de la particularidad genérica del mundo conformado, respecto de lo cual se ve en seguida que determinados géneros artísticos, como la narración breve, por ejemplo, exigen incluso un considerable papel del azar, mientras que otros géneros le dejan menos margen de juego. A lo que hay que observar, naturalmente, que la diversidad de los géneros es según nuestra concepción diversidad entre formas de reflejo de la realidad; por eso era necesario aludir a esa diferenciación ya al hablar del contenido. En segundo lugar, el papel del azar es distinto también en el seno de la indicada multiplicidad genérica, histórico-socialmente, según las personalidades de los artistas y según las obras. Ante todo porque con la evolución de la sociedad la interacción de la necesidad y la casualidad queda también sometida a cambio; pero también porque la particularidad del mundo conformado en cada caso puede estrechar o ampliar el ámbito de juego del azar.

Los dos principales puntos de vista que hemos acentuado se encuentran en la más íntima conexión y la más intensa interacción con el mundo conformado en la obra, especialmente con las ordenaciones del contenido de la obra que hemos llamado jerarquía de tipos. El azar está artísticamente justificado cuando soporta y promueve esa jerarquía; es un elemento perturbador cuanto la confunde y la hace opaca. También aquí hay, pues, un concreto criterio de contenido; la totalidad de contenido, la conexión por el contenido en el seno de la particular totalidad de la obra, es el principio de decisión, y no los medios artísticos, como el tono emocional buscado, ni auxiliares construcciones técnicas, ni explicaciones casuales *ad hoc*. Estará claro que esa recusación de las reglas abstractamente generales no supone un agnosticismo estético: si se reconoce el azar como determinación objetiva del mundo ar-

tísticamente conformado, la aplicación de nuestro criterio a las obras singulares resulta sin más por sí misma.

Nuestro análisis del aspecto de contenido de la conformación artística de tipos ha rebasado esta cuestión —que es, desde luego, central— y ha arrojado cierta luz sobre la relación general entre contenido y forma en el arte. Ha quedado claro que los problemas de las formas artísticas no pueden plantearse con pleno sentido más que cuando la elaboración del contenido ha tenido lugar de acuerdo con los principios del reflejo estético. Por mucho, pues, que el éxito o el fracaso de la dación de forma determinen la decisión última acerca del valor artístico de una obra, hay que subrayar no menos intensamente que la elaboración del contenido vital de ésta tiene ya que tener un carácter artístico. También en este punto ha ido siempre la teoría estética a la zaga de la práctica artística. Por falsa que fuera la consciencia con que los grandes artistas han intentado hacerse conscientes a sí mismos y a los demás las ideas rectoras de su actividad, en su propia práctica ese principio ha sido siempre una evidencia inmediata. Muy distinta ha sido la situación en la teoría del arte. La confusión conceptual, que ya hemos analizado, entre generalización artística y universalidad filosófica ha llevado a dos tipos de deformación de este problema. Pensadores inclinados hacia el materialismo mecanicista han subrayado acertadamente la comunidad del mundo reflejado por la ciencia y por el arte, pero han descuidado más o menos lo específico del reflejo artístico. Y como la elaboración material de la realidad reflejada por la ciencia estuvo siempre más o menos completa, lista y a su disposición, estos autores cayeron en la tentación de ver en ella ya el contenido artístico, con lo cual se encontraron ante la siguiente cuestión irresoluble: ¿cómo puede conformarse artísticamente *este* contenido? Los idealistas, por el contrario, que percibieron a menudo con claridad la discrepancia entre un tal contenido ya científicamente elaborado y la forma artística, tuvieron consecuentemente y con demasiada frecuencia la tendencia a dejar de lado las cuestiones de contenido, como artísticamente irrelevantes o secundarias, y adscribir a la forma una mágica omnipotencia. El materialismo dialéctico está finalmente en situación de plantear concreta y adecuadamente el problema, en base a la particularidad del reflejo estético de un contenido artísticamente elaborado, y así abre la posibilidad de una conceptuación recta de la relación entre el contenido y la forma en estética.[7]

Esa corrección se basa en la recíproca e ininterrumpida mutación de contenido y forma, con prioridad del contenido. Esta vinculación dialéctica no se concibe, sin embargo, con sentido y concretamente sino cuando, como intentamos mostrar a propósito del problema de lo típico, el reflejo y la reproducción del contenido tienen lugar ya mediante la utilización de las categorías estéticas. Sólo en este caso se hace concebible el crecimiento orgánico de la forma —como forma de un contenido determinado— a partir de su contenido.

[7] Quiero indicar aquí, aunque sea breve y alusivamente, que la cuestión del esquematismo en el arte socialista-realista surge también de esa incomprensión. Los artistas esquematizadores toman —generalmente de la literatura del partido— un contenido ya elaborado con métodos científico-propagandísticos, e intentan entonces hacerlo artístico. Mientras los artistas y los críticos busquen los principios de la dación de forma por vías puramente formales —por ejemplo, los críticos literarios en la forma lingüística—, les será imposible llegar al núcleo de la situación, a la real dificultad, que es la esencia inartística de esos contenidos.

XVI

LO TIPICO: PROBLEMAS DE FORMA

Hemos tratado con detalle la cuestión del reflejo estético de la realidad porque se trata de una oscura cuestión. Al echar ahora una mirada al aspecto formal de lo típico no pretendemos agotar ni esquemáticamente la relación contenido-forma; ésta será la tarea de otras consideraciones más concretas. Aquí nos contentaremos con dirigir la atención hacia un solo aspecto, aunque desde luego muy importante, del problema: la función evocadora y suscitadora de vivencias que tiene la dación de forma artística. Es claro sin más que en eso precisamente consiste una tarea central de la forma. Naturalmente que sería confundirlo todo desde el principio el pensar que la recepción y la elaboración del contenido sean de carácter puramente intelectual y contemplativo, mientras que en la creación de la forma domina el momento de la evocación, de la vivencia y de la pasión. Con ello el contenido quedaría de nuevo relegado al ámbito del reflejo científico, y se imposibilitaría la conceptuación del crecimiento orgánico de la forma a partir del contenido. En lo que sigue intentaremos mostrar que la dación de forma es el principio propiamente decisivo, y la elaboración estética del contenido es un mero trabajo preparatorio que artísticamente es aún de poca importancia, pues el quedarse en ella no produce, desde el punto de vista estético, un resultado artístico más débil, sino absolutamente nada. Pero esta falta de independencia no altera en nada la prioridad del contenido, la absoluta insustituibilidad de un tal trabajo previo artístico de contenido antes de la última dación de forma, que es la realmente artística.

¿Surge entonces con la dación de forma algo esencial-

mente nuevo? No puede responderse sencillamente a esta cuestión con un liso sí o un mero no. Cuando artistas importantes, como Courbet o Leibl, han estado profundamente convencidos de que lo único que hacían era dar una reproducción lo más fiel posible de la naturaleza, esto no era en ellos ni una caída teorética en el naturalismo ni un autoengaño. En el sentido en que antes hemos tratado la correspondencia entre la obra de arte y la realidad, esos artistas expresaban simplemente la más profunda tendencia creadora de todo arte auténtico. Piénsese en el pintor Mijailov, de *Anna Karenina* de Tolstoi, y en su concepción —que es también la de su creador— según la cual lo único que tiene que hacer el artista es levantar los velos que encubren a las figuras, de tal modo que éstas no queden dañadas: aquí tenemos una concepción de la forma que carga sobre ella una tremenda misión y le prohibe al mismo tiempo producir nada radicalmente nuevo respecto de la realidad.

