

KARL ROSENKRANZ

ESTÉTICA DE LO FEO

Traducción y edición de Miguel Salmerón

JULIO OLLERO EDITOR

Colección Imaginarium n. 5

© Miguel Salmerón, 1992
© Julio Ollero Editor, S.A., 1992

ISBN: 84-7896-036-8
D.L.: M-17.231-1992
Impresión: ANDEMI, S. L.

Índice de contenido

KARL ROSENKRANZ.....	1
ESTÉTICA DE LO FEO.....	1
PRESENTACIÓN.....	5
A) ANTECEDENTES TEÓRICOS.....	6
B) PROPÓSITO DE LA ESTÉTICA DE LO FEO.....	10
CRONOLOGÍA.....	16
Tabla 1.....	17
Tabla 2.....	17
PRÓLOGO.....	19
INTRODUCCIÓN.....	23
LO NEGATIVO EN GENERAL.....	26
LO IMPERFECTO.....	26
LO FEO NATURAL.....	27
LO FEO ESPIRITUAL.....	33
LO FEO ARTÍSTICO.....	36
LO FEO EN RELACIÓN A LAS ARTES PARTICULARES.....	42
EL PLACER POR LO FEO.....	43
SUBDIVISIÓN.....	44
PRIMERA SECCIÓN.....	50
LA AUSENCIA DE FORMA.....	50
A. La amorfía.....	50
B. La asimetría.....	54
C. La desarmonía.....	62
SEGUNDA SECCIÓN.....	69
LA INCORRECCIÓN.....	69
A. La incorrección en general.....	69
B. La incorrección de los estilos específicos.....	78
C. La incorrección en las artes particulares.....	82
TERCERA SECCIÓN.....	88
EL DESFIGURAMIENTO O DEFORMACIÓN.....	88
A. Lo vulgar.....	92
I. Lo mezquino.....	94
II. Lo débil.....	96
III. Lo vil.....	100
a) Lo banal.....	101
b) Lo casual y arbitrario.....	107
c) Lo burdo.....	111
B. Lo repugnante.....	132
I. Lo tosco.....	135
II. Lo muerto y lo vacío.....	137
III. Lo horrendo.....	140
a) Lo insensato.....	141
b) Lo nauseabundo.....	146

c) Lo malo.....	151
c.1 Lo criminal.....	152
c.2 Lo espectral.....	157
c.3 Lo diabólico (Lo demoníco, lo hechiceril, lo satánico).....	163
C. La caricatura.....	176
CONCLUSIÓN.....	192

PRESENTACIÓN

“Ay de la tierra y de la mar, porque
descendió el diablo a vosotras animado
con gran furor, por cuanto sabe que
le queda poco tiempo”
(Apocalipsis 12, 12)

¿Una edición de la *Estética de lo feo*? ¿Y por qué no? La fecha de su publicación, 1853, a mediados de siglo, no invita tan sólo a considerar esta obra como un momento intermedio en la estética del XIX, sino que viene a dar cuenta de lo significativo y lo, por así decirlo, medial de la misma. Esta nos ofrece una postrera absorción de los postulados de la estética idealista, cuyo culmen, y subsiguiente agotamiento, estaba teniendo lugar en el seno de la escuela hegeliana. Por otra parte, la sensibilidad demostrada por el autor hacia la realidad del arte de su época nace de la exigencia definitiva de incardinar las categorías estéticas en el devenir de las formas artísticas. Exigencia que dará lugar a la sanción de la estética entendida como filosofía del arte anticipada por el nunca acabado programa romántico y consumada por Wagner y Nietzsche.

Sin embargo, un primer contacto con la obra de Rosenkranz no parece suscitar ninguna de estas sugerentes expectativas. Ni el prólogo, ni el índice hacen despertar perspectivas halagüeñas. Un tono resignado y una enumeración de las modalidades de la fealdad estética provocan no ya tanto un rechazo como una descarnada indiferencia. ¿No es acaso el sarcasmo la primera reacción ante el hedor epigónico que destilan sus primeras afirmaciones y ante la [p. 9] vacua taxonomía con la que pretende despachar la cuestión de la experiencia estética? El Biedermeier, época en la que se inscribe la producción teórica de Rosenkranz, es uno de los momentos de la cultura alemana en los que más patentes se hace la impronta de lo denominable, según la primera *Consideración intempestiva* de Nietzsche, concepción de la historia como ruina. En los círculos del saber se extiende un derrotismo surgido de la consciencia del final de la cultura clásica. Kant y Hegel, por una parte, Goethe y Schiller, por otra, habían quedado monolíticamente estatuidos como instantes estelares tras los que sólo era posible una cohorte de hagiógrafos, parafraseadores y difusores. Con abnegación y laboriosidad protestantes Rosenkranz asume los afanes restauracionistas del Biedermeier y emprende la tarea de elaboración de esta obra calificándola en el prólogo como «travaux de dévouement», un trabajo de autosacrificio al que impulsan la obligación y el sentimiento de responsabilidad a todo el que reconoce “la necesidad del mismo para el bien común” (Pág. 45). Esta tarea consistía en salvar la belleza en un mundo cuya experiencia parece desdeñarla. El empeño implicaba encarar el turbulento caudal de las corrientes del gusto del siglo XIX, romanticismo, realismo, naturalismo, con la única asistencia del utillaje teórico neohegeliano. El resultado es la citada taxonomía linneana¹ que, partiendo de la variedad de las apariencias, establece la diversidad conceptual de las modalidades de lo feo. Esta débil respuesta se cimenta en la extraterritorialidad del Rosenkranz teórico de la estética ante este arte feo: o bien sólo aceptable como momento negativo a superar, o bien en su faceta irreductiblemente fea, condenable sin ambages. [p. 10]

1 Este carácter linneano de la tematización que Rosenkranz realiza de lo feo es detectado por Wohlfahrt en el prólogo de la más reciente edición alemana de la *Estética de lo feo*, pág. IX.

A) ANTECEDENTES TEÓRICOS

Ya el Romanticismo había dotado a la obra de arte de objetividad propia. Desde Friedrich Schlegel la producción artística no había de atender a esa expresión consensuada del convencionalismo moral llamada gusto. El arte no debía mirarse en una instancia externa a él para justificarse. El arabesco se convierte en la figura maestra de descripción de la obra de arte entendida como fin en sí mismo². La fealdad irrumpe en el arte como elemento crítico que viene a confirmar la conversión de éste en instancia histórica y a apoyar su lucha contra el normativismo. En *Lucinde* (1799), ese híbrido producto narrativo-programático de Friedrich Schlegel, lo feo se convierte en «interesante»³ y se contrapone con sus figuras de la ociosidad y el amor libre a los ideales burgueses de la laboriosidad y el matrimonio. La ironía negadora de espíritus y dioses caracterizará según Jean Paul, a un arte, el romántico, que, conmocionado [p. 11] por la pérdida de la sustantividad de las instancias objetivadoras del mundo, la moral y la naturaleza, descubre nuevas fronteras en un mundo interior que le abre el paso a experiencias-límite⁴. Lo feo deja de caracterizar a lo ilimitado y de ser aquello que va más allá de la facultad de la razón como ocurría en la Ilustración. Hablar de límite sólo empieza a tener sentido si se tiene consciencia de aquello que va más allá de ese límite⁵. Frente al discreto encanto burgués de lo «sublime dinámico»⁶, correlato estético de ese constructo consensuado denominado naturaleza humana, demarcador de las regiones antrópica y no antrópica de la naturaleza, el arte romántico abre el camino a una naturaleza pandemónica, pluriforme y no exenta del horror derivado de la translimitación, sea informe, deforme o desarmónica⁷. La estética del Juicio se derrumba al diluirse la dicotomía sujeto-predicamento. El devenir del arte decimonónico exige a gritos una modificación de la estética que, para seguir en condiciones de afrontar la nueva experiencia, había de asumir su transformación en filosofía del arte.

¿Qué tipo de respuesta es la que reciben estas demandas en el campo de la estética filosófica? Tenue y tardía. [p. 12] Quizás no quepa reprocharle pereza a la lechuza de Minerva, quizás no se trate nada más, y nada menos, que de incapacidad para el vuelo diurno. Sea como fuere la estética idealista, hegeliana y no hegeliana, sigue siendo correa de transmisión de una ideología elusiva y mitigadora de la radicalidad anticipadora del arte⁸. En este contexto es sintomática la posición de Schelling. Su

2 «Si la confusión artificiosamente ordenada [de la poesía romántica (M.S.)], la incitante simetría de contradicciones, el maravilloso cambio continuo de entusiasmo e ironía que vive en los miembros del conjunto son... una mitología indirecta. La organización es la misma, y seguro que es el arabesco la forma más antigua y original de la fantasía del hombre», Schlegel, Friedrich, «Alocución sobre la mitología», Javier Arnaldo, (ed.) *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, 1987, pág. 203.

3 Es curiosa la trayectoria que siguió Schlegel en el uso del término. En su artículo «Über das Studium der Griechischen Poesie» (1795) este autor señala que el término «interesante», frente a la belleza, categoría del arte griego por antonomasia, caracteriza la falta de límites y la confusión del arte moderno. Esta postura clasicista es abandonada en la época de la redacción de la revista *Athenäum* en aras del postulado de una «poesía universal» que propugnaba la fusión de géneros y la confluencia de la genialidad y la crítica, de la poesía y la filosofía. Los «interesante» se libera del anatema contra el dictado y se convierte en lo estéticamente deseable.

4 Jean Paul, «Vorchule der Ästhetik» en *Werke in zwölf Bänden*, (ed) Norbert Miller, Munich/Viena, 1975, Tomo 9, pág. 85.

5 Sirviéndose atinadamente de un aforismo de Rilke, Trías formula así la cuestión del límite: «Por cuanto lo bello linda lo que no debe ser patentizado, es lo bello comienzo terrible de lo que todavía puede soportarse», Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, 1982, pág. 17.

6 cf. Kant, Immanuel, *Crítica del Juicio*, trad. de Manuel García-Morente, Madrid, 1977, pp. 162-169.

7 Aquello en qué consiste esa búsqueda es determinado en estas líneas por Argullol: «La mente romántica está insaciablemente —y tan infructuosamente— anhelante de alcanzar la totalidad y la unicidad que erige al Espíritu de la Naturaleza en el genuino representante estético de su ansia», Argullol, Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, 1983, pág. 46.

8 Una brillante tematización de esta radicalidad, no sólo limitada al arte sino aplicada a la experiencia estética en general,

postulación de la filosofía del arte como organon de la filosofía⁹ se corresponde con la apertura que su sistema de 1800 prevé para la dimensión estética. Dimensión en la que tiene lugar la unidad de las esferas de las filosofías teórica y práctica, en un principio desgajadas en la conciencia. Sin embargo, esta concepción de juventud en la que se perciben ecos del «pathos» revolucionario de la época y de las *Cartas para la educación estética* de Schiller no será llevada hasta sus últimas consecuencias en su *Philosophie der Kunst* (editada póstumamente en 1859). Al arte le seguirá compitiendo cumplir con el programa de producción de una totalidad desde el punto de vista histórico, pero sólo al arte. Las posibilidades de éste contrastarán con la esterilidad de la acción política. El arte, susceptible de perceptibilidad, y por lo tanto de conceptuabilidad¹⁰, repara la equiparación [p. 13] entre libertad y necesidad, empresa ésta vedada a la opacidad azarosa del acaecer político. El tratamiento de lo feo dejado de lado en Schelling reaparece en Solger. Un buen número de las corrientes artísticas de su tiempo caen en un consciente abandono de lo feo. La constatación del hecho no conduce a este teórico a un asumir de la fealdad como signo de los tiempos, sino a un acendrado antagonismo, el arte feo es básicamente vergonzante¹¹. Aun reconociendo la imposibilidad de volver al arte antiguo caracterizado por la belleza, Solger le exige al arte moderno la supresión de lo vulgar y lo feo. Esta debía estar sujeta a una aniquilación de la autonomía del arte, a un retorno, «re-ligioso», a una ligazón del arte a la Idea de Dios. Todo arte que, como en la concepción de Schlegel, se entienda como fin en sí mismo, como arte autónomo, es mero «jugueteo»¹². El reaccionarismo de Solger, no conformándose sólo con retrotraer el arte a la norma del gusto ilustrado, postula una medievalización del mismo. El descarrío de esta estética, que descarga un «profundo resentimiento» contra las conquistas del arte romántico, sirve para tener bien presente en el horizonte de la época la malavenida coexistencia entre estética filosófica y producción artística.

La centralidad de la tematización del arte en el panorama de la estética concurre inequívocamente en Hegel. La obra de arte aporta el medio de reflexión a una estética que deja definitivamente los estrechos límites del sensacionismo cuyo basamento era el juicio. Con todo, la aportación de la tercera Crítica a la problemática estética no le [p. 14] parecían absolutamente despreciables a Hegel. Kant había acentuado la importancia de la indisociabilidad de lo que en nuestra conciencia aparece como separado (naturaleza y libertad, sensibilidad y concepto). Lo bello artístico era el lugar que actuaba de punto medio y ratificaba la unidad de lo general y lo particular. Hegel acepta este esquema historicizándolo: la condición de lo bello artístico como instancia de unión es sólo un momento de manifestación, una figura del despliegue mismo de la Idea. La dinámica de este despliegue es a su vez la auténticamente unificadora por antonomasia. Lo bello artístico sólo es propio de un mundo de héroes en el que no se había implantado todavía la dicotomía entre sujeto y objeto desarrollada en el proceso de racionalización de la sociedad. En el mundo del επος la autoridad era carismática, las leyes no existían y el único νομος era el seguimiento incondicional del guía o héroe. Esta identificación, esta armonía de sociedad y estado se manifiestan en un arte bello. Este momento amalgamante y estelar de lo bello artístico había pasado a mejor vida en el mundo de la novela (en el «mundo romántico» en

la encontramos aquí: «En pocos casos como en la experiencia estética alcanzan los seres humanos esa *autonomía* representativa y operativa... Y es que el contacto con las imágenes es siempre perturbador: son una vía de transgresión de lo real tal y como está constituido. Nos dicen lo que somos, pero también lo que quizá podríamos llegar a ser, si nos atreviésemos y se dieran las condiciones materiales para ello», Jiménez, José, *Imágenes del hombre*, Madrid, pág. 320.

9 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, *Schriften von 1801-1804*, Darmstadt, 1975, pág. 349.

10 «Verdad y belleza son sólo dos diversos modos de consideración de un único Absoluto», *ibid.*, *Philosophie der Kunst*, Darmstadt, 1976, pág. 14

11 La vergüenza es suscitada por la «represión de lo esencial a la que el arte da lugar», Solger, Karl Ferdinand, *Erwin*, Munich, 1970, pág. 170. Curiosamente el psicoanálisis supone una inversión total de los términos de la postura de Solger. El malestar en la cultura proviene de la represión y codificación densificada y errónea de lo instintivo.

12 *Ibid.*, *Nachgelassene Schriften*, 1826, reim., Heidelberg, 1973, pág.434.

designación escrupulosamente etimológica). El nacimiento de la novela como género había tenido como condición previa la pérdida de la armonía que caracterizaba a la Antigüedad. La racionalidad externa manifestada en las instituciones se impone al individuo en el mundo de la novela. La eticidad de su obrar se muestra impotente e inocua con respecto a las relaciones sociales. El mundo ha dejado de ser dominio de la casualidad y se ha transformado en el lugar del orden burgués, asegurado por policía, leyes, ejército y gobierno¹³. El prototipo del héroe moderno será Hamlet, condenado al permanente reflexionar, a la pasividad, al confinamiento en la cárcel del propio [p. 15] entendimiento. Wilhelm Meister, la imagen especular de Hamlet que Goethe ideó, sólo encuentra una salida en la renuncia, en la incardinación al engranaje social. Ese es el destino de la novela; lejos de resolverse en una síntesis que diera lugar a la armonía, aunque fuera en una remisión a la utopía, se convierte en mecanismo de socialización. El choque por la abrupta irrupción de la novela en las corrientes estéticas no puede evitar que ésta devenga doctrinaria de la época, a lo sumo documento de la «muerte del arte». El arte bello pasa a engrosar el inventario museístico de la sociedad burguesa. El estatuto de fenómeno histórico, de resto, que le es conferido al arte bello suscita esta cuestión: ¿puede haber entonces un arte que ya no sea bello? Esta pregunta es el límite de la reflexión estética de Hegel. Aparte de suministrar un discreto desglosamiento de las posibilidades de representación de lo feo según las artes particulares, Hegel ve en el arte moderno la huella entre la quiebra del hombre y la cultura objetiva que había conducido a un repliegue del hombre sobre sí mismo. Este desgarramiento y falta de postura ante las relaciones externas había dado lugar a lo feo y repugnante o a lo cómico¹⁴. Como señala Werner Jung, con Hegel se asume la fealdad como categoría descriptiva de la obra de arte opuesta a la tradición clásica y a las relaciones sociales dadas, pero por otra parte se congela toda posible dinámica temporal del arte al fijarlo en el ideal clásico¹⁵. Hegel marca el tránsito de la consideración de lo feo de elemento proscrito a categoría (filosófica-históricamente) descriptiva.

La construcción histórica de la Hegelschule sin duda obedeció más a la fascinación provocada por el maestro [p. 16] que a un seguimiento y profundización en su pensamiento. Ni la intensidad conceptual era fácilmente asimilable, ni sus principios tenían por qué ser de preceptivo asentimiento. Christian Hermann Weisse es un claro exponente de esta postura, a pesar de la aceptación del método dialéctico entendido como autodespliegue de la Idea¹⁶, en él se da una matización de los argumentos de Hegel que le lleva a una reformulación radical de los mismos. Para Hegel la derivación final del sistema de la filosofía consiste en la transformación del ser en contenido lógico mismo, previa purificación de las conciencias parciales de la religión y el arte. Weisse opinaba que el sistema de la filosofía había de obrar justamente a la inversa y culminar en la idea de la divinidad. El despliegue de la Idea exigía la superación de la conciencia lógico-científica por la de la genialidad cuya realización es la de la belleza artística. La belleza desempeñaría pues un papel intermediario entre verdad y divinidad, se trataba de una verdad más elevada que la científica que suponía una noción precursora de la verdad absoluta, la divinidad¹⁷. El postulado de Weisse según el que la visualización y perceptualización de la Idea diera lugar a un tipo más elevado de verdad sería totalmente inaceptable desde un punto de vista estrictamente hegeliano. El espíritu en forma de fantasía daba lugar a la belleza: subjetivamente, como fantasía, ésta era la verdad superior antes aludida, objetivamente era reducible a proporciones¹⁸. Esta asimilación de la belleza a un canon presuponía entenderla como representación de la fantasía basada

13 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Ästhetik* (1842), Francfort, 1965, Tomo I, pág. 567.

14 Ibid., pág. 160.

15 Jung, Werner, *Schöner Schein der Hässlichkeit oder Hässlichkeit des schönen Scheins*, Francfort, 1987, pág. 123.

16 Weisse, Christian Hermann, *System de ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*, Leipzig, 1830, Reimp., Hildesheim, 1966, Tomo I, pág. XII.

17 Weisse, Christian Hermann, *Über den gegenwärtigen Standpunkt der Wissenschaft*, Leipzig, 1829, pág. 197.

18 Weisse, Christian Hermann, op. cit., 1830, pág. 137.

en [p. 17] meras relaciones del entendimiento que piensan las cosas que realmente aparecen como relación de medida. Sin embargo, fuera de la esfera del puro entendimiento, la universalidad del canon contrasta con la manifestación de la belleza siempre particular y finita. Del hiato de la universalidad y particularidad surgen los conceptos de lo sublime, lo feo y lo cómico¹⁹. La irrealizabilidad sensorial de la belleza ideal abrirá una grieta que dotará por primera vez a lo feo de un legítimo espacio en el sistema de la estética. Weisse es el primer teórico que analiza detalladamente la fealdad. Esta pasa a ser belleza puesta boca abajo, paso necesario hacia la belleza, momento inmediato de la misma introducido en el sistema por su función instauradora de la perfectibilidad estética.

La tematización del arte moderno por parte de Hegel había conducido a aquel a un callejón sin salida. El arte feo era síntoma de la muerte del arte y sólo podía resolverse perpetrando y consumando dicha muerte. Tampoco era convincente la solución a la Solger que postulaba un heterónimo y trasnochado retorno al idea de belleza. El círculo vicioso es roto por la introducción de la fealdad en el sistema mediado por su capacidad de posibilitar la perfectibilidad estética. La fealdad deja de ser experiencia límite, como en Hegel para convertirse en un comienzo. A partir de ella se accede a la posibilidad de un arte más elevado, elevación consistente en la superación de lo feo por lo cómico. El nuevo ideal del arte en clave cómica supondría la salida definitiva del laberinto romántico. La filigrana teórica de Weisse no sólo resuelve la aporía sistemática de Hegel, [p. 18] sino que también abstrae lo feo de la realidad sublimándolo hábilmente como «lo-perfectible-por-antonomasia».

Friedrich Theodor Vischer retoma la noción de belleza ideal. Obviamente no postula ésta como mero retroceso a etapas pasadas que presupondría la renuncia del arte a su autonomía como propugnaba Solger. La configuración de la belleza está inevitablemente imbricada en el sistema de la Idea y en este sentido la estética de Vischer es inequívocamente hegeliana. Sin embargo, mientras que en Weisse la belleza tiene un valor funcional en el sistema que posibilitará el tránsito de la verdad lógico-científica a la idea de Dios, con Vischer asistimos a una panestetización del reflexionar filosófico. El ideal de la belleza armónica, sólo dotado, según Hegel, de un estatuto museístico en el desencantado mundo moderno, reaparece en Vischer. Este ideal consiste en la armonía entre la belleza simple, pero potencial y abstracta de la Idea y su manifestación sensible. Dicha manifestación sensible adopta las figuras de lo sublime, en el que la Idea sobrepasa a la apariencia, y lo cómico, en el que la apariencia humilla a la Idea. La belleza ideal sería pues la realización armónica de la Idea en la que ésta entraría en relación mutua e intercambiable con su imagen. En dicha belleza ideal “la realidad está colmada de la Idea y la Idea se abandona confiada a la realidad. Ha sido superada la más áspera contradicción. Es permanentemente domingo”²⁰. Ni que decir tiene que desde este punto de vista la incardinación de la fealdad en el sistema de la estética realizada por Weisse para posibilitar la perfectibilidad estética le parecía totalmente escandalosa a Vischer. El lugar de lo feo en el pensamiento no podía estar ceñido más que a la privación. Vischer presupone de una valoración de la belleza no antrópica en la que es bello [p. 19] “todo lo que representa perfectamente su concepto”²¹. Eran denominadas feas todas las manifestaciones naturales en las que no era perceptible un género en “los eslabones intermedios de los diversos reinos naturales”²², anfibios, murciélagos y simios. Si lo bello armónico es lo humano por antonomasia, la fealdad sería una característica exclusivamente animal que sólo tendría manifestaciones en el reino de lo humano en las estribaciones de la animalidad tangentes a

19 Como señala Bodei: «Las categorías de lo trágico, lo cómico y lo sublime me parecen condenadas a comparecer recurrentemente cada vez que en la historia de la estética se trata de definir lo feo», Bodei, Remo, «Presentazione», en Karl Rosenkranz, *Estética del brutto*, Bolonia, 1984, pág. 8.

20 Vischer, Friedrich Theodor, «Über das Erhabene und Komische» en Willi Oelmüller (ed.) *Texte zur Ästhetik*, Francfort, 1967, pág. 26.

21 Ibid., pág. 21.

22 Ibid. (infra)

este reino. Las estigmatizaciones fisionómicas provocadas por la delincuencia y las enfermedades mentales entrarían por ejemplo en este campo. La fealdad artística también será ceñida por Vischer a unos estrechos límites, límites que no van más allá de los demarcados por Lessing²³. Sólo cuando sea manifestación de lo cómico que se diluye en éste, puede aceptarse lo feo en el arte. Su introducción vendría en este caso a reforzar la experiencia cómica del contraste entre lo feo mismo y lo bello. Las consecuencias teóricas del sistema de Vischer sirven para comprender que toda recuperación de un ideal armónico de belleza conduce inevitablemente a aquello que Jung denomina «código penal de la estética» en el que lo feo ocupa el primer lugar²⁴. Este idealismo trasnochado congelaría el arte en los ideales clásicos impidiendo toda tematización del arte moderno y contemporáneo por parte de la estética. Pero la última consecuencia de esto sería política: no es casualidad que el arte oficial de la Alemania nacionalsocialista tuviera como tenor retomar los cánones clásicos²⁵, no [p. 20] es casualidad que la propaganda librera batalla contra la «fealdad», contra el mejor arte producido en tiempos de la República de Weimar vituperándolo con la denominación de «arte degenerado»²⁶ en la exposición de Munich de 1937. La empresa de supresión y elusión de lo feo con vistas a la armonía ideal en la belleza absoluta supuso una maestra visualización fácilmente decodificable por las masas en las figuras de depuración y exterminio. Las condiciones para esta instrumentalización conceptual habían sido servidas en bandeja de plata por la estética filosófica alemana del siglo XIX y su manifestación más extensa y difundida la «Gran Estética» de Vischer²⁷.

B) PROPÓSITO DE LA ESTÉTICA DE LO FEO

“Sin duda alguna a la filosofía alemana le corresponde el honor de haber reconocido lo feo como lo negativo de la idea estética, como un momento integrante de ésta y también de haber reconocido que de lo bello se pasa a lo cómico a través de lo feo” (Pág. 54). De esta sentenciosa manera se rinde tributo al logro teórico de Weisse. Este logro se convierte en punto de partida de la *Estética de lo feo*. Sin embargo, hay un elemento distintivo en la exposición de esta obra con respecto a la de Weisse, que justifica lo feo como función subordinada dentro de la funcionalidad superior de lo bello, y con respecto a la de Vischer, [p. 21] que, si no prevé una introducción de lo bello en el sistema, sí realiza una amplia exposición del mismo para consumir su exclusión. Cuando la primera frase del prólogo se pregunta por la plausibilidad de una estética de lo feo, se está revelando, quizás con mala conciencia, el hecho de que esta obra supone la primera exposición teórica exclusivamente limitada a lo feo de toda la historia de la estética como disciplina. No obstante, la espectacularidad del hecho no debe dejar lugar a engaños. A Rosenkranz no le había llevado a esta centralidad de lo feo una radicalidad teórica que comprendía lo decisivo de su tematización exclusiva. La perspectiva estética del autor no difiere de la de sus contemporáneos idealistas. La razón de la especificidad de su obra no era teórica sino expositiva. En su *System der Wissenschaft* (1850) había quedado claro que lo feo sólo podía dar lugar en su filosofía a un escolio de los parágrafos 830 y 831 de esta obra. La estética sigue estando dominada bajo

23 Lessing, Gotthold Ephaim, *Laocoonte*, XXIII-XXV, Madrid, 1977, pp. 229-252.

24 Jung, Werner, op. cit., pág. 41.

25 «El imperio hitleriano... nos ha dado la prueba de ello: cuantas más torturas se administraban en los sótanos, más cuidado se tenía de que el tejido estuviera apoyado en columnas clásicas», Adorno, Theodor Wiessengrund [sic], *Teoría estética*, Madrid, 1971, pág. 71.

26 «En las doctrinas que creen en invariantes es frecuente el reproche contra la degeneración. El concepto opuesto a ella es el de naturaleza, sustituido por eso de la ideología llama degeneración. Pero el arte no tiene por qué defenderse de este reproche, al hallarse frente a él se niega a aceptar como naturaleza estable lo que sólo es la horrible transitoriedad de las cosas», *ibid.*, pp. 71-72.

27 Vischer, Friedrich Theodor, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, Leipzig, 1847.

las categorías de lo bello y el arte. Lo bello es en primer lugar la “abstracta medida de todo lo bello concreto”, en segundo lugar, “la producción de esa actividad del espíritu llamada arte”, finalmente, esta actividad da lugar a un resultado, llamado “obra de arte”, que también es bello²⁸. Lo bello considerado en su primer aspecto se desarrolla positivamente como bello, negativamente como lo feo y definitivamente como cómico. La *Estética de lo feo* es, considerada intrasistemáticamente con respecto al pensamiento de Rosenkranz, una estética parcial, un proyecto truncado de una metafísica de lo bello que también incluiría los momentos, anterior, de lo bello y, posterior, de lo cómico (Cf. Tabla I). Sin embargo, no puede tomarse sin más por una casualidad que el autor tratara sólo lo feo, a este hecho subyace la implícita comprensión de que una metafísica de lo bello se había convertido en un anacronismo. Por otra parte, no sólo subyace, sino que es evidente e innegable la renuncia a un retorno a la belleza ideal.

Las diferencias con respecto a los demás teóricos de su escuela, además de radicar en la novedad de la exposición y en el atisbo de la culminación y acabamiento de la estética idealista, estriban en su relación con respecto al arte de su época. En el prólogo se piden disculpas por la tendencia a la ejemplificación presente en la obra. Gracias a esta tendencia su lectura permite obtener una imagen de las modas y avatares del gusto de la época. Este proceder contrasta con el de Vischer; en las casi tres mil páginas de su voluminosa *Estética* no hay referencia alguna al arte europeo contemporáneo a su elaboración. Por el contrario, Rosenkranz confecciona un extenso inventario de síntomas de la fealdad del arte tales como: el alejamiento de la pintura del canon clásico (Ingres, Granville y Biard), la representación escultórica, e indeleble, de la lascivia (Pradier, Clésinger), la pérdida de la condición de imagen de las copias realizadas por las artes gráficas (Hoffmann) y por la incipiente fotografía, la frivolidad de la ópera (Meyeerber), la representación injustificada del crimen en la novela naturalista (Scribe, Sue, Hugo) y de lo espectral en la novela gótica (Mary G. W. Shelley), el ingreso en bruto de lo trivial en la poesía (Rückert, Heine), etc. Los elementos para la crítica de todo este elenco lo proporcionan los clásicos, especialmente los mencionados hasta la extenuación Shakespeare, Lessing y Goethe. El que Rosenkranz considerase modelos insuperables a estos no ha de interpretarse como la postulación de una vuelta acrítica a ideales clásicos. En todo momento se reconoce la facticidad del «arte feo» producido en el siglo XIX. El motivo de la subsistencia de los modelos estriba en su validez referencial para el análisis del arte moderno, entendido como necesaria desviación de esos patrones. [p. 23]

Pero ese reconocimiento de la realidad contemporánea de un arte feo no implica una asunción plena del mismo. Sigue presente la desazón por el arte feo, esa realidad que pretendiendo ser artística va en contra de las condiciones mismas del ser del arte. Para disfrutar de lo bello en sí y por sí, el espíritu tiene que producirlo e incluirlo en un mundo característico para él. Así nace el arte (*Pág. 79*). Lo bello y lo feo están mezclados en la naturaleza, el arte sería una síntesis espiritual de lo bello. ¿Entonces por qué hay fealdad en el arte?, ¿justifica la intensificación de las experiencias de contraste la introducción de lo feo en el arte? No, no es condición suficiente. ¿Cómo es posible que el arte cuyo fin sólo ha de ser lo bello llegue a construir lo feo? “Está claro que el motivo ha de estar en la misma naturaleza de la Idea. El arte necesita —y esta es su limitación con respecto a lo bello y lo bueno— del elemento sensible, pero en este elemento desea y debe expresar la manifestación de la idea en su totalidad” (*Pág. 82*). No sólo la situación fáctica del arte justifica la inclusión de lo feo en la estética. Lo feo se convierte en parte necesaria del arte como elemento de la realidad que debe representar. “Pertenece a la esencia de la Idea dejar libre a su manifestación la posibilidad de lo negativo” (*Pág. 82*). Este es uno de los momentos más puramente hegelianos de la argumentación de la presente obra: algo es no siendo «lo-que-no-es», de tal manera que aquello que «no-es-lo-que-es», no es una mera

28 Rosenkranz, Karl, *System der Wissenschaft*, Königsberg, 1850, pág. 562, f 825.

distinción, un compartimento estanco cerrado, sino la razón de ser de «eso-que-es»²⁹. Los puros ideales nos imponen el momento más puro de lo bello, el momento [p. 24] primitivo. Pero si la naturaleza y el espíritu han de expresarse en toda su «dramática profundidad», lo feo natural, el mal y lo demoníaco no pueden faltar (Pág. 86). La manifestación sensible de la Idea (cuyos elementos cumbres en todo momento son verdad y belleza) no pueden renunciar en el despliegue que le es propio, realizado con toda intensidad, al mal y la fealdad. De todas formas esta posición no lleva consigo una eliminación del normativismo. La asunción de lo feo es parcial, no se llega a considerar a la fealdad como tuétano y elemento primordial del arte e inseparable de él. A todas estas reticencias subyace una dicotomía entre la fealdad necesaria para el despliegue del proceso artístico (de la Idea de arte) y la fealdad insuperable y censurable de ciertas obras y formas. La fijación abstracta de lo feo es inadmisibles desde el punto de vista estético. Para lograr la plausibilidad de su representación lo feo debe someterse a la estilización que supone todo arte. Rosenkranz se apoya en la distinción aristotélica entre poesía e historia³⁰ para señalar que el arte representa la naturaleza real y no la generalmente empírica. De ahí que lo feo para ser artístico haya de ser purificado de sus elementos casuales. “Una representación aislada de lo feo contradiría el concepto mismo de éste” (Pág. 87).

Antes de lanzarse a su categorización de lo feo, a la taxonomía linneana del mismo, Rosenkranz considera oportuno deshacer un equívoco: el de la contraposición de lo sublime y lo cómico defendida por Vischer. Para este cometido se sirve de dos frases que se escucharon en los corrillos populares tras dos acontecimientos: una tras el [p. 25] destronamiento de Napoleón I, “de lo sublime a lo ridículo tan sólo hay un paso”, otra tras la coronación de Napoleón III, “de lo ridículo a lo sublime tan sólo hay un paso”. Efectivamente lo cómico actúa como contradicción de lo feo dentro de lo feo mismo en “lo cómico está implícito lo feo como negación de lo bello, una negación que lo cómico vuelve a negar” (Pág. 94).

Lo bello estará caracterizado abstractamente por la necesidad de límite, la corrección es la adecuación de forma y contenido. La ausencia de forma es la primera determinación de lo no bello, pero no por ello de lo feo. La amorfía constituye la primera figura de lo feo. En su monstruosa ontologización de la estética, Vischer había considerado a lo cómico y a lo sublime las dos modalidades de manifestación sensible de lo bello, de ahí que contraponga a uno con otro. Como ya se ha aludido, Rosenkranz no está de acuerdo con esta contraposición. Lo placentero (lo bello de agrado) y lo sublime serían las manifestaciones sensibles de lo bello: lo placentero como libertad que se autoimpone la finitud y lo sublime como libertad que supera la finitud de límites externos. Lo feo sería la manifestación de la falta de libertad. Donde falta el límite que le correspondería al objeto según el concepto de libertad no debiera existir ninguno, surge lo vulgar que se opone a lo sublime (Pág. 102). El momento final de lo feo sería la caricatura, la contradicción de lo feo en sí mismo que lleva ínsita su disolución.

La tesis fundamental con la que comienza la exposición de las modalidades de lo feo sostiene la necesidad de lo bello de distinguirse de sí mismo (de su determinación abstracta), paso éste previo a su definitiva resolución en la unidad (unidad-diferencia-armonía). Lo feo sería un distanciamiento de sí mismo realizado por lo bello, lo «no-bello», pero no una negación genérica sino una concreta [p. 26] «lo-no-bello-de-lo-bello» (amorfía-asimetría-desarmonía). De esta manera, la oposición establecida entre lo bello y lo feo no da lugar a una contrariedad (*Gegensatz*), a un antagonismo que establece una

29 «Una determinación del ser es esencialmente un traspasar a su opuesto; la negativa de toda determinación es tan necesaria como la determinación misma; como determinaciones inmediatas frente a cada una de ellas, se halla inmediatamente la otra». Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Ciencia de la lógica*, Buenos Aires, 1968, Tomo II, pág. 34.

30 «Pues el historiador y el poeta no difieren por decir las cosas en verso o no... sino que difieren en que uno dice lo que ha ocurrido y el otro lo que podría ocurrir. Y por eso la poesía es más filosófica y noble, pues la poesía dice más bien cosas generales y la historia las particulares», Aristóteles, *Poética* (1941 b) Madrid, 1982, pág. 75.

exclusión mutua entre sus términos, sino a una contradicción antinómica (*Widerpruch*) en la que como se ha señalado, lo feo no tendría entidad alguna, sería una privación y su valor sería únicamente relacional.

Desde el citado punto de vista, lo feo es la distinción de lo bello en lo bello mismo que posibilita su resolución en la unidad. Pero junto a esta noción de fealdad como momento de la dinámica de lo bello, hay una noción irreductiblemente negativa de lo feo, la de lo feo artístico aislado. Si la primera noción de esa cabeza de Jano de la fealdad tiene su basamiento en la *Lógica* de Hegel³¹, la segunda noción retorna a la *Crítica del Juicio*. Bolzano, dándole la vuelta a la definición kantiana de lo bello, considera lo feo como la sensación de displacer que provoca el defraudamiento de que un objeto no cumpla las determinaciones de su concepto³². Esta inversión conceptual de Bolzano es [p. 27] faro-guía en muchos de los momentos de la argumentación de Rosenkranz. Un ejemplo señero de esta influencia lo obtenemos, al igual que podríamos obtenerlo en las definiciones de amorfía y desarmonía, en su definición de desarmonía como falso contraste. En todo lo dinámicamente estético la colisión constituye el vértice de su desarrollo, frente a esta colisión legítima el falso contraste se hace feo porque “establece una contraposición que por la unidad de su naturaleza no puede contradecirse consigo misma” (Pág. 135). He aquí una de las principales limitaciones de esta estética: la reducción de la belleza al juicio acerca de meras determinaciones conceptuales. No se debe olvidar que en 1833 Rosenkranz sucedió en la cátedra de Königsberg a Hebart, quien a su vez había sucedido a Kant y que en todos sus constructos sistemáticos intentó el difícil avenimiento del legado del filósofo prusiano-oriental con Hegel. Otro de los momentos en los que se nota la presencia del kantismo es cuando postula la resolución de la unidad en la unidad armónica, en la que las diferencias tienen carácter genético (Pág. 136). El eco de la conformidad a fines («Zweckmässigkeit»), el eco de la teleología, resuena poderosamente. La híbrida dualidad de la teoría de la contradicción de Rosenkranz³³ se manifiesta en su tematización de lo feo. Lo feo actúa como dinamizador de lo bello dentro de lo bello mismo, en aquello que lo bello «debe-llegar-a-ser», pero a su vez esta fealdad se distingue de lo [p. 28] feo, irreductible, abstracto, que convierte a la Estética en mera doctrina del Juicio, en sancionadora del dualismo sujeto-objeto. Esto hace que el normativismo no desaparezca. Dónde más diafanamente se percibe su onerosa presencia es en la segunda parte de la *Estética de lo feo*, la más «clásica» y menos interesante de todas. Esta parte, la referente a la incorrección, consecuencia del no cumplimiento objetivo de la legalidad (Pág. 148), se limita a un inventario de la «tópica» que el siglo XVIII había destinado al análisis de las interacciones del fenómeno de la fealdad con los diferentes estilos, tonos, escuelas y artes.