Es imposible negar que en todo eso hay un momento de decisiva importancia para la cuestión de la forma artística; pero sólo un momento. Si queremos subrayar ahora la otra cara de la presente constelación, debemos decir ante todo que la contradicción que aquí se manifiesta es una contradicción de la vida artística misma, es decir, una contradicción cuya existencia, función, superación y reproducción constituyen la esencia de la dación artística de forma. De esa contradicción vale lo que Marx ha dicho sobre la contradicción dialéctica en general: "es una de las formas del movimiento en la cual esta contradicción se realiza tanto cuanto se resuelve." [1]

Consideremos esta cuestión desde la perspectiva de un problema íntimamente emparentado con el que aquí debemos tratar, que es el de lo típico. Al hablar del reflejo científico del tipo hemos distinguido el concepto de éste del de término medio, frecuentemente confundido con aquél en la teoría del arte y en la práctica; pero sin entrar aún en su análisis a propósito del estudio de lo típico según el contenido. Eso no fue capricho. Pues en la jerarquía de los tipos por el contenido la importancia histórico-social de éstos desempeña el papel decisivo, aunque sea,

[1] *Kapital*, ed. cit., I, pág. 109.

naturalmente, desde el punto de vista de un determinado problema. Sería una dogmática violentación del arte el que la teoría le prohibiera dar forma a lo medio o el que el arte mismo decidiera limitarse a ello. La situación es muy distinta cuando se contempla desde el punto de vista formal.

Aquí se presenta la necesidad de decidir si como modelo de la caracterización artística debe servir la estructura normal de lo típico o la del término medio. Dicho brevemente, el principio de esta divisoria contiene la siguiente cuestión: ¿debe la forma de la caracterización partir del despliegue máximo de las determinaciones contradictorias (como en lo típico) o de la neutralización y el desgaste recíprocos de esas contradicciones (como en el término medio)? Aquí no se trata ya simplemente de saber si una determinada figura es, por el contenido de su carácter, más típica que media o al revés, sino del método indicado de la caracterización artística; y aquí es posible, y ocurre con frecuencia, que artistas importantes levanten a un hombre medio a la altura de lo típico, poniéndole en situaciones en las cuales la contradictoriedad de sus determinaciones no se muestra ya como "equilibrio" medio, sino como lucha de los contrapuestos; sólo la irresolución de esa lucha, el hundimiento en aquella neutralización, caracteriza definitivamente a la figura como figura media. también es posible —y muy frecuente, ante todo en el arte reciente— que la conformación de lo en sí mismo típico se rebaje al nivel estructural de lo medio, no dejando que la contradictoriedad de las determinaciones cobre vida, y trabajando desde el primer momento con resultados ya listos. En el primer caso vemos cómo la verdad de la forma, que pone a su contenido medio en las precisas proporciones de la vida real, despierta a animada vida algo en sí mismo rígido; en el segundo caso se aprecia cómo el tipo de dación de forma queda en la exposición muy por detrás de la realidad empírica inmediatamente dada.

Se trata aquí, desde luego, de la contraposición ideológica entre devenir y ser. Y tampoco aquí puede la forma hacer algo de la nada ni transformar lo abstracto en concreto. Pero puede, como hemos visto con un importante ejemplo, crear con meras posibilidades una realidad artís-

tica, puede aportar modificaciones cualitativas a la estructura aparente inmediata del contenido. Tales posibilidades muestran las decisivas y autónomas funciones perfeccionadoras de la forma en la obra. Y esas posibilidades muestran al mismo tiempo —como aquí a propósito del ser y el devenir— que la función de la forma se funda en que en muchas cuestiones representa una superior verdad de la vida, una aproximación a su totalidad y a su esencia, mayor que la que se consigue por el mero contenido, aun concibiendo ya a éste estéticamente. Esta verdad de la forma puede expresarse en nuestro caso también del modo siguiente: tipo y término medio existen en la vida como determinaciones diversas y contrapuestas. Pero tampoco en la vida es su contraposición metafísica. La forma del gran arte expresa, pues, precisamente esa verdad de la vida: que lo típico no es, sino que se hace o deviene, que lo medio, o el término medio, no es tampoco una entidad metafísica, sino también un devenir, un resultado de la lucha entre determinaciones sociales contradictorias.[2] Sólo, pues, a consecuencia de su apasionada fidelidad a la realidad en su conjunto puede la forma artística llegar a una tal "infidelidad" a sus fenómenos singulares, sus detalles y sus exterioridades.

Luego de haber observado a la luz de un caso importante la función de la dación de forma artística en su viva relación con la vida conformada, podemos entrar más detalladamente en su precisa determinación desde el punto de vista de nuestro actual problema, el de lo típico. La forma artística produce aquí, por de pronto, la plena materialización sensible del tipo de que se trate. En segundo lugar, ella crea una unidad sensible e indestructible entre

[2] He estudiado detalladamente esta cuestión en diversos trabajos; me remito ante todo al estudio del *Oblomov* de Goncharov en mi *Ensayo sobre el realismo*. He descrito del modo siguiente este tipo de caracterización, a propósito de Gorki: "Y así en Gorki el tedio se hace dramático, la soledad diálogo, y se anima poéticamente la vulgaridad del término medio. (*Russicher Realismus in der Weltliteratur* [*El realismo ruso en la literatura universal*], 4a. ed., pág. 339.) Cfr. también los artículos sobre Balzac, Tolstoi, etc. Las concepciones aquí expuestas quedaron plenamente confirmadas por las declaraciones de Malenkov en el XIX Congreso del PCUS: "Lo típico corresponde a la esencia del fenómeno histórico-social, pero no es, simplemente, lo más frecuente y difuso, lo que más se repite, lo cotidiano. La consciente ampliación de las figuras, el recargado acento sobre sus propiedades, no excluye lo típico, sino que lo revela y destaca más plenamente."

aquellos rasgos de las figuras que hacen de ellas seres individuales pregnantemente característicos, así como entre aquellos rasgos en los que se expresa la esencia típica de las figuras; todo rasgo típico contiene, superadas, determinaciones sociales generales. La verdad de la forma consiste, también aquí, en hacer sensible la unidad, la ininterrumpida mutación recíproca de lo singular y lo típico en la vida. En tercer lugar, la forma construye esa unidad no de un modo "imparcial", sino de tal manera que cada figura pretende ejercer una determinada eficacia individual. En cuarto lugar, aunque las diversas figuras tienen que suscitar la impresión de una vida independiente y basada en sí misma, su existencia artística depende, sin embargo, objetivamente de sus interrelaciones con las demás figuras, de su lugar y de sus funciones en la jerarquía de los tipos de la obra, jerarquía que no es tampoco nada estático y quieto, sino algo dialécticamente movido, que produce transformaciones y cambios. Estas funciones capitales, a las que, naturalmente, se pueden añadir muchas otras, constituyen una unidad orgánica; no pueden realizarse artísticamente más que *uno actu;* su distinción ha sido necesaria sólo para aclararlas conceptualmente. Su multiplicidad es reflejo de la infinitud intensiva de cada momento de la vida; la unidad de lo múltiple en la dación de forma es precisamente el reflejo de la vida misma.

Si queremos resumir esa unidad ricamente articulada de la dación artística de forma llegamos a la función vivencial, evocadora, de la forma artística. Esta propiedad suya es tan evidente que aparece en toda consideración de estética, aunque en diversas formulaciones, interpretaciones y valoraciones. Esto significa que detrás de esa evidencia inmediata e innegable hay problemas ocultos y posibilidades de confusión. No podemos estudiar aquí sino una de esas muchas confusiones, que hoy ejercen una influencia relativamente amplia. Se trata de la independización de la función evocadora de la forma, su separación respecto del reflejo de la realidad. Como es natural, estas concepciones desempeñan un gran papel sobre todo en la estética musical, la cual no se ha acercado a la teoría del reflejo sino muy recientemente y con vacilaciones. Pero también en la teoría literaria, pese a que en la literatura el carácter reflejo de las obras es mucho más

inmediato, aparecen hoy concepciones de ese tipo. Así ocurre, por ejemplo, al esteticista inglés Christopher Caudwell, especialista muy dotado, que considera la lírica exclusivamente desde su aspecto evocador, ve en ella una mistificada "obra onírica" que expresaría, a diferencia de los géneros que reflejan la realidad, sólo la pura aislada subjetividad, y sólo a ésta apelaría. Caudwell ve acertadamente en el efecto artístico una apelación a la autoconsciencia del hombre, no ya a su consciencia; de esto hablaremos al final de las presentes consideraciones. Pero luego Caudwell destruye lo que hay de verdad en esta concepción, por una parte, construyendo una rígida antinomia, porque concibe la autoconsciencia como un cerrarse frente al mundo; y, por otra parte, porque no atribuye ese efecto sino a la lírica. Así llega a la teoría —influida en lo esencial por Poe y Mallarmé— de que sólo la lírica utiliza la palabra como verdadero órgano, y precisamente como órgano destructor de la realidad, mientras que la novela, por ejemplo, no está inmediatamente compuesta con palabras. (Como excepciones cita característicamente Caudwell a Proust, Malraux, Lawrence, etc.) Influido por la concepción del arte propia de la decadencia, Caudwell no percibe que toda grande y auténtica lírica, la de Goethe o la de Puschkin, por ejemplo, es siempre un reflejo de la realidad, que Goethe ha formulado incluso teoréticamente esta práctica en su concepción del "poema de ocasión", y hasta ha afirmado: "En su cima suprema la poesía parece completamente externa; cuanto más se refugia en la interioridad, tanto más está en vías de perecer." [3] Tampoco ve Caudwell que en la novela no podría ser artísticamente eficaz ningún reflejo objetivamente correcto de la realidad si no fuera por la fuerza evocadora de las palabras, las comparaciones, etc. Los "alegres pasos" de Natascha en *Guerra y Paz* de Tolstoi no son menos evocadores que una metáfora de la lírica.[4]

[3] Goethe: *Sprüche in Prosa. Maximen und Reflexionen (Sentencias en prosa. Máximas y reflexiones)*, Abteilung (Sección) I.

[4] C. Caudwell: *Illusion and Reality*, Londres 1946, págs. 198-201. Nuestras concepciones al respecto pueden verse resumidas en el artículo *Politische Parteilichkeit und dichterische Vollendung (Partidismo político y perfección poética)* en *Sammlung dem Dichter des Friedens J. R. Becher (Ofrenda colectiva al poeta de la paz J. R. Becher)*, Ed. Aufbau, Berlín 1956. El artículo ha sido incluido en la nueva edición de *Schicksalswende (Inflexiones del destino)*, Berlín 1956.

Pero la compleja función de la forma tiene también un aspecto generalizador que es específicamente estético. A consecuencia de la peculiaridad del contenido artísticamente reflejado se produce, como hemos visto, la posibilidad de la individualidad cerrada de la obra. Pero esa posibilidad no puede realizarse más que mediante la conformación o dación de forma. Por decisiva que sea la naturaleza del contenido para la indicada función de la forma, el hecho es que el nivel material o de contenido de la génesis de la obra, el contenido, no está cerrado ni es un mundo más que incoativamente, según la intención. Aun está vinculado necesariamente el contenido con otros elementos materiales de la realidad reflejada, y sólo la forma es capaz de romper esos vínculos, volver a atar los hilos de un modo real y esencialmente evocador y cerrar así la individualidad de la obra. Dibujar es dejar de lado, decía el pintor alemán Liebermann. Con todo esto cobra la particularidad, como categoría regional de la estética, una ulterior concreción, pues lo evocador, como rasgo decisivo de la forma, se expresa en esto; la indisoluble unidad orgánica de lo singular y lo universal, su superación y hasta fusión en la nueva síntesis en la que ya no pueden ser aisladamente percibidos, es precisamente la particularidad.

Intentemos iluminar estas ideas con ayuda del problema de lo típico que aquí nos ocupa. Hemos hablado ya de la jerarquía de tipos en cada obra; hemos dicho que en el arte no hay una figura típica aislada, ni menos puede darse el resumen de todos los rasgos típicos en una sola encarnación, sino que, por el contrario, en toda obra de arte importante los diversos tipos se aclaran recíprocamente y se hacen más plásticos y artísticamente vivos a consecuencia de su semejanza, su paralelismo y su contraste en carácter y destino, etc. Con esto se transforma la jerarquía de tipos, como basamento ideal de la composición, en una real composición artística: en la evocación de un mundo particular en el cual, por una parte, las diversas figuras, los destinos y situaciones poseen una materialidad sensible independiente, que descansa en sí misma, y, por otra parte, su concreta totalidad se redondea en ese mundo particular en el cual todos esos momentos singulares tienen la única función de dar nacimiento a dicha nueva totalidad en su particularidad, reforzándose y com-

plementándose unos a otros. Nunca se insistirá demasiado en que el éxito de una tal síntesis tiene como presupuesto inexcusable la corrección material o de contenido de todos los detalles, sus relaciones y sus proporciones. Pero con el mismo énfasis hay que subrayar que las más acertadas afirmaciones de ese orden material, psicológicas, por ejemplo, o sobre relaciones y situaciones, seguirán careciendo de toda relevancia artística si su conformación no tiene aquel poder evocador. Siempre hay que tener presente esta duplicidad de toda determinación si se quieren concebir correctamente las funciones esenciales de la forma artística en su creación de novedad. Ante todo hay que retener la sólida especie esencial intelectual-sensible de todos los elementos formales. Esa unidad puede percibirse del modo más claro precisamente en los puntos en que aparece más indiscutible el carácter emocional, puramente evocador, afectivo, de la forma, aunque en otros tiempos el atraso de la estética respecto de la práctica artística haya oscurecido esa vinculación, y aunque en nuestros días las teorías y las obras mismas de la decadencia lo intenten todo por romper dicho lazo, para hacer del arte algo irracional. Y para ese resultado final es irrelevante que el camino elegido sea un subjetivismo solipsista o un objetivismo cristalizado en inhumanidad y antihumanidad.

Piénsese en una cuestión como la de la entonación en música. ¿Qué es, sino un concentrado resumen del contenido intelectual-sensible de toda la obra, una alusión, una sugestiva provocación del estado de ánimo que da acceso al contenido intelectual de la obra, una fijación de la actitud respecto de la vida, de la distancia respecto de la vida, que queda reflejada en la obra, cuya persistencia intelectual-sensible forma la esencia de su unidad de lo múltiple y, por ello, revela el único acceso a su sentido último? O tomemos las exposiciones de Shakespeare. Estas no son una simple y fáctica toma de contacto con las personas y situaciones del drama, destinada exclusivamente a hacer materialmente comprensible el resto de la obra. (Esto sólo, así aislado, está también al alcance de cualquier artesano del teatro, aunque la operación, tomada en su conexión artística, es, naturalmente, un elemento imprescindible de todo drama.) La escena de las brujas en *Macbeth,* los nocturnos golpes a la puerta del

castillo tras el asesinato de Duncan, la nocturna terraza del castillo de Helsingör, con la espera y la aparición del fantasma, etc., todas esas escenas dan sin duda también conocimiento de los necesarios presupuestos fácticos de las tragedias, pero al mismo tiempo son síntesis evocadoras, intelectual-sensibles, afectivas, de sus particulares atmósferas, del juego del destino en ellas. Y son tan irresistibles en cuanto a fuerza afectiva porque esta fuerza no es en ella más que la esencia, hecha emoción, de todo lo que la obra va a desplegar luego en cuanto a contenido intelectual, en cuanto a tipos particulares; porque la unidad de lo intelectual está ininterrumpidamente sostenida por esos estados de ánimo, unitarios y, sin embargo, extremadamente varios; porque el estado de ánimo, como queda dicho, no es más que la específica atmósfera de los particulares tipos y destinos conformados.