La atomización argumentativa sustentada por la exhaustiva enumeración de manifestaciones

31 La inconsecuencia teórica de Rosenkranz respecto a la tematización hegeliana del principio de contradicción es lo que le hace recaer en la banalidad pseudocientífica que ora procura exclusivamente lleva las diferencias a la identidad, ora descubrir diferencias nuevas. De ahí que su estética no va más allá de una lista de modalidades de lo feo, agrupadas por abstractas determinaciones conceptuales de género y especie que no atienden a la identidad en la diferencia. «La diferencia, tal como unidad de sí y de la identidad, es diferencia determinada en sí misma. No es traspaso a un otro, no es relacionamiento otro fuera de ella; tiene su otro, es decir, la identidad en ella misma», G.W.F., *op. cit.*, 1986, Tomo II, pág. 45.

32 «Feo es aquel objeto que nos produce displacer porque todo concepto extraído de alguna de sus determinaciones defrauda nuestras esperanzas en corresponderse con aquél, de tal manera que topamos con algo contradictorio», Bolzano, Bernhard, «Über den Begriff des Schönen», en B. B. *Untersuchungen und Grundlegung der Ästhetik*, Francfort, 1972, f18, pág. 40.

33 Este equilibrio conceptual de Rosenkranz, estipulado en una kantianización de Hegel, es acertadamente formulado por Duque de esta manera: «Rosenkranz acepta que la contradicción sea el garante del movimiento conceptual siempre que se distinga entre una contradicción negativa paralizadora y otra positiva *seinsollend*. ¡De esta manera el «Sollen» kantiano-fichteano contra el que se debatió constantemente Hegel, es situado en el corazón mismo del desarrollo dialéctico!», Duque, Félix, *Hegel. La especulación y la indigencia*, Barcelona, 1990, pág. 206.

empíricas caracteriza a la tercera parte de la obra: el desfiguramiento. La ulterior subdivisión en tres apartados atiende a: *lo vulgar*, contraste de la infinitud de la libertad y la infinitud de la falta de libertad y negación de lo sublime, *lo repugnante*, contraste de las autolimitaciones de la libertad con la ausencia de límites de la ausencia de libertad y negación de lo bello agradable, y *la caricatura*, autodestrucción de lo feo con la apariencia de libertad e infinitud. De toda esta serie de casuísticas la más interesante es la de la representación estética de lo malo (a su vez encuadrado en lo repugnante y dentro de éste en lo horrible). Su posibilidad de representación radica en la respuesta a la cuestión “hasta qué punto puede expresarse el contenido moralmente feo de una manera compatible y adecuada con las leyes de lo feo” (Pág. 321). Hay que advertir que al aludir Rosenkranz a las «leyes de lo feo» se refiere a las leyes de esa región de lo feo susceptible de participar en la configuración de las formas artísticas. Es decir, como ya se ha citado, el autor se refiere a lo feo estilizado, depurado de casualidad y arbitrariedad. La estilización artística, venga dada por las propias formas o por una moralización externa a las mismas, sigue siendo la vara de medir de esta [p. 29] «analítica de lo moralmente feo». De ahí que se rechacen de plano tanto las corrientes naturalistas del gusto que rompen el «ilusionismo estético», como la aparición de nuevas técnicas que, como la fotografía, consolidan este «sensorium»³⁴. Dentro de este rechazo el autor realiza una requisitoria de la novela naturalista del XIX y su representación estética del crimen. No reprocha Rosenkranz aquí la representación en sí, sino el que ésta no se someta a sublimación, no esté mediada por elementos justificativos de orden más alto. A esta visión de «lo criminal», en la que se pone a Sue y a Hugo en el disparadero, le sucede la de lo espectral. El postulado de necesidad representativa sigue imperando en esta región de lo malo. Sólo la necesidad de los «eternos poderes morales» puede dar a lo espectral su sanción ideal (Págs. 338-340). Rosenkranz apoya su tesis en el contraste entre el espectro del padre de Hamlet y el de Nino en la *Semíramis* de Voltaire, respectivamente representaciones adecuada e inadecuada de lo espectral. Mientras el primero está inserto en la cadena ordinaria de las cosas, el segundo es una excepción a las leyes de la naturaleza, si uno denota la presencia de una figura de la imaginación de Hamlet y es reflejo de su rebelión contra el asesinato y el adulterio, el otro tiene su razón de ser en una venganza para impedir el incesto; la comparación [p. 30] entre ambos establece la diferencia entre una figura moral y un pobre instrumento de la particularidad de la venganza.

Una vez tratada la aplicación de la ley de necesidad representativa a las modalidades de lo malo, conviene retroceder un poco y volver al análisis de «lo criminal» para hacer hincapié sobre algo especialmente llamativo. Lo criminal que es una consciente contradicción de la libertad consigo misma sólo puede darse bajo ciertas condiciones previas. “Sólo con la comparecencia histórica del proletariado sobre la escena del mundo es también rápidamente desarrollada la tendencia a poetizar el crimen” (Pág. 324). Rosenkranz llega aquí a uno de los puntos estelares de su argumentación. Aquí se atisba el hecho de la introducción de lo feo como momento imprescindible del desarrollo histórico del arte. Sin embargo, el autor no lleva su intuición hasta las últimas consecuencias, no hace derivar de la historicidad de las categorías estéticas de lo feo una transformación de la teoría estética que, rechazando normativismos, pase a generarse de las constelaciones a las que formas artísticas dan lugar. En lugar de esta asunción plena de lo constitutivamente feo del arte moderno, Rosenkranz vuelve a planteamientos dilatorios y elusivos³⁵. Según él, partiendo de la esfera burguesa, el crimen puede

34 «Un retrato daguerrotipo no nos ofrece al hombre en su totalidad, sino al hombre tal y como se encuentra en una situación del todo particular» (Págs. 150-151). Benjamin verá con claridad lo decisivo de esta situación de fugacidad y repetibilidad como momento de pérdida del «aura» del arte, pérdida que posibilita convertir al arte en material de reflexión. «A pesar de la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y ahora con la que la realidad ha chamuscado... su carácter de imagen», Benjamin, Walter, «Pequeña historia de la fotografía», en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, 1973, pág. 67.

35 En este contexto es muy válida la afirmación de Bossanquet para el que la *Estética de lo feo* trata de lo feo «en el arte»,

devenir estético por motivos tomados de los más altos dominios del Estado y la religión, pues con estos motivos el individuo se sustrae del círculo limitado de los impulsos mezquinos de la casualidad subordinada (Pág. 325). Toda criminalidad estética que, como la del naturalismo decimonónico, no esté sometida a esta sublimación es anatémizada como arte obsceno, frívolo o brutal. [p. 31]

La exposición del mal estético culmina con lo diabólico. Para empezar hay que rechazar, según Rosenkranz, la postura de aquellos que consideran absolutamente inestético a lo diabólico. Esto sería tanto como exigirle al arte exclusivamente “exhibiciones morales” y no permitirle que refleje en sus creaciones “una imagen del mundo” (Pág. 350). Lo diabólico es esta instancia que hace de la negación del bien un fin absoluto y demuestra placer en la práctica del mal. Sin embargo, la disolución de lo diabólico en lo cómico está ya presente en su contradicción originaria. Su absurda empresa, instaurar en el universo “un estado de excepción” a las leyes del universo mismo, se hace más absurda cuanto más fuerza se emplee en ella. Frente a la sabiduría divina, garante del curso del mundo, la del diablo es ínfima y ridícula, de ahí que éste aparezca en las representaciones populares como clown y gañán. La caricatura, el arte de individualizar, el arte de lo característico cierra el círculo. La exageración caricaturesca reconduce la forma de su distorsión a condiciones de libertad. La más poderosa manifestación de lo feo, el mal llevado hiperbólicamente a su extremo, aparece como caricatura por no poder ocultar su impotencia ante el orden divino del mundo.

No hay que olvidar que para la tradición bíblica el Ángel Caído pertenecía inicialmente a la milicia divina. Desde el punto de vista de Rosenkranz, sigue perteneciendo a ella³⁶. La caída no se deriva sino de la voluntad del Todopoderoso de crear un antagonista, aunque sea extrayéndolo [p. 32] de sus propias filas, para consumir su victoria³⁷. Lo feo supone una manifestación sensible del mal, esa contradicción al orden del mundo dentro de ese orden. Sin duda alguna Rosenkranz había cerrado el círculo. La única cuestión pendiente, por lo demás decisiva, es si lo cerró con pleno convencimiento o por el temor del que no puede superar la apertura. Quizás no fue capaz de reconocerse a sí mismo que el abandono de la gárgola del lugar marginal que ocupaba en el exterior de la catedral gótica no era sino el avance hacia la sacra presencia de la mierda en el ara museística de nuestro tiempo. [p. 33]

no de lo feo «del arte». Bossanquet, Bernard, *A History of Aesthetik*, Nueva York, 1904, pág. 403 (cit. sg. Azara, Pedro, *De la fealdad del arte moderno*, Barcelona, 1990).

36 Jiménez radicaliza todavía más esa presencia. El Ángel Caído no es sino la neblinosa imagen que de sí tiene el hombre en un mundo fragmentado «...hacer de la confusión experiencia germinativa de la pluralidad requiere avanzar hacia delante en la mirada. Saber que hoy somos confusión ante todo. Conocer lo equívoco de nuestra imagen el ángel caído, por confuso, en que nos reflejamos», Jiménez, José, *El ángel caído*, Madrid, 1982, pág. 227.

37 En este sentido es sugerente la interpretación de Remo Bodei del carácter arcangélico de lo bello para Rosenkranz, éste «deja a las fuerzas de lo feo, como a las del mal, un gran espacio como estímulo para el progreso del arte y de la sociedad. Necesita fuerza para afrontar el caos estético, incluso lo diabólico, pero no puede permitirle arrollar al San Miguel de lo bello», Bodei, Remo, op. cit., pág. 17.

CRONOLOGÍA

1805 23 de Abril: Nacimiento de Karl Rosenkranz en Magdeburgo. Hijo de inspector de Hacienda.

1816 Después de cursar la enseñanza primaria en la Cantorschule de su ciudad natal, pasa a la Höhere Bürgerschule.

1818 Estudio del Bachillerato en el Pädagogium Kloster Liebenfrauen. Allí empieza a cultivar su interés por la erudición con la lectura tanto de clásicos especialmente de la poesía alemana antigua como de los románticos.

1824 Matriculación en la Universidad de Berlín como estudiante de Filología. Vive en casa de su tío materno Gruson, profesor de matemáticas. Posteriormente pasa a la Facultad de teología fascinado por las lecciones de Schleiermacher.

1826 Sumido en una crisis de fe, se traslada a la Universidad de Halle en donde profesan el teólogo Tholuk y el filósofo hegeliano Hinricks. Las enseñanzas de ambos le hacen entrar en contacto con la *Fenomenología del Espíritu* y abandonar la doctrina de Schleiermacher.

1827 Semestre en Heidelberg para recibir clases de Karl Daub, miembro señero de la derecha hegeliana que daba un tinte de panteísmo místico a la doctrina del maestro.

1828 Febrero: obtención del Título de doctor en Halle con *Abhandlung über die Periode der deutschen Literatur*. Julio: habilitación en la misma universidad con *Dissertatio de Spinozae philosophia* y obtiene el cargo de «Privatdozent».

1829 Vuelta a Berlín. Conoce personalmente a Hegel, Varnhagen von Ense y Hotho. Miembro de la Societät für [p. 35] wissenschaftliche Kritik y colaboración para la revista *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik*.

1831 Julio: nombramiento como profesor extraordinario en Halle.

1833 Junio: miembro de la «Prüfungskommission». Otoño: elegido para suceder a Herbart en la cátedra de Königsberg.

1839 La familia Hegel le encarga realizar una biografía del filósofo que se publica como suplemento de la primera edición de sus obras completas (1832-1873).

1844 Finalización de la biografía de Hegel.

1848 Comienzo de la actividad política de Rosenkranz para la que se traslada a Berlín. Marzo: le es ofrecido el cargo de Ministro de Cultura e Instrucción (Kultusminister), rechaza este cargo y acepta en Julio el de Consejero portavoz (Vortragender Rat) del mismo Ministerio. Apoyo de una monarquía democrático-constitucional y de una federación de los estados alemanes.

1849 Enero: abandono del cargo y vuelta a Königsberg.

1850 Publicación de *System der Wissenschaft*.

1853 Publicación de *Ästhetik des Hässlichen*.

1858-59 Publicación de *Wissenschaft der logischen Idee*.

1865 Comienzo de una afección ocular que le va alejando progresivamente del trabajo.

1870 Para conmemorar el Centenario del nacimiento de Hegel, publica *Hegel als deutscher Nationalphilosoph*.

1878 Aparición de *Von Magdeburg bis Königsberg*, irónica autobiografía en la que declara lo discreto y epigonal de su obra y considera su único trabajo válido el conmemorativo de Hegel de 1870.

1879 14 de Junio: muerte de Karl Rosenkranz en Königsberg. [p. 36]

Tabla 1

Programa de Rosenkranz para una metafísica de lo bello en el *System der Wissenschaft* (1850).

I Lo Bello En Sí	II Lo Feo	III Lo Cómico
<i>1 Lo bello sublime</i>	<i>1 Lo vulgar</i>	<i>1 Lo ingenuo</i>
a. lo noble b. lo fuerte c. lo noble [sic]	a. lo mezquino b. lo débil c. lo vil	
<i>2 Lo bello placentero</i>	<i>2 Lo repugnante</i>	<i>2 Lo jocoso</i>
a. lo grácil b. lo vital c. lo atractivo	a. lo tosco b. lo muerto c. lo horrible	a. lo grotesco b. lo burlesco vacío c. lo barroco
<i>3 Lo bello absoluto</i>	<i>3 La caricatura</i>	<i>3 Lo chistoso</i>
a. lo satírico b. lo irónico c. lo humorístico		

* El esquema se ha completado con algunas categorías aparecidas en *Estética de lo feo* (1853).

** Lo bello absoluto se reproduce, en lo sublime, en dignidad y en lo placentero en gracia. La autoexageración de lo feo en la caricatura da lugar a lo cómico. Lo chistoso supone una vuelta del humor a la sublimidad.

*** Entre cada una de las categorías situadas en la misma línea y con la misma letra, se dan relaciones de oposición contradictoria. Así, por ejemplo, «lo feo» es «lo no bello» (de «lo bello»), «lo cómico» es «lo no feo» (de «lo feo»). [p. 37]

Tabla 2

Principales publicaciones contextualizadoras de la tematización estética de lo feo en la Alemania del XIX*.

1766 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlín.

1790 Immanuel [sic] Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Berlín y Liebau.

* Esta table pretende dar cuenta de los principales antecedentes teóricos con los que Rosenkranz entró en contacto. Se ha considerado oportuno incluir los títulos publicados durante el siglo XVIII que iniciaron la discusión.

- 1797 Friedrich Schlegel, *Über das Studium der griechischen Poesie*, Dresde.
- 1799 Friedrich Schlegel, *Lucinde*, Berlín.
- 1800 Friedrich Schlegel, “Gespräch über die Poesie” en *Athenäum*, Tomo III, Berlín.
- 1802-03 Friedrich Wilhelm Josef [sic] Schelling, *Philosophie der Kunst*, ed. postuma, Jena, 1859**.
- 1805 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, Hamburgo.
- 1815 Karl Ferdinand Solger, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne*, Berlín.
- 1818 (y 1820-21. 1826, 1828-29) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, ed. póstuma, Berlín, 1835-38.
- 1827 Karl Friedrich Eusebius Trahdorff, *Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, Berlín.
- 1829 Karl Ferdinand Solger, *Vorlesungen über Ästhetik*, Leipzig.
- 1830 Christian Hermann Weisse, *System der ästhetik als Wissenschaft von der Schönheit*, Leipzig.
- 1835 Heinrich Gustav Hotho, *Vorstudien für Leben und Kunst*, Stuttgart/Tubinga.
- 1837 Georg Martin Dursch, *Ästhetik oder die Wissenschaft des Schönen*, Stuttgart. [p. 38]
- 1839 Ignaz Jeitteles, *Ästhetisches Lexikon*, Viena.
- 1841 Friedrich Theodor Bratranek, *Zur Entwicklung des Schönheitsbegriffs*, Brünn.
- 1843 Bernard Bolzano, *Abhandlung der Ästhetik*, Viena.
- 1843 Wilhelm Hebestreit, *Wissenschaftlich-literarische Enzyklopädie der Ästhetik*, Viena.
- 1844 August Wilhelm Bohtz, *Über das komische und die Komie*, Gotinga.
- 1844 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (versión completa y definitiva con respecto a la primera de 1819), Leipzig.
- 1846-57 Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, Reutlingen y Leipzig.
- 1849 Kuno Fischer, *Diotima. Die Idee des Schönen*, Pforzheim.
- 1849 Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig.
- 1850 Richard Wagner, *Oper und Drama*, Leipzig.
- 1853 Thomas Franz Bratranek, *Beiträge zu einer Ästhetik der Pflanzenwelt*, Leipzig.
- 1853 Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen*, Königsberg.
- 1870 Richard Wagner, *Beethoven*, Leipzig.
- 1871 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*, Leipzig. [p. 39]

KARL ROSENKRANZ

ESTÉTICA DE LO FEO

** En lugar de atender a la fecha de su publicación póstuma, las obras de Schelling y Hegel han sido colocadas en la tabla según la fecha en que fueron impartidas sus lecciones de estética.

PRÓLOGO*

¿Una estética de lo feo? ¿Y por qué no? Estética se ha convertido en un nombre colectivo para un gran grupo de conceptos que se divide en tres clases especiales. La primera de ellas tiene que ver con la idea de lo bello, la segunda con el concepto de su producción, es decir, con el arte, la tercera con el sistema de las artes, con la representación de la idea de lo bello por el arte en un medio determinado. A los conceptos pertenecientes a la primera clase solemos reunirlos bajo el título de Metafísica de lo bello. Mas el examen de la idea de lo feo es inseparable del análisis de la idea de lo bello. El concepto de lo feo, lo bello negativo, constituye por tanto una parte de la Estética. Como no hay ninguna ciencia a la que pueda asignársele esto, es correcto hablar de una estética de lo feo. A nadie le extraña que en Biología se trate de una enfermedad, en Ética el concepto de mal, en Jurisprudencia la injusticia y en Ciencia de la Religión el pecado. Decir Teoría de lo feo no expresaría con suficiente exactitud la genealogía científica del concepto. La propia exposición del tema ha de justificar el nombre.

Me he esforzado en desarrollar el concepto de lo feo como el medio entre el de lo bello y el de lo cómico desde sus principios hasta su culminación manifiesta en la figura de lo satánico. También he desentrañado el cosmos de lo feo desde su inicial y caótica nebulosa, desde su amorfía y asimetría hasta las formaciones más intensas en la interminable variedad de desorganización de lo bello en la caricatura. La falta de forma, la incorrección y la deformidad de la malformación constituyen los diversos niveles de esta serie consecutiva de metamorfosis. Se ha [p. 43] intentado mostrar cómo lo feo tiene su positiva condición previa en lo bello y lo deforma y genera lo vulgar en lugar de lo sublime, lo desagradable en lugar de lo agradable, la caricatura en lugar de lo ideal. Todas las artes y todas las épocas del arte en los más diversos pueblos se pueden extraer de la aclaración del desarrollo de estos conceptos mediante ejemplos adecuados. Ejemplos que seguirán deparando contenidos y puntos de apoyo a los elaboradores de esta difícil parte de la estética. Con este trabajo, cuya imperfección conozco como el que más, espero subsanar una hasta ahora notoria carencia. El concepto de lo feo ha sido tratado hasta el momento en parte con poca atención y marginalmente y en parte con una gran generalidad que le ha hecho correr el peligro de fijarlo en determinaciones muy unilaterales.

Aunque el benevolente lector, que quiere realmente instruirse reconozca todo esto, podría llegar a preguntarse: ¿debe examinarse tan concienzudamente un objeto tan desagradable y repugnante? Sin duda alguna, pues la ciencia desde hace algún tiempo ha llegado a este problema siempre de nuevas y por ello demanda una solución. No estoy en disposición de decir que la haya proporcionado. Estaría contento con que se me reconociera que, como en otros campos, había dado otro paso adelante. Alguien podría pensar de esta guisa:

“ahí abajo es todo terrible y el hombre
ni intenta ni deseara nunca jamás ver
lo que misericordes los dioses
ocultan con la noche y el terror”

Ese mismo podría pensar así y dejar sin leer esta Ciencia de lo feo. Sin embargo, la ciencia sólo atiende a su propia necesidad. Debe avanzar. Entre los títulos de la división del trabajo Charles Fourier ha propuesto uno al que [p. 44] llama *travaux de dévouement*. A pesar de que a éste no es congénita ninguna inclinación individual, los hombres se dedican a él con resignación porque ven su necesidad

* N. del T.: Este prólogo es de Karl Rosenkranz y figura en la Edición de 1853 antes del índice. Ese orden ha sido respetado aquí.

para el bien común. Aquí se ha intentado satisfacer una obligación semejante.

Pero ¿es tan espantoso el tema? ¿No contiene también puntos luminosos? ¿No hay para el filósofo y para el artista un fondo positivo ahí escondido? Creo que sí. Lo feo sólo puede ser concebido como el punto medio entre lo bello y lo cómico. Lo cómico es imposible sin un ingrediente de fealdad que brota de él mismo y de la regresión de lo bello en libertad. El comienzo de nuestro examen ha resultado en todo momento jovial. ¡Que éste sirva para compensar lo innegablemente penoso de algunas secciones!

A lo largo del tratado me he disculpado en cierto modo por pensar a base de ejemplos. Sin embargo, creo que no hubiera sido necesario, pues todos los teóricos de la Estética, Winckelmann, Lessing, Kant, Jean Paul, Hegel, Vischer e incluso Schiller, que recomienda un uso moderado del ejemplo, proceden de esta manera. Sólo he utilizado aproximadamente la mitad del material acumulado durante una serie de años a tal efecto, por ello puedo opinar que he sido suficientemente moderado. En la selección de los ejemplos he creído conveniente ser variado para no dar lugar mediante el ejemplo a una comprensión limitada de lo generalmente aceptado, como muestra la historia de todas las ciencias. Puede ser que la forma en que he utilizado el material parezca un tanto patriarcal y quizá demasiado exacta. Los escritores modernos han ideado una curiosa forma de citar: a saber, entre comillas, «sin destino conocido». De dónde han tomado la cita es algo que queda oculto. Es demasiado si añaden el nombre. Les parece pedante añadir el nombre del autor o el libro. Sin duda alguna también sería pueril la pretensión de demostrar cosas generalmente conocidas mediante citas específicas. Pero las [p. 45] menos corrientes, las más raramente aludidas, las más distantes, las todavía discutidas requieren, según mi opinión, una mayor exactitud al presentarlas, para que, en caso de que así lo prefiera, el lector mismo pueda acceder a las fuentes, comparar y atenerse a ellas. La elegancia no puede ser un fin, sino tan sólo un medio muy secundario en la exposición científica, la minuciosidad y la precisión deben ser siempre preferentes.

Ahora, acabada la impresión, veo con espanto que entre los tres ejemplos destaca una gran cantidad del presente más cercano. Esto es debido a que naturalmente tengo más fresco su recuerdo y a que me he ocupado de ellos con más viveza a causa del interés que tienen esos autores para mí. ¿Me lo tomarán a mal ellos, entre cuyos amigos creo encontrarme? ¿Me guardarán rencor? Me dolería mucho. Pero mis admirados deberían ante todo preguntarse si es verdad lo que digo. Si así lo hacen, nada de esto les provocará disgusto. Acto seguido verán que, aunque en algunos lugares los censuro con toda consideración y en otros los alabo cuando se lo merecen, mi actitud amistosa sigue siendo la misma. Recuerdo que la mayoría de mis posiciones las he expresado ya por carta. Por lo tanto, no podrán extrañarse de que impresa mi opinión sea la misma. No obstante, no haría esta observación, si no supiera por algunas experiencias lo irritables que son los espíritus modernos, lo poco capacitados que están para soportar el disentiimiento, como desean tan sólo ser alabados y no instruidos, qué aceros son sólo en la crítica de otros y como, incluso a los críticos le exigen seguimiento y entrega, en una palabra: admiración.

Creo que mi exposición podrá leerse en otros círculos más allá del académico. Esa posibilidad de lectura estará sólo limitada por la naturaleza de la materia. He tenido que aludir a materias repugnantes y a llamar a ciertas cosas por su nombre. Como teórico he podido evitar la [p. 46] bajada a ciertas cloacas, contentándome con la insinuación, como por ejemplo, con las experiencias sotádicas. Como historiador no debería haberlo hecho, como filósofo era libre de hacerlo o no. Y a pesar de mi extraordinario cuidado, habrá algunos que estimarán innecesario que haya sido tan directo. De no ser así, y he de asegurarlo, no hubiera debido hacer la investigación, no hubiera podido hacerla. Es triste que también entre nosotros se extienda cierta mojigatería en la ciencia y se haga de la decencia la única medida para objetos de la naturaleza y del arte. Y ¿cómo se obtiene de la mejor manera esta decencia? No hablando de ciertos fenómenos: se decreta su inexistencia, se insta a su ignorancia, a su

apartamiento al salón. Por ejemplo, se edita con grabados de observaciones microscópicas —pues sin ilustraciones es ya realmente imposible una ciencia moderna— una Fisiología, una teoría de la vida según lecciones magistrales impartidas a un círculo de damas y caballeros en una capital y allí no aparece una sola palabra del aparato reproductor y de las funciones sexuales. ¡Sin duda alguna muy decente! La Historia de la Literatura alemana también ha sido castrada por los retoques que se le han hecho en los internados de señoritas y en las escuelas superiores de religiosas que sólo ponen de relieve lo noble, puro, bello, elevado, reconfortante, apacible, amoroso, ennoblecedor y como quiera que siga el resto de palabras de la serie para el alma de las vírgenes y de las esposas. De esta manera se ha puesto en marcha una falsificación de la Historia de la Literatura que, por encima de las cautelas pedagógicas, deforma su comprensión y está apoyada en una recogida de “flores” tradicionales altamente unilateral.

Es una suerte que ahora aparezca una obra como ésta que permitirá que los trabajadores de las fábricas aludan con independencia a otros objetos y otros órdenes con juicios diferentes a los que siguen el cauce habitual y desgastado hasta la náusea. Todo aquel que sea razonable [p. 47] comprenderá que no puedo escribir en ese estilo anémico de internado, y que puedo remitirme en el caso que nos ocupa a las palabras de Lessing:

“No escribo para niños pequeños
que van con orgullo a la escuela
y llevan bajo el brazo a Ovidio
al que su maestro no entiende”.

Königsberg, 16 de Abril de 1853.

“...y deja que te aconseje: no
ames al son ni a las estrellas, ven,
baja conmigo al reino de la oscuridad”.
GOETHE

INTRODUCCIÓN

Grandes conocedores del corazón humano han profundizado en los horrorosos abismos del mal y han descrito las espantosas figuras que les han venido al encuentro en esa noche. Grandes poetas como Dante han hecho más nítidas esas figuras; pintores como Orcagna, Miguel Ángel, Rubens, Cornelius las han puesto ante nuestros ojos en forma sensible, y músicos como Spohr nos han hecho percibir los atroces sonidos de la perdición con los que el mal grita y aúlla el desgarramiento de su espíritu.

El infierno no es sólo ético y religioso, es también estético. Estamos inmersos en el mal y el pecado, pero también en lo feo. El terror de lo informe y de la deformidad, de la vulgaridad y de la atrocidad nos rodea en innumerables figuras desde sus pigmeos comienzos a la deformidad gigantesca con la que la maldad infernal ríe sardónicamente enseñándonos los dientes. Y es a ese infierno de lo bello al que queremos descender. Es imposible simultáneamente penetrar en el infierno del mal, en el infierno real, pues lo más feo de lo feo no es lo que nos repugna en la naturaleza: en pantanos, árboles mutilados, sapos y salamandras, en monstruos marinos de ojos saltones y voluminosos paquidermos, en ratas y simios; lo más feo de lo feo es el egoísmo, que manifiesta su locura en los gestos péfidos y frívolos, en las cicatrices de la pasión, en la mirada torva del ojo, en el crimen.

Este infierno lo conocemos ya bastante. Cada uno es partícipe de él en su propio suplicio. El sentimiento, el ojo y el oído se ven afectados por él de forma diversa. Frecuentemente aquel que tiene una constitución delicada, aquel [p. 53] que tiene una formación refinada debe sufrir inmensamente por él, pues la crudeza y la vulgaridad, lo informe y lo deforme espantan al sentido más noble adoptando miles de transformaciones larvales. Un hecho puede ser suficientemente conocido y sin embargo, no haber sido reconocido en todo su significado, en toda su extensión.

Este es el caso de lo feo. La teoría de las bellas artes, la norma del buen gusto, la ciencia de la estética ha sido elaborada ampliamente por los pueblos civilizados de Europa, pero la elaboración del concepto de lo feo, a pesar de que en todo momento se trata sobre él, ha quedado comparativamente atrasada. Si se mira con claridad se verá que la cara oscura de la figura luminosa de lo bello se convierte en un momento de la ciencia estética, lo mismo que la enfermedad en la patología y el mal en la ética. No, y así se ha dicho, como si lo no estético no fuera suficientemente conocido en sus manifestaciones particulares. ¿Cómo podría ser esto posible, si la naturaleza, la vida y el arte nos lo recuerdan en todo momento? Pero todavía no se ha intentado una exposición completa de sus conexiones y un explícito conocimiento de su organización.

Sin duda alguna a la filosofía alemana le corresponde el honor de haber tenido el valor de haber reconocido lo feo como lo negativo de la idea estética, como un momento integrante de ella, y también haber reconocido que de lo bello se pasa a lo cómico a través de lo feo¹. Y ya no se podrá renegar de ese descubrimiento por el que lo bello negativo ha obtenido su estatuto. Sin embargo, el tratamiento del concepto de lo feo ha sido hasta ahora de una breve generalidad poco detallada o se ha limitado a una visión excesivamente espiritualista y unilateral. Estaba exclusivamente encaminado a la explicación de algunas figuras como Shakespeare y Goethe o Byron y Callot u Hoffmann².

1 Si lo observamos con cuidado, el precursor verdadero y propio de esto, como de tantas otras cosas, ha sido Lessing en el *Laocoonte* donde se trata (capítulos XXIII-XXV) de lo feo y lo nauseabundo. El mérito de haber introducido conscientemente en la ciencia el concepto de lo feo como momento orgánico de la idea de lo bello le corresponde a Weisse en *System der Aesthetik*, Leipzig, 1830, en la primera parte, pp. 163-207.

2 Weisse había concebido de manera excesivamente espiritualista, en los rasgos esenciales, la idea negativa de lo feo, y esta unilateralidad en el considerar el momento moral como mentira de lo espectral, del mal, de lo diabólico, fue traspasada a sus epígonos. Entre estos estaba ante todo Arnold Ruge en su *Neue Vorschule der Aesthetik*, Halle, 1837, pp. 88-107. Ruge, una inteligencia vviaz plena de intuiciones ingenuas que era ávido en acumular, estimulado por la

Una estética de lo feo puede que le suene a algunos como un hierro de madera, porque lo feo es lo contrario de [p. 54] lo bello. Mas lo feo es inseparable del concepto de lo bello, pues éste último lo contiene constantemente en el extravío en el que puede caer con frecuencia por un pequeño exceso o por un gran defecto. Junto a la descripción de las determinaciones positivas de lo bello, toda estética está obligada a tratar de alguna manera la negatividad de lo feo. Al menos se hace la advertencia de que si no se procede según las prescripciones indicadas lo bello se malogrará y en su lugar se generará lo feo. La estética de lo feo debe describir su origen, sus posibilidades y modalidades, y de esa manera hacerse útil para el artista. Para este último, naturalmente, siempre será más formativo representar la belleza sin defectos que dedicar su fuerza a lo feo. Concebir una figura divina es infinitamente más elevado y placentero que dar forma a una grotesca imagen diabólica. Pero no siempre el artista puede evitar lo feo. Muchas veces lo necesita como lugar de paso en la manifestación de la idea y como recurso de lucimiento. Finalmente, el artista que produce lo cómico no puede dejar a un lado lo feo.

Desde el punto de vista del arte sólo se puede tomar en consideración aquello que es fin libre para sí mismo y es fin teórico para los sentidos de la vida y del oído. Las otras artes consagradas al servicio de los sentidos prácticos del tacto, el gusto y el olfato, están excluidas. El señor Rumohr en su *Geist der Kochkunst*, Anthus en sus interesantes *Vorlesungen über die Esskunst*, y Vaerst en su aguda obra sobre la gastronomía, de permanente valor sobre todo desde el punto de vista etnográfico, han elevado de nivel a esta estética sibarítica. Leyendo estos trabajos se puede uno convencer de que las leyes generales válidas para lo bello y lo feo son las mismas que las de la estética de la buena mesa que para muchos es la más importante de todas. Nosotros no podemos profundizar en ella. Que una ciencia como la nuestra exija una total seriedad de entendimiento y al mismo tiempo no pueda ser tratada con [p. 55] extremado detalle, a menos que no se quiera asumir como norma la frágil elegancia de la estética de mesita de té para evitar con afectación lo cínico y lo abominable, es algo que se comprende por sí mismo, pues en este caso no tiene lugar la cosa misma. La estética de lo feo obliga a trabajar con estos conceptos, cuya discusión y cuya sola mención puede ser considerado un atentado contra las buenas costumbres. El que toma en sus manos una patología y terapia de las enfermedades se ha de preparar para afrontar lo repugnante. Lo mismo ocurre aquí.

No es difícil comprender que lo feo, en cuanto concepto relativo, sólo puede ser comprendido en relación a otro concepto. Este otro concepto es el de lo bello, pues lo feo es sólo en cuanto que lo bello, que constituye su positiva condición previa, también es. Si lo bello no fuera, lo feo no sería absolutamente nada, pues sólo existe en cuanto negación de aquél. Lo bello es la idea divina y originaria, y lo feo, su negación, tiene en cuanto tal una entidad secundaria. Se produce a partir de lo bello. No como si lo bello, en cuanto bello, pudiera ser feo al mismo tiempo, sino en la medida en que las mismas determinaciones que constituyen la necesidad de lo bello se transforman en su contrario.

Esta última conexión de lo bello con lo feo en cuanto su autodestrucción fundamenta la

lectura de los escritos de Hegel, nuevos para él, era muy afortunado en las ejemplificaciones, pero dejaba mucho que desear en cuanto a claridad. Dice en la página 93: “Cuando el espíritu finito se fija y se hace valer en su finitud contra su verdad, el espíritu absoluto, este espíritu que pretende bastarse a sí mismo, deviene, en cuanto conocimiento, no verdad, en cuanto voluntad que se libera y tan solo aspira a su finitud, el mal, y, en cuanto se manifiesta como un medio entre ambos, lo feo”. En él la consecuencia de esta estrecha delimitación es que cuando describe lo feo piensa casi exclusivamente en la poesía de Hoffmann y de Heine. Bohtz, *Über das Komische und die Komödie*, Gotinga, 1844, pp. 28-51 ha asumido el concepto de lo bello de un modo un poco más libre y general, pero siempre entendiéndolo como «espíritu arruinado», como «belleza medida por la cabeza». En la obra *Diotima oder die Idee des Schönen*, Pforzheim, 1849, pp. 236-259, para Fischer lo feo, como opuesto de lo sublime, es la contradicción decisiva de la existencia sensible; según él, sólo tiene capacidad para lo feo el espíritu moral y sólo en el mundo de los hombres es lo feo una verdad estética. Pág. 259: “Los frívolos romanos y los rígidos judíos son la extrema expresión del pasado no espiritual, así como los monjes lascivos y los califas afeminados son el triunfo de lo feo sobre los ideales del catolicismo pleno de fe y del corajudo Islam. Así en un instante, se convierte lo feo en el destino de lo sublime en el concepto de lo bello y en la historia de la humanidad”.

posibilidad de que lo feo se vuelva a superar a sí mismo. Que éste, en la medida en que existe como lo bello negativo, resuelva sus contradicciones con lo bello y retorne a la unidad con él. En este proceso lo bello es la fuerza que somete a su dominio la rebelión de lo feo. De esta conciliación nace una infinita serenidad que nos lleva a la sonrisa y a la risa. Lo feo se libera en este movimiento de su propia e híbrida naturaleza. Confiesa su impotencia y se convierte en cómico. Todo lo cómico incluye en sí un momento negativo con respecto al puro y simple ideal, pero esa negación queda reducida a [p. 56] apariencia, a nada. El ideal positivo se reconoce en lo cómico en tanto y en cuanto sus manifestaciones negativas se evaporen.

La forma de considerar lo feo está delimitada con precisión por su propia naturaleza. Lo bello es la condición necesaria de su existencia y lo cómico es la forma en cómo él, frente a lo bello, se libera de su carácter exclusivamente negativo. Lo bello simple está por antonomasia en relación negativa con lo feo: es sólo bello en la medida en la que no es feo, y lo feo es sólo feo en la medida en que no es bello. Es bello sin necesidad del brillo que produce su contraste con lo feo, pero lo feo es el peligro que lo amenaza internamente, la contradicción que lleva en sí mismo por su naturaleza. Ocorre diferente en el caso de lo feo. Desde el punto de vista empírico es lo que es por sí mismo, pero aquello que es lo feo es sólo posible por su relación con lo bello que contiene su medida. Lo bello es, como el bien, absoluto, y lo feo, como lo malo, sólo relativo.

Sin embargo, no ocurre de ninguna manera que aquello que es feo pueda ser dudoso en determinados casos. Esto es imposible porque la necesidad de lo bello está determinada por sí misma. Lo feo es, pues, relativo, porque no puede transformarse en sí mismo, sino en lo bello que es su medida. En la vida cotidiana cada cual puede seguir los dictados de su gusto, y lo que a uno puede parecerle bello, a otro le puede parecer feo y viceversa. Mas si se quiere superar la contingencia, la falta de seguridad y claridad del juicio estético-empírico, necesitamos someterla a la crítica y por consiguiente a la luz de los supremos principios. El ámbito de lo bello convencional, de la moda, está lleno de fenómenos que son enjuiciados desde la idea de lo bello y no pueden ser definidos como feos y tienen todavía la consideración provisional de bellos. Esto ocurre no porque sean bellos en sí, sino sólo porque el espíritu de una época [p. 57] hace propio unas formas adecuadas de expresión de su carácter específico y se habitúa a ellas. En la moda se trata ante todo de que el espíritu esté en consonancia con su impronta, a la que también lo feo puede servir como medio de expresión adecuada. Las modas del pasado, especialmente las modas del pasado reciente, son normalmente juzgadas como feas o cómicas porque el cambio de sensibilidad sólo puede desarrollarse a través de oposiciones. Los ciudadanos de la Roma republicana, que sometieron al mundo, se afeitaban. César y Augusto todavía no llevaban barba. Sólo a partir de la época romántica de Adriano, cuando el imperio iba empezando a sucumbir cada vez más ante el ímpetu de los bárbaros, la barba pasa a estar de moda. Era como si, en la consciencia de la debilidad, se intentase obtener la certeza de la hombría y el valor. La más considerable metamorfosis de la moda nos la ofrece la historia de la primera revolución francesa. Hauff la ha analizado filosóficamente³.