Esto tiene como consecuencia el que toda obra —desde la más sencilla copla hasta la más complicada sinfonía, hasta la epopeya capaz de abarcar el mundo entero— conforme como totalidad algo típico. Lo que, desde el punto de vista del contenido, pareció meramente una jerarquía de tipos, se presenta ahora como un particular y condensado complejo del destino de la humanidad. Así destiñen uno sobre otro los diversos tipos singulares en su coordinación, supraordinación y subordinación, en las dinámicas interacciones que se producen, y esas transiciones se elevan hasta una totalidad unitaria, intelectual-sensible, cuya fuerza evocadora, aunque condicionada por la verdad de contenido, por la recta armonía material de todos esos motivos, es, sin embargo, algo diverso, algo más que una mera síntesis de sus elementos. El pluralismo, estéticamente necesario, de los tipos, que no hemos considerado hasta ahora más que a propósito de las figuras singulares, las situaciones concretas, etc., y cuyo fundamento justificador es la "astucia" de los caminos de la evolución de la humanidad, arroja aquí un pluralismo a un nivel superior. La infinitud intensiva de cada momento de la realidad objetiva, su infinitud extensiva —a cuya conformación, como hemos visto, tiene que renunciar el arte, pero cuya indirecta intervención en toda exposición fiel a la verdad, correcta y profunda, es inevitable—, reciben finalmente aquí su adecuado reflejo estético. Sólo

cuando en esa totalidad, tomada como tal totalidad, se expresa algo decisivamente típico, inalienablemente típico para la humanidad, merece ser llamado obra de arte un producto del arte. Y es claro que aquí también se impone la particularidad como categoría regional de la estética: un conjunto inabarcable de detalles prepara el fundamento sensible del carácter evocador de la forma; una entera serie de correctos reflejos de importantes conexiones funda el contenido y la forma de la materia intelectual. Pero la forma artística no puede hacer de ese sustrato una "realidad" propia, un reflejo de un particular momento de la vida de la humanidad, más que si la singularidad pierde su aislamiento y la universalidad su abstracción intelectual, para quedar una y otra superadas sin resto en el reino intermedio, sensible e intelectual, de la particularidad.

La base ideal de la acción evocadora de la forma es la oscilante significación de la particularidad sobre el fondo de una rigurosa unificación del contenido: la indisoluble unidad sensible-intelectual de la forma no puede ejercer el efecto deseado más que si cada uno de sus momentos expresa unificadoramente toda una plétora de contenido y, al mismo tiempo, aquella tensión que adensa la heterogeneidad, en sí real, de aquellos contenidos y la concentra en el principio homogenizador de la dación de forma. Goethe ha expresado muy drásticamente esa tensión en un caso concreto: "Todo lo lírico tiene que ser en su totalidad muy racional, y en el detalle un poco irrazonable." [5] Este, naturalmente, es sólo un ejemplo. La tensión puede y debe abarcar todos los terrenos y todos los modos de expresión de la vida humana. Precisamente en su función unificadora, la forma tiene que suscitar la impresión de la infinitud intensiva de la objetividad conformada; precisamente por la elevación de la tensión a vivencia tiene que hacer sensiblemente captable esa tensión entre los elementos de la obra y su unidad.

La particularidad, como ámbito de juego, como campo de fuerzas entre lo singular y lo universal, como centro organizador de su recíproca religación dinámica y contradictoria, constituye el fundamento ideal de la verdad ar-

[5] Goethe: loc. cit.

tística de la forma. Los diversos tipos, su jerarquía social y de contenido, su síntesis en la totalidad, en la reproducción de una etapa típica de la evolución de la humanidad, dejan de ser, gracias a la dación de forma, una mera posibilidad, y pasan a ser una eficaz realidad. Desde el punto de vista del contenido, estos elementos, aunque ya conformados en su materialidad según una visión estética, son sólo elementos, puntos de arranque, tendencias hacia una determinada reproducción concreta de la realidad objetiva. Su vinculación definitiva, viva y dinámica, correspondiente a su verdadero contenido, no puede surgir más que en la forma artística. Así, pues, el que esta forma haya sido definida como forma de un contenido concreto en cada caso no es una limitación más que si se conciben la forma y el contenido en un sentido lógico-científico; visto estéticamente, su validez universal se origina precisamente de esa aparente limitación. Esta determinación expresa sólo de un modo abstracto la verdad fundamental de la estética, a saber, que en su ámbito lo típico es el más alto nivel de generalización. La verdad de la forma es, pues, una verdad de la vida precisamente como sensibilización de esa concreta particularidad: es la intensificación máxima de la verdad vital del contenido reflejado, y, con ello, su ascenso a una cualidad particular.

XVII

EL ARTE COMO AUTOCONSCIENCIA DE LA EVOLUCION DE LA HUMANIDAD

En lo que acabamos de ver se expresa la función humanista de la conformación artística. Lo particular como categoría estética abraza todo el mundo interno y externo, y precisamente como mundo del hombre, de la humanidad: las formas aparienciales sensibles del mundo externo son entonces —sin perjuicio de su acrecentada sensitividad intensiva, de su inmediata vida propia— siempre signos de la vida de los hombres, de sus relaciones recíprocas, de los objetos mediadores de esas relaciones, de la naturaleza en su intercambio con la sociedad humana. Y lo universal es tanto encarnación de una de las fuerzas que determinan la vida de los hombres cuanto —cuando aparece subjetivamente, como contenido de una consciencia en el mundo conformado— vehículo de la vida de los hombres, de la formación de su personalidad y de su destino. Con esta sensibilización de lo singular y de lo universal la obra de arte proclama —por su esencia objetiva, independientemente de las finalidades subjetivas subyacentes a su nacimiento— una interna constitución plena de sentido de la vida humana, de la vida terrena. Y tiene esa especie esencial incluso cuando, a consecuencia de motivos histórico-sociales, los motivos conscientes de su nacimiento han sido de carácter trascendente (mágicos, religiosos). La obra encarna, dándoles forma, esos motivos —pues la forma está determinada por el contenido—, pero lo hace artísticamente, de un modo que transforma imperceptiblemente la trascendencia de una inmanencia de lo terreno. Por eso podemos vivir esa trascendencia en las obras del pasado: la vivimos como destino humano, como emociones y pasiones humanas. La frecuente desconfianza

respecto del arte que se encuentra entre los idealistas extremos y entre los representantes ideológicos de las religiones tiene precisamente aquí su fundamento, en esta espontánea tendencia del arte auténtico a llevarlo todo a una terrena inmanencia.

Este problema de la humanidad del arte está inseparablemente vinculado a su objetividad y a su subjetividad. También aquí la aclaración teorética se ha visto obstaculizada por el hecho de que el pensamiento sobre el arte ha oscilado entre los polos —aquí falsos— de la universalidad y la singularidad, razón por la cual cayó frecuentemente desde la acentuación de la singularidad en un falso subjetivismo que se manifestó generalmente como agnosticismo estético, y desde la acentuación de la universalidad en un dogmatismo. El decadentismo burgués tiene también como fundamento una tal polarización deformadora en falso subjetivismo y falso objetivismo. Pero la gran diferencia respecto de los tiempos antiguos consiste en que en estos, como ya hemos mostrado con ayuda de algunos relevantes ejemplos, la intención de los principales pensadores progresivos se orientó siempre a la peculiar particularidad estética, incluso cuando hablaron confusamente de universalidad o de singularidad. Mientras que las teorías del decadentismo, como también hemos mostrado repetidamente, fijan y hacen cristalizar como definitivos esos dos polos falsos en su aislamiento, en su falta de centro.

La particularidad como punto medio del reflejo estético de la realidad es lo único capaz de aclarar la específica unidad dialéctica del factor subjetivo y el factor objetivo como principio motor y contradictorio de toda esta esfera. Tanto en la misma individualidad de la obra cuanto en su eficacia estética hemos podido observar esta interacción dialéctica entre la subjetividad y la objetividad. La humanidad que acabamos de subrayar en el arte nos permite una ulterior concreción. Al conformar siempre y exclusivamente el mundo de los hombres, al poner el arte siempre, en todo acto de reflejo, y a diferencia de lo que ocurre en el científico, la presencia del hombre, al presentarse en el arte del mundo no-humano sólo como elemento medidor de las relaciones, acciones, sentimientos, etc., de los hombres, esa esencia objetivamente dialéctica del reflejo

artístico, esa su cristalización en la individualidad de la obra, produce una duplicidad dialéctica del sujeto estético, una contradicción dialéctica en el sujeto, contradicción que muestra a su vez el reflejo de hechos fundamentales de la evolución de la humanidad.

Se trata de la relación del hombre con la humanidad. Objetivamente, esta relación se ha dado siempre, y tenía que encontrarse, pues, siempre, de un modo u otro, en las formas de reflejo de la realidad. Pero como este aspecto objetivo ha existido más en sí que para nosotros (tanto en el sentido de la humanidad misma cuanto en la conciencia de los hombres individuales) durante el curso de la "prehistoria de la humanidad", en el comunismo primitivo y en las sociedades de clases, su expresión directa ha tenido que ser frecuentemente deformada e involuntariamente confusionaria. Mientras el fundamento de la existencia de la humanidad, incluso en el sentido del progreso cultural, es la diferenciación en tribus, naciones, etc., y mientras en el seno de cada nación la lucha de clases constituye el motor de la evolución, toda apelación teorética directa a la humanidad, saltando por encima de aquellas objetivas mediaciones, tiene que violentar los verdaderos contenidos y formas de la realidad, con un resultado falso y a menudo reaccionario. (Piénsese en las actuales teorías de "síntesis" supraestatales y supranacionales, que no son sino expedientes ideológicos del imperialismo americano. Sólo con el nacimiento del socialismo, con la verdadera realizabilidad de la sociedad sin clases, este problema se pone objetivamente a un nivel superior: el común contenido socialista que se realiza en forma nacional muestra ya a la humanidad en un esbozo de su concreto devenir y ser, la perspectiva concreta de una humanidad unitaria.

En sí misma, esta cuestión, como esencialmente histórica, cae fuera del marco de nuestras consideraciones; en particular, estaría aquí fuera de lugar el rozar, ni siquiera esquemáticamente, las transformaciones históricas de este complejo de problemas. Nuestro interés sigue fijo en la teoría del reflejo. Pero aquí hay que comprobar que si existe en sí un hecho, ese hecho tiene que recibir también, de un modo u otro, su lugar en el reflejo general de la realidad. En el reflejo científico encontramos con cierta frecuencia una apelación —sentida como obvia, como no

necesitada de fundamentación alguna— a aquella comunidad que constituye el sustrato real del concepto de humanidad. Piénsese en las categorías de la lógica, las cuales no dejan resquicio a duda alguna en cuanto al carácter de común propiedad humana que tienen como un todo las formas del pensamiento. (No hablamos aquí, naturalmente, de las ciencias de la naturaleza, pues el objeto de su reflejo es predominantemente una realidad extra-humana.) Con razón se presupone en el reflejo científico un tal elemento humano común; pues, dejando incluso aparte que el hombre no se ha transformado ya de un modo decisivo en sentido antropológico desde la hominización, la evolución histórica muestra que, pese a la enorme variabilidad incluso en cuestiones muy esenciales, determinados estadios o etapas muestran rasgos típicos muy emparentados que pueden reconducirse a determinadas leyes generales. (Las formaciones económicas, su origen y su disolución, etc.) Por la naturaleza de la cosa, esta comunidad se encuentra predominantemente en el terreno de lo universal; cuanto más de cerca consideramos la realidad concreta, tanto más dominante y plásticamente aparecen las diferencias (origen del capitalismo en Francia, Inglaterra, etc.).

Con esta comprobación hemos dado un paso hacia la respuesta que hay que dar a esta cuestión en estética. Pues lo decisivo para el origen de toda obra de arte es precisamente lo concreto de la realidad reflejada. Un arte que quisiera pasar por alto objetivamente sus fundamentos nacionales, la estructura clasista de su sociedad, el nivel alcanzado por la lucha de clases en ella, y, subjetivamente, la toma de posición del autor respecto de todas esas cuestiones, se suprimiría a sí mismo como arte. Tiene pleno sentido, científicamente, el investigar la legalidad común general de una formación económica (y hasta de todas las formaciones económicas). Pero lo que importa a cada obra de arte es siempre y sólo una determinada y concreta etapa del desarrollo de una determinada y concreta formación, como objeto de la dación de forma. Esta indudable verdad ha sido oscurecida durante mucho tiempo por la teoría idealista de lo "universalmente humano" como perspectiva del arte, y sólo el materialismo histórico (y sus principales precursores) han hecho posible un

cambio salvador en este punto, al reconducir el arte a la realidad de su acción efectiva.

Mientras tanto ha aparecido aquí, temporalmente, una deformación contraria. El marxismo vulgar ha identificado inmediatamente la génesis social del arte con el hecho de su esencia, y ha llegado con ello a veces a conclusiones tan absurdas como, por ejemplo, la de que en la sociedad sin clases las grandes obras de arte de las sociedades de clases resultarán incomprensibles e irreceptibles. Un tal estrechamiento y deformación de los verdaderos hechos se basa en la ignorancia de la teoría del reflejo, en la concepción del arte como mera expresión de una determinada posición en la lucha de clases.[1] Pues sólo con el reflejo como principio básico del arte queda teoréticamente fundamentada la universalidad de la objetividad artística y, con ella, la universalidad de la forma artística. La determinación social de la génesis, la particidad necesaria de toda conformación, no pueden desplegarse realmente sino sobre la base de una tal universalidad del mundo reproducido y de los medios de su reproducción. De acuerdo con esa situación, el propio Marx ha planteado la cuestión de un modo radicalmente distinto del que suelen utilizar sus vulgarizadores. También para él, naturalmente, el punto de partida es la naturaleza social de la génesis de la obra de arte. Mas la real tarea de la estética empieza precisamente con la resolución de ese problema: "Pero la dificultad no está en entender que el arte y la épica griega están vinculados con determinadas formas de la evolución social. La dificultad consiste en que aún nos produzcan goce artístico y en el hecho de que aún valgan en cierto sentido como norma y modelo inalcanzable." [2]

Así planteada la cuestión, surge con toda naturalidad la del sustrato común a toda obra de arte. (Lo que muestra que la teoría de lo "universalmente humano" era una respuesta falsa, pero a un problema real.) Supuesta una

[1] Cuando hasta un teórico como Plejánov ve como miembro mediador entre la base económica y la ideología la "psicología del hombre social", determinada por aquélla, y concibe la ideología y el arte como reflejo de las propiedades de dicha psicología, asume él también una responsabilidad por este estrechamiento de las concepciones de Marx. Cfr. Plejánov, *Die Grundprobleme des Marxismus (Los problemas fundamentales del marxismo)*, Stuttgart-Berlín, 1922, pág. 77.