Lo feo tiene, por consiguiente, dos fronteras: el límite inicial de lo bello y el límite final de lo cómico. Lo feo excluye de sí a lo feo. Lo cómico, por el contrario, confraterniza con lo feo, pero al mismo tiempo le extirpa su elemento repugnante haciendo ver su relatividad y nulidad con respecto a lo bello. Un estudio del concepto de lo feo, una estética de dicho concepto, encuentra por lo tanto, su camino exactamente trazado. Debe comenzar recordando el concepto de lo bello, no para exponerlo en la totalidad de su naturaleza, sino en la medida en que se den las determinaciones fundamentales de lo bello, a partir de las cuales, y como su negación, se general lo feo. Este estudio debe acabar con el concepto de la transformación que experimenta lo feo para convertirse en un medio de comicidad.

3 Hauff, *Moden und Trachten. Fragmente zur Geschichte des Costüms*, Tubinga-Stuttgart, 1840, pp. 17-23.

Naturalmente lo cómico no es tratado aquí con todo detalle, sino sólo en la medida en que lo exige la demostración del paso de lo feo a lo cómico. [p. 58]

LO NEGATIVO EN GENERAL

Que lo feo es un negativo queda suficientemente aclarado con lo dicho. Mas el concepto general de lo negativo no tiene otra relación con la fealdad aparte de la de expresar algo negativo. La idea de lo negativo en general en su pura abstracción no tiene ninguna forma sensible. Aquello que no puede manifestarse sensiblemente no puede convertirse en objeto estético. Del concepto de la nada, de lo otro, de lo desmesurado, de lo inesencial, de lo negativo en general —en cuanto abstracciones lógicas— no se pueden dar intuiciones ni representaciones, porque en cuanto tales no pueden caer dentro de la sensibilidad. Lo bello es la idea que se convierte tanto en elemento de lo sensible como en libre configuración armónica. Como negación de lo bello, lo feo comparte con él su elemento sensible y no puede por ello darse en una región ideal en la que el ser existe sólo como concepto, pero privado de realidad en cuanto esta se ajusta a las condiciones del espacio y el tiempo.

Y tan poco se le puede denominar feo al concepto de lo negativo en general, como a ese negativo que es lo imperfecto.

LO IMPERFECTO

En la medida en que se dice que lo bello es esencialmente idea se puede decir que es perfecto. Y por ello se ha identificado con suficiente frecuencia —sobre todo en la estética de Baumgarten en el siglo pasado— el concepto de perfección con el de belleza. Pero la perfección no es un concepto directamente conectable con el de belleza. Un animal puede estar muy bien orientado a unos fines, es decir, estar perfectamente organizado como ser vivo y precisamente [p. 59] por ello ser feo como ocurre con el camello, el perezoso, la sepia, la rana pipa. Un error en el pensamiento subjetivo, un concepto incorrecto, un yerro, un juicio erróneo, una conclusión equivocada son imperfecciones de nuestra inteligencia que no pertenecen a la categoría de lo estético. Las virtudes adquiridas mediante la costumbre dan, éticamente entendidas, la impresión de ser imperfectas, pero pueden tener en el placer al que dan lugar algo muy atrayente desde el punto de vista estético. Pero un temperamento sólo puede denominarse como feo si es malo.

El concepto de imperfecto es relativo. Depende siempre del criterio a partir del que se establece su valoración. La hoja es imperfecta con respecto a la flor, la flor con respecto al fruto, si se entiende al fruto como estado normal de la planta a diferencia de la flor. Pero desde el punto de vista estético, la flor, imperfecta botánica y sobre todo económicamente, es normalmente superior al fruto. En esta relación, la imperfección es tan poco idéntica a la fealdad que puede superar a aquello que por realidad y totalidad es más completo. Si en lo imperfecto actúa el impulso hacia lo auténtico, lo verdadero y lo bello, también puede ser bello, aunque no tan bello como lo posibilitaría su perfección. Por ejemplo, las primeras obras de un artista auténtico presentan diversas carencias, pero ya dejan entrever el genio que está llamado a cotas más altas. Los poemas juveniles de un Schiller o un Byron son todavía imperfectos pero ya anuncian el futuro de sus creadores, muchas veces precisamente por la forma en que se expresa la imperfección.

Por eso inicialmente lo imperfecto no se debe confundir con el concepto de lo defectuoso, al que gustamos de sustituir por aquél de forma eufemística. Lo imperfecto en cuanto momento necesario de un proceso está constantemente de camino hacia la perfección. Lo defectuoso, por el contrario, es

aquella realidad que no hace desear nada, no suscita la exigencia de una mayor perfección, sino que está [p. 60] aprisionada por contradicciones positivas con su concepto. Lo imperfecto en sentido positivo sólo impide a su posterior configuración mostrarse como aquello que ya es en sí. Sin embargo, lo defectuoso es imperfecto en sentido negativo e incluye en sí algo diferente, algo que no debe ser. Un dibujo puede ser imperfecto pero bello, al contrario, un dibujo defectuoso está lleno de errores que contradicen las leyes estéticas.

Para nuestro estudio es ante todo importante comprender el aspecto comparativo de lo bello. Este ya está presente en el propio arte y se puede expresar de tal manera que si una cosa es más bella que otra, ello no significa que la menos bella sea fea. Se trata más bien de una diferencia gradual que todavía no altera la cualidad de lo bello.

Sobre todo se debe recordar que todas las especies están coordinadas en relación con los géneros, aunque entre sí puedan estar en relación de subordinación. Ante el género todas las especies son iguales, pero esto no excluye que una pueda ser considerada objetivamente mejor que otra. Como especies del arte, la arquitectura, la escultura, la pintura, la música y la poesía son de igual valor, sin embargo, es verdad que en el orden aquí indicado expresan una creciente gradación, en la que cada arte sucesivo supera al anterior en cuanto a posibilidades de expresar de un modo más adecuado la esencia del espíritu, la libertad. Lo mismo ocurre dentro de cada arte particular, pues las diferencias cualitativas de un arte se comportan ante él como especies. Teniéndolo presente se evitan todas las discusiones acerca de la primacía de un arte sobre otro, pues no se antepondrá la subordinación a la coordinación. Por ejemplo, la poesía es objetivamente perfecta como poesía dramática, y por eso la lírica y la épica están a ella subordinadas, pero de esto no se sigue que la lírica y la épica —formas necesarias de la poesía—, no contengan la misma absolutidad. Relativamente la arquitectura es menos [p. 61] perfecta que la escultura, ésta menos perfecta que la pintura, etc., y sin embargo, cada una de las artes puede lograr su absolutidad dentro de las características de su material y su forma. Con otras palabras, esto es tanto como decir que la subordinación como tal no está en relación alguna con la fealdad. Cuando, tal y como se debe hacer, se indica que un arte o un género artístico es inferior o más imperfecto, no lo degradamos en sentido estético. Esto se dice sólo relativamente sin envolver al concepto de una fealdad derivada de esta escala. En algunas obras de arte particulares, se puede expresar el aspecto comparativo de lo bello mediante simples indicaciones de la cantidad. Se dice, por ejemplo, que *Münchhausen* es la obra mayor de Immermann, y con ello se quiere decir que es la más bella. Menos bello no es de ninguna manera idéntico a feo.

LO FEO NATURAL

En la naturaleza, cuya idea es esencialmente la existencia en el tiempo y el espacio, se puede configurar lo feo de innumerables formas. Mediante la libertad de su proceso, el devenir, al que todo en la naturaleza está sujeto, hace en cada momento posibles el exceso y la desmesura, y con ello una destrucción de la forma pura a la que aspira la naturaleza y en consecuencia da lugar a lo feo. Las existencias particulares de la naturaleza, al abalanzarse hacia la variopinta confusión del ser, se obstaculizan en sus procesos morfológicos.

Las formas geométricas y estereométricas: triángulo, cuadrángulo, círculo, prisma, cubo, esfera, etc., son bellas en cuanto a su simplicidad mediante la simetría de sus proporciones.

Como formas generales de pureza abstracta, tienen una existencia ideal como representaciones del espíritu, [p. 62] pues *in concreto* aparecen sólo como formaciones generales de la naturaleza: en cristales, plantas y animales. Aquí el curso de la naturaleza consiste en pasar de la rigidez de las relaciones de las líneas rectas y las superficies planas a la fluidez de la curva y a una maravillosa

combinación de lo recto y lo curvo.

La pura materia prima, en tanto que sólo está dominada por las leyes de la gravedad, nos ofrece desde el punto de vista estético un estado neutro. No es necesariamente bella, pero tampoco necesariamente fea, es casual. Tomemos por ejemplo a nuestro planeta, para ser bello como materia, tendría que ser una esfera perfecta. Sin embargo no lo es, está achatada en los polos y abombada en el Ecuador, por no hablar de las grandes diferencias de altitud en su superficie. En una consideración meramente estereométrica, un perfil de la circunferencia terrestre muestra la más arbitraria confusión de altitud y profundidad. Tampoco se puede decir que la superficie de la luna sea bella con su maraña de alturas y depresiones. El disco plateado de la luna visto desde la distancia como un cuerpo luminoso sencillo es bello, peor no lo es la multitud de conos, acanaladuras y valles. Nosotros no podemos considerar objetos estéticos las líneas que los cuerpos celestes describen en su movimiento en diversas espirales elípticas, porque sólo se representan como líneas en nuestros dibujos. La infinitud del conjunto de las estrellas no opera en nuestra vista a través de la masa, sino a través de la luz. En algunos admiradores del brillante cielo nocturno se atisba cierta ilusión de la fantasía al nombrar las constelaciones: la lira, el cisne, el cabello de Berenice, Hércules, Perseo, etc.: ¡qué bello! La astronomía moderna se ha vuelto muy prosaica en sus denominaciones y ha hecho honor en las constelaciones al sectante, al telescopio, a la bomba de aire, a la imprenta y a otros importantes inventos. [p. 63]

Que acciones mecánicas como el choque, el lanzamiento, la caída y la oscilación puedan ser bellas está no sólo condicionado por la forma de su movimiento, sino también por la constitución de sus objetos y el grado de su velocidad. Por ejemplo, un columpio no es del todo feo en su oscilación, pero tampoco es exactamente bello. Si uno se imagina allí subida a una niña joven columpiándose graciosamente de delante a atrás en el claro aire primaveral, éste será una imagen de serena belleza. El resuelto disparo de un cohete, que ilumina la oscuridad de la noche y al estallar en el punto más alto parece hermanarse con el cielo estrellado, no es sólo bello debido a su movimiento mecánico sino también por su luz y su velocidad.

En sí los procesos dinámicos de la naturaleza no son ni bellos, ni feos porque en ellos la forma no llega a expresión alguna. La cohesión, el magnetismo, la electricidad, el galvanismo, el quimismo, son simples en su inocuidad. Sin embargo, sus resultados sí pueden ser bellos como el centelleo de la chispa eléctrica, el zig-zag de su relampagueo, el majestuoso retumbar del trueno, las transformaciones cromáticas en los procesos químicos, etc. Aquí queda abierto un amplio campo por las formaciones fantásticas que puede desarrollar un gas con su movilidad elástica. La gran libertad de las mismas produce tanto formas bellas como feas. La forma fundamental de expansión gaseosa es la esférica que se dilata uniformemente en todas las direcciones. Pero si el gas se expande infinitamente, pierde su forma esférica ya por los obstáculos que le ponen los cuerpos sólidos, ya por otros gases con lo que se mezcla y se disuelve de modo caótico. ¡Qué juego más infinitamente rico e inagotable de figuras crepusculares que nos recuerdan tanto a todo como a nada el que nos ofrecen las nubes!⁴.

En la naturaleza orgánica el aislamiento constituye el principio de la existencia de la forma. Como consecuencia, la belleza se libera de la casualidad del sueño que es inherente [p. 64] a la materia orgánica. La forma orgánica tiene inmediatamente un carácter estético porque es un individuo real. Mas

4 La teoría de Howard ha tipificado la forma fluctuante de las nubes en ciertas formas fundamentales. Aquí tenemos «in mente» la impresión suscitada por las nubes, descritas en el modo más variado por los viajeros y poetas, y sobre todo, en el *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis (*Schriften*, 1815, pág. 238). “Estas (las nubes) nos atraen y quieren tirar de nosotros con sus frescas sombras, y si su forma es variada y colorida como nuestro íntimo sueño, también su claridad, su espléndida luz que todavía reina en la tierra, es como el presentimiento de un esplendor desconocido e indecible. Pero también hay agrupamientos nubosos, tenebrosos y repelentes en los que parecen amenazar todos los terrores de la vieja noche: no parece que nunca pueda volver a aclararse el cielo, el sereno azul se ha desvanecido y un sombrío rojo bronceado sobre fondo negruzco despierta el horror y el miedo en todo pecho...”.

precisamente por eso sería posible lo feo de muchas maneras concretas. Seguir en este punto el curso de la naturaleza es tarea de la estética de lo bello natural. Aquí no podemos profundizar ni remitirnos detalladamente a los excelentes trabajos de Bernardin Saint Pierre, Oerstedt y Vischer⁵. En la naturaleza la eurritmia, la simetría y la armonía de la forma de las simples formaciones cristalinas se eleva, pasando por la lucha entre la línea curva y la recta en el reino vegetal, a las innumerables formas del reino animal en el que con miles de oscilaciones y fusiones la curva asume un papel dominante: un proceso que implica al mismo tiempo una infinita metamorfosis y gradación del tono cromático.

Los cristales singulares, tomados en sí, son bellos. En estado de agregación con otros se muestran en fantásticas combinaciones como se puede ver en el libro sobre minerales de Schmidt⁶.

Los grandes agregados sobre la superficie terrestre son de las formas más variadas y frecuentemente indefinibles. Los montes pueden tener un aspecto bello, cuando trazan líneas puras y suaves; sublime, cuando se alzan como colosales muros a modo de bastiones y como conos gigantescos sobresalen en el cielo; feo, cuando dispersan la vista en sus hendiduras desérticas en una maraña sin concierto; cómico, cuando excitan la fantasía con extravagancias bizarras y grotescas. En la realidad inmediata estas formas adquieren, mediante la iluminación, un atractivo particular. Cómo acrecienta la luz de la luna la sigularidad, del Au-ma-tu, o Cinco cabezas de caballo, la de la colina Boeate y la del Tsin-Tsin, o monte de las Siete Estrellas, en China⁷. Entre la estructura química y la forma existe una conexión, que Haussmann, en un ensayo clásico, ha demostrado que también tiene valor para la relación en que está el suelo con la vegetación y el reino animal. El [p. 65] enfriamiento de la corteza terrestre, que en una época fue incandescente y el juego combinado del agua y el aire han diseñado las líneas generales de la fisionomía terrestre⁸.

5 Entre todos estos nombres el de Oerstedt se ha hecho conocido entre nosotros en los últimos años para un público más amplio: la manía alemana de apasionarse por lo que es extranjero ha suscitado una concurrencia de traducciones de sus escritos más conocidos. Bernardin de Saint-Pierre es bastante conocido entre nosotros, al menos de nombre, porque su novela *Paul et Virginie* pertenece a la llamada literatura de entretenimiento, y además grabados en cobre y ballets han difundido suficientemente este tema y el nombre del autor. Pero el libro al que aludimos ahora son sus *Études de la nature* (3 tomos en la edición parisina de la que disponemos de Desbleds en 1838), un libro en la que se realizan interesantes hipótesis acerca de la zona polar que atesora una colección de las más curiosas observaciones y una cantidad de los más bellos cuadros de la naturaleza que parece ser disfrutada y utilizada sólo por pocos. El ensayo de Vischer acerca de lo bello natural se encuentra en su *Aesthetik* (1847) y se trata de una de las labores más egregias que poseemos en este campo. Si los alemanes se hubieran acordado de este trabajo o tan sólo de la sección de la *Crítica del Juicio* acerca de la teleología, no habrían pensado que Oerstedt les había dado algo nuevo a conocer.

6 F.A. Schmidt, *Mineralienbuch oder allgemeine und besondere Beschreibung der Mineralien* (Mit 44 colorirten Tafeln), Stuttgart, 1850, pág. 4. Los animales y las plantas han sido frecuentemente reproducidos, raramente los minerales. Este libro representa por eso un feliz progreso. El editor dice correctamente: “No es fácil copiar y reproducir minerales y hábiles artistas que han afrontado la empresa han dejado la obra después de haberla iniciado. Las formas rígidas, sin vida, contrastan con el sentido artístico. Todo cambio de posición suscita reflejos diversos, tonalidades totalmente diferentes, y representar el grado del brillo es totalmente imposible. Para labores de este tipo, a las que no mueve ningún impulso interior, la paciencia de los hábiles pintores no parece ser muy grande, y por otra parte, hay algunos colores de este mundo de gnomos que no se pueden obtener en absoluto. Es fácil descubrir la dificultad de elegir objetos en estas circunstancias”.

7 Para observar la reproducción de estos peculiares parajes, véase la obra de grabados aparecida en Karlsruhe *China historisch, romantisch, malerisch*. Como ni el título ni la introducción son acompañados de fecha alguna, no podemos ofrecérselos al lector.

8 El ensayo de Haussmann al que aludimos se titula “Die Zweckmässigkeit der Leblosen Natur” y está contenido en un volumen que lleva el modesto título de: *Kleinigkeiten in bunter Reihe*, Gotinga, 1839, I, pp. 20-226. También el ensayo que le precede “Über die Schönheit der belebten und unbelebten Natur” es excelente. Ambos están ejemplarmente escritos y son auténticas joyas de nuestra literatura nacional, aunque nuestros historiadores de la literatura que ahora editan por docenas y de modo totalmente fabril historias de nuestra «literatura nacional» no saben nada de aquéllos. Egregio Hausmann, ¡si fueras un extranjero!, ¡si hubieras venido aquí por medio de malas traducciones!, entonces se sabría de tus bellos ensayos. Desde que A. von Humboldt la fundó en sus *Ansichten der Natur* la estética de la geografía

Las plantas son casi siempre bellas. Según una teología anticuada, las plantas venenosas deberían ser siempre feas, y sin embargo, nos ofrecen una sobreabundancia de formas finas y preciosos colores. Su fuerza narcótica puede acabar con la vida, mas ¿qué le importa a la planta este efecto?, ¿está en su concepto el matar? La narcosis puede tanto tener un efecto letal, como producir el éxtasis mediante la embriaguez que produce, y por añadidura puede poner a la vida a salvo de enfermedades. “Veneno” es un concepto muy relativo, y el griego “pharmacon” designa tanto a un veneno como a una medicina⁹.

Pero como la planta vive, también puede ser fea. La vida como libertad de configuración introduce necesariamente esta posibilidad. Creciendo agrupadas las plantas pueden sofocarse entre sí y afearse con deformaciones producidas por ellas mismas. Pueden ser atacadas con fuerza desde el exterior, pueden ser podadas y desfiguradas arbitrariamente. Pero también pueden atrofiarse y degenerar en un proceso interno, por enfermedad. Con la enfermedad puede desarrollarse un proceso que la deforma y afea sus colores. En todos estos casos está de manifiesto que la causa de la fealdad es natural. No se trata de un principio satánico extraño a la vida y a la planta, sino que es la planta misma la que, como viviente, enferma y la que, como consecuencia de la enfermedad, puede perder su forma normal con tumores y excrescencias, desecaciones y anudaduras, o su colorido normal al desteñirse y empalidecer. Mas la violencia que le pueden hacer la tempestad, el agua, el calor, los animales y los hombres es en sí extraña a la planta. Esta violencia puede afean la planta pero también embellecerla, depende del efecto específico. La tempestad puede deshojar a un roble, quebrarle las ramas y así [p. 66] mutilar al orgulloso árbol. Pero si sacude rítmicamente las frondosas ramas puede poner de manifiesto con el movimiento del árbol los elementos de vigor y energía de su belleza. Las transformaciones normales en la metamorfosis de la planta no son feas puede al ser necesarias no tiene nada de enfermizo. El paso del brote a la flor y de la flor al fruto va acompañado de un silencioso e indescriptible encanto. Cuando en otoño la clorofila se va de las hojas y éstas toman múltiples tonalidades amarillas, marrones y rojas, se producen inagotables efectos pictóricos. ¿No es bella la vista de la espiga dorada cuando la mies madura y amarillea, y por lo tanto marchita?

En el mundo animal la posibilidad de lo feo es mucho más grande que en el de las plantas porque el reino de las formas crece hasta el infinito y la vida se hace más enérgica e independiente. Para comprender la fealdad en las formas animales hay que considerar que la naturaleza parte ante todo de la protección de la vida y la especie, comportándose por lo tanto con indiferencia con respecto a la belleza y al individuo. Por esto la naturaleza produce animales realmente feos, es decir, animales que no se hacen feos por mutilación, vejez o enfermedad, sino en los que la forma fea es constitucional. En la formación de nuestro juicio estético se insinúan muchos elementos engañosos, en parte porque

del paisaje ha progresado extraordinariamente. Sin embargo, también aquí hay que reprochar la falta de conciencia que nos lleva a los alemanes a rehacerlo todo cien veces aunque hayamos obtenido óptimos resultados. Hay un ensayo muy bueno, *Ästhetische Geographie* que ha permanecido desconocido no sólo por los que se ocupan de la Estética, sino también de la literatura, y que desde el punto de vista expositivo, se ha de ver entre los mejores que poseemos. Hablamos de G.L. Kieck, *Schriften zur allgemeinen Erdkunde*, Leipzig, 1840, pp. 220-370. Las descripciones de estética de la fisionomía terrestre de Humboldt en *Kosmos*, de Schleiden en *Die Pflanze und ihr Leben* y de Massius en *Naturstudien* entre otras, se han ido haciendo más conocidas. Entre estas también está: Brataneck, *Beiträge zur Aesthetik der Pflanzenwelt*, 1853.

- 9 El mérito de haber fundado la estética de las plantas le corresponde a Jussieu con su investigación acerca del tipo familiar, seguida de la de A. von Humboldt, *Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse*, Tubinga, 1806. Un manual de estampas de las plantas venenosas en el que se puede ver una panorámica de sus formas y colores más notables en algunos casos encantadores, es *Giftpflanzenbuch* de Berge y Riecke, Stuttgart, 1950. El que las plantas venenosas se reconozcan sólo por su hedor es algo demasiado limitado, pues violetas, cerezas y laureles que contienen fuertes venenos, huelen fabulosamente. En la prehistoria la diferencia entre las plantas y los animales es que también las plantas prehistóricas son bellas, incluso sublimes. Compárese *Urwelt* de Unger con el llevado a cabo por Kuwasseg según las indicaciones de aquél, acerca del que he hecho un sumario en *Deutsches Museum* de Prütz, I (1852), pp. 62-69.

tendemos a la costumbre de considerar bello a un tipo y feo a la desviación del mismo, en parte porque aislamos al animal de manera abstracta, lo vemos como un grabado o un ejemplar de una colección. Qué diferente es el animal que vive en su ambiente natural: la rana en el agua, el lagarto en las hierbas o en las hendiduras de las rocas, el mono encaramándose al árbol, el oso polar sobre el témpano de hielo, etc.

Si, en su rígida regularidad, los cristales son obstruidos en su proceso de formación, pueden tener un desarrollo empírico imperfecto, pero la belleza de su forma [p. 67] estereométrica sigue estando en su concepto. Las plantas pueden mutilarse o mediante un proceso interno deformarse o marchitar, pero siguen siendo bellas según su concepto. Si en algunas formas parece que se afean, suavizan la deformidad con un rasgo curioso, como ocurre con los cactus, los nabos, las curcubitáceas, estas últimas precisamente son utilizadas con mucha frecuencia por la pintura para componer figuras fantásticas y curiosas¹⁰. En el animal, por el contrario, nada lleva a engaño, se generan formas originales de fealdad cuyo aspecto horrible no puede aliviarse con ningún rasgo cómico. El fundamento real de esas formas es la necesidad de la naturaleza de incorporar el organismo animal a los diversos elementos, zonas y formas del suelo [y] hacerlo atravesar los diversos periodos de la tierra. Supeditado a esta necesidad el mismo tipo debe variar hasta lo infinito. Ciertas medusas, sepias, orugas, lagartos, ranas, sapos, roedores, paquidermos, simios, son positivamente feos¹¹. Algunos de estos animales son importantes para nosotros, como por ejemplo, la trimielga. Otros en su fealdad son imponentes por su tamaño y su fuerza como el hipopótamo, el rinoceronte, el camello, el elefante, la jirafa. A veces la forma animal asume un cariz cómico como en algunas garzas, algunos caracoles, pingüinos, ratones y simios. Muchos animales son bellos. ¡Qué bellas son ciertas mariposas, serpientes y palomas!, ¡qué bellos son algunos escarabajos, papagayos y caballos! Vemos que las formas feas se generan en los eslabones de paso del reino animal, porque en ellos se anuncia cierta contradicción, una oscilación, también en la forma, entre los diversos tipos. Por ejemplo, muchos anfibios son feos porque al mismo tiempo son animales terrestres y acuáticos. Son peces todavía pero no lo son ya, una anfibología que se manifiesta interna y externamente en la estructura y en el comportamiento. Las desmesuradas formas prehistóricas surgieron ante todo porque los gigantescos organismos tuvieron [p. 68] que adaptarse a las extremas condiciones de la forma del suelo y la temperatura. Los lagartos acuáticos y voladores, reptiles gigantescos con aletas palmeadas sólo podían vivir en estos interminables pantanales y en esta atmósfera ardiente y sofocante. El estado ambiguo de las condiciones terrestres de entonces dejaba su impronta en la ambigüedad de la forma animal. Todavía hoy, allí donde la formación del suelo es todavía inmadura y la vegetación virgen, podemos seguir encontrando seres híbridos como el ornitorrinco australiano.

El animal puede ser por lo tanto feo en su tipo inmediato. Pero también si el tipo era inicialmente bello, puede afearse, como las plantas, pues está sujeto a deformación, externamente por mutilación, internamente por enfermedad. En ambos casos supera ampliamente en fealdad a la planta, porque su organismo es mucho más unitario y acabado, mientras la planta tiende a lo indeterminado y está supeditada a cierta casualidad en el contorno de su figura. La estructura del animal está determinada en sí y por sí. Si se le hiere o se le amputa un miembro, el animal se afea inmediatamente. El animal no puede prescindir de ninguna parte de su organismo, con la excepción del exceso vegetativo de pelos, cuernos y similares que está capacitado para renovar. De un rosal se puede coger una rosa sin dañar a la

10 En las *Fleurs animés*, Grandville subrayó los rasgos cómicos de la remolacha y de la caña de azúcar, posteriormente Barin lo hace con las curcubitáceas y los tubérculos.

11 La estética de los animales está muy atrasada con respecto a la de las plantas. Aparte del arriba alabado ensayo de Vischer, apenas puedo citar un artículo de consideración que se haya elevado hasta puntos de vista más generales. El *Versuch einer allgemeinen Thierseelenkunde* (1840) de Scheitlin me parece lo mejor que nos han aportado los científicos, por lo demás hay que remitirse todavía a la historia de los animales de Aristóteles.

planta o desembellecer su figura. A un pájaro no se le puede cortar un ala, a un gato no se le puede arrancar la cola sin hacerlos deformes ni perjudicarlos en su disfrute de la vida. También, al contrario, la forma animal puede afearse, a causa de una articulación que a priori está en sí acabada por un exceso que no corresponde a su concepto. Los miembros del organismo animal están exactamente determinados en número y posición porque están en armónica relación recíproca unos con otros. Por eso un miembro de más o un miembro en otro lugar diferente al que debería estar según su concepto, está en [p. 69] contradicción con su forma fundamental y la afea. Si, por ejemplo, nace una oveja con ocho patas, esta duplicación del número para ella necesario, es una monstruosidad y una fealdad.

La exacta medida internamente desarrollada de la forma animal tiene como consecuencia que todos los miembros tengan su tamaño normal, conforme al denominado equilibrio de los órganos y que si la misma se agranda o se empequeñece con respecto a esa medida, se genera una distorsión, que es necesariamente de tipo feo. Ese engrandecimiento o disminución excesivos son normalmente consecuencia de enfermedades, cuyo origen puede ser hereditario y desarrollarse a partir de un núcleo vital profundo. La deformación puede comenzar en el huevo, en el semen o en el útero durante el periodo fetal. La enfermedad destroza al organismo primero parcial y al fin totalmente, y dicha destrucción va generalmente acompañada de pérdida de color y deformidad. Cuanto más bello es un animal según su concepto, más feo será el aspecto de su figura encorvada, enflaquecida, abotargada y cubierta de llagas. El caballo es sin duda el animal más bello, pero precisamente por eso es aquél que enfermo, envejecido, con ojos legañosos, la panza colgante, los huesos salidos, las costillas a la vista y calvas diversas, tiene un aspecto extremadamente repugnante.

De lo dicho hasta ahora se sigue que la fealdad en la figura animal sea aquella que se encuentra originalmente o la surgida por casualidad o enfermedad es suficientemente explicable y no tenemos que hacer la hipótesis de que su causa es un elemento de innaturalidad en la naturaleza, como hace Daub en su *Judas Iscariote*¹². La necesidad de la naturaleza de unificar los contrastes en un mismo organismo, de llevar a los mamíferos al agua —ballenas y focas—, de lanzarlos al aire —ardillas voladoras— y de capacitar a los celidónios, los saurios y los batracios tanto para [p. 70] la vida acuática como para la vida terrestre, están tan clara como la necesidad azarosa de que un animal sea externamente mutilado o internamente deformado por la enfermedad. Apenas necesita observarse más que la avidéz de sangre de los carnívoros y el veneno de ciertos animales, incluso el hedor que algunos expelen para defenderse, tienen tan poco que ver con la belleza o la fealdad como el veneno de algunas plantas con su forma. Si

12 Daub, *Judas Iscariote oder das Böse in Verhältnis zum Guten*, Heidelberg 1818, pp. 350 ss. En la página 352 hay una cita de importancia: “Por ejemplo, la muerte violenta de un reino animal entero por un maremoto no es menos violenta —y por lo tanto, no menos innatural— por el hecho de que este reino había nacido como por experimento, y después de que los temporales se calmaran, sus aguas encontraron sus canales y cuencas, y este perecer ha concedido espacio —siguiendo un plan intencional y previsto— a otro mundo animal y quizás a la misma especie humana. ¿Habéis tenido la posibilidad de satisfacer vuestra curiosidad y aguzar vuestro espíritu con los esqueletos de estos animales primitivos? El hecho de que en lugar de sobrevivir hayan sido ahogados, absorbidos, asfixiados, puede tener su motivo; su exterminio no es ni mucho menos un asesinato que sucede a causa de lo innatural presente en la naturaleza, tampoco por la naturaleza, ni por la divinidad. La misma pérfida violencia que ahoga en el agua a una piara de cerdos (véase Lucas 8, 33), precipitó el agua sobre vuestros mamuts y vuestros osos de las cavernas, sobre vuestros megaterios y otras bestias similares. Y es esta misma la que en todo elemento acecha, no el elemento mismo, y la que como nos enseña con los terremotos, inundaciones y demás calamidades pone constantemente en peligro la vida de los animales, las obras del hombre y también la vida de este rey de la tierra, pues, como dice el poeta, ¿qué nombre de rey pronuncian las olas en la tempestad? La naturaleza tiene sus horrores, pero aquello que en ésta suscita horror no es la naturaleza misma —una obra del eterno amor— no es sobrenatural —el eterno amor mismo, y si os falta la fe en el poder de Dios que detiene al viento y al mar para que vuelva la calma (Mateo 8, 26), ¿la sustituiréis por la idea de la necesidad física del llamado mal?, ¿o acaso estáis tan seguros de que aquellos horrores no os afectan?”. En el ensayo “Über die Verklärung der Natur” (*Studien*, 1839, I, pp. 155 ss.) he intentado replicar esta teoría y he afrontado el punto relativo a lo feo en cuanto tenía que ver con dicha argumentación, pp. 185-192.

fuese verdadera la hipótesis del origen sobrenatural de lo feo a partir del mal que habría corrompido la naturaleza, entonces las serpientes venenosas y los depredadores tendrían que ser en sí feos. Pero esto es tan poco vierto, como que las serpientes de colmillos venenosos y los felinos salvajes se caracterizan más bien por su belleza e incluso por su magnificencia. Lo innatural no tiene propiamente ningún sentido para la naturaleza, pues ésta, privada de la libertad de conciencia y de voluntad no es capaz de transgredir arbitrariamente una ley. Para los animales no existen leyes de la consciencia o la piedad y, por lo tanto, tampoco existen crímenes contra esas leyes. El onanismo, el incesto y el infanticidio son conceptos que sólo pertenecen al mundo del espíritu y es un falso sentimentalismo horrorizarse por las fechorías del mundo animal, que como tales no existen.

Normalmente no pensamos en estos casos particulares cuando hablamos de belleza o fealdad en la naturaleza, sino que en general tenemos ante los ojos la belleza del paisaje que recoge en sí todas las formas naturales con una unidad característica. Un paisaje es monótono cuando domina en él sólo una de las formas naturales: el monte, el río, el bosque, el desierto, etc.; o puede ser de contrastes cuando dos formas se contraponen en él; o armónico cuando la oposición se resuelve en una unidad posterior. Todas estas formas fundamentales pueden recorrer, con el cambio de las horas del día y de las estaciones del año, una infinita variedad de fases. Sobre todo cuando está iluminado se [p. 71] ve qué efecto estético es capaz de producir un paisaje. Un desierto puede ser sublime, terriblemente sublime, cuando el sol tropical lo caliente, como al Sahara por debajo del nivel del mar; melancólicamente sublime, cuando la luna de la zona templada resplandece con destellos de plata, como en las alturas del Gobi.

Pero todas las formas fundamentales de paisaje pueden adoptar tanto una forma bella como una fea. La monotonía, que tiene la fama de ser fea, obtiene dicha fama por la indiferencia de la absoluta carencia de forma, como ocurre con el mar calmo de tonos plumbeos bajo un cielo gris con una total ausencia de viento.

LO FEO ESPIRITUAL

Si pasamos de la naturaleza al espíritu, tendremos que decir de antemano que el fin absoluto del espíritu es la verdad y el bien, al que está subordinada la belleza al igual que lo está la naturaleza orgánica a su fin absoluto, la vida. Ciertamente a Cristo, el ideal de la libertad, no lo representamos como feo, pero tampoco como bello a la manera griega. Aquello a lo que llamamos belleza del alma es el concepto de la bondad y la pureza de la voluntad; una belleza tal puede también residir en un cuerpo poco vistoso e incluso feo. La voluntad en sí y por sí, en la solemnidad de su santidad, trasciende el elemento estético. La disposición de ánimo que tiene un contenido válido no se pregunta por la forma de su aparición. La interioridad de los buenos sentimientos hace olvidarse a aquél que los tiene de sus modelos groseros, la pobreza de su vestimenta o sus eventuales errores lingüísticos. Pero es natural que la voluntad verdadera y buena tiene como consecuencia cierta dignidad en la actitud personal que impregna a lo externo y a su manifestación sensible, haciendo válida la [p. 72] frase de Lichtenberg que toda virtud embellece y todo vicio afea. Podemos expresar más generalmente esta frase en sí correcta, afirmando que todo sentimiento y conciencia de la libertad embellece y toda falta de libertad afea. Aquí asumimos el término libertad sólo en el sentido de una autodeterminación en sí infinita, abstrayendo de la verdad de su contenido. El organismo no está determinado a significar nada por sí mismo, sino que, como instrumento del espíritu, deja que éste transluzca. Podemos observar la verdad de este concepto en las razas y las clases. Con el incremento de la libertad, se acrecienta también la belleza exterior. Las estirpes aristocráticas se hacen más bellas porque se sienten más libres, porque están más emancipadas de los vínculos con la naturaleza, porque disponen de más ocio y lo emplean en

el juego, el amor, las armas y la poesía. Los habitantes de las islas de los mares del sur fueron bellos mientras vivieron para el amor, la lucha y el placer de los baños en el mar. Los negros de Benin y Dahomey son bellos porque aúnan el bienestar físico con el coraje guerrero y la iniciativa mercantil. Por ello se toman interés por la belleza. El rey tiene su cuerpo de guardia de varios miles de Amazonas, muchachas auténticamente bellas y valerosas de las que A. Boué nos ha proporcionado retratos. El que recibe un regalo del rey expresa su agradecimiento, públicamente y ante todo el pueblo, con una danza, es decir, con un acto estético.

También el hombre que, en ciertos aspectos, desde el punto de vista moral es malo o incluso malvado, sin más puede manifestar belleza, si entre sus vicios y depravaciones posee también virtud y temple. Con frecuencia será libre formalmente, astuto, prudente, reflexivo, dueño de sí mismo, perseverante, por ello incluso los criminales se distinguen por cierto arrojo caballeresco y cierta nobleza. En este campo se dan extraños prodigios. Una Ninon de l'Enclos era realmente bella, y no menos galante que bella, [p. 73] pero sin el fundamento de consideraciones accesorias sino por sentimiento y gracia, y por eso siguió siendo bella. Ella concedía sus favores siguiendo sus inclinaciones, no los vendía.

El cuerpo sólo puede aspirar a un valor simbólico con respecto al espíritu. Esto explica que aunque un hombre pueda ser feo de cuerpo, contrahecho, tener rasgos faciales irregulares o estar picado de viruelas, todo esto pueda ser olvidado, porque éste hombre puede dar vida a todas estas desafortunadas formas con una expresión cuyo encanto nos atrae irresistiblemente. Esto explica por qué el feo Mirabeau sabía apasionar a las mujeres más bellas apenas le permitían hablar, o por qué Ricardo III, en Shakespeare, sabe conquistar de manera tan sutil el amor de Anna que en un principio lo maldecía, ante el féretro de Enrique VI, o por qué en el *Simposio* de Platón, Alcibíades dice que Sócrates es feo cuando calla y bello cuando habla.

Que el mal al hacerse habitual debe afejar la fisionomía del hombre es algo constitutivo de su naturaleza, porque es aquella falta de libertad que surge de la libre negación de la verdadera libertad. Las costumbres y la fisionomía de los felices pueblos primitivos pueden ser bellas, porque ellos gozan de libertad, aunque ésta sea por ahora sólo natural. La falta de libertad que consiste en querer el mal aunque se sepa que es el mal, contiene la más profunda contradicción de la voluntad con su idea; una contradicción que debe manifestarse también exteriormente. Hay vicios y perversiones particulares que adquieren precisas expresiones fisionómicas. La envidia, el odio, la mentira, la avaricia y la lujuria elaboran sus formas características. Por eso en los ladrones llama la atención una mirada insegura y esquiva, con un movimiento al que los franceses llaman "fureter" (del latín "fur"), cuyo atisbar huidizo, aspero y furtivo evoca algo terrible. Cuando se visitan grandes instituciones penitenciarias y se entra en barracones [p. 74] en los que están reunidos y dispuestos en hilera de sesenta a cien ladrones, se puede percibir esta especial mirada del ojo malicioso y acechante característica de este género de personas. La fealdad ha de ser naturalmente mayor cuando se desea el mal en sí y por sí. Mas a pesar de lo paradójico que suena, a través de esto el mal se fija como totalidad sistemática, restablece cierta armonía de la voluntad así como la manifestación de la voluntad que suaviza estéticamente la forma. El extravío al que lleva el propio vicio puede tener una manifestación mucho más desagradable y cruda que el mal por antonomasia que en su negatividad es de nuevo algo unitario. El vicio tosco es evidente en su unilateralidad. La profundidad o más bien la falta de profundidad del mal absoluto penetra con su intensidad en las costumbres y en el rostro en igual medida y puede existir sin ofrecer a la justicia criminal una materia especial. Hombres de sociedad ricos, totalmente cultivados, esclavos de sus propios caprichos, viciosos con el más delicado refinamiento del egoísmo, que coquetean al cortejar a las mujeres y que en el tormento de su saciedad atormentan a sus criados, caen con frecuencia en el abismo interior del mal. Volviendo la vista atrás y en la comparación con la naturaleza, se reconoce la progresión por la que la naturaleza produce lo feo de forma inmediata y positiva en algunos animales,

por la que el hombre puede deformar en proceso interior la belleza natural que se le ha dado a través del mal, una obra del exterminio de la propia libertad para la que el animal no está capacitado.