[2] Marx: *Grundrisse... (Esbozo...)*, ed. cit., pág. 31.

consideración materialista-dialéctica del proceso histórico, la respuesta no resulta demasiado difícil: ese sustrato común es la continuidad de la evolución histórica, la real interrelación entre sus partes, el hecho de que la evolución no empieza nunca desde el principio, sino que reelabora en cada caso y de acuerdo con sus actuales necesidades los resultados de anteriores etapas y se los incorpora; no podemos tratar aquí, como es natural, la complicación y la irregularidad de esa evolución. La mera comprobación de ese hecho da, empero, ya el momento de contenido que la evolución de la humanidad hace conformable para el arte y convierte en tarea de la conformación artística: descubrir, precisamente en la concreción del contenido inmediato nacional y clasista, aquel elemento nuevo que merece convertirse en permanente posesión de la humanidad, y que se convierte efectivamente en tal. Durante el estudio de la originalidad y el efecto duradero de las obras de arte nos hemos ocupado ya de esta cuestión que ahora cobra, como es natural, una iluminación bastante más concreta.

La anterior determinación sigue siendo, sin embargo, insuficientemente concreta para las tareas específicas del arte. La propia continuidad de la evolución de la humanidad tiene su sólida base material, a la que antes hemos aludido brevemente. Para el arte, esa base no es sino una mediación para cumplir su tarea: la conformación del hombre, de su destino, de sus formas de manifestación, etcétera, entendido todo ello en el sentido más amplio. Sólo con esto recibe la tarea del arte su perfil propio: la evolución produce constantemente modificaciones de lo típico, modificaciones cuya mayor parte es, por su propia naturaleza, del todo efímera. Sólo un limitado número de los nuevos hombres y las nuevas situaciones que nacen histórico-socialmente se conserva —para bien y para mal— en la memoria de la humanidad y se incorpora al acervo permanente de la posteridad. Pero ésta es aun sólo una elección material o de contenido, a propósito de la cual hay que establecer la restricción de que, desde el punto de vista del contenido típico, la contraposición entre lo efímero y lo perenne no puede ser sino relativa. Pues ningún tipo pertenece de pies a cabeza a tal o cual categoría; la pertenencia se decide también por el alcance

con que el reflejo artístico consiga captar las propiedades típicas de tal modo que en ellas consiga expresarse, como elemento bueno o malo, un momento de aquella perdurabilidad. La masa de propiedades humanas típicas preservada por la evolución histórica misma es por todo ello sin duda mucho mayor que el número de esas propiedades que se mantienen vivas por obra de la conformación artística. El arte encuentra, pues, en la realidad misma una base objetiva de la perdurabilidad de sus creaciones típicas; pero el que los tipos conformados cristalicen y perduren es resultado de la actividad propia del arte.

Esta cuestión no ha sido considerada hasta ahora más que desde el punto de vista del contenido. Mientras que la vitalidad de una obra y de los tipos en ella conformados es en última instancia, naturalmente, un problema de la perfección artística formal. Se nos han conservado muchas obras que los especialistas analizan e interpretan constantemente porque son importantísimos documentos históricos de tiempos pasados; y muchos especialistas se inclinan a confundir ese interés histórico-material con la perduración de la viva eficacia artística. Frente a esa tendencia hay que recordar siempre el carácter inmediatamente evocador de la forma artística. Es seguro que el *Edipo* de Sófocles ofrece al historiador de la Antigüedad una gran masa de informaciones. Pero no menos seguro es que nueve décimas partes de los posteriores lectores o espectadores de ese drama saben muy poco o nada de esos objetivos presupuestos históricos, y, sin embargo, quedan sometidos a su efecto en la más profunda conmoción. Pero sería también un extremo falso el pensar, a la inversa, que esa eficacia se deba exclusivamente a la "magia" de la perfección formal. Esta perfección existe, y el *Edipo,* precisamente, será siempre un modelo formal de cierto tipo de composición dramática; pero ella sola no daría de sí más que una tensión vacía y, por tanto, efímera, un mero efecto de *grand-guignol.* Lo que el espectador del *Edipo* vive sacudido y conmovido es precisamente un típico destino humano en el cual, viviéndolo, el hombre actual, aunque ya no pueda entender sino según su más grosero esquema los concretos presupuestos históricos, toma consciencia inmediata y emocional de un *mea causa agitur.*

Cierto que esta identificación con lo artísticamente representado requiere mayor concreción. Cuando, por ejemplo, la juventud soviética acudió en masa a las representaciones de *Nora* o de *Romeo y Julieta*, y se apropió con entusiasmo sus figuras y sus destinos, estaba claro que cada uno de los espectadores sabía sin lugar a dudas que aquellos concretos destinos estaban completamente fuera de su ámbito de vida, y que pertenecían irreparablemente al pasado. ¿De dónde viene entonces el poder evocador de tales dramas? Creemos que se debe a que en ellos se despierta a la vida el propio pasado, se hace presente; no la personal vida anterior de cada individuo espectador, sino su pre-vida como miembro de la humanidad. El espectador vive también el destino de la humanidad cuando obran sobre él obras que dan forma al presente; lo mismo ocurre cuando la fuerza del arte le convierte en vivencia algo ajeno desde el punto de vista espacial o temporal, nacional o clasista. Pues es también un hecho innegable que masas de proletarios han leído con entusiasmo a Tolstoi, y no pequeñas masas de burgueses a Gorki.

Todos esos ejemplos aluden unívocamente al fundamento real de tales efectos: los hombres viven en las grandes obras de arte el presente y el pasado de la humanidad, las perspectivas de futuro de su propia evolución; pero no los viven como hecho externo que puede registrarse dándole mayor o menor importancia, sino como algo esencial para la propia vida, como momento importante también para la propia existencia individual. Marx ha generalizado básicamente esta cuestión a propósito de la influencia de Homero: "Un hombre no puede volver a ser niño, y si lo intenta resulta pueril. Pero, ¿no le alegra la ingenuidad del niño, y no tiene que esforzarse por reproducir a un nivel superior la verdad de aquella ingenuidad? ¿No vive en la naturaleza infantil, en cada época, el carácter propio de esa época en su verdad natural? ¿Y por qué no ha de ejercer entonces un atractivo eterno la infancia histórica de la humanidad allí donde, como estadio que nunca jamás volverá, se ha desplegado del modo más hermoso? Hay niños mal educados y hay niños viejecillos. Muchos pueblos antiguos pertenecen a esas categorías. Los griegos fueron niños normales. El

atractivo de su arte no está para nosotros en contradicción con el estadio social, poco desarrollado, en el que creció. Es más bien su resultado: ese atractivo depende indisolublemente del hecho de que las inmaduras condiciones sociales en las que surgió aquel arte, las únicas en las cuales podía nacer, no volverán jamás." [3] Es claro sin más que ese comentario de Marx no se refiere sólo al período de la infancia de la humanidad, sino que más bien toda sección de la historia puede vivirse como un tal momento del propio pasado que jamás volverá.

Ya hemos indicado que la personalidad creadora relevante para el nacimiento de la obra de arte no es simple e inmediatamente idéntica con su individualidad cotidiana, y que la creación artística exige de él una universalización de su mismidad, que se levante por encima de su limitada singularidad y acceda a la particularidad estética. Igualmente vemos ahora que la eficacia de las obras importantes supone una ampliación, una profundización y una elevación de la inmediata individualidad cotidiana, sobre todo cuando el contenido conformado es extraño al receptor desde el punto de vista espacio-temporal, nacional o clasista. Precisamente en este enriquecimiento del Yo reside ante todo la vivencia de felicidad que produce el arte realmente grande.

Es un hecho universalmente reconocido que esos efectos del arte tienen como base la elevación del individuo que lo disfruta desde la limitación de lo meramente subjetivo a la particularidad; éste es su momento decisivo. El individuo vive realidades que le serían de otro modo inaccesibles en la abundancia en que se las ofrece la obra; sus ideas sobre el hombre, sobre sus reales posibilidades en el bien y en el mal, experimentan una ampliación insospechada; mundos ajenos espacio-temporalmente, histórica, clasísticamente, se le revelan en la interna dialéctica de fuerzas en las que ve, sin duda, algo ajeno, pero al mismo tiempo algo que puede ponerse en relación real con su propio curso vital, con su propia interioridad. (Cuando no se da esto último se produce un interés meramente externo, a veces artístico —formal o técnicamente—, pero no esencialmente estético, sino extrovertido, mero erotismo de curiosidad.)

[3] Marx: ed. cit.

El contenido propio de esa universalización, que profundiza y enriquece objetiva y subjetivamente la individualidad, pero no lleva nunca fuera de ella, es, precisamente, el carácter social de la personalidad humana. Aristóteles lo ha sabido aun con toda concreción. Sólo en el idealismo subjetivo de la época burguesa se ha mitificado ese sustrato social de la creación estética y de sus diversos efectos. El contenido de la obra y, consiguientemente, su eficacia, es la autovivencia del individuo en la desplegada riqueza de su vida en la sociedad y —mediada por los rasgos esencialmente nuevos de las relaciones humanas hechas plásticas por el arte— su existencia como parte y momento de la evolución de la humanidad, como su concentrada abreviatura.[4] Esta elevación de la subjetividad limitada no la saca de sí misma, no la sume en una universalidad puramente objetiva, sino que profundiza por el contrario la individualidad, precisamente al introducirla en ese reino intermedio de lo particular. El sujeto receptivo reproduce en el goce estético el movimiento que cobra forma objetiva en la creación de la individualidad de la obra: una "realidad" que, en el sentido de la diferenciación, es más intensa que la vivencialidad de la realidad objetiva misma y que revela precisamente con inmediatez en esa intensidad la esencialidad oculta en lo real. Hegel ha visto acertadamente en el concepto de "pathos" [5] el nivel anímico-intelectual-moral al que tiene que levantarse en la obra la conformación artística para poder desencadenar una acción auténticamente estética: la particularidad de la individualidad de la obra determina la tendencia a la particularidad en el acto estético del goce artístico.

Cierto que el efecto social humano del arte no consiste exclusivamente en una embriaguez de la receptividad directa. Cada acción de esa naturaleza tiene un antes y un después, y uno de los mayores errores de la mayoría de los esteticistas idealistas consiste en aislar la acción artís-

[4] Estas correlaciones han sido por vez primera reconocidas en la *Fenomenología* de Hegel, y han recibido por vez primera forma artística en el *Fausto* de Goethe. Cfr. el correspondiente capítulo de mi *El joven Hegel*, así como mis estudios sobre el *Fausto* en *Goethe und seine Zeit (Goethe y su tiempo)*, Berlín Ed. Aufbau. (De *El joven Hegel*, trad. castellana, México, D. F., Editorial Grijalbo, 1963.)

[5] Hegel: *Werke (Obras)*, X, I, págs. 297 ss.

tica inmediata de la vida total del receptor. Ningún hombre se convierte directamente en otro hombre en el goce artístico y por el goce artístico. El enriquecimiento por el goce artístico es enriquecimiento de *su* personalidad, y exclusivamente de ella. Mas ésta está formada clasísticamente, nacionalmente, históricamente, etc., y por las propias experiencias dentro del marco de esas determinaciones generales; y es una vacía pretensión de estetas el pensar en un hombre que pudiera absorber la obra de arte desde la nada, como si él fuera una anímica tabula rasa. No; todas las experiencias del hombre, vivas y presentes en él sobre la base de su determinación social, siguen siendo activas en el goce artístico. Aun reconociendo todo el poder evocador de la forma artística, hay que dejar en claro que todo receptor compara siempre la realidad reflejada por el arte con la realidad que él conoce hasta el momento. Naturalmente que no se trata de un análisis fotográfico mecánico de los detalles vividos antes en la vida y ahora en el goce artístico. Como ya hemos dicho en otros contextos, aquí se trata exclusivamente de una correspondencia entre dos totalidades: la de la conformación concreta y la de la experiencia poseída.

El reconocimiento de este hecho no supone la menor restricción de lo que hemos dicho acerca del poder de la auténtica conformación artística. Al contrario. Lo que acabamos de llamar enriquecedora felicidad del goce artístico se basa precisamente en que ningún receptor se enfrenta a las obras de arte como una tabula rasa. Cierto que, a consecuencia de ello, se produce a menudo, en la eficacia de la obra, una lucha entre las antiguas experiencias del receptor y las actuales impresiones artísticas. El campo de esa batalla es precisamente aquella correspondencia de totalidades de la que hemos hablado hace un momento; el ámbito de los detalles no da sino ocasiones para aquella lucha real. La eficacia del gran arte consiste precisamente en que lo nuevo, lo original, lo pleno de contenido consigue la victoria sobre las viejas experiencias del receptor. En esto se manifiesta efectivamente la ampliación y la profundización de las experiencias por el mundo conformado en la obra.

Como es natural, se presentan con frecuencia casos en

los que, por faltar la correspondencia, deja de producirse el efecto artístico, y la obra es recusada por el receptor. Esto puede deberse a deficiencias ideales y artísticas de la obra, pero también a la inmadurez ideológica o artística del receptor. El tratamiento de estas cuestiones pertenece a la historia del arte, la historia de sus principios generales, y la parte de la estética que se ocupa del análisis de los diversos estadios de la receptividad. Nuestra cuestión presupone aquí una receptividad formada de modo auténticamente estético. El que en la realidad social se trate de un proceso histórico de nacimiento y origen de tal receptividad, el que ese proceso no esté ni con mucho terminado hoy, y el que no todo receptor pueda aún reaccionar al arte de un modo adecuado según se presupone aquí, son datos que no alteran en nada el aspecto de principio de la cuestión, que es el reflejo específicamente estético de la realidad. Marx explica la necesidad objetiva de una tal interacción con la vida total de la sociedad aludiendo precisamente, de un modo para nosotros interesante, al problema del arte: "El objeto artístico —igual que cualquier otro producto— crea un público capaz de entender el arte y de gozar de la belleza. La producción no produce, pues, sólo un objeto para el sujeto, sino también un sujeto en el objeto." [6] La introducción de este hecho, aquí destacado por nosotros, en una conexión universal no debilita en absoluto la significación de lo específico de la receptividad estética, del consumo artístico. Pues pocas líneas antes del párrafo que acabamos de citar Marx escribe: "*Por de pronto,* el objeto no es un objeto en general, sino un objeto determinado que tiene que ser consumido de un modo determinado mediado por la producción misma." [7]

Para la correcta estimación de la eficacia del arte no es menos importante el después que el antes. Esta cuestión estaba, obviamente, en el centro de la problemática de los antiguos esteticistas, como conviene a la ideología de la *polis*. Tanto la desconfianza de Platón para con el arte cuanto la teoría aristotélica de la catarsis tienen su fuente en esa circunstancia. Sólo las teorías idealistas y la práctica del arte moderno, cada vez más desvinculada

[6] Marx: *Grundrisse...* (*Esbozo...*), ed cit., pág. 14.
[7] Ibidem, pág. 13.

de la sociedad, aislan, según el modelo de la vida en la decadencia, también el efecto estético del antes y el después; dicho más precisamente: esas teorías conciben dicho efecto como una embriaguez repentina y aislada que tiene como después (y como antes) un mar de aburrimiento infinito, de resaca deprimente; esta concepción del efecto del arte está descrita del mejor modo por el joven Hofmannsthal.