La causa del mal y de lo feo por aquél posibilitado en el aspecto exterior del hombre es por tanto su libertad, en ningún caso un ser trascendente externo a él. El mal es una acción propia del hombre y por ello éste ha de asumir también sus consecuencias. Como el hombre tiene esencialmente en sí el aspecto natural del mal, ocurre que todas las otras determinaciones de lo feo que habíamos [p. 75] encontrado en la naturaleza orgánica y especialmente en la animal, son también posibles en el hombre. El tipo humano puede hacer esperar según su idea la belleza de la apariencia humana. Pero la realidad empírica, al ser el azar y lo arbitrario factores necesarios en ella, nos muestra formas feas y no sólo en forma de individuos singulares, sino en difusión hereditaria en círculos más amplios. Sin embargo, estas formas no son genéricas al igual que las de los animales feos de nacimiento, en cuyo concepto se halla ya la fealdad, la desfiguración y lo contradictorio. En contraposición a la idea de hombre se mantienen firmes las casualidades que en sentido empírico sólo eran relativamente necesarias. Pueden ser en parte singulares, en parte particulares. De tipo singular, cuando un organismo humano es deformado por una enfermedad individual, como por ejemplo, la escrófula, una deformación de la espina dorsal, una fractura; y de tipo particular cuando la deformación se produce porque el organismo ha de adaptarse a un medio determinado. En este caso de adaptación a una forma determinada de suelo y a un clima determinado, el hombre está sometido a los mismos procesos que la planta y el animal. La diversidad de las condiciones telúricas se manifiesta en la diferencia de las costumbres y la fisonomía, sobre todo porque ellas también determinan una diversidad del modo de vivir. El habitante de la montaña y el de la llanura, el cazador y el pescador, el pastor y el agricultor, el habitante del polo y el de los países tropicales, tienen necesariamente diferentes caracteres antropológicos. Aquí también ha de ser tenido en cuenta el cretinismo que parece estar ligado a determinadas localidades con aguas de montaña impregnada de soluciones calcáreas. El cretino es aún más feo que el negro porque a la deformidad de su figura añade la obtusidad de su inteligencia y la debilidad de su mente. Sus ojos embotados, su frente hundida, su labio inferior colgante, la voracidad indiferente [p. 76] con respecto a lo que engulle y la brutalidad sexual lo colocan por debajo del negro y lo acercan al mono que tiene sobre el cretino la ventaja estética de no ser un hombre.

Por lo tanto, la fealdad no reside en el concepto del hombre. Su concepto en cuanto concepto de la libertad y de la razón exige realizarse también exteriormente en la simetría de la forma, en la diferencia entre pies y manos y en la posición erecta. Si el hombre —como el bosquimano y el cretino— es feo por naturaleza, en su deformidad se manifestará también su falta de libertad o determinada por el ambiente o relativamente hereditaria. La enfermedad es causa de la fealdad siempre que ésta tenga como consecuencia una deformación del esqueleto, de los huesos y los músculos, por ejemplo, en la tumefacción de los huesos de los sífilíticos, en las devastaciones gangrenosas. Lo es siempre cuando tiñe la piel, como en la ictericia, cuando cubre la piel de exantemas, como en la escarlatina, en la peste, en determinadas formas de sífilis, en la lepra, en el herpes, en la tracoma. Las más horribles deformidades son causadas sin duda alguna por la sífilis, porque no sólo produce nauseabundas erupciones cutáneas, sino también putrefacciones y destrucciones óseas. Los exantemas y los abscesos son comparables al arador de la sarna que excava canales por debajo de la piel, sin de alguna manera individuos parasitarios, cuya existencia se contradice con el ser del organismo como unidad, y que se diluye en dicha existencia. La visión de una contradicción tal es por lo tanto extremadamente fea. La enfermedad es en general causa de lo feo cuando modifica anómalamente la forma, y éste es también el caso de la hidropesía, la timpanitis y algunas similares. Pero no lo es cuando —como ocurre en la caquexia, en la tisis en los estados febriles— ella proporciona al organismo la tintura que le da una apariencia tan etérea. La demacración, la mirada ardiente, las mejillas pálidas y enrojecidas del enfermo pueden hacer intuir de modo [p. 77] inmediato la esencia del espíritu. El espíritu está entonces

separado del organismo. Habita en él, pero sólo para hacerlo un puro símbolo. El cuerpo entero en su transparencia “morbidezza” ya no tiene significado alguno por sí mismo, y es íntegramente sólo expresión del espíritu, independiente de la naturaleza, que de él se va. ¡Qué visión transfigurada ofrecen una muchacha o un joven en su lecho de muerte! Nada similar es posible para un animal. Por las mismas razones, la muerte no produce siempre un afectamiento de los rasgos faciales, puede también dejar tras de sí una expresión bella y serena.

Si la enfermedad puede embellecer al hombre en determinadas circunstancias, ni que decir tiene que puede ser causa de belleza cuando desaparece. El gradual retorno de la salud da a la mirada libre claridad y a las mejillas un suave rubor. El renovado henchimiento de las venas y los músculos, y el juego de la fuerza, que comienza a reactivarse buscando el placer, difunden una belleza extraordinaria y potenciada e inundan la figura de un encanto inexpresable, en el que el estímulo del rejuvenecimiento tiene todavía en sí la antítesis de la decrepitud y la vida la de la muerte. Un convaleciente es un espectáculo digno de los dioses.

Llegados a este punto, no podemos abandonar todavía el espíritu, pues éste puede generar fealdad de modo diferente a como lo hace en las enfermedades comunes. Puede enfermar en sí, y expresar la contradicción en que, como espíritu, entra consigo mismo. O mejor dicho, el trastorno psíquico es como el mal, la verdadera y propia fealdad del espíritu en cuanto tal. Pero esta fealdad interior se traduce también exteriormente: la idiotez, la demencia, la locura, el delirio hace feo al hombre. Incluso entra en esta relación la embriaguez como aguda enajenación producida artificialmente. La prudencia con la que el espíritu que está en sí mismo conecta todas sus relaciones, sabiendo al [p. 78] mismo tiempo que él, espíritu singular, es un ser racional y general, confiere al espíritu la presencia adecuada y por ello también el correcto dominio de su organismo. En el trastorno psíquico, el hombre pierde la universalidad del sentimiento de sí en la idiotez, ora en la demencia se enajena en una finitud, ora en la locura se siente aniquilado por el poder de una contradicción fingiéndose otro, o refugiándose en el delirio. En todos estos casos el enfermo otorga valores incorrectos tanto a lo real como a lo imaginario. El idiota se hunde más y más en una apatía animal, en el demente se desarrolla una visión característica que distorsiona la realidad de los objetos y de los hombres haciéndolos difusos e indeterminados, una contracción del rostro repugnante, una repelente movilidad o rigidez. También en locos que sufren una profunda destrucción psíquica se nota una solemnidad que revela la ruptura del sentimiento de sí en la vacuidad y la desconexión de su pathos.

LO FEO ARTÍSTICO

Como se ve el reino de lo feo es tan grande como el reino de los fenómenos sensibles en general. De los fenómenos sensibles porque el mal y la perversa autoextrañación del espíritu se convierten en objeto estético sólo mediante las manifestaciones exteriores. Como lo feo está en lo bello, puede generarse en cuanto negación de todas sus formas tanto por medio de la necesidad de la naturaleza como de la libertad del espíritu. La naturaleza mezcla lo bello y lo feo casualmente, *καταβεβηκως*, como diría Aristóteles. La realidad empírica del espíritu hace lo mismo. Para de esa manera disfrutar de lo bello en sí y por sí, el espíritu tiene que producirlo e incluirlo en un mundo característico para él. Así nace el arte. Exteriormente está [p. 79] también ligado a necesidades humanas, pero su verdadera motivación es la nostalgia del espíritu por lo bello puro y no mezclado.

Si sacar a la luz lo bello es la tarea del arte, ¿no parecerá la máxima contradicción que el arte también produzca lo feo?

Si quisiéramos responder que, sea como fuere, el arte produce lo feo, entonces claramente añadiremos una segunda contradicción a la apuntada en primer lugar, una contradicción aparentemente

mucho mayor: ¿Cómo es posible que lo feo que se haga bello?

Con estas cuestiones nos vemos complicados en nuevas dificultades. Como éstas se imponen por sí mismas, intentamos eludirlas con la tesis trivial de que la belleza necesita de la fealdad o al menos puede servirse de ella para aparecer como belleza con mayor intensidad expresiva: similarmente a si se hiciera del vicio una condición previa de la virtud. Del fondo oscuro de lo feo sobresale con mayor brillantez la imagen pura de lo bello.

¿Puede uno contentarse con esta tesis? Su verdad, que lo bello frente a lo feo es percibido mucho más como bello, es sólo relativa. Si fuera absoluta, todo lo bello desearía para sí la compañía de algo feo. Sólo junto a un Tersites la belleza de Aquiles sería aquello que debe ser. Pero dicho principio es erróneo. En cuanto expresión sensible de la idea, lo bello es en sí absoluto y no necesita de un soporte fuera de él, de ser reforzado por su opuesto. No se hace más bello por mediación de lo feo. La presencia de lo feo junto a lo bello no puede elevar lo bello en cuanto tal, sino tan sólo el encanto de su disfrute, en la medida en que frente a él sentimos más vivamente la perfección de lo bello. Así ocurre con muchos pintores de Danae que, al recibir ésta con dulzura y deseo la lluvia de oro en su regazo, han pintado detrás de ella o a su lado a una vieja de mentón saliente y llena de arrugas. **[p. 80]**

Pero lo que es simplemente bello y sublime, nos hace más bien desear su exclusiva e incondicionada presencia. Se basta de tal manera a sí mismo que no sólo puede prescindir del contraste de lo feo, sino que también este podría suponer para él una perturbación. Lo absolutamente bello tiene un efecto tranquilizador y hace olvidar momentáneamente todo lo demás. ¿Por qué hemos de atender a algo diferente de su serena plenitud? ¿Para qué aderezar su disfrute pensando en su contrario? ¿Hay lugar en el santuario del templo para una estatua de un demon malvado junto a la del dios? ¿Desea el hombre que allí ora algo diferente a saciarse con los rasgos del dios?

Estamos pues obligados a rechazar la validez ilimitada de la tesis según la cual lo feo está en el arte por voluntad de lo bello. En arquitectura, escultura, música y lírica es especialmente extraviado esta tesis. El contraste que el arte frecuentemente exige no necesita ser generado por la oposición con lo feo. Lo bello es suficientemente variado como para producir contrastes consigo mismo, como por ejemplo, en la *Ifigenia* de Goethe en la que aparecen constantemente bellos caracteres, o en la *Madonna sixtina* de Rafael en la que se encuentran majestad, benevolencia, gracia, dignidad y hermosura sin que haya absolutamente nada feo. Sin embargo, en estas obras no faltan contrastes que, en cuanto bellos, preparan la infinita maravilla que habita en lo absoluto como dios sin defecto alguno. La concepción teleológica de lo feo no tiene por tanto ninguna justificación decisiva. Por lo que toca a la naturaleza estamos convencidos que, desde el punto de vista teleológico, se trata esencialmente de la vida y en segunda instancia de la belleza. También con respecto al espíritu habíamos visto que en él lo verdadero y lo bueno preceden a la exigencia estética. Es bello cuando lo verdadero y lo bueno son también bellos, pero no es necesario que sea así. Se había señalado ya expresamente que esto **[p. 81]** no ha de ser entendido como si la verdad y el bien tengan que manifestarse como algo feo, cuando no lleguen al grado de belleza ideal. Lo feo incondicionado no tiene un fin externo a él ni en la naturaleza ni en el espíritu. La naturaleza no nos defiende con formas y colores espantosos de los venenos presentes en metales, plantas y animales, y el espíritu más noble puede tener que contentarse por toda la vida con el destino fatal de una joroba como Esopo o de un pie cojo como Byron.

¿Cómo es posible entonces que el arte, cuyo fin sólo ha de ser lo bello, llegue a construir lo feo? Está claro que el motivo ha de estar a mucha mayor profundidad que la relación reflexiva exterior, en la misma naturaleza de la idea. El arte necesita —y ésta es su limitación con respecto a lo bello y lo bueno— del elemento sensible, pero en este elemento desea y debe expresar la manifestación de la idea en su totalidad. Pertenece a la esencia de la idea dejar libre a su manifestación, suponiendo así la posibilidad de lo negativo. Todas las formas que pueden surgir del azar y la arbitrariedad realizan fácticamente su posibilidad y la idea demuestra su divinidad sobre todo por el poder con que mantiene entera la unidad

de su ley en la maraña de fenómenos que se entrecruzan, en la duplicación de casualidad y casualidad, de impulso e impulso, de arbitrio y arbitrio, de pasión y pasión. Si el arte quiere sacar a la luz la idea de un modo que no sea unilateral, no puede prescindir de lo feo. Los puros ideales nos imponen el momento más puro de lo bello, el momento positivo. Pero si la naturaleza y el espíritu han de expresarse en toda su dramática profundidad, lo feo natural, el mal y lo demoníaco no pueden faltar. Por más que los griegos vivieron en el ideal, tuvieron cultos a Hécate, cíclopes, sátiros, grayas, empusas, arpías, quimeras, tuvieron un dios cojo, han hecho ver en sus tragedias los crímenes más horrendos (los mitos de Edipo y de Orestes), la locura (Áyax), [p. 82] enfermedades repugnantes (la herida purulenta del pie de Filoctetes) y en las comedias vicios y depravaciones de todo tipo. Mas con la religión cristiana, que es aquella que enseña a reconocer el mal en su raíz y a superarlo a fondo, se introduce totalmente a lo feo en el arte.

Por esta razón. Por representar la manifestación de la idea en su totalidad, el arte no puede afrontar la configuración de lo feo. Sería una concepción superficial de la idea el querer limitarse a lo simplemente bello. Sin embargo, de tal integración no se sigue que lo feo esté estéticamente al mismo nivel que lo bello. El origen derivado y secundario de lo feo determina aquí también una diferencia. Al estar basado en sí mismo, lo bello puede ser incondicionalmente y sin más fondo producto del arte, mientras que lo feo no es capaz de idéntica autonomía estética. Desde el punto de vista empírico va de suyo que lo feo puede aparecer también aislado, pero desde el punto de vista estético fijar abstractamente lo feo es inadmisibles, pues estéticamente debe reflejarse siempre en lo bello en el que encuentra las condiciones para su existencia. Podemos ahora retomar la tesis antes establecida para lo bello y podemos decir que, al no estar basado en sí mismo, lo feo tiene en lo bello su necesario contraste. Ciertamente podemos desatender a la fea vieja al lado de Danae, pero el pintor no la pintaría a ésta sola, sino como elemento de contraste, cuya colocación estaría determinada por lo estético, o como retrato sometido ante todo a la categoría de verdad histórica. Tampoco aquí hay que tomar la dependencia que lo feo tiene de lo bello como si lo feo pudiera hacer de lo bello un medio para sus fines. Esto sería un absurdo. Lo feo puede comparecer accidentalmente junto a lo bello bajo sus auspicios, puede hacer presente el peligro al que está sometido lo bello en su libertad de movimientos, pero no puede convertirse en objeto directo y exclusivo del arte. Sólo las religiones pueden instaurar a lo [p. 83] feo como objeto absoluto, como lo demuestran muchos ídolos espantosos de religiones étnicas, así como también de sectas cristianas.

En la totalidad de la cosmovisión lo feo, al igual que lo enfermo y lo malo, supone sólo un momento efímero y en el enlace de todas estas conexiones no sólo lo soportamos, sino que puede hacérsenos interesante. Si se le saca de este contexto, dejará de ser estéticamente placentero. Por ejemplo, en *El Juicio Universal* de Van Eyck en Danzig, observamos que a un lado de la tabla central se representan los condenados y el escarnio del diablo ocupado en infligir la pena: está claro que el pintor ha pintado esta oscura maraña de repugnantes caricaturas sólo en relación con la otra ala que contiene la entrada de los santos en la puerta luminosa del cielo, y a ambas las ha pintado sólo en relación con la gran tabla central, del juicio mismo, que explica los extremos de las pinturas laterales y sirve de puente entre ellas con grupos simétricos y maravillosas gradaciones crecientes y decrecientes de color. Pero no hubiera pintado sólo el infierno o sólo al diablo. Con fines didácticos aislamos lo feo, pero un artista que reprodujera éste con la fidelidad de un retrato, no creería con ello haber hecho una obra de arte. Cualquiera puede imaginarse sin esfuerzo un cuadro de una cabeza de Cristo, no así la máscara de un Mefistófeles. Una representación así aislada concedería a lo feo una autonomía que va contra su concepto, mientras que lo bello en pintura puede ser aislado hasta en la naturaleza muerta. Por ello, todas las obras de la poesía que han tomado un objeto feo por antonomasia, a pesar de su lujo y ostentación, no han obtenido ni la más mínima popularidad. Los franceses tienen poemas didácticos sobre la pornografía e incluso sobre la sífilis, los holandeses sobre las flatulencias, etc., pero los

poseedores de tales poemas se avergüenzan cuando uno se los encuentra en su casa. [p. 84] Aquel príncipe de Palagonia del que contaba Goethe¹³ quería representar lo feo con cierta totalidad sistemática mediante el arte que se rebela del modo más decidido contra su forma, es decir, mediante la escultura y no hizo más que producir una curiosidad desordenada y tragicómica. El arte permite la existencia de lo feo sólo en combinación con lo bello; pero en esta conexión lo feo puede producir grandes efectos. El arte lo necesita no sólo para una comprensión completa del mundo, sino sobre todo para convertir una acción en trágica o en cómica.

Si el arte representa lo feo, embellecerlo parece que iría contra el mismo concepto de feo, pues en ese caso lo feo ya no sería feo. Aparte de esto, el embellecimiento de lo feo —en cuanto artificio sofisticado de una mentira estética— no produce lo feo más que mediante la contradicción interna de reconstruir lo feo como bello, es decir, de atribuirle mendazmente a la negación de lo bello algo positivo, lo cual va contra su naturaleza y en definitiva crea una caricatura de lo feo, una contradicción de la contradicción.

Así parece, como se ha dicho, y es verdad, que el arte tiene que idealizar también lo feo, es decir, tratarlo según las leyes generales de lo bello que él vulnera con su existencia; no como si el arte debiera ocultar, disfrazar, falsificar lo feo y adornarlo con atavíos extraños a él, sino para, sin perjuicio de la verdad, configurarlo conforme a la medida de su significatividad estética. Y esto es necesario porque el arte procede de esta manera con toda realidad. La naturaleza que el arte nos representa es la naturaleza real y no la generalmente empírica. Es la naturaleza como sería si su finitud le permitiera tal perfección. Y así es la historia que el arte nos ofrece, la real y no la generalmente empírica. Es la historia según su esencia, según su verdad como idea. En la realidad común no escasean las fealdades más repugnantes y aborrecibles; el arte no puede aceptarlas sin más. Este tiene que ofrecernos lo feo en [p. 85] toda la aspereza de su desorden, pero debe de hacerlo con la misma idealidad con la que trata lo bello. El arte excluye del contenido de lo bello todo lo que sólo pertenece a la existencia casual, pone de relieve lo significativo de un fenómeno y hace desaparecer los rasgos inesenciales. Lo mismo debe hacer con lo feo. Debe hacer evidentes las determinaciones y las formas que hacen feo a lo feo, pero debe apartar de él todo aquello que se introduce sólo casualmente en la existencia de lo feo y debilita y falsifica sus características. Esta purificación en lo feo de lo indeterminado, de lo casual de lo no característico es un acto de idealización que no consiste en añadir a lo feo lo bello extraño a él, sino en mostrar de modo pregnante aquellos elementos que lo caracterizan como antítesis de lo bello y en los que radica su originalidad, la originalidad de la contradicción estética. En la idealización de lo feo los

13 Queremos resaltar de las extravagancias del príncipe de Palagonia los elementos de su locura tal y como los expresa Goethe (*Werke*, 28, pp. 111-119, sobre todo en la página 115): “Seres humanos, mendigos y mendigas, españoles y españolas, moros, turcos, jorobados, contrahechos de todo tipo, enanos, musicantes, polichinelas, soldados con trajes antiguos, dioses, diosas, personajes vestidos a la vieja moda francesa, soldados con cartuchera y polainas, mitología con añadidos caricaturescos: Aquiles y Quirón con Polichinela. Animales: sólo partes de los mismos, caballos con manos humanas, cabezas de caballo y cuerpo de hombre, simios deformados, muchos dragones y serpientes, todo tipo de garras en las más variadas figuras, animales dobles, intercambios de cabezas. Vasijas: todo tipo de monstruosidades y arabescos que se rematan por abajo con vientres de vasijas y pedestales. Piénsese en estas figuras fabricadas insensata y poco inteligentemente y que han sido agrupadas sin reflexión ni criterios, piénsese en estos pedestales, zócalos y deformidades en una serie indistinguible, entonces se tendrá la desagradable sensación que será suscitada cuando nos veamos atrapados por estos gérmenes de locura. Pero la insensatez de esta mentalidad privada de gusto se manifestará en grado extremo en el hecho en que las molduras de los edificios menores penderán oblicuamente de una a otra parte, de tal manera que el sentido del equilibrio y la perpendicularidad, que nos hace hombres y que es el fundamento de toda eurytmia, es obstaculizado y destruido. También las cornisas del techo se ven infestadas de hidras y pequeños bustos, de simios musicantes y chaladuras similares. Los dragones cambian su puesto con los dioses, un Atlas porta un barril de vino en lugar de la esfera celeste. Si se piensa salvarse de todo esto entrando en el castillo que, edificado por el padre tiene un aspecto externo relativamente racional, se encuentra no muy alejada de la puerta la cabeza de un emperador romano coronado de laurel con forma de gnomo”.

griegos alcanzaron —al menos de vez en cuando— un punto en el que superaban lo feo transformándolo en lo bello positivo, como en las Euménides y la Medusa¹⁴. Se ha imaginado con frecuencia que los griegos han buscado preferentemente la belleza ideal en una serena quietud evitando como feos la dinamicidad y el ímpetu expresivo, pero ésta es una idea demasiado restringida de su arte derivada de obras escultóricas singulares. Una breve reflexión acerca de su poesía bastará para reconocerlo: en la escultura Anselm Feuerbach¹⁵ ha demostrado en una excelente obra sobre el Apolo Vaticano que los griegos no temían afrontar lo espantoso ni la vitalidad dramática; en pintura no sólo lo muestra cierta profundización en el examen de los frescos de Herculano y Pompeya, sino también la descripción de las pinturas de Polignoto en los leuces de Delfos y Atenas. Incluso Goethe, con lo admirador que era de la serenidad, la quietud y la vitalidad mesurada, se ve obligado a mencionar aquellas cuando habla de Polignoto¹⁶.

Por lo tanto, el arte debe purificar a lo feo de toda [p. 86] sobreabundancia a él heterogénea y todo azar que lo perturbe, y someterlo de nuevo a las leyes generales de lo bello. Precisamente por esto una representación aislada de lo feo contradiría el concepto de arte, porque de esta manera lo feo aparecería como fin en sí mismo. El arte debe hacer ver la naturaleza secundaria de lo feo recordando que él no tiene originariamente existencia por sí mismo, sino sólo en y a partir de lo bello como su negación. Si se hace visible su situación accidental, ha de guardarse con lo feo todo el respeto que le

14 Según el estudio de Lewezow acerca del ideal gorgónico, el desarrollo de las górgonas tiene tres momentos. Primero era un rostro de animal, después se convierte en una máscara mugiente, y finalmente un rostro humano, cuya belleza se fue haciendo cada vez más privada de carácter y el elemento de medusa sólo se manifestaba a través de los atributos de los cabellos y las alas. La φοβερὰ χαρις que admiramos en la *Medusa Rondanini* al final desaparece.

15 Anselm Feuerbach, *Der vatikanische Apollo. Eine Reihe archäologisch-ästhetischer Betrachtungen*, Nuremberg, 1833. Feuerbach, hace poco fallecido, hace derivar una importante demostración del hecho de que la mayor parte de las obras hechas en un material maleable como el bronce, que podía potencia la plena libertad del maestro, se hubiesen perdido, pág. 75: “Si todavía se conservaran las estatuas de bronce de atletas y luchadores que poblaban el sacro recinto de Olimpia, o también sólo los originales en mármol de las Tíades y las bailarinas cuyas tenues sombras en relieve y en mediocres pinturas murales nos encantan, se abriría para nosotros otra fuente para la admiración; nos sorprenderíamos acerca de la maestría de aquellos artistas que con pleno sentimiento de seguridad se atreverían a lo más extremo, y se atreverían realmente. Sabríamos estarles agradecidos de no haberse contentado con quedarse tranquilos en los confines de la plástica, temiendo todo movimiento liberador. Habríamos seguido con gozo al artista que osa tomar una vía vertiginosa hasta la cumbre de su arte, y deponer el cincel cuando le espanta la deformidad caricaturesca de la naturaleza inanimada o cuando la Gracia, esta Némesis del arte, le impone a él, configurador de sus dioses, detenerse en estos. Nada es más extraño para el artista griego que la muerte egipcia en la quietud”.

16 (a) Estimulado por los diseños de los hermanos Riepenhausen, Goethe se ha esforzado mucho en clasificar las pinturas de Polignoto en el Pecilo ateniense y en el Pórtico de Delfos. Estos representaban una especie de panorama épico. En las descripciones por nosotros obtenidas, en cuanto que imperfectas, se reconoce en todo momento los contenidos de la pintura y se ve que no excluían de sí lo espantoso. Las ideas corrientes, que se derivan de Winckelmann y Lessing acerca de la delicadeza con la que las artes figurativas habrían evitado lo feo, no bastan aquí. Deseo hacer omisión de los cuerpos descuartizados, que son hechos heno para los caballos bajo la paja, del relato que hace Pausanias de la pintura del pórtico de Delfos que representa la bajada de Odiseo a los infiernos, tan sólo quiero citar algo no muy horrible: “Entre las fauces de Caronte, un hijo parricida es estrangulado por su propio padre. Acto seguido es castigado un ladrón sacrílego. La mujer a la que viene consignado parece saber de todos los fármacos y los venenos con los que se mata a un hombre. Detrás de ellos se ve a Eurinomos, una bella divinidad de los infiernos. Se dice que despedaza la carne de los muertos, dejando sólo los huesos. Aquí está representado en negro azulado. Muestra los dientes y está sentado sobre la piel de una fiera...”.

16 (b) Los fragmentos a los que se alude son citados con suficiente frecuencia, pero no podemos dejar de citarlos aquí por su carácter de importante autoridad: Aristóteles, *Poética* V «η δε χωμψδια εστιν ωσπερ εινουμεν, μιμεσις φανλοτερον μεν, ον μεντοι χατα χαχιαν, αλλα αμαπτεπα τι και αισχρος ανωθνηνον, και ον φδαρτιχον οιον ενθης το ψε λοιον προσωπον αισχρον τι και διεστραμενον ανεν οδνηης». Y Cicerón, *De Oratore* II, 58: “Locus autem et regio quasi ridiculi -nam id proxime quaeritur- turpitudine et deformitate quadam continetur. Haec enim ridentur uel sola uel maxime, quae notant et designant turpitudinem aliquam non turpiter”.

corresponde como momento incardinado en una totalidad armónica. No debe ser inútil, sino mostrarse como necesario. Debe agruparse de modo adecuado y subordinarse a la totalidad de las leyes de la simetría y la armonía que en su forma específica él vulnera. No puede exceder de la medida que le corresponde según el contexto y debe poseer una fuerza expresiva individual que no haga desconocer su significado. Si tomamos el ejemplo de las artes plásticas, la visión de un hombre que hace sus necesidades o que vomita es extremadamente repugnante. Sin embargo, los pintores no han rehusado representar tales elementos al puntar grandes comilonas. El curso del mundo lleva a que cuando algo sea exquisito se acepte de buen grado. Para la completud descriptiva el artista no ha querido pasar por alto este momento, pero lo ha dulcificado estéticamente, representándolo de cierto modo. Así, como es conocido, ha pintado Pablo Veronés *Las bodas de Caná*. En primer plano ha pintado a un niño que orina con infantil inocencia. Un niño en esta situación es soportable en primer plano, toda vez que levanta la faldilla y muestra graciosamente los muslos y las pantorrillas. Pero colocado en el fondo, donde apoya a un muro la cabeza pesada por el vino, vemos a un hombre que vomita, a un adulto que ha abusado del buen comer y beber.

Desde el punto de vista musical, la disonancia es la negación de la música, la no música. El artista no puede [p. 87] introducirla arbitrariamente, sino sólo donde viene preparada, donde se hace necesaria, allí donde cimienta, mediante la disolución de la nota incorrecta, el triunfo de la armonía superior.

El poeta que nos presenta a Calibán lo coloca en una isla del océano gobernada por un mago, de tal manera que en este contexto la aparición pierde toda su extrañeza. Él es habitante originario y bárbaro de esta isla salvaje, sobre el que el intruso venido de la civilización se ha hecho señor: el destino de todos los pueblos primitivos que entran en contacto con pueblos civilizados. Por ello Calibán tiene con respecto a Próspero un derecho primitivo de propiedad y lo sabe. No es un simple monstruo, sino que expresa una idea histórico-universal. Pero aún más. Para compensarlo etéreamente Shakespeare lo ha puesto junto a Ariel, así se presenta la torpeza y la animalidad del monstruo domado y por otra parte nos sentimos elevados por el contraste de la masa corpulenta con el grácil espíritu del aire.

Aquí la arquitectura, con sus ruinas, podría dar lugar a una problemática particular. De la destrucción de un edificio se debe esperar fealdad, pero esto dependerá en parte del edificio, en parte del tipo de destrucción, según el caso. También como ruina el edificio bello mostrará la grandeza de su plan, la audacia de su estructura, la riqueza y sutilidad de la ejecución e involuntariamente nuestra fantasía tenderá a reconstruir a partir de lo que queda en pie el edificio íntegro. El edificio feo puede ganar con la destrucción, sus fragmentos pueden ser combinados mediante la fantasía, prescindiendo del hecho de que la destrucción de lo feo nos asegura una satisfacción estética. Pero esto también dependerá del tipo de ruina, de cómo están dispuestos los escombros, de qué restos han quedado. Un pequeño montón de escombros, un par de muros desnudos no tienen todavía un aspecto pintoresco. Los [p. 88] escombros de un granero o de un establo no nos interesan ni iluminados por la luna; por el contrario, un palacio, un claustro, un castillo sí guardan para nosotros una apariencia romántica. Que la ruina puede aparecer como bella, no estará sólo determinado por la estructura original del edificio y del tipo de destrucción, sino también por la circunstancia de que el edificio quede unido a la naturaleza circundante y asuma para sí mismo el carácter de obra de la naturaleza. En tanto que el techo, las ventanas y las puertas se quedan abiertas, cesa el aislamiento, el musgo cubre las piedras y las plantas echan raíces entre ellas, los pájaros construyen sus nidos y el zorro traspasa las ventanas rotas, el monumento se convierte en una producción de la naturaleza que se acerca a ella en sus formaciones basálticas.

LO FEO EN RELACIÓN A LAS ARTES PARTICULARES

Las artes tienen una igual disposición respecto a la posibilidad de caer en lo feo. Todas las artes pueden producirlo hasta un grado insoportable. Sin embargo, la especificidad de todas las artes singulares atempera de forma muy diversa esta posibilidad común a todas. Según su naturaleza, todo arte tiene un contenido, una extensión y una modalidad diferentes. Podemos concebir las diferentes artes como un camino para la liberación estética del espíritu, en el que ésta se realiza plenamente y en última instancia en la poesía. Pasando a través de los materiales en los cuales lo bello se realiza, podemos ver representados los diversos grados de liberación. En la materia, en el espacio, en la vista, es decir, en las artes plásticas, está todavía fuera de sí. Con el sonido, con el tiempo, con la sensación, es decir, con la música, entra en sí. Con la palabra, con la conciencia, con la representación y el pensamiento, en el arte **[p. 89]** poético alcanza la completa interioridad y la plena idealidad de la forma. En esta sucesión gradual, con la libertad creciente, la mayor luminosidad y la extremada facilidad expresiva, crece también la posibilidad de lo feo.

En la arquitectura se pueden hacer sin duda construcciones horribles, lo muestran no sólo los innumerables edificios construidos para responder a las mínimas exigencias, sino también muchos edificios públicos que deberían haber sido expresamente fastuosas obras de arquitectura. Pero es difícil que el arte de edificar llegue a ser totalmente horrendo. Cuando Goethe ha dicho que los errores no deben ser edificados, porque así mediante su grandeza y duración herirían demasiado dolorosamente el sentido estético, ha querido dar a entender que las obras arquitectónicas son muy serias y costosas como para tomárselas a la ligera. A causa del material adoptado y de la corporeidad de la materia, el construir exige siempre una reflexión previa. La construcción debe al menos ser segura y corresponder en algún modo a su fin. Con estas dos consideraciones utilitarias llega automáticamente a la obra cierta eurritmia. Un edificio es tanto más bello cuanto más expresa hacia fuera la tranquilizadora solidez de su estructura y cuanto más anuncia simbólicamente el fin al que está dedicado. Algunas casas, sobre todo de la primera mitad del siglo XVIII, tienen el aspecto de que se hubieran construido por necesidad, como en el ayuntamiento de Schöppenstadt, con ventanas que salen hacia fuera a capricho y sin simetría alguna. Un edificio más grande revelará siempre cierta reflexión y una mezcla de estilos constructivos diversos de varios siglos, y no dará impresión de fealdad, sino una impresión imponente y fantástica.

También la escultura limita extraordinariamente lo feo por la refractaria dureza y el costo de sus materiales. Va de suyo, como lo atestiguan los hechos más **[p. 90]** clamorosos, que se pueden cincelar y fundir las estatuas más miserables. No es tan fácil disponer de un bloque de mármol de Carrara o de un viejo afuste de cañón para una estatua. Sólo muy lentamente cede el bloque a los miles de golpes del martillo; sólo con un procedimiento muy complicado, que necesita de años, puede el metal obtener la forma infundida y después ser cincelado meses y meses. Por ello, en ningún arte la tradición es tan poderosa como en la escultura. La novedad apenas se aventura, porque en caso de error está demasiado en juego. Un error esculpido en piedra o fundido en bronce es mucho más evidente en su realidad plástica que el diseñado o pintado. Por eso ningún otro arte posibilita la idealidad a la que induce la perseverancia de su forma, y así tiene poca tendencia a representar lo negativo en la enfermedad, el dolor y la maldad.

Por el contrario, entre las artes figurativas, la pintura es la más susceptible de caer en lo feo, porque debe simular la vitalidad individual y la apariencia de perspectiva. El arte escultórico puede cometer en una estatua errores singulares más o menos grandes, en la forma, en la posición, en el ropaje, y sin embargo, ser digna de atención. Mas por la economía de sus materiales y la facilidad de su producción, la pintura puede inducir a la chapuza. El alcance de sus posibilidades es infinitamente mayor al de la escultura: el paisaje, el animal, el hombre, no le está vetado nada de lo que entre en el

campo visual. Al mismo tiempo está condicionada por varios elementos: el perfil de las figuras, los colores, la perspectiva: necesita atender a todo y hacerlo aparecer como unidad. Por eso la incorrección del dibujo, la falsa tonalidad cromática, los errores de perspectiva aparecen con tanta facilidad. ¡Qué rápido se acorta en exceso un dibujo o se yerra en un tono de color o se omite una sombra o un reflejo de luz! Por ello, hay sin duda más pinturas que estatuas malas, para lo [p. 91] que no es necesario tomar en cuenta las pinturas indias y egipcias feas por principios religiosos.

Con la música aumenta la facilidad de producción y, con ella, así como con la interioridad subjetiva propia de este arte, la posibilidad de lo feo. A pesar de que este arte en su forma abstracta, en el compás y el ritmo, está basado en la aritmética, en aquello que la convierte en expresión verdadera y plena de la idea, la melodía, la música está puesta a la máxima indeterminación y casualidad, y el juicio de lo que es bello no lo es o es tremendamente difícil en ella. Por la naturaleza etérea, volátil, misteriosa y simbólica del sonido y por la inseguridad de los parámetros críticos, lo feo gana aquí más terrenos que en la pintura.

Finalmente, en el arte más libre, en la poesía, la posibilidad de lo feo alcanza su cúspide con la libertad del espíritu y de la palabra —con la palabra como sencillo medio de representación al decir o al escribir. Por el hecho de ser verdaderamente adecuada a la idea, la poesía es el arte más difícil, porque en su grado mínimo puede imitar directamente el dato empírico, y más bien debe elaborarlo y condensarlo idealmente a partir de la profundidad del espíritu. Si ha conseguido una existencia literaria, si ha creado una técnica poética, no se puede abusar más fácilmente de otro arte que de la poesía, porque, según el conocido juicio de un gran poeta, el lenguaje mismo compone y piensa por nosotros. En la épica, en la lírica, en la poesía dramática y didáctica, se crea para el contenido y para la forma una modificación superficial del mismo material, cuya configuración sólo varía en apariencia. Hace falta un juicio cultivado y enriquecido por experiencia diversa y templado por un conocimiento profundo para descubrir lo feo. A ello se añade el interés que la poesía puede suscitar por los aspectos de tendencia, de tal manera que el destino de una poesía no lo decida su valor poético sino su *pathos* revolucionario o conservador, racionalista o pietista, como [p. 92] quedan muchos documentos de ello en nuestra época. El ideal divino ha sido entre nosotros ofuscado y hecho desaparecer por los ideales partidistas. En la poesía es posible pecar con gran facilidad y en ella se produce sin duda alguna mayor cantidad de fealdad.

EL PLACER POR LO FEO

Que lo feo puede dar lugar al placer parece un contrasentido tan grande como el que lo enfermo o el mal lo suscitasen. Y sin embargo, esto es posible ya sea de modo sano o enfermizo. En modo sano cuando lo feo se justifica como necesidad relativa en la totalidad de la obra de arte y es superado por el efecto contrario de lo bello. No es lo feo en cuanto tal el que provoca nuestro placer, sino lo bello que supera su negación que también se manifiesta. De esto ya habíamos tratado más arriba.

De modo enfermizo, cuando una época está física y moralmente corrupta, le falta la fuerza para concebir lo bello auténtico pero simple, y desea disfrutar de las delicias de la frívola corrupción. Una época tal ama las sensaciones mixtas que tienen como contenido una contradicción. Para excitar los nervios obstusos combina lo inaudito con lo disparatado y lo repugnante. La destrucción del espíritu pasta en lo feo, porque para ella se convierte en el idea de su negatividad. Cacerías, gladiadores, enredos lascivos, caricaturas, melodías afeminadas, una instrumentación colosal, en literatura una poesía de fango y de sangre (de boue et de sang, como decía Mernier) son características de estos periodos.

SUBDIVISIÓN

Dejemos las cuestiones preliminares y comencemos a desarrollar la subdivisión del concepto de lo feo. Ya [p. 93] habíamos establecido en general la posición que ocupa en la metafísica de lo bello. Habíamos dicho que es el término medio negativo entre el concepto de lo bello en sí y el concepto de lo cómico. Esta posición se desvía de aquella que no ve lo feo como un momento especial de la idea de lo bello, sino que lo trata sólo como una determinación colateral y subordinada de lo sublime, en la forma de lo espantoso y lo horrible, de un lado, y del otro de lo cómico, en la forma de lo chusco y de lo cómico bajo. Muchos teóricos de la estética contemporánea toman precisamente a lo cómico como antítesis de lo sublime y lo cómico. Pero lo cómico no se contrapone simplemente a lo sublime, se contrapone en general a lo simplemente bello. O más bien, mejor dicho: no se contrapone a él, sino que es la atemperación de lo feo en bello. Lo feo se contrapone a lo bello, lo contradice, mientras que lo cómico puede ser al mismo tiempo bello, bello no en el sentido de lo simplemente bello, de lo bello positivo, sino en el sentido de la armonía estética, del retorno de la contradicción a la unidad. En lo cómico está implícito lo feo como negación de lo bello, una negación que lo cómico vuelve a negar. Sin una contradicción que se resuelva en apariencia, porque ella es sólo una apariencia, es imposible pensar lo cómico. Aristóteles y después de él Cicerón, han concedido ya esta conexión¹⁷. Tampoco el concepto de lo sublime va separado del concepto de lo bello, sino que ha de verse como una forma específica del mismo. Ya que lo feo no es nada absoluto, sino más bien algo relativo, determinarlo conceptualmente necesita retornar a la idea de lo bello por la que lo feo está condicionado.

Lo bello en general —como aquí, ocupándonos de lo feo, hemos presupuesto— es la manifestación sensible de la libertad natural y espiritual en una totalidad armónica.

Por lo tanto, la primera cosa que lo bello exige es, como ya se conoce, la necesidad de límite; lo bello debe [p. 94] ponerse como unidad en sí, y sus determinaciones como momentos orgánicos de la unidad. Este concepto de la determinación formal abstracta constituye en cierta medida la lógica de lo bello, porque abstrae totalmente del contenido particular de lo bello y guarda la misma necesidad formal para todo lo bello en cuyo material se realiza, siendo lo bello su realización espiritual.

La negación de esta unidad universal de la forma es por tanto la ausencia de forma. La mera ausencia de forma no es bella, mas todavía no es fea. En la ilimitud de su extensión, el espacio no puede definirse como feo, tampoco lo negro de la noche en el que no se distingue forma alguna, tanto menos un sonido continuo y uniforme, etc. La ausencia de forma se hace fea allá donde un contenido debe tener una forma y ésta le falta todavía, o allí donde una forma no ha sido todavía configurada como debiera conforme al concepto del contenido. Al denotar con el término ausencia de forma la indeterminación de límites, la ausencia de forma puede ser también la forma necesaria de un contenido: así lo exige por ejemplo la infinitud del espacio, pues tener una forma, y por tanto, una limitación, iría

17 Para esta distinción el escrito principal de Platón es el *Filebo*. En otros lugares muestra que lo bello es más que un placer útil, más que lo que suscita amor, más que lo adecuado a fin, pero en el *Filebo* lo determina positivamente. Aquí para él el concepto fundamental es el de medida. Por la fuerza de la causa originaria, en la naturaleza de Zeus deben haber un alma y una razón regias. Del espíritu y por lo tanto, del alma regia de Zeus proviene todo orden y encuentra todo orden su origen, de tal manera que no podremos tener problema en el determinar la patria de la medida, del número, de la determinación (μερασ μετρον), del concepto o de la idea de las cosas, la medida, es, por lo tanto, para Platón la primera cosa. La segunda, que reposa sobre este eterno fundamento, es para él «το συμμετρον και χαλον και το τελειον και ικανον και χανθ οπορα της γενεασ αν ταμτης εστιν». Él llama feo (δνσειδες) a todo aquello que en todo momento pertenece al género de la αμετρια. Cf. A. Ruge: *Die platonische Aesthetik*, Halle, 1832, pp. 22-60 y la *Geschichte der Theoris der Kunst bei den Alten*, Tomo I, Breslau, 1834, pp. 58-72 de E. Müller. Este último hace ver particularmente para el concepto de armonía y desarmonía, que según el *Filebo* 25 D-E, 26 A, se necesitaría distinguir ulteriormente entre «γενεα τον περατος», el «λίσσον» y «διπλασιον» la unión de los opuestos, «η οπη των περατος και απειρον χοινωονια» y el simple concepto de medida.

contra el carácter del espacio absoluto. Es decir, el espacio sólo puede tener como forma la ausencia de forma. Pero si un contenido debe tener una forma y esa no está ahí, nosotros la comparamos con la forma presupuesta por él y para él, y percibimos esta carencia como fealdad. Desde el punto de vista metafísico es totalmente correcto que no pueda existir contenido sin una forma cualquiera, pero en sentido relativo se puede afirmar la ausencia de forma así como la ausencia de contenido. Imaginémos por ejemplo, a un paisajista que ve un paraje y en la premura del tiempo hace un esbozo con unas pinceladas para poder retenerlo en la memoria, entonces el paisaje tendrá sólo una forma muy imperfecta. La pintura nos ofrecerá en lugar de la auténtica tonalidad cromática, sólo unos puntos de color sin forma [p. 95] que tienen sólo relación con la ejecución futura, y de esta manera este agregado de colores será todavía informe y por lo tanto feo. Podemos también imaginarnos el cuadro ya acabado, y sin embargo, fallido y frustrado, en tal caso la ejecución, es decir, la forma completa, está ahí, pero no como debería estar. En su lugar, habría una forma más o menos extraña al concepto de la cosa, es decir, una forma no correspondiente al contenido. Habría en consecuencia una contradicción positiva de forma y contenido, y esta amorfía de la forma sería fea de nuevo.

Lo bello exige por lo tanto unidad de contenido y forma en determinadas relaciones, que desde un punto de vista abstracto, son relaciones de medida. Pero lo bello tiene en sí también un lado sensible, pues precisamente en cuanto forma es parte de la naturaleza. Para ser bello, el contenido más espiritual necesita ser mediado por la manifestación sensible. Desde este punto de vista, la naturaleza contiene la verdad de la individualización concreta que debe adoptar la existencia de lo bello. En su realidad éste es al mismo tiempo algo determinado idealmente, mas esta determinación está ligada de alguna forma a la naturaleza, pues sólo mediante la naturaleza puede hacerse finita la idea y realizarse como fenómeno particular. Sin la naturaleza no existe forma bella, y por eso el arte necesita del estudio de la naturaleza para potenciar su forma; en este sentido el arte debe imitar a la naturaleza, y con fidelidad científica, porque en este punto depende de ella. Esta proposición es tan verdadera como aquella que dice que el arte no debe imitar a la naturaleza, si por imitar se entiende un mero copiar, aun cuando sea una copia exacta de lo casual. Así como el formalismo de las relaciones abstractas de medida no basta todavía para crear lo bello, tampoco basta el realismo abstracto. La copia del mundo fenoménico no es todavía arte, porque el arte debe partir de la idea, sin embargo, la naturaleza, a merced de toda [p. 96] exterioridad y causalidad en su existencia, no puede conseguir con frecuencia el concepto que le es propio. Sigue compitiendo al arte realizar la belleza a la que la naturaleza aspira, pero esta belleza, el ideal de la forma natural, se ve imposibilitada en su realización por su existencia en el espacio y el tiempo. Para hacer posible la verdad ideal de las formas naturales se necesita estudiar cuidadosamente la naturaleza empírica. Esto lo han hecho todos los auténticos artistas y sólo los falsos idealistas lo han rechazado. La verdad de las formas naturales da a lo bello su corrección.

La corrección en general consiste en que no se cometan errores en la representación de la forma natural necesaria. Lo bello no puede prescindir de esta fidelidad. Si una forma transgrede la legalidad de la naturaleza, esta contradicción produce infaliblemente fealdad. La naturaleza misma deja de ser bella si por el error que sea se desvía de sus leyes. El arte lo es aún más porque no tiene la excusa de la que se beneficia la naturaleza de no haber podido evitar la coyuntura que produce monstruos, cucarachas, hidrocéfalos, etc. Imaginémos que la escultura quisiera representar a una hembra de elefante dando de mamar a su cría, como una contrarréplica al ternero lactante de Mirón, entonces en la disposición del grupo tendrían que aplicarse las relaciones abstractas de medida. El momento de corrección natural consistiría en que el pequeño elefante mamara tal como puede hacerlo por naturaleza. La hembra del elefante tiene las mamas entre las patas anteriores (una tendencia hacia los senos de la especie humana) y el pequeño elefante no succiona con la trompa —con la que el elefante aspira el agua para rociarse con ella la garganta— sino con los labios de la mandíbula inferior. En el caso de que esto no se observara, se daría lugar a una incorrección y con ello a una fealdad, pues todas

las relaciones de la forma del elefante son calculadas en base a este [p. 97] modo de succionar. Se comprende también que un embellecimiento externo de la naturaleza, que altera su verdad ideal, recaería en el concepto de incorrección, al igual que la corrección servil que no supera la penosa fidelidad, requiere una revisión estética.

Pero se comprende también que un consciente desvío del arte de las formas dadas por la naturaleza aprovechando una impresión estética particular o una imagen de la fantasía no puede ser valorada como incorrección. Un ámbito particular de corrección es constituido por la misma medida convencional que se fija como expresión histórica de una forma del espíritu. En su origen, dicha forma está conectada, en grado mayor o menor con una medida natural o al menos con una necesidad real. Sin embargo, en el curso del tiempo también puede alejarse mucho de la naturaleza, porque el hombre, para realizar bien visiblemente su libertad, hace violencia incluso a la naturaleza. El salvaje muestra el impulso a distinguirse de la naturaleza con bárbaras transformaciones o mutilaciones del cuerpo haciendo colgar huesos y anillas de su nariz, de los lóbulos de sus orejas y de sus labios, tatuándose, etc. No se contenta como hacen los animales con la libertad dada: como hombre quiere mostrar su libertad contra la naturaleza. Durante cierto período de tiempo, los pueblos adquieren hábitos distintivos y costumbres de comportamiento firmemente acuñados. Conforme al carácter local y nacional producen formas características de vestimenta, vivienda y utillaje. Si el arte ha de tratar pues un objeto histórico, para ser correcto ha de representarlo según la forma positiva históricamente dada. Tampoco aquí es una acribología escrupulosa la que cuenta, pero sí una atención de aquello que mediante el crecimiento de la especificidad convierte la forma en objeto estético individual. El labio inferior extremadamente caído hacia abajo del botocudo, los vientres grasos y los pies enanos de las damas chinas, las caras [p. 98] masculinas y los talles cortos de las mujeres de los Alpes de Estiria, etc., son ciertamente feos. Un error en la reproducción de dichas formas sería estéticamente preferible. Pero si precisamente se tratara de representar a una dama como una belleza china, no habría más remedio para hacerla china que no escatimarle ni su vientre graso ni sus pies enanos. El arte podría suavizar estas formas pero no debería ignorarlas. Esto pertenece a las características individuales de un asunto histórico. La época ingenua de un arte se despreocupará bastante de la precisión histórica y se atenderá sobre todo a lo universalmente humano, pero el arte que llega al estadio de la reflexión no podrá liberarse de la referencia a la corrección histórica. Es conocido que el teatro francés en tiempos de Luis XIV y Luis XV introducía en escena a héroes y heroínas griegos y romanos con pelucas y crinolinas y espadines galantes. De esta manera los actores eran más próximos al público que captaba mejor la trama con aquel vestuario. Pero poco a poco esta licencia fue provocando desasosiego: se quiso restituir al pasado sus derechos. En tiempos de Luis XVI una revista especializada y provista de instructivos grabados, *Costumes et Annales des grands Théâtres de Paris* se impuso como objetivo describir con fidelidad histórica la vestimenta celta, griega, romana, judía, persa y medieval, y adecuarlas a la praxis teatral.

La ausencia de forma sería la primera determinación principal de lo feo y la incorrección la segunda. Pero queda todavía más atrás aquella forma que contiene en sentido propio el fundamento de ambas: la deformación interna que también se expresa en una falta de armonía e innaturalidad externas, porque es turbia y confusa en sí misma. Para lo bello el auténtico contenido es la libertad: la libertad en sentido general porque con este término no se entiende sólo la libertad ética del querer, sino también la espontaneidad de la inteligencia y el libre movimiento de la [p. 99] naturaleza. La unidad y la individualidad de la forma del mismo se hace completamente bella por determinación autónoma. Aquí se debe asumir este concepto de libertad, porque si no, se estrecha sin necesidad el dominio de lo estético. La metafísica de lo bello no es sólo válida para el arte, sino también para la naturaleza y la vida. En la época moderna se ha hecho usual, a propósito de lo bello, hablar del contenido espiritual de la forma sensible. Esto puede significar que también la naturaleza en sí y por sí tiene un origen

espiritual, ella como obra del espíritu creador irradia a éste a través de sí y por ello el espíritu intuye también la libertad de la naturaleza. Como se ha dicho, aquella concepción puede también tener un significado de este tipo. Pero como sucede frecuentemente, ésta se limita tanto al arte que surge una reducción inmotivada e injustificada del concepto de lo bello, y, por lo tanto, también del concepto de lo feo. El concepto de libertad no es pensable sin el de necesidad, pues su forma, que es el contenido de la autodeterminación, está en el ser del sujeto individual que se determina. Queremos evitar la entrada en difíciles y frecuentemente ventiladas indagaciones sobre el origen y el fin de la libertad. Las podemos abandonar a otras ciencias. Conformémonos con el punto de vista estético, entonces resulta que la libertad como necesidad que se determina a sí misma, constituye el contenido ideal de lo bello. Por su naturaleza, la libertad tiene en sí la posibilidad de un movimiento doble: puede ir hacia lo infinito superando la medida media del fenómeno o permanecer en lo infinito al quedar por debajo de ella. En sí y por sí ella es la unidad de la infinitud de su contenido y de la finitud de su forma y, en cuanto tal unidad, bella. Pero si se supera la finitud de su autolimitación, se hace sublime con este acto. Si por el contrario se impone esta finitud, se limita, se hace comprensible y placentera. Lo bello absoluto reposa en su propia infinitud, ni tiende a lo ilimitado ni se pierde en lo pequeño. [p. 100]

El verdadero contrario de lo sublime no es lo feo como piensan Runge y Fischer, no es lo cómico como piensa Vischer, sino lo placentero. En la idea de lo bello se debe distinguir la antítesis entre lo bello en general —y por tanto, también lo sublime— y lo feo, y la antítesis positiva entre lo bello sublime y las elegantes y gráciles formas de lo bello placentero. Gracias a la mediación que lo feo ofrece a lo cómico, este último puede ser opuesto, en sentido relativo, a lo sublime, pero se necesita considerar que lo cómico, capaz como es de humor, pueda volver a ser sublime. Lo que se decía a la caída de Napoleón I “du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas” y lo que se decía cuando Napoleón III subió al trono: “du ridicule au sublime il n'y a qu'un pas” puede ser tomado como regla estética general. Aristófanes es frecuentemente tan sublime que cualquier trágico puede envidiarlo.

Pero dentro de lo feo la falta de libertad constituirá consecuentemente el principio del que parte la característica estética, o más bien no estética, individual. La falta de libertad, que tomada también en sentido general, no sólo implica al arte sino también a la naturaleza y a la vida en general. La falta de libertad en cuanto carencia de autodeterminación y contradicción, entre autodeterminación y necesidad de la naturaleza de un sujeto, produce lo feo en sí que después como fenómeno se convierte en incorrecto e informe. Consideremos, por ejemplo, al ser vivo en estado de enfermedad: su posibilidad de enfermar es necesaria, pero no por ello es necesario que enferme realmente. La enfermedad le dificulta su libertad de movimiento y su desenvoltura, está por lo tanto vinculado a la enfermedad, cuyas consecuencias al fin, después de haberse introducido a escondidas en su interior, deben revelarse también en la deformidad y el afeamiento exteriores. O consideremos la voluntad: la frívola negación de su necesidad la hace positivamente esclava, la hace mala. El mal es lo éticamente [p. 101] feo y esta fealdad tendrá como consecuencia lo estéticamente feo. La falta de libertad teórica, la estupidez y la limitación no podrá sino reflejarse en una fisionomía estúpida y débil. La verdadera libertad es siempre la madre de lo bello, la falta de libertad de lo feo. Pero lo feo —como lo bello, su sosia positivo— desarrolla la falta de libertad en dos direcciones: por una parte la falta de libertad pone un límite allá donde según el concepto de libertad no debería haber ninguno, por otra parte, la falta de libertad niega un límite más allá donde según el concepto de libertad debería haber alguno. En el primer caso produce lo vulgar, en el segundo lo repugnante. La falta de libertad en resumidas cuentas, confrontándose a sí misma en la forma de un juicio apodíctico con su esencia —que obviamente se transforma en inessentialidad—, confrontándose con la necesidad de la libertad, se convierte en distorsión de la libertad y de la belleza, en caricatura. Originalmente ésta es fea, porque es, tanto en su contenido como en su forma, la expresiva contradicción de la libertad y la belleza consigo mismas. Pero en la caricatura el poder de lo feo es roto por el reflejo determinado en su modelo originario, ella puede nuevamente

retornar relativamente a la libertad y la belleza relativa, porque no sólo recuerda al ideal que contradice, sino que puede hacerlo también con cierta autosatisfacción que en la apariencia del placer positivo de la nulidad absoluta se hace cómica en sí misma.

La antítesis de lo sublime es por lo tanto, lo vulgar, la de lo placentero, lo repugnante, la de lo bello, la caricatura. Sin duda el concepto de caricatura es muy amplio: como concentra en sí todos los rasgos de lo feo, lo adoptamos casi con el mismo significado que lo feo, como concepto genérico, y justamente la contraponemos al ideal que en ella es trastocado. Por esta determinada relación con lo bello, la caricatura puede constituir el paso a lo bello y atravesar toda la tonalidad de manifestaciones: pues hay caricaturas [p. 102] superficiales y profundas, alegres y sombrías, vulgares y sublimes, atroces y graciosas, ridículas y espantosas. Como puede estar determinada en sí, alude siempre al mismo tiempo a su fondo positivo y deja aparecer consigo a su opuesto. De todo lo feo se debe decir que pone a través de sí la relación a lo bello que es negada por él. Lo informe exige la forma, lo incorrecto recuerda inmediatamente su medida normal, lo vulgar es vulgar porque contradice a lo sublime, lo repugnante porque contradice a lo placentero. Pero la caricatura no sólo es la negación de determinaciones estéticas generales, sino que, como deformación de una imagen que era en su origen sublime, fascinante o bella, refleja en sí individualmente las cualidades y formas de la misma. Por ello, como se ha dicho, puede aparecer incluso como bella, pero suscitar un efecto mucho más enérgico por el hecho de que en ella lo bello se ha perdido. Tómese un ejemplo, el de Don Quijote de Cervantes. El nombre de La Mancha es un fatasioso que con un esfuerzo artificioso y malsano se comporta todavía como un caballero de la Edad Media, después de elaborar todo su entorno y ponerlo en contraste con su tan aventurera actitud. Ya no existen más gigantes, castillos ni magos; ya la policía ha asumido parte de las obligaciones caballerescas, el Estado se ha hecho defensor legal de las viudas, los huérfanos y los inocentes; ya la fuerza y el valor individuales se han hecho indiferentes frente al poder de las armas de fuego. Sin embargo, Don Quijote actúa como si todo esto no existiese y cae necesariamente en multitud de conflictos en los que se convierte en una caricatura, porque así se hace más manifiesta la inevitable impotencia de su comportamiento cuanto más reclama, para justificar y reforzar su actitud, los modelos gloriosos de un Amadis de Gaula, un Lisuarte y otros. Los presupuestos reales bajo los que actúan todos estos modelos de la caballería ya no existen, y la ficción de su existencia deforma hasta la locura la visión del mundo [p. 103] de nuestro hidalgo. Pero al mismo tiempo, este loco posee realmente en su fantasía todas las cualidades de un auténtico caballero. Es valeroso, corajudo, piadoso, pronto a la ayuda, amigo de los oprimidos, está enamorado, es fiel, creyente y está ávido de aventuras. Hemos de admirarlo en sus virtudes subjetivas y sentimos con placer la poesía de su discurso, cuando éste rebosa de sublime filantropía: en el medievo hubiera sido un digno comensal de la Tabla Redonda del Rey Arturo, un peligroso rival de todos los “infieles”. Precisamente por sus elementos positivos se convierte en una caricatura tanto más significativa: sus cualidades, en sí preciosas, sufren un trastorno que se aniquila a sí mismo, que gasta con turbio entusiasmo sus fuerzas contra un molino al que ve como gigante, que libera a los galeotes tomándolos por infelices oprimidos, que suelta a un león de su jaula por ser un animal símbolo de la realeza, que venera la bacía de un barbero como si fuera yelmo del inmortal Mambrino, etc. Llegado a este punto de autodestrucción de la sublimidad de su pathos, nos reímos de él; la comicidad surge de la caricatura que de no ser así nos llevaría a la tristeza. Don Quijote, mísero, macilento, errabundo, nunca es vulgar o repugnante, pero se hace informe. Su Rocinante es un caballo de combate muy incorrecto con respecto al modelo originario; su modelo, la caballería ideal, se trasmuta mediante la práctica nulidad de sus métodos en su caricatura, y al mismo tiempo Cervantes ha sabido hacer suyo el arte de describir con el fatasioso caballero y su juicioso acompañante, tendencias eternas de la naturaleza humana, ha comprendido el arte de hacer de esta caricatura, en la que concurren los más nobles sentimientos y las intenciones más puras, una crítica de las carencias de la sociedad burguesa —y no sólo de la española en la que vive el afable señor. Hemos

de concederle al poeta que a pesar del Estado, la posicía y la Ilustración, la comparecencia voluntaria de una personalidad llena de fuerza y magnanimidad puede hacernos frecuentemente un bien contra la inmovilidad de la situaciones. ¡Puede una caricatura ser tan grande, tan polifacética y tan significativa gracias al genio! **[p. 105]**

PRIMERA SECCIÓN

LA AUSENCIA DE FORMA

La determinación abstracta fundamental de todo lo que es bello es, como ya hemos visto, la unidad. Como manifestación sensible de la idea, lo bello tiene necesidad de limitación, pues sólo en ella radica la fuerza de distinción, la distinción es imposible sin una unidad que de ella se distinga. Lo bello debe representarse siempre como unidad, pero no aislarse como mera unidad del exterior, sino más bien diferenciarse incluso de sí misma como unidad. La distinción, en cuanto distinción determinada, puede hacerse duplicación, pero la duplicación —al ser la lucha de la unidad consigo misma— debe poder volver en su proceso a la unidad, aunque el decurso empírico no llegue de hecho nunca a tanto. La unidad se propone como armonía produciendo su distinción y resolviéndola.

Estas son tesis básicas de la metafísica de lo bello. Hemos de recordarlas, pues a partir de ellas resulta que lo feo como bello negativo:

- 1) constituye la no unidad, no conclusión e indeterminación de la forma;
- 2) cuando pone la distinción, la produce o como falsa irregularidad o como falsa igualdad o no igualdad;
- 3) en lugar de la reunificación de la forma consigo, produce el paso de la duplicación a la confusión de los falsos contrastes.

Estas diversas formas de lo informe las podríamos [p. 107] designar, usando expresiones de nuestra lengua, como «ausencia de forma», «deformidad» y «desunión». Pero para la técnica científica será más cómodo usar términos griegos, que nosotros los alemanes poseemos en común con los pueblos románicos y que por extensión de su uso lingüístico tienen también una mayor precisión. Podemos definir como «amorfía» a lo contrario de la forma, «asimetría» a lo contrario de la disposición ordenada de las distinciones, y «desarmonía» a lo contrario de la unidad viviente.

A. *La amorfía*

La unidad es bella en general porque nos da un todo que se refiere a sí mismo, por esto la unidad es la primera condición de toda forma.

Lo contrario de la unidad, como abstracta no unidad, sería pues ante todo la ausencia de limitación con respecto a lo externo y de limitación con respecto a lo interno.

La ausencia de limitación con respecto a lo externo es la ausencia de forma estética de un ser. La limitación puede formar parte de la naturaleza de un ser, al igual que el espacio, el tiempo, el pensamiento, la voluntad en sí pueden ser pensados como privados de confines. Ella se hará antes notoriamente sensible allí donde según el concepto debiera tener lugar una diferencia con respecto a lo externo y ésta no se da. La limitación en general no puede ser definida ni como bella ni como fea. En comparación con ella lo limitado es más bello, porque representa una unidad referida a sí, al igual que Platón daba preferencia al *περαξ* con respecto al *απειρον*. Por lo tanto, ella no es simplemente fea en sí porque en su nulidad ofrece la posibilidad de la delimitación. Pero en el momento en el que la delimitación no es real tampoco es bella.

Esta absoluta carencia de forma es diferente de [p. 108] aquella ausencia de forma que afirmábamos en sentido relativo, donde está presente una forma y, por tanto, hay unidad y delimitación,

pero todavía privada de toda distinción.

Una forma de ese género es, por la distinción dentro de sí, informe. Esta carencia de distinción se hace aburrida y lleva a todas las artes a revelarse contra ella. La arquitectura, por ejemplo, recurre al ornamento —con líneas de zigzag, meandros, rosetas, arcos, acanaladuras, collares, plegaduras internas y externas, etc.—, para poder producir diferencias, allá donde de otra manera no habría otra cosa que la monotonía de una superficie simple. La desnuda e indistinta identidad no es todavía positivamente fea, pero llega a serlo. La pureza de un determinado sentimiento, de una determinada forma, de un sonido, puede ser incluso bella de inmediato. Pero si esta unidad se nos manifiesta siempre y sólo como unidad sin interrupciones, sin mutaciones y oposiciones, se derivan de ella una triste pobreza, uniformidad, monotonías cromáticas y sonora. La vacía indistinción, que todavía es la nulidad de la forma, ya se ha superado a sí misma; del abismo todavía indistinto de la posibilidad de la forma se ha llegado a una realidad y determinación de la forma, del color, del sonido, de la representación. Ya que esto encuentra su satisfacción en esta determinación, se genera con la fijación de la mera identidad otra fealdad. En un principio acojamos todavía con benevolencia una impresión tal en sí determinada, pues la unidad y la pureza, especialmente si van unidas a la energía, tienen algo de placentero. Pero si permanece en esta unidad abstracta se hace fea e insoportable a causa de la indistinción. Vale también para lo estético aquello que Goethe dice de la vida en general: que nada es más difícil de soportar que una serie de buenos días. El purismo en sí indistinto, repetitivo que se distingue sólo mediante su comparación con la nada de la ausencia de forma, el purismo de la univocidad de formas y colores, de sonidos y **[p. 109]** representaciones se hace feo e insoportable. El verde es un color bello, pero sólo el verde sin el azul del cielo sobre él, sin agua brillante que lo atravesase, sin el blanco de un rebaño de ovejas, sin un techo rojo de ladrillo que sobresalga de los árboles, se hace aburrido. En París en 1830, fascinó “le parti des ennuyés” cuando el rojo del fuego y el tronar de los cañones interrumpió la monotonía del eterno sonido de carrozas del bulevar. Pero el segundo día en el que la batalla continuaba y cuando en el tercero el tiroteo parecía que no iba a acabar nunca, los más desenfadados exclamaron: “Oh, que c'est ennuyant!”.

Por lo tanto, la unidad que es sólo unidad se hace fea, porque pertenece al concepto de la verdadera unidad el distinguirse de sí mismo. En este punto la forma en sí puede contraponer a la unidad la diferencia que se deriva de su propia disolución. Dicha disolución puede ser bella porque por ella el devenir está ligado al desvanecerse, es decir, a un diferir, si bien se trata de un distinguir que termina en la nada. Lo atractivo de este fenómeno consiste precisamente en el hecho de que junto a la forma está presente simultáneamente el devenir de la ausencia de forma, el puro pasar a ser otro. Imagínese un monte cuya cima boscosa se pierde como un sueño en la niebla de la lejanía. Imagínese la espuma de una cascada cuyos chorros se desperdigan y el ciclón lanza al aire con furia jubilosa: entonces el paso de las columnas de agua apenas nacidas a su destrucción es bello. O imagínese un sonido que haciéndose igual a sí mismo como sonido se va extinguiendo poco a poco: este desvanecerse es bello. Comparado con el desierto de la identidad inmutable todo movimiento es bello, también el desvanecerse. Mas lo que es bello de este modo deviene feo cuando comparece la disolución allí donde no debe hacerlo, allí donde más bien se espera la determinación y el cierre de la forma, allí donde, por lo tanto, la forma en lugar de ganarse a sí misma mediante esta **[p. 110]** disolución se hace convulsa, contrahecha y empalidece. Surge entonces aquello que denominamos nebuloso y oscilante, la carencia de precisión y distinción allí donde debería haberlas. El mismo elemento sale a la luz en la épica y la dramática como falta de estructura, en la música la denominamos con una expresión eufemística: salvajismo. Lo salvaje se puede hacer bello, por ejemplo, en la música militar, pero en sentido negativo designa la ausencia de forma. La falta de firmeza y la inseguridad de la delimitación contradicen al concepto de la forma y tal contradicción es fea. La carencia de inventiva y de fuerza se esconden con frecuencia tras estas formas relajadas y estos contornos apenas insinuados. Pero no deben

confundirse estas formas débiles y amorfas con el esbozo: el verdadero esbozo es el primer proyecto para una ejecución. Este no es todavía satisfactorio, precisamente porque todavía falta la ejecución, pero en sus líneas preparatorias puede ya hacer sentir —como ocurre con los diseños de los grandes pintores y escultores— la belleza posible. En el diálogo *Der Sammler und die Seinigen* Goethe ha sopesado y examinado finamente todas las distinciones relativas a este asunto¹⁸.

Lo nebuloso, por lo tanto, no es la bella niebla en la que una forma se puede esconder; lo oscilante no es la suave línea ondulada en la que una forma puede confundirse, no es la evanescencia en la que puede difuminarse un sonido. Al contrario, es en la debilidad de la delimitación donde ésta sería decisivamente necesaria, en la incompreensión de la expresión donde ésta debería acentuar su claridad. En la escultura y en la pintura son sobre todo las formas simbólicas y alegóricas las que inducen a esto. E incluso con las mejores intenciones los mismos artistas no consiguen obtener una caracterización precisa cuando deben representar abstracciones como «la patrie», «la France», «le choléra morbus», «Paris» y similares. Se puede estar contento, si en tales casos nos ofrecen una bella forma [p. 111] femenina. La vieja escuela pictórica de Düsseldorf adoleció cierto periodo de tiempo de esta ausencia de forma, porque a causa del predominar de una manía sentimental, de álbum, se falseó la distinción entre lo pintoresco y lo poético, y uniéndose a los poetas, se confió demasiado en que la luminosa palabra de aquellos viniera en ayuda de las formas existentes y problemáticas. En la poesía nos encontramos con mucha frecuencia, después de la aparición de grandes genios, un periodo de imitadores en el que impera lo informe. En la épica se tiende a la teoría de Schlegel, según la cual la trama, como mero fragmento de un contexto mayor, puede remontarse al infinito sin íntima unidad. En la lírica la unidad se caracteriza por un exceso de predicados de los que se provee el sujeto. En la medida que un predicado sofoca siempre a otro, esta congestión hace surgir, en lugar de la rica imagen buscada, una totalidad que no dice nada, que mezcla lo inesencial con lo esencial. En el campo dramático la unidad es indulgente con el llamado poema dramático que abstrae a priori de la representabilidad, y por ello renuncia por principio a la acción verdadera y propia, el acabamiento de los caracteres a la verosimilitud y no contiene con frecuencia más que una laxa serie de monólogos líricos. Como nosotros los alemanes no nos sentimos como nación, y por lo tanto, no tenemos un teatro nacional propio, dos tercios de nuestras producciones dramáticas están desgraciadamente constituidos por estos dramas de una pureza teatral imposible, y por lo tanto, es superfluo nombrar ejemplos particulares. Cuando se nombra a Goethe como progenitor de este híbrido, en cuanto autor de *Fausto* se yerra, porque la primera parte de *Fausto* ha resistido brillantemente la prueba teatral, y la segunda también la aprobaría —si antes se compusiera la música para ello necesaria— porque está concebida no menos teatralmente y elaborada no menos al modo operístico que la primera. [p. 112]

Después de haber tomado en consideración el origen de lo feo informe, también debemos analizar su paso a lo cómico. El efecto cómico está en parte producido por el hecho de que en lugar de la distinción determinada que se podía esperar, ésta vuelve siempre a la misma, en parte porque una forma desde el principio de su movimiento es proyectada a un final totalmente diferente y antitético. La indeterminación de la forma, que consiste en que en su infinidad vacía no hay forma alguna, no puede ser llamada ni positivamente bella, ni positivamente fea, pues “non entis nulla sunt predicata”. Y, en

18 En este ensayo titulado *Der Sammler und die Seinigen*, Goethe ha tratado en sustancia la antítesis entre idealistas y caracteristas -como entonces se les llamaba- y ha presentado como resultado un pequeño debate que oscilaba entre las opiniones de unos y de otros.

1. Sólo seriedad, tendencia individual, manera: a) imitador, b) caracterista, c) artista en pequeño [o también a) copista, b) rigorista, c) miniaturista].
2. Sólo juego, tendencia individual, manera: a) fantasmista, b) ondulante, c) bocetista [o también a) imaginista, b) tortuoso, c) ideador].
3. Seriedad y juego unidos, cultura en general, estilo: a) verdad artística, b) belleza, c) perfección.

cuanto territorio neutral tampoco podemos definirla como cómica.

Por el contrario, la indistinta determinación de la forma presente en el retorno incesante de la misma frase puede tener un efecto cómico. En lugar de remitirse a otro predicado, recae una y otra vez en el mismo. La mera identidad, continuidad sin fin, nos aburriría. Si nos tuviéramos que reír en un principio de ella al inicio, bien pronto nos causaría enojo y se haría fea: esto lo experimentamos en las malas comedias, en las cuales la pobreza del autor pone en boca de un personaje un discurso de poco gusto que, como viene servido en todas las salsas, «à tort et à travers», suscita en alguna ocasión en nosotros una seca sonrisa que sin embargo se consume pronto y produce la impresión deplorable de una carencia de espíritu que quiere ser graciosa. El verdadero artista sabe usar con medida el efecto cómico de la repetición (con lo que no se quiere hacer alusión al «refrain» que se basa en leyes diferentes), así, por ejemplo, Aristófanes en *Las ranas*, para mostrar la miseria de los prólogos de Eurípides, se sirve de Esquilo para añadir a todos los trímetros iniciales una palabra como piel de carnero, vinajera o saco de avena para reírse de aquél. Aquí después de cada inicio se debe esperar una continuación diferente, pero a cada uno de ellos el implacable Esquilo pone la vinajera. Droysen ha traducido [p. 113] libremente: “fracasa con la vieja lira” lo que sin duda explica el sentido, pero contiene una expresión abstracta del resultado deseado por Aristófanes:

EURÍPIDES:	Se extiende el clamor de que Egipto, reuniendo a sus cincuenta hijos, que van remando a Argos-
ESQUILO:	-rompe su vinajera.
EURÍPIDES:	Dionisos, con el tirso y una piel de ciervo adornado, va saltando y bailando por la arboleda del Parnaso-
ESQUILO:	-rompe su vinajera.
EURÍPIDES:	No existe un hombre absolutamente feliz: o bien, siendo noble, le faltan bienes, o bien le falta nobleza-
ESQUILO:	-él rompe su vinajera.
EURÍPIDES:	Alejado de la gran fortaleza de Sidón, Cadmos, hijo de Agenor-
ESQUILO:	-rompe su vinajera, etc.

El continuo agregar algo a la modificación de la forma y el continuo recaer en la forma que ya era, es aquí la «vis comica», de la que la farsa sabe sacar felices y grandes ventajas: lo mismo se puede observar en todas las payasadas de los acróbatas y caballistas. La ausencia de forma puede consistir también en el paso al contrario positivo respecto al estado inicial de la forma. Se nos anuncia una forma, pero en lugar de la esperada aparece la contraria, una disolución de la forma inicial en el extremo opuesto. De cualquier manera ésta tendrá naturalmente una forma, pero será la destrucción de la primera. El payaso, por ejemplo, toma una distancia enorme para saltar un obstáculo. Prefigurándolo con nuestra fantasía, ya vemos el audaz salto, cuando él, lejos de la meta, se para [p. 114] repentinamente y pasa por debajo del obstáculo o lo rodea tranquilamente. Reímos porque nos ha engañado. Reímos porque nos sorprenden la más completa oposición a la energía del movimiento y la flemática tranquilidad. Después el payaso debe aprender a cabalgar. Se presenta estúpidamente. Con diligencia se le explica qué es lo que tiene que hacer y se le convence para que monte en la silla.

Finalmente salta sobre el caballo pero del revés, empuñando la cola en lugar de las bridas. También el arte de los juegos de manos nos intenta entretener preferentemente haciendo que de la nada aparezca mágicamente algo. El intelecto se dice a sí mismo que de la nada no puede surgir nada, y sin embargo, vemos que, a su pesar, el mago va extrayendo de su sombrero un ramo de flores tras otro. Nos asombramos pero reímos, porque nuestro intelecto, al mismo tiempo que es abiertamente contradicho, sabe en silencio que tiene razón. Es precisamente esta contradicción de ser engañados a sabiendas lo que nos divierte. También el pasar de los beodos del hablar al mero balbucear, a los sonidos inarticulados, el reflejo de la confusión en la que cae la inteligencia, puede ser, hasta cierto punto, cómica. En Berlín el autor Gern el hijo, sabía producir excelentemente y con un efecto infalible, estos sonidos a la busca de una forma, rugientes, ahogados, gangosos y mauyantes intercalados con fragmentos de palabras.

B. La asimetría

La amorfía es en sentido inmediato la total indeterminación de la forma. Esta se eleva a la unidad de la forma, pero se deforma en la distinción dentro de sí misma, a causa de la indistinción, está en sí privada de forma. O la distinción aparece en la forma, pero de tal manera que consiste en la disolución de la forma. [115]

La unidad de una forma puede repetirse en distinciones simples y proseguir según ciertas reglas. Esa es la regularidad. Entre la regularidad y la unidad está la inmediata alteridad de las existencias, la diversidad, cuya variopinta multiplicidad puede ser muy placentera desde el punto de vista estético. Por ello todo arte aspira de un momento instintivo a la variedad para romper la identidad de la unidad formal. Pero esta variedad, que tiene en sí un efecto placentero por su oposición a la identidad abstracta, se convierte en fea en el momento en que deviene en un desorden no regulado de las diversas existencias. Si de todo este conjunto no resurge cierto orden se hará bien pronto fastidiosa. Por eso el arte se esfuerza prematuramente en volver a dominar lo caótico —en el que cae tan fácilmente la diversidad— mediante abstracciones de proporciones iguales. Hemos recordado que el gusto del pueblo se ha esforzado prematuramente en animar el vacío de una vasta superficie en las artes plásticas. Inicialmente se ayuda con formas que son poco más que círculos o puntos, trazos variopintos o manchas, pero bien pronto empieza a ordenarlas un poco. El cuadrado, el zig-zag, el caulípolo, las superficies adentelladas, la banda entretejida, la roseta, se hacen forma fundamentales de toda la ornamentística y todavía se entrelazan en nuestra tapicería.