Muy distinta es la situación en la sociedad de los hombres normalmente activos. El enriquecimiento que les proporciona el goce artístico se actúa, aunque muchas veces paulatina e indirectamente, en todo su régimen de vida, y también en sus relaciones con el arte mismo. La esencia de ese después puede describirse del modo más adecuado repitiendo las palabras de Chernichevski: el arte es "un manual de la vida". Hay evidentemente obras —y muchas de primera fila entre ellas— cuyo efecto es más directo, y el enriquecimiento producido por las cuales se transforma sin mediación en acción; de modo totalmente inmediato en *La Marsellesa*, por ejemplo, pero también con relativa inmediatez en la apasionada veneración de una determinada conducta típica, como intento de tomarla como modelo de la vida; o en la recusación no menos apasionada de otro tipo, etc. Sería ridículo infracriticar esos efectos por "inartísticos", como hacen la mayor parte de las teorías del arte de la decadencia; pues según ese criterio habría que expulsar del reino del arte a Esquilo y Aristófanes, a Cervantes y a Rabelais, a Goya y a Daumier, etc. Pero también sería unilateral y erróneo ver en un tal efecto directo y rectilíneo el criterio único del arte. No sólo porque la lista de las obras maestras "expulsadas" iba a ser quizá aun más larga, sino también porque una gran serie de obras que en su tiempo han ejercido un tal efecto directo, son luego elemento vivo del mundo artístico de un posterior futuro sobre la base de una nueva eficacia más indirecta. Bastará con citar como ejemplos *Las bodas de Fígaro* o el *Werther*.

Lo que tienen de común la influencia directa o indirecta del receptor por el goce artístico es la transformación, que hemos descrito, del sujeto, su enriquecimiento y profundización, su consolidación o conmoción. Y así llegamos de nuevo a la decisiva contraposición entre arte y ciencia.

La proposición científica, desprendida de todo momento subjetivo de su génesis, se contrapone en la objetividad del reflejo a la individualidad de la obra, siempre determinada por la subjetividad e inimaginable sin ella; lo mismo ocurre en cuanto al efecto o eficacia de una y otra. La ciencia descubre en sus legalidades la realidad objetiva independiente de la consciencia. El arte obra de un modo inmediato sobre el sujeto humano; el reflejo de la realidad objetiva, de los hombres en sus interrelaciones sociales, en su intercambio social con la naturaleza, es aquí un mero medio de mediación, imprescindible sin duda, pero medio al cabo, para producir aquel crecimiento del sujeto. Por eso puede decirse lo siguiente como característica decisiva de esa contraposición: el reflejo científico hace del en-sí de su objetividad, de su esencia, de su legalidad, un para-nosotros lo más adecuado posible; su eficacia sobre la subjetividad humana es ante todo el despliegue, la difusión y la profundización, extensivos e intensivos, de la consciencia, del saber consciente acerca de la naturaleza, la sociedad y el hombre. El reflejo artístico crea, por una parte, reproducciones de la realidad en las que el ser-en-sí de la objetividad se convierte en un ser-para-sí del mundo conformado en la individualidad de la obra, y, por otra parte, la eficacia adecuada de tales obras produce un despertar y una elevación de la autoconsciencia humana: al vivir el receptor en cada caso una "realidad" tal, que es para sí misma en el sentido recién descrito, surge en él un para-sí del sujeto, una autoconsciencia que no consiste en una hostil separación respecto del mundo externo, sino que significa una correlación más rica y profunda entre un mundo externo captado rica y profundamente y una autoconsciencia más rica y profunda del hombre como miembro de la sociedad, de la clase, de la nación, como autoconsciente microcosmo en el macrocosmo de la evolución de la humanidad.[8]

Una vez establecida de nuevo la contraposición entre las dos clases de reflejo, hay que recordar también otra vez que uno y otro reflejan la misma realidad objetiva, que ambos —aunque por modos diversos— son momentos del mismo proceso histórico-social de evolución de la humanidad. Por eso tampoco aquí deben contraponerse rígida y exclusivamente consciencia y autoconsciencia, como hace, por ejemplo, Caudwell bajo la influencia de la ideología decadentista; hay que ver más bien en ellas polos de la recepción subjetiva del mundo, entre los cuales actúan innumerables interacciones y transiciones dialécticas. Pues se entiende sin más que también aquellos contenidos científicos reflejados, que primariamente se limitan a convertir en propiedad de la consciencia humana una realidad que existe con independencia de la consciencia, ejercen también a veces una influencia revolucionaria en la evolución de la autoconsciencia humana. Bastará tal vez pensar en este punto en la influencia de los descubrimientos científicos de Copérnico o de Darwin, por ejemplo, en su peso sobre el qué y el cómo de la autoconsciencia de la humanidad, por no hablar ya de Marx o de Lenin, de la influencia que los conocimientos económicos e históricos facilitados por ellos han ejercido sobre la autoconsciencia social y nacional de los hombres. Por otra parte, en estas consideraciones hemos subrayado repetidamente que el rodeo a través del reflejo de la realidad es absolutamente imprescindible para el desarrollo de la autoconsciencia por el efecto de las obras de arte; hasta en artes como la música o la lírica, en las que la ideología de la decadencia suele negar ese hecho, un concreto análisis marxista tiene que subrayarlo. Es sabido que la gran épica, la tragedia, la pintura realmente grande, etc., median y comunican siempre, también desde el punto de vista del contenido, "mundos", e influyen por esa vía en la autoconsciencia. ¿Quién puede saber cuántos hombres han asimilado la historia de su patria por medio de la ciencia, y cuántos por medio del arte?

Transiciones e interacciones desempeñan, pues, aquí un gran papel. Pero a pesar de ello —o tal vez a causa de ello— la polarización entre consciencia (ciencia) y autoconsciencia (arte) es un hecho, una adecuada característica de la diferenciación entre los dos modos del reflejo. El que esta polarización no haya cobrado su forma pura sino a través de una larga evolución histórica, el que en tiempos antiguos tanto la ciencia cuanto el arte se hayan presentado en combinación con formas de comportamiento ante la realidad que hoy están muy en segundo plano

[8] La expresión "ser-para-sí" se utiliza aquí en el sentido que le da Marx en la *Miseria de la Filosofía*.

en este terreno (magia, religión), no es cosa que contradiga nuestra concepción, sino que la confirma más bien. Pues ni la ciencia ni el arte han podido conquistar su forma adecuada sino en esa lucha por su pureza, por su especificidad en el reflejo de la realidad. Mas para la teoría del materialismo dialéctico el objeto esencial de la investigación son precisamente esas formas adecuadas históricamente conseguidas; es el materialismo histórico el que tiene que ocuparse de las condiciones históricas del desarrollo de su polarización.

De ello se sigue que los numerosos cruces, solapamientos, etc., que pueden aún encontrarse en las concretas objetivaciones de ambas formas del reflejo, así como las numerosas interacciones y transiciones en la génesis y el efecto de sus productos, no pueden suprimir la contraposición fundamental de los polos. Lo primero se sigue de la comunidad en la realidad reflejada, lo segundo se sigue de la diversidad progresivamente elaborada de sus formas estructurales. Si en el reflejo estético quiere rebasarse la más grosera generalidad (que a menudo es unilateral y confusionaria), hay que acentuar la diversidad, la contraposición con la ciencia —aunque, naturalmente, teniendo suficientemente en cuenta la base común. Esto es lo que se ha intentado en estas consideraciones con el juego de la categoría de la particularidad. La indicada polarización de los papeles de la ciencia y el arte en la vida y la evolución de la humanidad, la polarización de consciencia y autoconsciencia, no es más que una inferencia, un resumen de todas las determinaciones específicas que, con ayuda de nuestra teoría de la categoría de la particularidad en el reflejo estético, pueden obtenerse de una atenta observación de los fenómenos artísticos.

Ronnall Castro
A Human Being

ESTA OBRA, PUBLICADA POR
EDICIONES GRIJALBO, S. A.
TERMINOSE DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES
DE GRAFICAS ROMAN, S. A., DE BARCELONA,
EL DIA 14 DE ABRIL
DE 1969