Lo feo en la diversidad está pues en la carencia de una ligazón comprensible que unifique el pulular de sus particularidades en una estructura relativa. Sólo desde el punto de vista de lo cómico puede una maraña sin reglas hacerse placentera. La realidad vulgar está cuajada de confusiones que nos deben ofender estéticamente, si no es que en caso afortunado nos han hecho reír. Si las observamos a través del ojo de un Jean Paul o un Boz-Dickens, adquieren súbitamente un atractivo cómico. No podemos pasear por la calle sin encontrar materia inagotable para estas observaciones humorísticas. Aquí nos encontramos un [p. 116] carro con muebles al que han ido a para sofás, mesas, utensilios de cocina, camas, cuadros en una distribución que según su orden habitual será considerado imposible. O aquella casa nos deja ver en su entresuelo a un zapatero remendón, en el parterre un estanco con su infalible cervecería y encima un mordisco parisino y en la buhardilla un pintor de flores a la oriental! ¡Qué rico de sentido es este revoltijo combinado por el azar! O entramos en una librería y en un atril de exposición se hallan clásicos, libros de cocina, libros para niños y encendidos panfletos en combinaciones tan graciosas como sólo podría haber ideado la vena satírica de un Washington Irving o un Gutzkow. ¡Y el ropavejero! ¿No es él un maestro del humor en el candor sin intención con que

mezcla retratos de familia abandonados y pieles apolilladas, libros viejos y orinales, sables y escobas de cocina, valijas de viaje y cuernos de caza? Los mercados, los albergues, los campos de batalla, los postillones se enredan en estas improvisaciones de cómico revoltijo. La heterogeneidad de las diversas existencias en contacto cambia el valor habitual de las cosas mediante relaciones que se imponen a nuestra vista. El azar puede sin duda ser muy prosaico y carecer de espíritu, pero puede ser muy poético y gracioso. Cosas, que de otro modo estarían a mucha distancia entre sí y que se considerarían profanadas por haber sido agrupadas. Los modernos han estimulado muchos avances, con frecuencia muy felices, en este espíritu de bizarría. El gran acopio empírico de la conciencia actual ha hecho posible dar lugar a innumerables conexiones que en su agrupamiento casual nos regocijan por la reflexión de una en otra. El pueblo insular británico, Londres surcada por el mar, la época isabelina, la imaginación universal de Shakespeare, han excitado sobre todo este juego de la fantasía. Hogarth lo ha introducido en la pintura, aunque ya esté ausente —también su manera de caracterizar, sobre todo en la fisionomía, es [p. 117] exquisita— de cierta intención que revela un esmero exagerado e insistente por no pasar por alto ninguna de las relaciones de su cálculo. En la literatura poética más reciente estas maneras han sido especialmente introducidas por el novelista humorístico, que no sólo se ha sentido cómodo con ellas, sino que las ha explotado con tal afectación que las ha convertido en tonterías. La mera confusión de las representaciones es fea. Frecuentemente alguno de nuestros forzados humoristas no son mejores que los enfermos mentales del manicomio que sufren de confusión mental.

La libre variedad es bella siempre que su agrupamiento encierre cierto sentido. Si pensamos la tendencia de ordenación de lo diverso como una unidad que se repite en la variedad, tendremos un concepto de lo regular, es decir, de la renovación de lo diverso según una regla fija. Así ocurre con los mismos intervalos de una batuta, la misma distancia entre los árboles de una avenida, las mismas dimensiones en las partes afines de un edificio, el retorno del estribillo en las canciones, etc. Esta regularidad es bella en sí, pero primero satisface las necesidades del entendimiento abstracto, y por eso está en el camino de ser fea apenas la configuración estética se limite a ésta y no ofrezca nada más aparte de expresar una idea. La regularidad se estanca por sus estereotipos que siempre presenta las distinciones de dicha manera. Y para salir de la uniformidad aspiramos a la libertad, aunque se tratase del extremo opuesto, de una libertad caótica. En la introducción al *Phantusus*, Tieck ha defendido el estilo holandés de cuidar los jardines con sus setos, sus árboles talados y arriates rodeados de boj que se adapta más a la conversación de los que pasean. Allá donde la sociedad es el fin para sí misma, en una corte brillante van muy bien los amplios senderos de arena fina esparcida, los muros verdes, los árboles que marchan a ritmo de parada, estos bosquetes tipo gruta. Este estilo fue llevado por Lenótre a la máxima perfección [p. 118] en tiempos de Luis XVI. Los imitadores lo copiaron en Schönbrunn, Kassel, Schwetzingen, etc. Aquí la naturaleza no debe aparecer en la libertad de su desarrollo, sino que debe inclinarse ante la majestad, limitarse y construir un agradable salón entre cuyas paredes de seda luzcan los uniformes cubiertos de oro. Mas si el jardín tiene pequeñas dimensiones y no sirve de escenario de las escenas cortesanas, lleva a nosotros, entre setos cúbicos y árboles a los que la tijera ha dado forma de esferas y pirámides, el sentimiento de constricción y enclaustramiento, y para salir de esta monotonía aspiramos a la irregularidad de un jardín inglés o mejor aún a la libertad del bosque.

Aquí ya nos encontramos con determinaciones claramente dialécticas. No basta simplemente con mencionar y presentar estas determinaciones: cada una traspasa a la otra. Como momento, la regularidad puede estar justificada y ser bella; como regla absoluta del surgir del objeto estético puede hacerse fea. Pero no se puede concluir que lo contrario de la regularidad, [sea] la irregularidad. Puede serlo según las relaciones, en lugar incorrecto o si degenera en confusión puede también hacerse fea. Un bello ejemplo de irregularidad atractiva en el campo arquitectónico es el castillo Meilhan en el

Departamento de Cher, construido sin simetría alguna en una especie de estilo renacentista¹⁹. En la representación de esta descuidada irregularidad que solemos llamar «negligé par excellence» y en la que las sirvientas tienen una apariencia más atractiva que la de sus señoras, los pintores y los poetas han estado suficientemente afortunados y no es necesario recordar ejemplos. En el siglo pasado llegaron a Alemania como presuntas imitaciones de la poesía hebrea, de los antiguos coros de las canciones de los bardos y de Ossian, cantos rítmicos libres que en su irregularidad salvaje se habían emancipado del cierre métrico. Algunas cosas eran excelentes, como algunas baladas de bardo de Klopstock y algunas [p. 119] composiciones de Goethe. Mas en otras composiciones —que se desenvolvían no solo en un vacío efluvio de palabras, sino también en masas sonoras totalmente arrítmicas, desprovistas de musicalidad, que chocan entre sí— esta irregularidad daba una impresión lamentable.

Precisamente por eso, la regularidad y la irregularidad pueden resultar cómicas por su contraposición. La primera cuando deviene en pedantería, la segunda en mofa de la pedantería. La pedantería desearía constreñir la vida a sus reglas y no permitir ni una tormenta si ésta no permite, a su debido tiempo, realizar una cortés reverencia. Debido a que la constricción que ejerce sobre la cosa o tiene utilidad alguna y se deriva de un capricho obstinado, se hace cómica. Y como justa parodia de éste trastorno que contra el concepto mismo de vida osa tratar a ésta como una máquina, como un malicioso duende que disturba la delimitación de su círculo diligentemente trazada por la pedantería, la irregularidad se hace cómica.

Si la unidad ha de ir unida a la diferencia, esto puede ocurrir ante todo porque la forma se repite, pero al mismo tiempo, esta repetición como inversión se invierte. La repetición de la forma es la identidad de la regularidad, la inversión del orden es la diferencia de la irregularidad. La forma de la identidad que a pesar de todo está presente en la desigualdad es la verdadera simetría. Por eso los antiguos han representado a los Dioscuros en bella simetría al sostener cada uno a un caballo que se encabrita; uno con la mano izquierda, el otro con la derecha; uno adelantando el pie izquierdo, el otro el derecho; las cabezas de los caballos se inclinan hacia el interior o el exterior. A ambos lados está presente lo mismo, y es sin embargo, diferente; no es simplemente algo diferente, sino que una es la inversión de la otra y por ello la relación con la misma. Por esto la simetría no representa una mera unidad, una pura diversidad o una simple diferencia, una mera regularidad o [p. 120] irregularidad, sino una unidad que en su igualdad contiene la desigualdad. Sin embargo, la simetría no es todavía la culminación de la forma, también ella se subordina como un momento a la superior creación de la belleza que, en ciertas condiciones la sobrepasa. Si ella falta allí donde la esperamos, esa ausencia nos daña y tanto más lo hace si estaba ya presente y ahora es destruida o si es un esbozo que no ha llegado a ejecutarse. Tomada en abstracto, la simetría no es otra cosa que la uniformidad en general; con más exactitud, sin embargo, es una uniformidad que contiene una antítesis de arriba y abajo, alto y profundo, claro y oscuro; o más exactamente todavía, que en la repetición de lo igual contiene en sí la inversa de la disposición, aquello que llamamos inversión. Los ojos, las orejas, las manos, los pies del organismo humano tienen una relación simétrica. La duplicación de lo idéntico puede estar en relación con un punto idéntico para ambas partes, como la disposición de las ventanas con respecto a la puerta, como dos semicírculos de columnas en relación a dos pasillos que los cortan; como el dístico es la

19 Este singular castillo está representado en cinco láminas por J. Gailbaud en “Denkmälern der Baukunst” con la colaboración de Franz Kugler y Jacob Burckhardt editado por L. Lohde, vol. III (*Denkmälern des Mittelalters*, Sechste Abteilung). Esta colección, en sí muy instructiva y elegante, está desgraciadamente concebida desde el estrecho punto de vista francés. El estilo arquitectónico céltico, romano, románico e italiano son privilegiados en modo excesivo, mientras que son menospreciados miembros extraordinariamente desarrollados del arte como la arquitectura de orden alemán. El castillo de Meillant es muy interesante y se puede comparar con el castillo de Marienburg, que en vano se busca en esta colección.

mitad ascendente y descendente del pentámetro en relación al hexámetro. Todos estos son órdenes simétricos que en la arquitectura, en la escultura, en la pintura, en la música, en el arte orquestal se especifican según los contenidos propios de tales artes. Si en su caso específico la simetría es negada se crea una desproporción que es fea.

Si falta la simetría en general, si no está presente en absoluto, tal ausencia de la misma es más soportable que una positiva infracción contra ella. Si a una relación que por naturaleza debe ser simétrica le falta un lado, la existencia de la simetría es imperfecta. Entonces nuestra fantasía actúa complementariamente y añade aquello que todavía falta: de tal manera esta media simetría es soportable como una simetría conceptualmente existente pero no llevada a cabo en la realidad. Esto lo sentimos frente a [p. 121] muchas iglesias góticas en las que frecuentemente sólo ha sido construida una torre, mientras que la otra falta o sólo ha llegado a un nivel inferior. En la observación de la fachada la falta de la torre es un defecto estético, ya que según la disposición del edificio debería estar allí. Como todavía está implícito en el concepto de la torre —construcción que aspira a la preeminencia— poder estar en cierto modo sola, no sólo soportamos la ausencia con bastante facilidad, sino que la completamos, cuando es evidente con nuestra imaginación. Cuando la simetría es completa pero contiene en sí contradicciones, nuestra fantasía perderá campo de juego porque nos vemos frenados por algo positivo. No podemos sustituir lo dado por otra cosa, ni completar lo existente idealmente y con la idea; debemos más bien someternos a lo que existe empíricamente y tomarlo tal como es. La identidad puede estar en un modo que en sí sea contrario pero no inverso. Entonces lo que se manifiesta no es el correlato simétrico y sinfónico, sino que lo idéntico que debe actuar como término correspondiente se manifiesta de manera cualitativamente diferente. Imaginémosnos, por ejemplo, que según su proyecto primitivo una iglesia gótica hubiera debido tener dos torres, que primero se hubiera construido una y que luego se le hubiera añadido otra de estilo diferente: habría simetría, pues debía haber dos torres, pero al mismo tiempo la habría de una manera que no corresponde al concepto de la totalidad, pues más bien contradiría cualitativamente a su unidad. En los teatros cuando el vestuario es insuficiente, ocurren con frecuencia muchas cosas divertidas en esta forma de la asimetría. La simetría también puede corresponder cualitativamente a la unidad de la forma, pero infringir cuantitativamente las proporciones, y también esta deformidad es fea. En las artes plásticas se cometen muchos errores de este tipo. Conceptualmente cuando hay dos torres paralelas, una no debe ser más alta que la otra; en dos alas de [p. 122] un edificio, una no debe ser más larga que la otra, en dos series de ventanas separadas por un portal el número de una no debe superar al de la otra, en una estatua un brazo no debe ser más largo que otro, etc. Llamamos mutilación a esta falta de simetría, si por ejemplo, un brazo o un pie son contrahechos o deformes.

La asimetría no es la simple ausencia de forma, es decididamente deformidad. En un drama fantástico *The transformed deformed*, Byron ha narrado los tormentos de un jorobado fuerte de espíritu. Como la madre ha renegado de él, éste busca la muerte y en ese preciso instante es interrumpido por un misterioso extraño que le regala el don de asumir otra forma, y le dice:

“Si yo quisiera darle al búfalo tu pie hendido
o al ágil dromedario la altura de tu joroba
ellos se regocijarían por los elogios. Y sin embargo,
ambos son más ágiles, robustos, poderosos
activos y pacientes que tú
y que todos los seres mas audaces y bellos de tu raza.
Tu forma es natural;
sólo que la naturaleza se equivocó al dar
a un hombre lo que ha otro estaba destinado”.

Sin embargo, Arnold, así se llama el contrahecho, siente todo el peso de la belleza, y prosigue:

“Mía no es la fuerza, es la fealdad misma la audaz
forma parte de su naturaleza superar a la humanidad
en corazón y espíritu y de esta manera
superar al semejante”.

Como la fealdad en su negatividad es algo positivo, ésta se siente sola, y este sentimiento es su pena más grande. Arnold dice: [p. 123]

“Si un poder me hubiese ofrecido
la posibilidad de cambiar, habría hecho
todo cuando en mi estuviera para abrirme
camino, a pesar del peso descorazonador y penoso
de mi fealdad, que como un monte
oprime mi corazón y mi espalda
y me hace torpe y maldito
a los ojos de la felicidad.
Entonces habría contemplado
la belleza del género, que es el modelo
de cuanto conocemos y soñamos como bello,
más que al mundo que lo adorna, con un suspiro
no de amor, de desesperación y habría renunciado
también a obtener el amor
de quien no puede amarme por esta forma corcovada
que me hace estar tan solo”.

De esta tétrica manera se expresa el dolor de la deformidad. Y sin embargo, ella puede convertirse en un gran medio de comicidad. Es cierto que en la ausencia de simetría no hay todavía nada cómico, pero en la confusión, ésta ya se hizo sentir, porque en ella una forma suplanta y hace diluirse a la otra. En la semisimetría, la disposición a realizarse no llega a su fin —y también prescindiendo del todo de la particularidad del contenido— tiene un tinte cómico. Pero la asimetría positiva, que no es congruente en su congruencia y que en la identidad de sus partes es todavía desigual, esta simetría en sí asimétrica contiene ya de hecho la comicidad, en la medida en que lo ridículo es la contradicción entre lo imposible como algo empíricamente real y la realidad como debe ser conceptualmente. Si conceptualmente debe ser imposible que un brazo sea más largo que otro, es un hecho que un brazo es más largo que otro, la realidad que contradice al concepto, la realidad que no debe ser, es real, y tal contradicción se hace cómica; [p. 124] lo mismo ocurre cuando al mirar los pies el cojear tiene en sí algo cómico. La comicidad envuelve las profesiones a las que se dedica el hombre que pueden tener como consecuencia una atrofia o aparente acortamiento de un brazo, y así nos representa a los escritores, sastres, zapateros, carpinteros, etc., en sus cómicos movimientos.

Una comicidad particularmente placentera emerge en el drama, cuando al curso trágico de la acción principal le es contrapuesto el curso cómico de una acción colateral. Todos los eventos positivos de la esfera seria se repiten en la nulidad de la esfera cómica y a través de este paralelismo aumentan su efecto patético. Estas maneras dominan el teatro inglés, pero sobre todo el español. Shakespeare las ha excluido de la alta tragedia, pero Calderón, como debe resolver en general problemas de aritmética moralo-convencional, las aplica constantemente. Incluso en el drama teológico, como *El mágico prodigioso*, Calderón hace reflejar el desarrollo trágico para dar relieve a la comicidad.

Las mismas determinaciones de la asimetría a la que llamamos feas cuando pretenden tener carácter positivo se hacen cómicas cuando esa pretensión es sólo apariencia. No hemos de seguir

persiguiendo la comicidad allá donde lo feo nos ocupe y sólo hallamos insinuado una disolución en lo cómico. Sin embargo, debemos mostrar que la asimetría se hace desarmonía por el falso contraste con su palanca antagónica: la simetría. En la simetría, como en la asimetría, la relación de los miembros inverso está todavía en general en un estado de quietud. Si la contradicción entra en tensión se convierte en contraste. Se trata, como es conocido, de uno de los medios estéticos privilegiados. Desde el punto de vista cualitativo no puede consistir más que en determinaciones que se contradicen, pero desde el punto de vista cuantitativo puede tener muchos grados, puede ser débil o fuerte, mate o estridente. Cual es el contraste necesario en un caso determinado depende de las [p. 125] circunstancias próximas. Para un mismo ser son posibles varias contradicciones según los diversos aspectos, pero en virtud de su especificidad tiene cada uno una contradicción absoluta en sí que contiene su total negación; a la vida se contrapone como absoluta contradicción la muerte, a la muerte la vida, a la verdad la mentira, a la mentira la verdad, a lo bello lo feo, a lo feo lo bello, etc. Por el contrario, a la vida se contrapone la enfermedad sólo como contradicción relativa —y de esa manera a la verdad el error, a lo bello lo cómico—, y por ello estas determinaciones no tienen todavía a otras como contradicciones absolutas. La enfermedad es un obstáculo y una disminución de la vida: la contradice especialmente porque la vida, según el concepto que le es propio debe ser sana. Por lo tanto, la contradicción absoluta de la enfermedad es en la vida la salud. De esta manera, la certeza objetiva es absolutamente contrapuesta al error y lo trágico a lo cómico. Con tales distinciones es posible hacer constatar estas determinaciones con otras que por sí mismas, ya en sentido absoluto, ya en sentido relativo, no se contradicen, pero entre las cuales se instituye sólo artificialmente una contradicción, ora absoluta, ora relativa. Formalmente lo absoluto puede ir en contradicción con lo absoluto, lo relativo con lo relativo: en la realidad tales relaciones pueden revestirse de múltiples aspectos.

Este no es el lugar para examinar con más atención estos conceptos generales, que pertenecen en parte a la metafísica y a la lógica en general, en parte a la metafísica estética en particular. Estamos constreñidos a recordar, tal y como es necesario, a distinguir el falso contraste feo del correcto contraste bello. El falso contraste surge ante todo porque en lugar de la oposición que debe darse se da algo meramente diferente y esto último no es más que la diferencia indeterminada incapaz todavía de tensión. La variopinta multiplicidad de lo diferente puede estar plenamente justificada en sentido estético; pero si concurre allí [p. 126] donde debe producir contraste resulta insuficiente. Toda diversidad, tal y como es acumulada, no es susceptible de sustituir el interés que nos inspira la oposición determinada. Cuando en una novela comparece cierta cantidad de personajes, cuando se desarrolla una serie de acontecimientos, pero un contraste de los personajes y su destino no domina con energía toda la serie de situaciones, la variedad nos cansa pronto y acaba enojándonos. O cuando en un cuadro resplandecen varios colores, pero falta un decidido contraste cromático, nuestro ojo queda aturdido por la simple mezcla de colores. Sin menoscabo del atractivo de la variedad, la contraposición puede quedar en ella realzada.

Sólo la contraposición positiva y negativa produce contraste. La identidad debe hacerse desigual a sí misma y puede llegar al conflicto y a la colisión. Lo diferente debe ser, en cualquier modo, al mismo tiempo idéntico, mediante la unidad debe estar en una situación de reciprocidad consigo mismo. Cuanto más exprese una acción recíproca más bello es. Si entonces la oposición determinada debe aparecer y, sin embargo, se pone en lugar de lo negativo idéntico algo sencillamente distinto —capaz también de relación, pero de ninguna inmanente— estaremos entonces ante algo meramente diferente. Así, por ejemplo, en la ópera *Robert le Diable*, el diablo es sólo diferente de su hijo, como diablo debe odiarlo, mas este «extraño» ama, en contra de su condición de diablo y conforme al de un padre. Es decir, con el amor por el hijo es negada la idea de lo diabólico. Él no puede entrar en contraste con el bien, aunque deba hacerlo, un diablo sentimental es ridículo. Se trata de un contraste mermado. En lugar de la contraposición que debe haber, está la pura y simple diversidad. Este contraste no es sólo

mortecino, sino que también es errado.

El contraste se hace, empero, mucho más feo cuando la contraposición va más allá de la tensión. Llamamos efectismo a esta forma de disposición de las partes [p. 127] en contraste. El arte no confía en la verdad simple, sino que refuerza los extremos para excitar los sentidos y los sentimientos. El quiere obtener a toda costa el efecto y por ello no puede dejar libertad alguna a quien lo disfruta que debe y ha de ser superado, y para su derrota —ya que hablar de victoria del arte sería un equívoco— el contraste es un medio fundamental. La preocupación que podría ser inadvertida o desoída por una humanidad demasiado saciada u obtusa, tiende a hacerlo interesante, como hoy se dice. Se hace neto, estridente. El confín de lo verdadero natural es rebasado vertiginosamente, para tensar de modo infalible mediante la sobreexcitación (surexcitación) nuestros nervios. Esta forma de arte —especialmente en la deformación de nuestra música moderna— es fea. Voltaire actuaba con este mal gusto cuando reelaboraba al *César* de Shakespeare a la escena francesa. No le bastó con que Bruto, en cuanto republicano, estuviese en contraste con César, cónsul y dictador que aspiraba a un poder personal, sino que incluso hizo a Bruto hijo de César. Él reforzó el homicidio del adversario político en parricidio y finalmente para coronar su obra, al eliminar en la batalla de Pilippi la sombra de César, obtiene contra Bruto justificación histórico-mundial.

El verdadero contraste, decíamos, debe contener la contraposición como desigualdad de lo igual. Así rojo y verde son idénticos en su ser colores; blanco y negro en la naturaleza acromática, bien y mal en la libertad, sólido y fluido en la materialidad, etc. El falso contraste, por el contrario, surge de la generalidad cualitativa y produce la contraposición aparente: a lo grande no se contrapone lo pequeño, o una grandeza diferente, sino lo mísero y lo débil. Pero la verdadera contraposición de lo mísero es lo importante, lo noble, lo puro; de lo débil lo fuerte, lo potente. Como estas formas tienen entre sí cierta conexión, porque pueden convertirse en sinónimos, se explica porque el error puede introducirse furtivamente en las obras de los [p. 128] mejores artistas. Nuestra lírica moderna, siguiendo la dirección que le ha dado al lenguaje el pulimento polifacético de la oratoria de Anasthasius Grün, ha producido muchos contrastes híbridos de este tipo. Pero se puede descubrir el origen del mismo Grün e incluso en sus mejores poesías. También en la bella poesía *Der letzte Dichter*, se han introducido furtivamente estas falsificaciones, por ejemplo en los versos:

“Mientras el bosque susurre
y alguien se sienta cansado”.

El cansancio se opone al reposo, el aire fresco al aire sofocado. Pero el cansancio y la frescura son dos términos que no cuadran entre sí. El susurro con el que se introduce el bosque, contrasta con el silencio de las llanuras vacías de árboles, o con el mismo bosque. Se ve que aquí A. Grün ha querido abarcar muchas cosas. El bosque debe refrescar con el movimiento de sus ramas al que se cansa en la torridez de la llanura abierta, pero la imagen está expresada de modo imperfecto.

Por el contrario, el contraste agudo refuerza la tensión con medio que trastornan la justa contraposición, que está en sí presente, que abren camino a un interés diferente desviándose de la relación sustancia en lugar de reforzarla, como es su intención. “Mole ruit sua”, se puede decir del efecto que tiene. Cuando Bruto jura dar muerte a César porque quiere conservar la república como forma necesaria del Estado romano, aquí aparece íntegra la gran crisis política de la época. Bruto debe sacrificar su inclinación por César, su simpatía personal para permanecer fiel al deber para con la patria. Así como el primer Bruto republicano debe sacrificar sus hijos a la República cuando se comprometen con los Tarquinos. Pero cuando Voltaire hace de Bruto el hijo de César, lo convierte en un monstruo [p. 129] virtuoso; una ofensa tal a la piedad es en sí tan horrenda que basta para helarnos la sangre. Hay dos elementos que nos tienen ocupados, la virtud estatal romana y la piedad. En el Bruto

shakespeariano no falta la piedad que debe complicar la decisión de matar a César, pero ella no impide ni que Bruto incumpla su juramento ni que el acento principal recaiga sobre lo político.

Estéticamente, el contraste agudo puede también hacerse, en ciertas condiciones, bello; se hace feo cuando no está sostenido por la unidad de lo idéntico en sí. Este trascender la base homogénea lo debe hacer mordaz; lo mordaz es el virtuosismo de Sue y de Scribe que corrompe todo arte auténtico. La Gran Ópera parisina está solamente dominada por aspiraciones a la novedad obtenida gracias a la síntesis de oposiciones heterogéneas. Aquí el elemento de imposibilidad tiene ocupado al intelecto con su no verdad y sorprende a la fantasía, no con la ingenuidad de la fábula que con su pueril inexperiencia juega con los límites de la experiencia, sino con el refinamiento del delirio indolente. Ya habíamos citado al Bertram de *Robert le Diable* de Scribe y Delavigné para mostrar que él no expresa ningún contraste con su hijo. Pero tampoco contrasta con Alice, «una muchacha de Normandía», no un demonio como él. Pero el elemento mordaz debe consistir precisamente en el hecho de que el diablo tiene un hijo al que ama tiernamente y al que intenta corromper porque lo ama: como lo ama pretende hacerlo compañero suyo en el infierno. Por ejemplo en el III Acto (según la traducción de Theodor Hell al uso entre nosotros) el amor le hace cantar así:

“¡Oh hijo mío, oh Roberto!
por ti, mi bien supremo
desafío al cielo
desafío al infierno yo.
De la gloria ahora esquivada [p. 130]
del esplendor que se desvanece
eres tú mi único consuelo
gracias a ti encuentro la paz”.

Este diablo, en absoluto debe hacerse interesante precisamente en virtud del sentimentalismo paterno. Todavía no se había visto un diablo que amara y encontrara consuelo y paz en su hijo²⁰. Es comprensible que tales productos condujeran a dificultades a la crítica, porque la falsedad de la contradicción puede disimularse. En Alemania, en el debate acerca de la *María Magdalena* de Hebbel, hemos tenido un ejemplo señero de cómo los falsos contrastes puede ser considerados el sumun de la belleza. Es cierto que esta historia dramatizada es bien triste. Estos acontecimientos pueden ocurrir desgraciadamente todos los días: nuestros periódicos están llenos de esta materia putrefacta. Pero esta historia no es trágica, como Hebbel la considera en su prólogo y como sostienen sus fanáticos adeptos. Lo triste de la trama se hace trágico contraste y con la pretensión de asumir tal dignidad es falsificado. De ahí resulta en general la capacidad de deslumbrar que es característica de la dramaturgia de Hebbel. Un hombre inflexible, el viejo carpintero Anton, se niega a beber a la salud del ujier de un tribunal, le dice insolencias a éste y el ujier denuncia a su hijo como ladrón. El hijo es llevado a prisión, el padre cree en su culpa y la madre muere de horror. La hija Clara ha amado a un joven que parece haberla olvidado por la universidad. Ella traba relación con Leonardo, un hombre vulgar y calculador. Conscientemente, para obligarse a serle fiel, sacrifica su virginidad y queda embarazada. Pero Leonardo, que puede hacer fortuna con otro matrimonio, la deja. Entre tanto, se descubre la inocencia del hijo que emigra como marino a América. El primer amor de Clara, todavía la ama y desea desposarla, pero desgraciadamente ella está encinta. [p. 131]

20 Del campo operístico habríamos podido extraer un copiosísimo florilegio de horrendas insensateces de la composición poética o, más bien de la descomposición de la poesía, pues no se llega a “degustar con melancolía la estupidez de la vida” tanto como en la ópera «seria» y «mezza» de nuestros días. Como ya Richard Wagner en sus tres volúmenes de su *Oper und Drama* ha condenado suficientemente la anti-poética de los modernos textos de ópera y especialmente la falta de calidad originada por el sinsentido de su traducción, nos hemos limitado a algunos ejemplo.

“Ningún hombre puede pasar eso por alto”.

Así exclama él. Clara intenta en vano que Leonardo la despose. Como no se ha entregado a él en la embriaguez de la pasión y ama en su corazón a otro hombre, la rechaza con escarnio. Su primer amor, doctorado por la universidad, reta a duelo al escritor y ambos se matan de sendos pistoletazos. El viejo Anton, que prodiga las invectivas catonianas, todavía no se fía del rigor moral de la hija. Ha proferido la amenaza de que si ella alguna vez lo deshonoraba se cortaría el cuello. La hija, sabedora de su miseria, por amor al padre, se arroja a un pozo. Él no se corta el cuello con una navaja de afeitar, tal como se esperaba del Catón de la tragedia burguesa, tampoco pierde el juicio —es demasiado racional para ello—, pero concluye la obra con la frase sarcástica y vacía de contenido:

“No entiendo el mundo en absoluto”.

Este drama es un verdadero concentrado de falsos contrastes. Hijo y madre, hijo y padre, hija y padre, amante y amada, todo está en relación falsa. No hay un solo aspecto: tiranía familiar, robo, inocencia, infidelidad, deshonor, duelo, suicidio con inevitable infanticidio, que no ofrezca un feo aspecto. El centro de todo debe ser Clara. Pero, ¿cómo podemos ver en ella una figura trágica si se entrega a los brazos de un sujeto como Leonardo? Si él fuese un hombre noble, sería posible un contraste trágico entre él y el doctor. Pero de esta manera, en la relación de ambos con Clara falta unidad. O puede haber contraste entre Clara y ellos. Pero ¿cómo puede ser si ha traicionado por él el verdadero amor de su corazón, si por un frívolo capricho le ha sacrificado su pureza virginal? Aparte de los sofismas con los que se intenta embellecerlo, esta relación es y será vulgar. Ciertamente Clara es bastante infeliz. Pero cuando [p. 132] sentimos en cinco actos a una muchacha llorar en secreto o la oímos lamentarse patéticamente y ella misma nos cuenta que no es por amor, ni por arrebatamiento de los sentidos el que se entregue a un hombre al que no se ama en su más profunda intimidad, sino por su propio cálculo infernal, entonces no es posible tener otro sentimiento que no sea la compasión. Hebbel ha narrado la triste historia, que puede repetirse todos los días de nuestro vecindario, con gran fidelidad al cuadro de género, en un lenguaje cálido y vital, rico en evidencias plásticas y de esta manera ha provocado que, fuera de nuestra miseria aspiremos íntimamente al sublime escalofrío de la tragedia que purifica mediante el horror y la compasión.

Que la fealdad del falso contraste puede transformarse muy fácilmente en comicidad, se puede entender leyendo entre líneas lo dicho hasta aquí. Basta con dar algo más de impulso a la heterogeneidad, acentuar algo el efecto buscado y se obtiene lo ridículo. Tal y como es cierto que afortunadamente muchos —a despecho de la música de Meyerbeer— se han reído cordialmente con los lamentos del diablo Bertram en *Robert le Diable*.

El falso contraste es ya la íntima fractura de la relación simétrica, el paso a la desarmonía colmada de contradicciones.

C. La desarmonía

La simetría no es todavía la última de las determinaciones formales, porque en lo idéntico de su repetición radica una comprensibilidad ciertamente benéfica en sí, pero que como tal sólo es externa, y, al igual que las diferencias de la mera regularidad, es aburrida. El arte egipcio nos muestra una imagen grandiosa de la monotonía que no se arriesga a ir más allá de la regularidad y la simetría [p. 133] llegando a formas más libres. Como, por ejemplo, las figuras jeroglíficas necesitan de un índice, según hayan de ser leídas de izquierda a derecha o de derecha a izquierda, todas deben coincidir en una

inscripción según una dirección u otra. Por ello, esas amplias superficies de muro en la que todas las figuras, a menudo miles, aparecen vueltas de perfil en una u otra dirección, ofrecen un aspecto extraordinariamente fatigante que sólo contrasta con los colosos sentados a las puertas de entrada en posición frontal. La naturaleza y el arte tienden frecuentemente a violar la rigidez de la simetría. Para obtener y conservar la armonía de las grandes dimensiones, el coraje de la genialidad sacrifica la regularidad y la simetría de las relaciones subalternas, lo podemos ver en vastas ejecuciones arquitectónicas, como por ejemplo, en el castillo Marienburg²⁶, en lo musical, por ejemplo, en algunas sonatas de Beethoven, en lo poético en los dramas históricos de Shakespeare.

Lo bello puede desarrollar la diferencia hasta superar la contradicción en la medida en que la contradicción se resuelva a sí misma en la unidad, pues mediante la disolución de la separación se genera la armonía. Es cierto que la unidad simple es bella en sí, porque ella cumple la primera condición de toda configuración estética: representar una totalidad. Sin embargo, habíamos visto que la mera unidad todavía está falta de algo, y que se hace fea, en parte por falta de distinciones interiores, en parte por el confundirse en las distinciones, por vaguedad y nebulosidad. La distinción, como diferencia, puede hacerse libre y bella multiplicidad, pero por falta de reagrupamiento, la mera diferencia — distinción superficial, exterior— puede transformarse en salvaje y caótica. Contra esta ausencia de forma lo bello trata de reaccionar subordinando lo diverso a una regla común. Así surge, como hemos visto, la regularidad como retorno igual de las mismas distinciones. Pero precisamente esta regularidad puede ser ella [p. 134] misma otra vez fea, tan pronto como constituya la forma de una totalidad estética, por lo que lo bello está constreñido a elevar la distinción a distinción determinada. Lo positivo y lo negativo se convierten, mediante la inversión de los momentos iguales en sí, en la auténtica simetría, cuyas mudables relaciones dentro de sí mismas son bellas. Si ésta falta absolutamente allá donde debería estar según el concepto de la forma, o si falta una mitad de la forma dispuesta simétricamente, o está presente mas de modo errado y que disturba con una contradicción interna la presupuesta igualdad de las distinciones unitariamente contrapuestas, entonces surge de nuevo lo feo. Establecer la contradicción no contradice lo bello. El verdadero contraste de lo relativo con lo relativo, de lo relativo con lo absoluto, de lo absoluto con lo absoluto es bello. En todo lo dinámicamente estético, la colisión constituye el vértice de su desarrollo, pero el falso contraste se hace feo porque establece una contraposición que por la unidad de su naturaleza no puede contradecirse consigo misma. La contradicción genuina debe forzosamente contener la separación de la unidad consigo misma, porque porta en sí la posibilidad de su resolución, con su colisión la disonancia hace sentir la unidad como *εν διαφερογν εαντη*. Que lo feo que nace de la unidad, de la diversidad, de la regularidad, de la simetría, del contraste, puede convertirse en cómico, está puntualmente demostrado.

En cuanto unidad estética, la unidad obtiene su completud sólo cuando las distinciones se producen como momentos vivientes de lo interno y están entre ellas en libre relación recíproca. No sólo la unidad debe aparecer como unidad que se determina a sí misma con respecto a sus distinciones, sino que también las distinciones deben poseer el mismo carácter de la autodeterminación. Este es el concepto de unidad como unidad armónica. La armonía no es sólo unidad abstracta, autónoma, ella no es tampoco una unidad que no sólo se subdivide en distinciones exteriores [p. 135] indiferentes la una de la otra, sino que más bien ella es la totalidad que produce libremente las diferencias que le son propias y pasa a asumirla en sí; a esta totalidad gustamos de definirla —siguiendo el modelo de la naturaleza— como totalidad orgánica. Ella tiene la forma de superar por sí misma la contradicción a la que la han llevado las distinciones. Los antiguos apreciaban tanto la armonía que a ella subordinaban la

26 El castillo de Marienburg no ha sido construido poco a poco. De no ser así se podría explicar con la diversidad de los períodos y de los estilos esta usurpación sobre formas meramente simétricas. Más bien fue edificado en pocos años y según un plan, y esto explica que el alto sentido artístico de los arquitectos se permitiera hacer añadidos arquitectónicos a la totalidad armónica sin tener en cuenta exigencias estéticas secundarias.

individualidad de las distinciones, mientras los modernos tienen la tendencia a sacrificar la armonía a las características individuales. Tomemos el ejemplo de la pintura mural pompeyana: la armonía de los colores es tan esencial para ella que en una sala la tonalidad fundamental determina todo hasta el último detalle. En la *Vorschule der bildenden Kunst bei den Alten*²² Hettner ha mostrado muy bien que sólo con este alto sentido armónico se pueden explicar las anomalías contra la verdad de la naturaleza que encontramos en los frescos, como hombres y animales pintados en un color natural. Con una indagación más intensa encontramos que esta desviación de la naturaleza está condicionada por la armonía en la que la tonalidad fundamental del muro y de la pintura central que está sobre ella están en consonancia con las pinturas laterales y los ornamentos. Los antiguos convirtieron el muro en una unidad viva y óptica, de la que todo elemento particular debería asumir su tonalidad cromática.

Como en todos los casos análogos, la expresión armonía es ya usada también para aquellos grados de la unidad que son sólo momentos de ella. Bien podemos llamar armónica a la pureza de un simple perfil, de un color, de un sonido, de una superficie. Y así también a la euriimía de una feliz disposición simétrica. Rigurosamente sólo podemos llamar armónica a una unidad tal, cuyas distinciones tengan carácter genético: para la armonía no se exige sólo la proporcionalidad de las relaciones, sino también el carácter activo de las relaciones. Cuanto más múltiples son [p. 136] las distinciones del todo, cuanto más necesitan aparecer automáticamente y cuanto más íntimamente estén conectadas entre sí para producir una unidad común homóloga, más armónica será la impresión. La obra armónica refleja la esencia de la totalidad en todas sus distinciones y confiere a ésta un alma propia. No teme descomponerse en la multiplicidad de las distinciones porque sabe reasumirla de nuevo bajo la síntesis de la totalidad como momentos que en el modo específico de vivir han necesitado el uno del otro, como también de la totalidad. La desarmonía surge de la armonía como degeneración de ésta, porque sin postular la armonía de una forma tampoco se puede hablar de desarmonía. Lo vacío, lo muerto, lo que no tiene contradicción, lo solamente idéntico todavía no aporta materia alguna a la desarmonía: ella aparece sólo con las variables relaciones de unidad y multiplicidad, esencia y forma, generalidad y particularidad.

Echaremos de menos la armonía allá donde esperando una unidad viviente sólo encontráramos una abstracta, pero en este caso no hay todavía una desarmonía positiva. La ausencia de una libre variedad no es bella, pero tampoco lo es una separación de la unidad. Si la unidad sigue distinguiéndose, pero las distinciones permanecen externas unas a las otras y no se funden entre sí, sentiríamos que faltaba el alma de la armonía. En este caso tampoco habría todavía una desarmonía positiva, pero sí una «inarmonía», porque las distinciones en cuanto desarticuladas e inconexas, hacen caer a la unidad en la diversidad. Las diferencias mismas se convierten en unidades que no están en relación mutua. Por ello la unidad en lugar de una apariencia armónica se manifiesta con la aridez de un mero conglomerado. En ningún lugar sentimos esta deformidad más desagradablemente que en el teatro cuando falta la coordinación de las partes. Entonces todos los personajes en la escena representan su papel por su cuenta, como si a [p. 137] los otros les fuera indiferente. La representación de los momentos singulares no se integra: la acción se estanca constantemente y la impresión de falta de totalidad se tiene que hacer a la fuerza sobre todo cuando la compañía es poco sólida— desoladora y fría. Sin embargo, a veces, cuando los actores dependen demasiado del apuntador y se limitan a repetir en voz alta lo que ya han oído de los susurros metálicos de la voz del orco, la impresión no es muy diferente a la que provocan los enfermos en un manicomio, también aquí todos recitan su papel sin miramientos.

Si la unidad desaparece porque pasa a contradecirse sin retornar a la unidad, nace entonces aquella separación que preferente y justamente denominamos desarmonía. Dicha contradicción es fea,

22 H. Hettner, *Vorschule der bildenden Kunst der Alten*, Oldenburg, 1848, vol. I, pp. 307 ss.

porque destruye internamente la condición fundamental de toda estructura estética, la unidad. La desarmonía es ciertamente fea en sí misma, pero al mismo tiempo se debe distinguir entre la desarmonía que —en cuanto necesaria— es bella, y aquella que —en cuanto causal— es fea. La desarmonía necesaria es el conflicto en el que las contradicciones esotéricas, por así decirlo, presentes en una unidad pueden caer en una legítima colisión; la desarmonía causal es la contradicción exotérica, por así decirlo, a la que se concede por gracia una unidad. En la inmensa hendidura que abre la contradicción se revela la unidad en toda su profundidad. La fuerza de la armonía se manifiesta tanto más potentemente cuando más grande es la desarmonía sobre la que triunfa, pero no sólo la separación debe dividir al elemento homogéneo con la unidad, sino que debe ser la relación negativa de la unidad con respecto a sí misma, porque sólo con este presupuesto es posible instituir de nuevo la unidad. Por eso la separación no es bella por lo negativo en cuanto tal, sino por la unidad que en la separación demuestra su energía como potencia operante internamente, potencia amalgamadora, salvífica y renovadora. [p. 138]

Bello, dice justamente Kant, es aquello que place universalmente sin interés, feo, por ello, es lo que displace universalmente sin interés. Lo desarmónico bien puede suscitar nuestro interés sin ser bello, entonces lo llamaremos interesante. No llamaremos interesante, sin embargo, a aquello que no abrigue en sí una contradicción. Lo simple, lo ligero, lo trasparente no es interesante; lo grande, lo sublime, lo santo, es demasiado elevado para esta expresión, es más que sólo interesante. Pero lo complicado, lo contradictorio, lo anfibológico, y, por lo tanto, también lo criminal, lo extraño, lo delirante, es interesante. La inquietud fermentada en el infierno de la contradicción tiene una mágica fuerza de atracción. Hay escritores que confunden frecuentemente lo interesante con lo poético y lo idealizan con la riqueza de su espíritu, con el arte de su representación, de tal manera que se aproxima al ideal. Tales autores, como Voltaire y como Gutzkow, dejan maestramente abiertas las contradicciones. Sin embargo, en la génesis y en la disolución de la contradicción no son tan afortunados, y esto se explica porque trabajan con el entendimiento y la fantasía en lugar de dejarse llevar por el sentimiento que también está agitado por el torbellino de la desarmonía, pero al mismo tiempo, quiere dejarse llevar por la corriente victoriosa de la armonía. La verdadera desarmonía es el decisivo punto de inflexión de la unidad, la falsa desarmonía es una pseudo-separación, una contradicción inoculada artificialmente, tal desarmonía no representa, por lo tanto, la manifestación de una existencia auténtica, sino más bien de una auténtica inexistencia, y por ello deviene penosa. En la *María Magdalena* de Hebbel, de la que ya habíamos hablado antes, todas las veces que Clara entra en escena, sentimos la contradicción de lo que de hecho es, y de aquello que debe ser. Cualquier cosa noble y bella que diga se ve atenuada porque siempre estamos obligados a responder: «pero tú estás [p. 139] embarazada y has querido estarlo». Esta Clara del Norte de Alemania no se diferencia mucho de la Fleur de *Los misterios de París* de Sue. Esta gouleuse, princesa de nacimiento, de voz fresca y argentina, con su ingenuo infantilismo, su naturalidad, su talante angélico, debía ser un ideal. Pero precisamente, en el momento en el que se despliega su encanto, sentimos con más fuerza la desarmonía de que encontramos a esta criatura en un «tapis franc» de la Cité de París, de que a pesar de ser amiga de la tenaz y pura Rigolette, por falta de trabajo, caiga en una vida desordenada y ociosa. Ella se ha embriagado con el aguardiente del ogresse y se ha dejado convencer para prostituirse. ¡Una princesa de nacimiento en un «repaire» de la Cité! Extremadamente interesante, pero todo menos poético. No debemos pasar por alto la mancha de su comportamiento moral a partir de este momento, y ella tampoco, al menos Sue ha tenido el tacto de hacerla morir soltera y de tuberculosis en la mansión de su padre, el alegórico príncipe alemán Rudolph²³.

23 La misma Gouleuse cuenta “Je en savais plus comment vivre. Elles m’ont emmenée. Elles m’ont fait boire de l’eau de vie! Eh voilà!”. “Je comprends, dit le Chorinrur”. Más adelante dirá E. Sue: “Par une anomalie étrange les traits de la Gouleuse offrent un de ces types angéliques et candides, conservent leur idéalité même au milieu de la dépravation,

Una desarmonía auténtica puede hacerse fea cuando se resuelve de modo falso, pues en este caso es producida una contradicción en la contradicción. En el desarrollo consecuente de la contradicción, la legalidad de la unidad activa en ella ha debido poder emerger gradualmente y a la vista de esta necesidad interna asegurarnos satisfacción porque comprendemos el declinar de lo desarmónico gracias a la armonía en que se resuelve, mientras del desviarse hacia una salida que no corresponde claramente a la entrada es claramente feo. Esto se encuentra por ejemplo en Prutz, que normalmente es claro, en su *Carlo di Borbone*. En lugar de que la poesía sea obediente a la historia, en lugar de hacerlo caer ante las murallas de Roma en la lucha contra el papa como en la paleta de Benvenuto Cellini, lo hace morir varios años antes en el campo de batalla de Pavía envenenado con el contenido de un anillo [p. 140] que le había dado una dama a la que había seducido, escapada de un convento y que «à propos» andaba vagabundeando por ello en la confusión de la batalla. Herido, agotado, intentando en vano reponer fuerzas con la bebida, el condestable muere lentamente con un largo y casi ahogado discurso. Qué triste contraste sentimental con el atrevimiento de su primera aparición, en la que hace valer ante el rey de Francia el bien y la gloria de Francia. ¡Qué desarmonía! ¡Qué falsa armonía en el hecho de que la mísera envenenadora, una infeliz criatura romántica, se envenene también! Sólo sería armónico y poético aquí una rápida bala que en el fragor de la batalla atraviesa un corazón valeroso. El romanticismo se ha permitido frecuentemente dar una resolución un tanto subjetiva y fantástica de la contradicción, que engaña a nuestra perspectiva, en lugar de una objetiva que se forma por sí misma. Sin embargo, se ha de recordar aquí que en la consideración de lo bello, ya sea natural, ya sea artístico, no se puede obrar con suficiente libertad. Cuanto más ciertos hayan de ser los grandes principios estéticos, cuanto nos aferramos con más firmeza a su verdad eterna, tanto más tolerantes podremos ser frente a la concreta configuración de lo bello cuando el mismo abraza en sí los elementos más variados y contradictorios. Anteriormente, y con razón, hemos diferenciado entre lo interesante y lo poético; sin embargo, para prevenir interpretaciones incorrectas, observamos que, como es natural, lo auténticamente poético puede ser extremadamente interesante. De ahí esos parajes rocosos tan tremendamente escarpados, tan curiosamente accidentados que no pueden definirse como bellos ni como feos en el sentido del puro ideal y de su contradicción. Pero pueden ser definidos como interesantes, y como tales emanar una poesía salvaje, terriblemente singular. De ahí esos edificios donde los estilos de diversos siglos están tan maravillosamente mezclados que, a pesar de la [p. 141] heterogeneidad de los elementos, constituyen una totalidad extremadamente interesante, desarmónicamente armónica. De ahí esas composiciones poéticas que no pertenecen clara y decididamente a ningún género y por ello no pueden tener un efecto estético completamente puro, pero poseen una plenitud de franca poesía. *La peregrinación de Harold* de Byron, no es un poema épico, ni melodramático, ni descriptivo-didáctico, ni elegiaco: es todo esto a la vez en una interesante unidad. Como la desarmonía descansa sobre la separación de la esencia consigo misma y como reúne todos los momentos de lo formalmente feo en su falso fundamento y su falsa resolución, se convierte naturalmente en un medio para producir lo cómico mucho más fuerte de todos los precedentes accesos a lo feo. Todo mero pasar por alto, toda resolución errada, toda conclusión fantástica de la contradicción, en lugar de la necesidad de su autodesarrollo inmanente, están ya en el camino de ser cómicos. En obras de este tipo en el que lo cómico como concepto que no está en sí mismo, sino que

comme si la créature était impuissante à effacer par ses vices la noble empreinte, que Dieu a mise au front de quelques êtres privilégiés”.

Este tipo de sofística presente en *Los misterios* ha merecido la franca crítica de Paulin Limayrac en la *Revue des deux Mondes*, I (1844), pp. 74 ss. La crítica estética de esta novela, tan importante en su manera caricaturizadora, ha sido agudizada en los *Jahrbücher der Gegenwart* de Schwegler, 1844, pp. 655 ss. Sin embargo, el mismo año W. Zimmermann defiende el carácter significativo de la novela desde el punto de vista de la historia de la civilización (pp. 199-212).

cae en otra conciencia que se encuentra engañada por la ilusión que produce, la contradicción es de naturaleza demasiado seria porque en su invertido despliegue, en su resolución incorrecta, pueden suscitar en nosotros una completa serenidad, pues la comicidad ha de estar libre de todo pensamiento para hacer desaparecer toda la melancolía con el rayo de sol de la risa. Por este motivo estas obras son feas a pesar de sus propias intenciones. Hebbel, el poeta del pesimismo y lo bizarro, tal y como acertadamente lo ha llamado Henneberger²⁴, puede permitirnos advertir en su *Julia*, cómo lo trágico comienza a convertirse en cómico cuando no están del todo atados, ni desatados los nudos de sus contradicciones, sin embargo, como todavía es demasiado serio y grave, sigue siendo, ante todo, feo. El jefe de una banda de bandidos, Antonio, quiere vengarse o más bien vengar al padre Grimaldi —ajusticiado por ser [p. 142] jefe de una banda de bandidos— contra el rico Tobaldi porque lo considera el causante de que su padre tuviera que marcharse al exilio. ¿Cómo emprende esto? Él decide deshonorar a la hija de Tobaldi. Se acerca a ella, sin que ella tenga sospecha alguna de su actividad de bandido. Ella se enamora del hombre joven y guapo, él la deshonra para escarnecer a su padre. ¡Más diabólico que italiano! Pero al deshonorarla su odio se convierte en amor, y como consecuencia de este amor, cambia todo su comportamiento, desaparece —muy poco a la italiana— para liberarse de su banda y hacerse un miembro ordinario de la sociedad burguesa y partir para América con su Julia. Sólo que es tan necio que no le dice a la muchacha nada acerca de estos proyectos, a pesar de que sufre el infortunio de tener que quedarse enfermo largo tiempo en un escondite. El tiempo pasa. Julia siente que está encinta, pero —en su condición de virgen más pura de la ciudad— debe hacer el papel de reina de las vírgenes en la fiesta de Santa Rosalía. No soporta esta contradicción, huye, va errabunda por el campo y espera morir en cualquier parte. En lugar de lanzarse al agua, como hace Clara en la *María Magdalena* de Hebbel, clavarse una daga en el corazón como Lucrecia, hacerse matar por el padre como Virginia o al menos tomar un somnífero como la Julieta de Shakespeare, atrae a un bandido en el bosque —totalmente desamparada— le ofrece una bolsa y hace un extraño discurso hasta que el bandido adivina que le sería grato no vivir por mucho más tiempo. Pero en ese instante comienza la inaudita catástrofe. En la espesura del bosque se esconde un conde alemán joven, rico, extremadamente desilusionado, con un gran sentimiento de amor al género humano en general. Se ha arruinado de tal modo que, con certeza matemática, no puede vivir por más tiempo. Como es un hombre bueno —como atestigua su viejo criado Christoph— desea revalorizar los días que le restan en su vida con una [p. 143] acción útil, a ser posible noble. El «cómo» no está, desgraciadamente, muy claro en su ingeniosa cabeza, pero la providencia del drama se preocupa por este descarriado. Él ha asistido con sorpresa a la escena del delito original. Pone en fuga al sincero bandido Pietro con la potente exclamación “granuja”, escucha de Julia el estado de las cosas y queda extasiado de haber encontrado con ella una buena oportunidad de revalorizar su nada vital. Decide desposar a la encinta Julia. Aquello que ningún hombre podía pasar por alto según el primer amor de Clara en *María Magdalena* de Hebbel, no existe para el extenuado conde. Su punto de vista es más elevado, más libre, pues él puede, poco antes de su muerte, con una acción virtuosa, ayudar con astucia a una muchacha a restablecer su honor. ¿No es esto extraordinariamente virtuoso? Entretanto el viejo padre nota la ausencia de la hija y engaña a la ciudad con un ataúd vacío, tal y como si hubiera muerto, para cuya farsa lo ayuda Alberto, el médico de la casa, que como médico de la casa ha amado primero a la madre de Julia, luego a la misma Julia, pero siempre a respetuosa distancia. El conde Bertram llega allí con Julia y el padre, mal que lo quiera, da su bendición a su noble yerno. Pero también llega el bello bandido Antonio, convertido al filisteísmo gracias al amor, que en primer lugar se enfurece hasta que le quedan claras las extrañas intenciones de Bertram, determinadas no tanto por la castidad como ante todo por la impotencia. En el último acto, en el castillo del conde, en el Tirol, encontramos a Julia con su marido, su amante y el platónico Alberto

24 A. Henneberger, *Das deutsche Drama der Gegenwart*, pp. 64 ss. Este breve escrito es uno de los más razonables, imparciales y ricos de contenido sobre el objeto en cuestión.

en pacífica convivencia. Bertram no es insensible a toda la infinita belleza y al encanto de su joven mujer, pero promete comportarse con gentileza. Desea cazar gamuzas en los Alpes. ¿Y entonces? —en este punto tiene bien en el recuerdo al Jacques de George Sand, pues no debe vivir más de un mes— y entonces Julia y Antonio se prometen: [p. 144]

Julia: Entonces...

Antonio: Entonces hemos de preguntarnos si todavía es lícito que seamos felices.

Julia: Hemos de preguntarnos si podemos ser felices.

Así acaba esta tragedia, desfigurada por el talento de su autor hasta el mínimo detalle, cuyo contenido hemos expuesto con escuetas palabras y, sin embargo, no hemos podido evitar dejar caer reflejos cómicos. No dudamos lo más mínimo de la seriedad subjetiva de la tendencia ética que Hebbel proclama tan patéticamente en el prefacio. Sin embargo, no nos dejamos seducir y vemos que esta tragedia es en realidad, por el tipo de desarmonía que ofrece, una monstruosa comedia, un exceso de contrastes aparentes. Queremos prescindir de los motivos tan crasos que aparecen en la tragedia y que son frecuentemente de naturaleza extremadamente cómica; si nos limitamos a las relaciones fundamentales, vemos que estas no son trágicas sino cómicas. Que una muchacha que se ha quedado encinta en secreto haya de aparecer en una fiesta como reina de las vírgenes es sin duda cómico. Que un padre cuya hija, según él cree se ha fugado con su amante, engañe a la ciudad con una muerte aparente y un ataúd vacío, es ciertamente cómico. Que un conde alemán, después de una vida disoluta, sea presa de un impulso hipocondríaco hacia la virtud y desee hacer a su fatigado cuerpo el honor de servir a algo útil y además noble, es ciertamente cómico. Que una muchacha encinta en un bosque en el que hay también guardias yerre sin más y, deseosa de morir, le exprese a un bandido la voluntad de morir ofreciéndole una bolsa es ciertamente cómico. Que Bertram y Julia contraigan un matrimonio que no es tal, él para ser útil, antes de morir, para cualquier acto bueno, ella para salvar su honor por mediación de un consorte, es ciertamente cómico. Que finalmente, los tres enamorados, reconociendo cada [p. 145] uno a los demás desde su punto de vista, se soporten magníficamente en el castillo de Tirol y que el conde proporcione a Antonio y a Julia la coyuntura de desaparecer para siempre para su comodidad, es ciertamente cómico. ¿Cómico? Sí en el sentido de Aristófanes de comprender en sí también la nulidad ética, no en el sentido más amplio, también aristofanesco, de la serena licencia de la absoluta nulidad que no tiene pretensiones. Más bien, estas relaciones corruptas son tratadas con festiva seriedad, con discursos grandilocuentes, de tal manera que en lugar de reír gratamente, nos apesadumbremos por estar ante una tragedia fallida.

Si ya por su contenido la contradicción no es de naturaleza ideal y el sujeto aprisionado por ella no la siente como contradicción, sino que aparece totalmente satisfecho con ella, entonces una desarmonía tal es cómica. Recordamos, por ejemplo, al Estrapiades de *Las nubes* de Aristófanes, este honorable ciudadano ateniense quiere estudiar la filosofía de Sócrates. Pero ¿para qué? Para liberarse con sofismas de sus acreedores. Este fin que el pone a la filosofía contradice la naturaleza de ésta. Pero al ser tomado así resulta cómico. Estrepiades se mantiene confortablemente en su fidelidad hacia la filosofía confiando en liberarse de sus deudas hasta que su hijo lo supera en sofística y le demuestra dialécticamente su derecho a apalearlo. [p. 146]

SEGUNDA SECCIÓN

LA INCORRECCIÓN

Las determinaciones abstractas de la ausencia de forma son válidas en general para todo lo feo. Sin embargo, lo feo es «in concreto» en parte algo natural, en parte algo espiritual. La generalidad de la amorfía, la asimetría y la desarmonía, se convierte en la naturaleza o en el reino del espíritu en una existencia individual. Como tal está supeditada a la necesidad en su apariencia al concepto general que fija la realización de su existencia. La coincidencia de la realidad con el concepto, el cumplimiento objetivo de la legalidad da lugar a la corrección. Esta consiste pues en la forma estética representada según sus propiedades características, es decir, que nada que pertenezca a su ser le haya sido escatimado, y que nada que sea ajeno a su existencia le haya sido añadido y que no se haya modificado algo para alterarla. En las negaciones de todo esto radica el concepto de incorrección.

La incorrección nos lleva a la esfera de las artes particulares. Si quisiéramos explicar como entra en cada arte particular, nos perderíamos en detalles inagotables y superfluos. Se habría añadido a toda determinación positiva un canon y toda infracción contra él sería incorrecta. Qué agotadora prolijidad sería exponer todas las reglas del arte y repetir a cada una la letanía de que una falta contra las mismas sería incorrecta. Basta para nuestro cometido con mostrar cómo descansa lo feo en lo incorrecto y cómo [p. 147] también lo incorrecto puede proporcionar una fuente para lo ridículo.

Tendremos primero que investigar el concepto de lo incorrecto en general; acto seguido tendremos que examinar las modificaciones especiales que permiten obtener lo incorrecto en los estilos específicos de las naciones y las escuelas en las formas ideales e individuales de la expresión; en lo que toca a la configuración que éste adopta en las artes particulares, bastará dar cuenta de las características generales.

A. La incorrección en general

La corrección en general consiste en la fidelidad con la que una figura representa ciertas formas que habitan en ella en virtud de su contenido esencial, ya sea el de la naturaleza, ya sea el de la historia. En el lenguaje de la lógica formal, se podría decir que ésta instaura un objeto con todos los rasgos, mediante los que se diferencia esencialmente de los demás. Sólo mediante la determinación y la claridad de su fundamental fidelidad puede la figura diferenciarse estéticamente de otras. La corrección exige por ello, por ejemplo, que en una pintura paisajista los géneros arbóreos se diferencien mediante su tipo natural, o que en su obra arquitectónica las columnas se dispongan según la ley de su orden en los estrechamientos y ornamentos, o que en un poema el carácter de su género, etc., estén fijados. Esta determinación es absolutamente exigible porque en su defecto la individualidad de la figura no podría llegar a manifestarse. Sin embargo, como ésta tan sólo coincide formalmente con la figura individual, no es absolutamente bella en sí misma, sino que constituye tan sólo el cumplimiento de una condición indispensable para lo bello. El balanceo ideal, la consagración de una poesía [p. 148] superior no está todavía en sí misma y no proporciona todavía la satisfacción estética.

Si decimos de una obra de arte que es totalmente correcta, esto es ciertamente una alabanza que no es precisamente mínima, pues con ello reconocemos que armoniza con todas las reglas de su arte.

Pero si no decimos nada más de ésta, esa alabanza estará cerca de convertirse en una censura, pues como obra sólo correcta puede también ser árida, sin alma, sin la chispa de la invención original. Esto lo vemos especialmente en las obras de esa tendencia artística a la que denominamos académica. En general, son formalmente correctas porque limitan sus objetivos a la falta de errores particulares, pero nos aburren a pesar de la corrección, pues no nos sustraen con el entusiasmo que, yendo más allá de la justa medida, nos fascina con aquella sobreabundancia de carácter divino, de verdad ideal, de libertad originaria que sólo hace clásica a una obra de arte. La diligente corrección académica, que no es nada más que eso, aparecerá pues con su exactitud puntillosa como fría y árida, y por lo tanto, fea frente al halo creador del genio. Lo correcto en cuanto tal no es feo, feo es lo bello en cuanto se queda en el camino hacia la corrección y no se convierte en medio de una manifestación rica en sentimientos. Una obra que tenga errores particulares, es decir, que sea incorrecta, a pesar de esta transgresión del diseño, de la tonalidad, de la disposición, de la construcción del verso, puede sin embargo, ser bella cuando esté dominada en general por una fuerza ideal que nos haga olvidar los errores de detalle. La novedad de la invención, la audacia de la disposición, la fuerza o la delicadeza de la ejecución, nos hace disculpar los inconvenientes, errores y transgresiones particulares en nombre del genio. Así, por ejemplo, aunque Von Platten es extraordinariamente correcto, es poco original y creativo; Heine por el contrario, es frecuentemente incorrecto, y de vez en cuando **[p. 149]** conscientemente, pero su fuerza productiva es incomparablemente superior. Gracias a esta diferencia su influencia en nuestra literatura ha sido mucho más intensa y amplia que la de Platten.

No hay duda de que la incorrección en sí, al negar la necesaria precisión de la forma con omisiones, aglomerados heterogéneos y modificaciones, cae bajo la categoría de lo feo. El arte debe exigir la corrección y no puede tener con lo incorrecto una tolerancia nociva. La necesidad a la que el arte ha de someterse para un procedimiento correcto en general, es física, psicológica e histórico-convencional. Aquí aparece el concepto de imitación, porque aquí el arte está relacionado con algo dado a lo que debe seguir. Esta ha de contemplar las formas de manifestación de la naturaleza y del espíritu, pues sólo en estas formas puede individualizar las figuras. Sin embargo, es conocido que la imitación no tiene el sentido de una mera copia de lo casualmente empírico, sino que supone reconocer la forma ideal, la medida general, en la dedicación a ella en la exacta reproducción de su figura. Por la casualidad y la arbitrariedad que su manifestación lleva necesariamente consigo, la naturaleza y el espíritu se impiden frecuentemente a sí mismos obtener la forma a la que tienden por esencia así como a sus adecuadas manifestaciones. Su realidad se queda a la zaga respecto a la tendencia de su concepto, porque involuntariamente es perturbada tanto por su necesidad como por su libertad. El arte libera a la figura estética de su disposición errónea, aleja de ella todo lo que sea dañino e inesencial, extrae su puro núcleo y nos satisface con la eternidad del ideal exento de carencias. Un mero eclecticismo empírico no consiente obtenerlo, pues cuanto más exactas son las producciones de este tipo, como las figuras de cera, los daguerrotipos, los autómatas, más se alejan de la libertad y la verdad del ideal. Un retrato daguerrotipo no nos ofrece al hombre en su totalidad sino al **[p. 150]** hombre tal y como se encuentra en una situación del todo particular, dominado por una disposición sentimental transitoria, etc. El artista debe producir lo ideal extrayéndolo en definitiva de la intuición espiritual a la que la obediencia a lo empírico sólo puede aportarle el material. Praxíteles nunca hubiera dado lugar a su estatua idea de Afrodita, si se hubiera querido limitada a reasumir fielmente la exquisita beldad de las hetairas que los atenienses le pusieron a su disposición para sus estudios. Imaginemos que hubiera tomado de una los senos, de otra los brazos, de una tercera los pies, etc., y hubiera unido exteriormente las partes singulares, hubiera dado lugar a un bello monstruo, no a una diosa que invita a la adoración, desde su propia interioridad debía gestar el triunfo de la belleza femenina. Por esto estas hetairas no eran para él inútiles, pues su estudio hizo posible la corrección en la medida en que en cada una podía observar la auténtica apariencia del ideal. En nuestros escultores y pintores modernos es muy

perceptible que las figuras de desnudo femenino se realizan con modelos de «grisettes» que han corrompido con sus corsés las puras formas de la naturaleza. Para ser correcto, el arte debe adoptar para sí la esencia de la realidad natural y espiritual, pero no debe naturalizarla, así como no debe idealizarla en el sentido de una falsa trascendencia. Debemos conceder al artista —en la medida en que la necesita para instituir la verdad objetiva del ideal— una transfiguración relativa de la fidelidad pura y simple y no podemos tachar de incorrección ese ir más allá de las formas empíricas. Debemos censurar la idealización subjetiva que anula la fuerza específica de la individualidad potenciándola en modo abstracto.

La corrección física puede ser establecida con la máxima seguridad porque la comparación de la producción artística con lo dado es lo más fácil y lo más accesible. La expresión «según la naturaleza» la utilizamos [p. 151] figuradamente en sentido general, de tal manera que comprendemos por ello también lo inmediato en general. Decimos, por ejemplo, de un cuadro, que representa una obra arquitectónica, que está pintado según la naturaleza, a pesar de que aquella es una obra del espíritu. Igualmente decimos «según la vida». Aunque la visión de la naturaleza, para poderla concebir correctamente, esté en todo instante disponible, ésta no es tan económica como podría pensarse. Un ver y un oír puramente objetivos no son facultades de ninguna manera tan extendidas. Con una observación más exacta reconocemos, para nuestro asombro, más incorrecciones de las que creemos. Pero otras incorrecciones derivan también de fijaciones manieristas, como por ejemplo, la excesiva longitud de las figuras de las manos y pies de la pintura bizantina²⁵.

Frecuentemente llamamos verdad natural a la fidelidad psicológica. Ella abraza la esfera del sentimiento con deseos, inclinaciones y pasiones, su fiel expresión en los gestos, semblantes y palabras, más también, en una medida no menor, la fiel motivación de los afectos. La conexión de los sentimientos según su contenido, la forma de aparición de los mismos en relaciones mímicas, anímicas y fisionómicas, la representación de los mismos en parábolas ofrece un campo inagotable para infringir contra la verdad objetiva, cuya corrección ya no es tan fácil como la de la incorrección física. En la poesía, en la música y en la pintura será más sencillo mostrar los errores psicológicos que en la escultura. Esta última, tendiendo a la expresión genérica, debe suavizar la obviedad de lo característico y no pocas veces ha tenido que representar lo abstractamente alegórico. La poética de los franceses, por ejemplo, posee un concepto, el de la «poésie legère». Pradier ha representado este concepto en una estatua de la que los críticos de arte franceses han hablado en términos superlativos y sobre la cual los poetas han dedicado entusiastas versos. [p. 152] Una mujer bella que danza sostiene en su mano izquierda una pequeña arpa y lleva la derecha a su cabeza. Se sostiene sobre los dedos del pie izquierdo, el derecho se eleva en un suave arco y toca ligeramente el suelo con la punta. Concedemos que la figura —según los conceptos franceses de la «poésie fugitive»— tiene cierta plenitud. ¿Pero era propio que en la cabeza que debe inspirar un entusiasmo celestial, la región mental tuviera una expresión satisfecha de crasa lascivia? ¿Debían ser los ojos tan pequeños como si estuvieran cargados por el opio? ¿No lleva demasiado a la Priné esta fisionomía? ¿No debió haber pensado Pradier que su poesía ligera podía tener rasgos lascivos y haber marcado más lo espiritual en la barbilla y en los ojos? Dichos pensamientos surgen de esta idea: si el concepto de la musa burlona, bromista, erótica puede ser también expresada mediante estas formas. Pradier, junto a Canova, ciertamente uno de los escultores modernos más capaces, que dominaba la expresión de la ternura, se habría defendido posiblemente diciendo que una barbilla menos redonda y unos ojos más grandes hubieran sido demasiado nobles, demasiado apolíneos²⁶.

25 Cf. la colección de Seroux D'Agincourt, *Malerei I*, láminas 40 ss.

26 Esta estatua se encuentra en el Museo de Nîmes. La figura es muy cautivadora y de ésta la crítica francesa podía decir legítimamente que “es la gracia misma, es la vida, la juventud y el ritmo que danza”. Sin embargo, nosotros censuramos la cabeza, o mejor dicho la barbilla y los ojos.

En la fidelidad histórico-convencional, la libertad del espíritu sigue siendo el punto fundamental al que lo dado ha de remitirse y someterse. Si la expresión psicológica del sentimiento es correcta, si la sustancia específica de un acontecimiento histórico es concebida de modo justo, la morfología externa del fenómeno importa menos. Por ello, aquí, a causa de la incorrección, le viene concedido un espacio mayor. El espíritu histórico muestra su carácter específico también en su forma de vivir, de vestirse, en la forma de sus utensilios y en el carácter de sus costumbres. En todas estas manifestaciones, éste procede hacia una infinitud de determinaciones que expresan su esencia y son accidentales respecto a su naturaleza profunda. Si consideramos estas cosas en su totalidad y en grandes líneas, [p. 153] nos complaceremos de la consecuencia con la que lo individual penetra hasta en las minucias, pero para el arte debemos reconocer que la diversidad de las formas especiales en la que se expone la individualidad respecto al «pathos» de la libertad como contenido esencial, sólo puede aspirar a un valor secundario. La anticuada micrología no puede tener el primado del punto de vista estético. Una espada, por ejemplo, es siempre una espada, a pesar de que es cierto que todas y cada una de las naciones han modificado en diversas épocas la hoja y la empuñadura. En la medida en que se ajusta al clima y a las costumbres del pueblo, o también sólo sigue el gusto de la moda, el vestido mantiene siempre y en todo lugar la necesidad de ofrecer un cuello para introducir la cabeza y dos aperturas laterales para los brazos. Es legítimo, pues, que el arte dé ante todo relieve, cuando expresa el contenido histórico, a lo universalmente humano, al contenido espiritual, a lo íntimo de las acciones y a su expresión en el gesto, en el semblante, en la palabra. Esta verdad constituye, contra la fidelidad a las formas convencionales, la poesía de la que en definitiva lo bello depende. Si presuponemos que se ha satisfecho el interés sustancial que teníamos por la manifestación del espíritu, tendremos muchos menos en cuenta la objetividad de la fidelidad histórica que la física y la psicológica. La precisión erudita en la exterioridad histórica no puede ser más el objetivo del arte. El arte pretende algo más que sólo instruir. Si, como acaece con Walter Scott, la fidelidad con lo antiguo coincide con el atractivo poético, esto será agradable, pero no puede ser, y la poesía no puede, a la inversa, convertirse en erudición. Aunque hay producciones escritas en esta tendencia didáctica —como el *Voyage en Grèce* de Barthélemy o el *Charikles* y el *Gallus* de Becker— se admite desde un principio que en ellas se viste a lo útil con el manto de lo placentero, y no hay pretensión artística alguna. Nosotros concedemos de manera [p. 154] incondicionada al artista cierta indulgencia en toda la exterioridad de una composición histórica, porque en ella se muestra al hombre. Incluso tampoco nos chocan los anacronismos en caso de que no den lugar a contrasentidos o no provoquen ningún efecto artístico que los justifique.

Grandes autores han tratado con esta libertad a la historia, sin que considerásemos la libertad que se tomaron como incorrecta. Shakespeare ha tratado así no sólo la historia inglesa sino también la historia romana. Sus romanos son en cierto modo también ingleses, pero ante todo son hombres reales, plebeyos, aristócratas, llenos de afectos y pasiones eternamente verdaderas. Aquello que la pedantería ha denominado en él incorrección histórica, se demuestra, con una crítica más exacta, que está motivado poéticamente. En *Cuento de invierno* hace que el mar rompa en las costas de Bohemia. ¡Qué ignorancia!, exclamaría aquí la pedantería. Pero estamos ante un cuento y la geografía del cuento es fantástica. Para los ingleses de aquel entonces, Bohemia era un país alejado, un país en general tan apto para el cuento como sus reyes y magos. En el *Richard Savage* de Gutzkow encontramos un anacronismo que merece ser denominado incorrección. Savage discute con el conocido periodista Steele. Este quiere distraer a Savage de su melancolía y su alambicamiento, y le dice “Escucha, me compadezco de ti y de mi porque nos han hecho huir de los aires mefíticos de Londres; pero Botany Bay, amigo mío (debo tratar de consolarlo) merece ser estudiada detalladamente. Para mi periódico es de extraordinario valor tener allí un corresponsal”. Gutzkow coloca a sus personajes y a su drama alrededor de 1720. Estaba suficientemente instruido para saber que todavía no se había descubierto Oceanía; para la idea humanitaria que expresa Steele no era necesaria ninguna Botany Bay, por lo que

el anacronismo es del todo inmotivado y esta ostentación de lo superfluo lo hace incorrecto. [p. 155]

Si el arte puede comportarse en cosas del género con indiferencia con respecto a la corrección, no puede hacerlo frente a aquellas que constituyen el nervio poético. Una desviación de este tipo de fidelidad, que es una expresión de la libertad de la acción, de su correspondiente apariencia fisionómica, patonómica y retórica, sería al mismo tiempo una destrucción de su ser ideal son el que la obra de arte no podría existir como bella. La pintura nos ofrece ejemplos muy interesantes de cómo la excelencia de la composición puede hacer que se pase por alto la incongruencia histórica de la forma. La escuela histórica de Van Eyck, por ejemplo, que ha pintado a María como una muchacha alemana que recibe la llamada del ángel en una habitación bien artesonada y arrodillada sobre un reclinatorio. Las alfombras adornan el suelo, un jarrón con lirios destaca en una esquina, a través de la ventana podemos ver las orillas del Rin con sus castillos. Toda esta decoración es objetivamente imposible desde el punto de vista histórico. La Palestina de antes del nacimiento de Cristo no podía tener el aspecto de una ciudad renana del medievo. Por lo tanto, todo el entorno, la vestimenta, los cinturones de cuero, el pelo rubio, los ojos azules y las facciones alemanas, no son ni históricamente adecuados, ni correctos. Pero preguntémosnos: ¿en la figura abandonada a la oración, en los rasgos del rostro, en la mirada, se ven la humildad, la dignidad virginal, la piadosa nostalgia de la fe? Si encontramos todo esto, y lo encontramos representado con corrección natural y psicológica, entonces la convencionalidad histórica es accesorio; la idea del cuadro y la virginidad en la concepción, la oposición cristiana a la concupiscente concepción de una Danae, ésta es la idea del cuadro y esta idea está realizada.

En interés de la belleza debemos permitir también al artista la transformación del mito y de la historia si de tal manera extrae más idealmente el contenido poético de la [p. 156] misma y no da lugar —como ocurre con Eurípides— con la transformación de una deformación. Ningún gran artista ha temido ser acusado por dichas transformaciones, porque ésta es una culpa que tiene el mérito de ser la corrección estética de la tradición histórica. Al igual que Shakespeare, Goethe y Schiller han modificado la historia y no han ofendido a la verdad histórica en su esencia. El *Don Carlos* de Schiller no es del todo el Don Carlos histórico, y sin embargo, lo es, porque no sólo representa la trágica situación de un príncipe que es infeliz por tener en su contra, debido a su talento y a su espíritu, la desconfianza de un padre tiránico y por amar a su madrastra, que en principio estaba destinada a ser su esposa, sino que también representa a lo trágico de la individualización en el espíritu español en su etiqueta de corte.. Fouqué nos ha ofrecido en su *Don Carlos* al Don Carlos auténticamente fiel a los datos históricos —al menos en todo aquello que sabemos de él— pero en su obra este infante de España ha quedado desconocido, porque de su historia falta el elemento específico: el espíritu. A pesar de que el arte goza de una cierta libertad de desenvoltura en el elemento histórico en la medida en que alcanza la verdad ideal, todo artista auténtico se esforzará también por la fidelidad histórica, porque ésta le ofrece un feliz medio de individualización. Tan solo repudiará aquello que obstaculice sus fines estéticos y dé lugar a transformaciones que vayan en contra de la armonía de la verdad ideal. Hagamos un recorrido por las obras de los grandes maestros para ver si se les puede inculpar de haber descuidado el colorido histórico. ¿Qué históricamente exacto ha sido Rafael —y sin timorata acribología— en sus estancias! Se cuestiona si Shakespeare ha mantenido firme la verdad histórica en sus tragedias romanas, y no sólo en general, sino en lo tocante a las relaciones más individuales. Se pregunta, por ejemplo, si su Cleopatra es sólo una mujer bella, impetuosa, voluptuosa y gran reino, y no es también [p. 157] egipcia, la «vieja serpiente del Nilo». Esto lo dicen los historiadores, como Gervinus²⁷, al

27 Gervinus, *Shakespeare IV*, 1850, pág. 36: “También hoy hemos de reconocer la verdad de esta concepción no contestada por el reproche frecuentemente repetido, según el que Shakespeare reduciría al pueblo romano a los ciudadanos y artesanos ingleses. Desde el momento en el que las masas en movimiento son iguales en cualquier parte y sobre todo, en estos dos pueblos de afín organización estatal, la censura se convierte en alabanza. No queremos reproducir en sentido literal lo que se ha dicho elogiosamente desde la otra parte: que en esta obra vuelve a revivir el

manifestarse acerca del contenido histórico de esta obra. Se analiza el *Wallenstein* de Schiller y se cuestiona si se ha conseguido reflejar la fractura del mundo europeo en la época de la Guerra de los Treinta años. Se observan los paneles de Schinkel para la decoración teatral y se duda de si ha sabido poner en consonancia la individualidad histórica con el ideal estético y con las exigencias particulares del teatro. Pero la libertad en el tratamiento de los elementos que hemos de reconocerle al arte sólo la reconocemos a condición de que obtenga por ella la idealidad en el sentido objetivo del término. Pues sin este acrecentamiento que libera la tendencia propia del ser hacia la claridad de la manifestación, la libertad caerá en la categoría de lo incorrecto o se hará cómica.

Como siempre y en todo lugar, lo cómico radica en el hecho de que aquello que es conceptualmente imposible se hace aparentemente real, y con su realidad empírica se mofa de nuestro intelecto. Si, como ya habíamos dicho, los héroes y heroínas griegos y romanos comparecerían durante una época en la escena parisina con largas y empolvadas pelucas, crinolinas, zapatos de tacón, pequeñas dagas y abanicos, hoy consideraríamos esta vestimenta como una incorrección ridícula. Mas lo poco que cuenta esta incorrección para el asunto en sí lo demuestra el hecho de que hoy las tragedias de Corneille, Racine y Voltaire no son recitadas en el «Theâtre français» con aquel vestuario de la corte de la monarquía absoluta, sino con vestimenta auténticamente antigua, sin que el cambio dé lugar a una contradicción con el contenido. Si, empero, pensamos en una incorrección histórica intencionada, ésta ha de tener un efecto cómico, pues tiene que aparecer como parodia. En una obra de Guignol de Glasbrenner, *El paraíso*, Adán aparece con estas palabras en escena: [p. 158]

“Estoy muy contento de haber sido creado. No se puede saber por qué es tan bello (se vuelve) ¡Un adorable jardín botánico!

Tampoco la cúpula azul de ahí arriba y la cálida linterna en ella lo desmerecen. Aparte del hecho de que se necesita tomarlo como «fait accompli», la totalidad está bastante conseguida. El fabricante ha buscado el aplauso del público. O al menos ha comenzado a tomar la iniciativa hacia una creación que pueda desarrollarse con la medida adecuada de un gobierno fuerte (mira a todos los lados) ¡Todo esto en seis días! (niega con la cabeza). No creo que uno solo haya hecho todo esto. Habrían tenido que ser varios: una unión. En todo caso Radowitz debe haber echado una mano, pues sin él no puede haber ninguna creación”.

Es imposible, exclamamos, que Adán hubiera hablado así. Pero este Adán de la obra de Guignol habla realmente así. Vemos que la creación empieza con un indolente politicastro berlinés, y no podemos menos que reírnos de las contradicciones entre el concepto del primer hombre con la realidad de un mustio filisteo que se enreda en sus propios razonamientos.

Lo correcto consiste en general en una fiel atención a la positiva normalidad de la naturaleza y del espíritu. La libertad del arte no puede encontrar suficiente satisfacción en la limitación a lo correcto, en ciertas condiciones puede llegar a ser incorrecto sin por ello contradecir a lo bello. Cuando tiene una intención paródica lo incorrecto puede hacerse cómico, ¿qué ocurre con lo fantástico? ¿Cómo hemos de juzgar esas composiciones que parecen física y espiritualmente imposibles, o, gracias a la mediación del arte, irrumpen ante nosotros con toda la energía de la realidad? ¿Qué relación tienen estas figuras oníricas con el concepto de feo? Sin duda el arte no tiene otra ley diferente a la belleza, pero la belleza tiene una relación necesaria con lo verdadero y lo bueno que no puede ser rota en las más [p. 159] libres producciones del arte. Esta identidad es tan poco un límite negativo del arte que, al contrario, gracias a ella se hace posible la culminación positiva de lo bello. De ella se ha de distinguir la fidelidad,

carácter, el destino, el amor a la patria, la gloria milita, la autenticidad de sentimientos, la vida pública de la Ciudad eterna, etc., pero es verdad que la fiel recepción y la viva elaboración que Shakespeare ha realizado de Plutarco para la caracterización de la vida romana, tiene más valor que la más exacta descripción de la época de los más estrictos estudios de la Antigüedad.

pues ésta es la que permite a la fantasía con su relatividad realizar un juego de ensueño con las figuras de la realidad empírica. La fantasía goza en su impulso en cuanto se desvincula casi de la obediencia que debe a lo positivo, en el reproducirlo gracias a una libre creación de figuras que sólo pertenecen a su fuerza creativa específica. Se asegura su libertad con los saturnales de su arbitrariedad. Bromea con su exuberancia. Crea plantas que no aparecen en ninguna flora, animales que no aparecen en ninguna fauna, sucesos que no aparecen en ninguna historia. ¿Se puede hablar ante la presencia de corrección en presencia de estos seres fantásticos? No parece que sea así, pues ¿con qué formas normalo-positivas deberían ser comparadas estas formaciones artísticas?

Ante todo debemos recordar que la naturaleza y la historia misma son ricas en creaciones fantásticas. Si en ellas sólo tuviera efecto el intelecto, no aparecerían dichas formaciones, pero el azar y la arbitrariedad se difundirían con el más atrevido desenfreno; es literalmente verdadero que las combinaciones empíricas pueden rivalizar con las invenciones de la fantasía subjetiva. Contanto sólo con el intelecto difícilmente habría animales que no son distinguibles de las plantas como el gran grupo de los fitozoos. El entendimiento por sí solo no habría producido aquellos gigantescos convólvolos antediluvianos de formas contradictorias. También en la actual época orgánica de la tierra, no habría soportado la existencia de peces, lagartos y ratones voladores, lagartos con grandes rostros con forma de venablos, roedores con cola de pez, mamíferos de sangre caliente que juegan como peces en las olas del mar, etc. Más que dotada de intelecto y razón, la naturaleza en su [p. 160] libertad es suficientemente caprichosa y fantástica para unificar en su libertad lo aparentemente contradictorio. Sólo lo que es así en apariencia, porque el organismo no puede ser una contradicción, porque si no, no estaría capacitado para la vida; en la forma externa, empero, puede tener una apariencia contradictoria. La fantasía del arte, por lo tanto, cuando crea híbridos de toro y león, de toro y de águila, grifones, esfinges, centauros y similares, hace analogías con la naturaleza en sí. Otro tanto ocurre en la historia, ya que la libertad del espíritu en conexión con el azar da los más monstruosos y fabulosos fenómenos que desbordan infinitamente a la fantasía de la naturaleza. El espíritu produce innumerables prodigios y figuras fantásticas, y las fantasmagorías más audaces del artista apenas se han aventurado a imaginar su naturaleza variopinta y brillante. La vida de Napoleón I, la vida de un teniente de artillería, de un general, de un hombre de Estado, de un conquistador, de un exiliado, ¿qué fantasía hubiera tenido suficientes facultades para imaginar un poema similar? La vida de los buscadores de oro en las minas californianas y australianas, ¿quién no las hubiera tomado por una narración fabulosa hace un decenio? La emigración de los mormones desde Nauvoo a través del desierto hasta el Lago de Utah, ¿quién hubiera esperado en la racional Norteamérica esta poesía propia del Antiguo Testamento mientras en la vieja Europa se hacían barricadas? Otelo recitado por Ira Aldridge, un moro de carne y hueso, ¿cómo podría habérselo imaginado Shakespeare? Pero dejaremos ahora citar otros hechos. Hechos que pertenecen a nuestro siglo, a nuestro presente, que no han recibido el fulgor fantástico de la vieja Antigüedad, de una elaboración poética de la tradición. El espíritu va más allá de la racionalidad de la conformidad a fines, o de la mera necesidad, la pura utilidad, cuando se trata de crearle un espacio a su carácter específico. Pero tampoco atiende a los [p. 161] puros contornos de la belleza, cuando se ve obligado a demarcar su individualidad. ¿No encontramos extravagancias en la moda de los pueblos? Recordemos, por ejemplo, aquellos calzados medievales con la puntera hacia arriba que terminaban en un cuerno afilado adornado con una campana. ¿Exigía la figura del pie una forma similar? No. ¿Proporcionaba cierta comodidad? En absoluto. ¿Podía estos cuernos tener la pretensión alguna de belleza? Imposible. ¿Por qué existían entonces? Claramente para satisfacer un capricho del espíritu animado y lúdico. Recordemos la vestimenta del Directorio que Wattier ha pintado egregiamente en el cuadro de la Galería Moreau. Mientras que las mujeres, las «merveilleuses», mostraban el cuello y los senos, los brazos y, a través de los espacios laterales de la túnica, algo más que las pantorrillas, desvelando la naturaleza, vemos a los dandys, los «incroyables», que, por el contrario, hacían

irreconocible a la naturaleza con sorprendentes abultamientos de pelo, colleras rígidas y largas, faldas extrañamente apuntadas. Se recuerdan estas figuras para admitir que la historia con sus formaciones fantásticas en medio de días soleados, parece propender hacia el mundo del sueño.

Si volvemos al arte, debemos reconocer para su fantasía una frontera estética, no en lo que corresponde a la fidelidad, sino a la verdad de las imágenes. Ellas deben sustraernos con la ilusión de poseer no ya un modelo empírico directo, sino una realidad. A esta relación la llamamos verosimilitud ideal. Ella contradice a nuestro intelecto y, sin embargo, debe someterse al intelecto por una unidad presente en sus contradicciones, por una naturaleza presente en su innaturalidad, por una realidad presente en su imposibilidad. Debemos reconocer que tales criaturas de la fantasía —quimeras, briareos, centauros, esfinges, etc.— serían anatómica y fisiológicamente imposibles, pero, sin embargo, deben aparecer en tal armonía que mediante su visión no se despertaran inmediatamente en nosotros [p. 162] dudas acerca de su realidad. Aquello creado de lo diverso debe ser formado según la realidad de las partes. Si no nos adecuamos a esta exigencia, estaríamos obligados a declarar incorrecto a lo fantástico. Esta corrección de la unidad, de la simetría y de la armonía en lo heterogéneo que ha legado la arbitrariedad de la fantasía, debe estar presente a menos que la estructura caiga en lo feo o cómico. Una esfinge egipcia combina una cabeza humana y unos senos femeninos con un cuerpo de leona. Desde el punto de vista anatómico y científico, esta combinación es imposible, pero la plástica nos la ofrece de una manera precisa y clara que en momento en el que la contemplamos, no pensamos en ningún escrúpulo científico-natural. Qué tranquilo reposa el cuerpo sobre las patas, qué recto se yergue el cuello, con qué expresividad escrutan los ojos. ¿No deberíamos dar crédito categóricamente a esta existencia en nuestra fantasía? Si la cabeza de la mujer no estuviera amalgamada con el cuerpo de la leona en una forma que no tuviera un aspecto natural, si una estuviera unida al otro sólo como agregado, si aquello que es heterogéneo no se transformase en una conjunción íntima, entonces consideraríamos que la esfinge sería fea. Lo mismo vale para aquellos híbridos de hombre y animal análogos a la esfinge como las plantas fantásticas e incluso los arabescos. Una flor fantástica debe dar en la forma y la disposición de sus hojas, en su cáliz la apariencia de verdad natural, sus proporciones deben ser estéticamente posibles. También para el espíritu, en cuanto se abandona a la fantasía, exigimos la verosimilitud en el sentido de la idea. En el sentido de la idea lo fantástico puede, en definitiva, contradecir por antonomasia la racionalidad empírica, sin transgredir leyes superiores. En el interior de su agitación la excentricidad debe mantener cierta posibilidad, es decir, no se debe confundir lo absurdo con lo fantástico —algo con lo que muchos se contentan hoy. Algunos autores de la [p. 163] antigua escuela romántica en Alemania han dejado que sus sanos comienzos degeneraran en una confusión privada de gusto, que tomaron por la culminación de la profundidad poética, mientras que de hecho sólo habían alcanzando lo absurdo, el nihilismo sin ideas. La excelente *Dolores* de Arnim o el *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter* de Brentano, sin ejemplo de este tipo²⁸. Entre los pintores modernos Grandville se ha confirmado como un coloso del arte fantástico. Qué maravillosamente entretejidas de formas florales están las muchachas de las *Fleur animés*, de tal manera que apenas se sabe —así debe reconocerse— si las muchachas se han hecho flores o las flores muchachas. La flor es sólo un adorno, pero tan correcto botánicamente que vestirse con ellas muestra un carácter idéntico con la figura humana²⁹. En su obra *Un autre monde*, indiscutiblemente el punto culminante de su genio, ha

28 El *Godwi* de Brentano apareció en Bremen en el año 1802. Brentano se llama María en el título y escribe de modo bastante característico «ein verwildeter Roman» (una novela depravada). La edición completa de los escritos de Brentano no acoge este libro singular, un asteroide hiperromántico de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, en el V Volumen de las *Obras* se encuentra un breve fragmento.

29 En los *Beiträge zu einer Aesthetik der Pflanzenwelt* Bratranek dedica justamente un capítulo a las “Fleurs animées” y en la pág. 396 dice con mucho acierto: “Ya en sus escenas acerca de la vida privada y pública de los animales, Grandville ha mostrado cómo la reflexión extrema se puede reclamar nuevamente a la luz la profundidad originaria del símbolo: ésta subrayaba ya el aspecto animal en los hombres, la resonancia de proporciones y relaciones humanas en el animal, y

tolerado contradicciones que laceran nuestra fantasía. Estamos con él al borde del delirio y apenas podemos soportar la visión. ¿Dónde está el elemento atormentador de algunos de estos cuadros? Creemos que en el hecho de que Granville, en el interior de lo fantástico, no sólo ha permanecido fiel a la verosimilitud estética, sino que en la absoluta liberación del arbitrio poético ha mantenido una verdad natural terrorífica. Brueghel, Teniers y Callot han creado para sus composiciones de *La tentación de San Antonio* figuras fantásticas que abstraen de toda fidelidad a la naturaleza y poseen sólo un «àplomb» fantástico. Sin embargo, Granville en sus figuras distorsionadas no sólo ha pintado una tortuga con cabeza de perro, no sólo a un oso con cabeza de serpiente, una langosta con cabeza de papagayo, no ha pintado sólo máquinas como hombres y a hombres como máquinas, sino que entre otras cosas ha pintado también una casa de fieras ante la que incluso los monstruos antediluvianos huirían espantados, pues en ella vemos animales dobles que no son sólo síntesis de formas discordantes, [p. 164] sino formas que se excluyen a sí mismas, que diluyen la ilusión de unidad de una manera espantosa. Vemos por ejemplo, un búfalo cuya cola es una serpiente con forma de cocodrilo, de tal manera que los dos cascotes del búfalo están orientados hacia adelante, las dos garras del cocodrilo hacia detrás, esta escisión de tendencias perturba locamente la unidad. O vemos saltar de un árbol a un león cuya cola es un cuello de pelícano que engulle un pez. Esto es realmente feo y demasiado horrible para tener un efecto cómico. Incluso las más extremas contradicciones se hacen soportables con una variación cómica. Así Grandville en la misma obra ha pintado una colección de fieras ante cuyas jaulas pulula un pueblo de animales de todas las especies que sigue la visita con interés. Allí vemos una jaula con un leopardo-unicornio inglés y delante de ella a un perro con la cabeza y la gorra de un marinero que fuma una pipa. Ante un águila doble napoleónica vemos acucillarse a una esfinge con cabeza de ama alsaciana tocada con una cofia alta en lugar de con la calántica egipcia. El perro-marinero, la esfinge-ama, son fantásticos y graciosos sin ser feos. Para mofarse de la mala verosimilitud de una falsa fantasía, la comicidad gusta de inventar lo imposible, pero lo expone con el tono de la doctrinaria probidad como lo hace Luciano de modo impecable en su *Historia verdadera*, mofándose al mismo tiempo de la fanfarronería de los viajeros y de la pedantería de los eruditos³⁰.

Aquí se puede citar todavía el cuento como género en el que por esencia se hallan la contradicción y la normalidad de la naturaleza y de la historia. ¿No están cuajados de figuras y sucesos que dejan ver plenamente la legalidad positiva, y son imposibles e incorrectos? Pero el auténtico cuento no es incorrecto en el sentido en el que su imposibilidad no es simbólicamente probable. Sus flores cantarán, sus animales hablarán, los hombres se transformarán en animales, los animales en hombres y ocurrirá milagro tras [p. 165] milagro: pero gracias a esta fantasía resonará un acento más profundo,

en el modo de los animales-hombres reasumía una copia fiel de las distorsiones que emergen en la sociedad. Así también en las “Fleurs animées”: aborda el tema desde representaciones tomadas como típicas, que parten del significado, originaria, tradicional o convencionalmente atribuido a la planta y lo traspone a los gestos, el semblante o los vestidos de la mujer. La animación que una planta recibe mediante la simbolización de la intimidad humana, se la da el artista que le confiere la forma humana que aparece en el tipo floral: son flores que se convierten en hombres las que tenemos de frente, mientras que el simbolismo expresaba lo humano en forma floral. Siempre y en todas las formas Grandville sabe hacer brillar en estas plantas-hombres al genio mismo del paisaje.

30 Luciano concluyendo el prefacio a las *Historias verdaderas* (en la traducción de Pauly) dice: “Confieso que no podría reprochar en exceso a estas personas (y he encontrado a muchas) el haber dicho mentiras en sí y por sí al ver lo habituales que son en los hombres, incluso en los que se atribuyen la cualidad de filósofos: tan sólo me sorprende de cómo estos se imaginan que los lectores no notan que en sus escritos (Homero, Iábolo, Ktesias) no hay una sola palabra verdadera. Al mismo tiempo yo era suficientemente vanidoso para dejarle a la posteridad una obra de mi pluma. Como no tenía nada verdadero que contar (aquello que he experimentado en mi vida no es digno de ser narrado) tuve que decidirme por la mentira, pero comportándome de una forma un poco más sincera que los otros. Yo al menos digo una verdad: que miento. Con esta libre confesión espero evitar todo reproche acerca del contenido de mi historia. Por eso declaro solemnemente: escribo de cosas que no he visto ni experimentado como persona, ni mucho menos oído de otro y que son tan poco reales como posibles. Que crea éstas quien lo desee”.

casi se tendría que decir santo de las verdades natural e histórica. Los velos artificiales con las que la civilización reviste todas las relaciones es quebrado por el carácter incondicionado del mundo del cuento. Este —como en el patrimonio fabulístico oriental y nórdico (menos en el celta)— sigue siendo correcto dentro de la idea y preserva la inocencia natural de la fantasía infantil. Hace que un hombre se convierta en asno y hace que éste piense y actúe como un hombre, pero que coma paja y cardos como un asno. No caerá en el absurdo que nos ha ofrecido la poesía fabulística más reciente. En los *Märchen vom Tannenbaum* de Redwitz, el abeto es un símbolo de Dios. El abeto ama el terreno liso y arenoso. Sin embargo, Redwitz hace brotar de sus raíces una fuente —ésta es probablemente el hombre que siguiendo la fuerza natural de gravedad, se pierde en un mundo indeterminado y finalmente está en peligro de estancarse y desecarse. Entonces el árbol le manda una rama salvadora y el arroyo vuelve a su origen. El redentor de los hombres está simbolizado con el envío de una rama de abeto. ¡Qué aridez en la poetización de coníferas! ¡Un río que fluye en dirección opuesta! ¡Qué profundidad!

B. La incorrección de los estilos específicos

El arte tiene en la idea de naturaleza e historia, una norma general para la corrección de sus creaciones. Pero en virtud de la necesidad que le es propia, se genera también de las normas a las que debe someterse para realizar sus obras. Llamamos estilo a la forma particular de su procedimiento típico. Una obra de arte, entonces, es correcta cuando realiza la particularidad de un estilo determinado. Una transgresión de esta identidad se hace [p. 166] incorrecta. No es éste el lugar de derivar las diversas tendencias en las que el ideal se abre para realizarse por medio del estilo. Aquí lo debemos tomar en consideración tanto como sea necesario para explicar una forma particular de lo feo que surja de la negación de la individualidad de un estilo.

De la misma idea de lo bello resulta que una obra de arte puede expresarse con estilo elevado y riguroso, con estilo medio, o en estilo ligero o bajo. El artista debe decidirse por una de estas tonalidades. Cada una de ellas contiene en sí las gradaciones que constituyen el acceso de una a otra, pero a cada una sólo le corresponde una calidad estética determinada. El arte debe consistir en que sus productos estén contenidos en una o en otra tonalidad estilística. Si estos aparecen mezclados como ocurre en particular con la forma de la novela, en la mezcla tendremos que poner de relieve las diferencias en su pureza. El alto estilo excluye de sí formas y variaciones que están permitidas en el estilo medio; el medio aquellas de las que puede y debe servirse el bajo. El estilo alto tiende a lo sublime, el medio se mueve con dignidad y pleno de gracia, el bajo llega a lo común y aún más a lo burlesco y grotesco. Por lo tanto, se da incorrección cuando en una obra de arte no se mantiene el estilo que su naturaleza exige. Por ejemplo, la solemnidad del himno, la animación del ditirambo, el ímpetu de la ida excluyen de sí palabras y giros que son inocuos para el simple canto en compañía. Por el contrario, no sería menos incorrecto si la canción se interpretara con pompa y expresiones grandilocuentes que sólo son aptas para el alto estilo. Respecto a la pureza del estilo, la historia del arte nos ofrece el mismo fenómeno que nos muestra la historia de la ciencia respecto al método. En la ciencia son extremadamente raras las obras que poseen una conciencia sobre su procedimiento. En la mayoría de las exposiciones científicas no está claro si se tratan los objetos analítica o [p. 167] sintéticamente o de modo genético. De la misma manera, también en muchas obras de arte reconocemos una analogía inconsciente del artista acerca del tono que debe haber fijado desde un principio. Algunas contradicciones surgen también del hecho, no sólo de orden estético, determinan la expresión. Por ejemplo, las caricaturas grotescas que encontramos en los capiteles de iglesias góticas y que como es conocido, incluyen notoriamente sujetos muy cínicos, se pueden soportar como un lujo de la fantasía que no puede debilitar el poder de la impresión total: sin embargo, no se originan por medio

de motivos estéticos, sino de otras relaciones pertenecientes en parte a la posición social y a la tradición del gremio. Estas no pueden derivarse del estilo de la totalidad, y serían impropias para el sentido de armonía de un griego. Frecuentemente las infracciones no son estridentes mas todavía perceptibles. El canto convival de Hölty (“Una vida paradisíaca / nos procura el padre Rin”) está compuesto en estilo medio, que tiene resonancias de estilo ligero. Pero cuando al final Hölty canta:

“Viva todo hombre alemán
que bebe su vino del Rin
mientras pueda sostener el cáliz
para después caer en tierra”.

El último verso pasa del tono medio y ligero al bajo. Beber hasta caer en tierra es brutal. Si la vida paradisíaca que el padre Rin nos procura debe tener este resultado, entonces ésta no es muy atractiva. Y hacer un brindis con un bebedor tal tampoco es muy prometedor. En la misma estrofa Hölty entona un viva a la vendimiadora que había elegido como reina. Aquí se desea un cierre muy diferente, más noble que este final grosero que concluye demasiado a la alemana con la jovialidad del canto. [p. 168]

La mezcolanza no intencionada de estilos, el saltar inconscientemente de uno en otro, es fea, y se hace cómica sólo si viene parodísticamente subrayada por la ironía. En los siglos XVII y XVIII se hacen junto y en las iglesias y ayuntamientos góticos, muchas restauraciones, integraciones y transformaciones en un estilo arcaizante cuya serena belleza no estaba en consonancia con la sublimidad del estilo alemán: una contradicción que sólo se puede considerar fea y no cómica, tanto más cuanto la mayor parte de estas construcciones suplementarias eran en sí mismas monstruosidades respecto a los estilos que debían expresar. Pero cuando el caer de una tonalidad a otra es intencional, puede convertirse en un medio fundamental de comicidad. Napoléon el Grande recordaba a sus soldados en Egipto que cuarenta siglos los contemplaban junto a las pirámides. En un cuadro observamos a Faustino I que arenga a su guarnición semidesnuda bajo la leve sombra de unas palmeras: “¡Soldados! Desde lo alto de estas palmeras cuarenta monos os contemplan”. El comienzo solemne del discurso se contradice con el final, pero cómicamente.

Sin embargo, las leyes generales del ideal estético son individualizadas por los estilos nacionales hasta obtener una caracterización particular que nace de la raza, del ambiente, de la religión y de las ocupaciones principales a las que el pueblo se dedica. Cuanto más se expresa el genio de una nación en acciones, tanto más contenido espiritual entra en el sentimiento de sí mismo, y tanto más individualmente puede realizarse su estilo artístico. Una nación no dispone libremente de su destino, está inserta en las determinadas conexiones de la inmensidad de la vida del mundo y al mismo tiempo está determinada en su existencia por condiciones que permanecen ocultas, y que luego se le van haciendo poco a poco claras en la trágica época de su caída. Por lo tanto, en los estilos nacionales pueden desarrollarse formas que corresponden ciertamente al [p. 169] carácter específico de la nación, pero que al mismo tiempo crecen malformadas, intrincadas por la inevitable y particular limitación de su sentimiento de sí, de tal manera que no pueden coincidir con las exigencias absolutas del ideal y que una vez que han llegado a la costumbre y al prejuicio general, fijan al arte en un nivel de imperfección. Entonces un pueblo presupone tácitamente que sus artistas siguen estas normas habituales porque el tiempo consolida un dominio que se convierte en un ideal empírico mezclado con la corrección. Aquello que no es creado dentro de los límites es considerado por un pueblo como incorrecto. Para definir la problemática del juicio que aquí resulta, nos servimos con propiedad de la expresión gusto nacional a fin de indicar lo individualmente típico en el arte de una nación.

Se comprende que el gusto nacional puede coincidir con las exigencias del ideal, pero bien puede

sucedier justamente lo contrario. En este último caso es posible que al ser correcto en el sentido más alto del término, el artista sea incorrecto según el estilo nacional. Fiel al precepto absoluto del arte, el artista entra en contradicción con el ideal fijado empíricamente. En China, por ejemplo, la arquitectura se ha desarrollado como construcción en madera. Para proteger de la intemperie a la madera, que los chinos toman como quinto elemento, la revisten de porcelana y le dan una capa de barniz, y para romper la monotonía se usan colores vivos. El brillo de la laca acentuado por la purpurina se hace de uso nacional y sólo parece correcto en China aquello que corresponda a esta luminosa variedad de colores. O recuérdese que los franceses al considerar aristotélica la abstracta unidad de lugar, de tiempo y de acción, elevaron tal teoría a norma absoluta, por ello se comprenderá que una infracción contra una de las tres unidades tenía que ser incorrecta. Habían asumido tanto esa unidad abstracta, la habían adoptado hasta tal punto que cualquier desviación, por poética que ésta fuera, era [p. 170] considerada fea. Eso se recuerda en los juicios que Voltaire pronunciaba, desde su punto de vista nacional, acerca del teatro inglés al que consideraba bárbaro porque en él el cambio de lugar y tiempo, y el paso de la acción principal a través de una libre variedad de acciones colaterales episódicas —que para los franceses sólo le estaba permitida a la épica— se habían desarrollado hasta convertirse en ideal nacional. Si el carácter determinado del estilo nacional se une a concepciones religiosas puede deprimirse durante mucho tiempo —si ese arte es incorrecto en cuanto al sentido del ideal absoluto— la pura creación de lo bello. No sólo en la técnica, sino también en campos diversos no directamente conectadas con lo religioso, el arte en su tensión ideal puede haber ya alcanzado niveles superiores, pero se ve determinado por lo religioso a reproducir la forma típica, aunque ésta pueda ser fea. Esto lo ha ilustrado muy bien Gutzkow en la novela humorística *Mahaguru*, los hermanos Hali-Dong en el Tibet, son condenados por herejía porque se han atrevido a embellecer la imagen de Dios, reproduciendo en su fábrica de imágenes religiosas el espacio que hay entre la nariz y la boca del Dalai Lama con una dimensión más estética de cuanto lo consienten las tradiciones consagradas. Así en el Islam, el Corán impide a la escultura y a la pintura reproducir una forma viviente. Estas están por lo tanto limitadas al campo ornamental, y han volcado su fuerza plástica de creación en el reino exuberante del arte ornamental.

En los diversos estilos nacionales poseemos al mismo tiempo diversas formas objetivas de ideal estético. Ellas son, por lo tanto, el medio adecuado para expresar ciertas situaciones, sensaciones y disposiciones anímicas. Por lo tanto, formará parte de la corrección encontrar a una determinada tarea su estilo correspondiente y en consecuencia seguirlo según las propiedades que le son inherentes. Por ejemplo, puede ser apropiado a la verdad estética [p. 171] representar un objeto a la china, a la griega o a la árabe. En tal caso sería incorrecto no aplicar las formas propias de los estilos nacionales en cuestión. Si se piensa en las *Cartas* de Montesquieu entre Usbeck y Rica que visten trajes persas, en el *Zadig* de Voltaire, en el *Natán* de Lessing, en el *Diván Occidental-oriental* de Goethe, en *Las rosas orientales* de Rückert, etc., en todas estas composiciones domina el estilo orientalo-mahometano.

Dentro de una nación los estilos artísticos atraviesan varias épocas evolutivas que asumen la forma de escuela. Una escuela fija un gusto específico para un período, que constituye en la realización del ideal una gradación particular, y que, por lo tanto, puede convertirse, análogamente a como ocurre con los estilos nacionales, en un canon estético relativo. En general, en una escuela se compendia la expresión más pura de la tendencia de un estilo nacional. El ideal de un espíritu nacional coincide con el ideal de una escuela; las otras escuelas de la misma nación surgirán como momentos preparatorios o sucesivos en el desarrollo de la escuela principal. Un estilo tal podrá hacerse de modo permanente, gracias a la universalidad a la que se exalta, órgano del arte: así cuando hoy en día decimos que un cuadro está pintado en estilo italiano u holandés también decimos si ha sido concebido según el procedimiento de la escuela florentina, veneciana, romana, sienesa, etc. Una vez establecido este presupuesto, el artista se hace incorrecto, si no se somete a las características constitutivas del gusto

particular de la escuela. No es imposible que alguna de ellas no sea correcta en el sentido de la verdad de la naturaleza; el artista sería incorrecto en el sentido de la escuela si no quisiera realizar con su individualidad también sus errores, ya que con toda probabilidad sin los mismos tampoco habría alcanzado las virtudes que caracterizan el estilo de la escuela.

Este es el momento de mencionar un concepto del que Goethe se ha ocupado mucho, el concepto de *dilettantismo*. [p. 172] En su reelaboración del *Tratado sobre la pintura* de Diderot, Goethe se ha opuesto a este que confundía la pragmática necesidad de lo correcto con la verdad estética del ideal. En la fundada polémica que se oponía a la pedantería de la rigidez académica, Diderot se convierte en un apologeta incondicional de la naturaleza, que, según él, no hace nada incorrecto, pues según él, toda forma ya sea bella o fea, tiene su causa, y entre todos los seres existentes no hay ninguno que no es como debiera ser. Goethe, el apologeta del arte producido según reglas, llega tan lejos como para declarar que la naturaleza nunca es correcta. “La naturaleza trabaja en la vida y en la existencia en la conservación y el crecimiento de sus criaturas, sin tener en cuenta si son bellas o feas. Una forma que desde su nacimiento esté determinada para ser bella, puede mediante el azar ser parcialmente lesionada; y sufrirán las demás partes. Pues la naturaleza necesita fuerzas para reintegrar la parte lesionada y de esta manera les será sustraído algo a las otras, por lo que su desarrollo será por eso distorsionado. La criatura ya no será más lo que debería ser, sino lo que puede ser”. Poniendo de relieve la selección a través de la escuela, Goethe exclama después: “¿Qué genio universal podrá, de golpe, simplemente contemplando la naturaleza, sin tradiciones, decidirse por ciertas proporciones, asumir las formas adecuadas, escoger el verdadero estilo y crearse un método omnicomprendivo?”. Es la línea que Goethe ha perseguido en 1799 en el esbozo de una obra de la que hay que lamentar que no ha encontrado cumplimiento incluso tampoco de parte de ningún entusiasta goetheano. Cuando entre nosotros los alemanes se lleva a culminación cualquier cosa, se repite hasta el hastío, pero dar un paso adelante y aportar una elaboración propia es algo muy raro. En ninguna nación está de moda nuestra cómoda costumbre de reunir fragmentos y con esta forma de florilegio hacerse también una familia literaria. El ensayo al que aludíamos se [p. 173] encuentra en el volumen XLIV de la obra *Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberei in den Künsten*. Este contiene una disposición completa, frecuentemente muy detallada en argumentos que quisiéramos recomendar y hacer llegar al corazón a todo joven talento. Goethe ante todo establece el concepto de *dilettantismo* en general, hace un paralelismo de él y el aborrecimiento de la obra manual, lo especifica en cada arte singular, nos muestra su utilidad y su novicia. De estas observaciones queremos poner de relieve aquello que se refiere a la producción de lo feo.

“El arte domina la época, el *dilettantismo* sigue las inclinaciones de la misma. Cuando los maestros en el arte sigue el gusto falso, más rápidamente se cree el *dilettante* al nivel del arte. Porque el *dilettante* tiene la vocación del crear autónomo sólo a partir del efecto que tienen en sí las obras de arte, y confunde los efectos con las causas, y los motivos objetivos y pretende hacer productivos los estados de sensibilidad en los que se encuentra, como si pensase hacer productivos los estados de sensibilidad en que se encuentra, como si pensara que el olor de una flor pudiera producir la flor misma. Aquello que habla al sentimiento, el último efecto de toda organización poética, que presupone el dispendio de todo el arte, lo ve el *dilettante* como la esencia del mismo y de esta manera quiere ponerse a crearlo. Aquello que le falta es arquitectónica en el sentido más alto, esa fuerza de ejecución que crea, plasma, constituye. Él no sólo tiene una especie de intuición, pero se da a la materia en lugar de dominarla. Se encontrará en definitiva que el *dilettante* toma preferentemente las líneas de la lindeza que es la perfección de lo existente. Nace de aquí una ilusión: que lo existente fuese digno de existir. Lo mismo ocurre con la diligencia y todas las condiciones últimas de forma que pueden acompañar de igual modo las negaciones de la forma. El *dilettante* se salta los niveles, se aferra a determinados grados que ve como meta y considera que están [p. 174] justificados, y a partir de aquí juzga la totalidad e impide la perfectibilidad. Se impone la necesidad de actuar conforme a una reglas falsas,

porque sin reglas no puede operar como *dilettante* y no conoce las reglas auténticamente objetivas. Se aparta de la verdad de los objetos y se pierde en errores subjetivos. El *dilettantismo* sustrae al arte su elemento y empeora su público, pues le quita su seriedad y su rigor. Todo tipo de parcialidad destruye el arte y el *dilettantismo* introduce indulgencia y permisividad. El *dilettantismo* poético descuida el indispensable elemento mecánico y piensa haber hecho bastante cuando muestra espíritu y sentimiento o busca la poesía sólo en el elemento mecánico donde puede buscarse una cierta destreza artesanal y no tiene espíritu ni contenido. Ambos son dañinos, más el primero daña más el arte, el segundo más al sujeto mismo. Todos los *dilettantes* son plagiadores. Ellos desmembran y aniquilan todo lo original en el lenguaje y en el pensamiento en cuanto que los repiten y los remedan mostrando así su vacuidad. Así el lenguaje está repleto de frases y fórmulas chapuceras que no dicen absolutamente nada, y se pueden leer libros enteros con bello estilo que no contiene nada. En resumen, todo lo verdadero, bello y bueno de la poesía auténtica es profanado, derrumbado y degradado cuando el *dilettantismo* toma la iniciativa”.

C. La incorrección en las artes particulares

Habíamos visto, pues, que en general la incorrección consiste en la no fidelidad, en el desviarse de la legalidad implícita en la naturaleza y en el espíritu. En particular consiste en la desobediencia y contradicción respecto a la precisión ideal de un estilo, respecto al estilo de una nación, respecto al estilo de una escuela. Si se aplica al concepto de incorrecto la distinción de Kant entre existencia [p. 175] ideal y existencia normal³¹, se puede decir que el ideal estético dentro del gusto de una nación, de una escuela, es perfeccionado y fijado en una existencia normal y particular. Entonces una escuela o una nación identifican la existencia normal, la existencia empírica y normal surgida en el proceso histórico, con el ideal absoluto. Por lo tanto, la corrección —como ya estamos convencidos— puede convertirse en un límite negativo de la producción estética. Sin embargo, todo arte posee afortunadamente, ya en virtud de la constitución de su medio expresivo, un impulso que le es propio y rompe esta estrechez y produce incorrecciones innegables en el sentido del estilo convencional. Aquí está el misterio de por qué las tendencias generales, aunque hayan ganado autoridad legislativa, no pueden llegar a arruinar totalmente la producción artística. Se trata de la corrección individual de las artes particulares de la que parte este efecto objetivo hasta el máximo grado.

Todas las artes deben expresar lo bello, sin embargo, cada una de ella lo puede hacer sólo dentro de su «medium» específico. La estética ha de desarrollar en el sistema de las artes particulares las reglas de los procesos que de ahí resultan. Tal y como fue señalado, sería poco elegante por nuestra parte llegar al detalle, porque sería tanto como rezar una letanía presentar toda determinación positiva junto a su desviación correspondiente como ofensa a la corrección necesaria. Por ello, debemos contentarnos con la mención de algunos puntos en los que se haga visible la corrección que en cuanto peligro de afeamiento particular, amenaza de modo específico a todas las artes particulares.

Las artes figurativas hacen aparecer lo bello en el espacio, en la materia muda. La arquitectura tiene la tarea de alzar y sostener la materia con la materia. Por lo tanto, está obligada a tener en cuenta el centro de gravedad. Si éste falta, ella será incorrecta y no habrá belleza ornamental y pintoresca que pueda compensar el error [p. 176] arquitectónico fundamental. Entonces la misma gravedad corrige el

31 En la “Analítica de lo bello” de *La Crítica del Juicio* parágrafo 17, Kant distingue entre el ideal e idea normal: “Esa idea normal no es derivada de proporciones sacadas de la experiencia como reglas determinadas, sino que solamente, según esa idea son posibles reglas de juicio. Ella es la imagen que se cierne por encima de todas las instituciones particulares en muchas maneras diferentes, de los individuos para la especie entera, imagen que la naturaleza ha tomado como prototipo de sus producciones en la misma especie, pero que parece no haber alcanzado totalmente en ningún individuo; ella no es de ninguna manera el prototipo total de la belleza en esa especie, sino solamente la forma que constituye la condición indispensable de toda belleza, y por tanto, solamente la exactitud en la exposición de la especie”.

error, es decir, lo construido se demuele, este costoso modo de corregir está muy en boga en nuestro tiempo. El centro de gravedad puede estar loco en apariencia, pero no de hecho. Así la torre inclinada de Pisa está sólo, aparentemente en contradicción con las leyes fundamentales de la arquitectura; ella es un fragmento artístico de atrevimiento técnico; nadie encontrará bello esto, pues la arquitectura en las mayores audacias de las proporciones debe producir el sentimiento de la seguridad y de la duración. Sólo cuando se ha cumplido con esta primitiva exigencia, se pueden satisfacer también las exigencias arquitectónicas. Un edificio debe descansar sobre la tierra, a menos que no se trate de arquitectura hipogea, debe elevarse sobre la tierra hacia el aire, pues la materia debe sostener la materia, las paredes al tejado. Sólo esta capacidad portadora desde la madre tierra hasta el cielo confiere a todo edificio su arranque característico, su libertad. La atención al centro de gravedad es definida como corrección interna, centrípeta: la atención al elevarse sobre la tierra como externa, centrífuga. Así ocurre por ejemplo, en la Gliptoteca de Klenze en Munich, por lo demás espléndida, es incorrecto que se eleve tan poco sobre la base.

Para la escultura, la incorrección característica se deriva de la carencia de relaciones naturales de medida de la forma viviente, y humana en particular. Las obras de escultura se presentan como fenómenos que persisten en la plenitud de todas sus relaciones espaciales, y por ello la carencia o el exceso de medida, la falsedad de la conformación, las posturas imposibles hieren sobremedida nuestros sentimientos. El célebre canon de Policleto debe su origen a la necesidad del arte de fijar como sostén las proporciones normales de la figura humana. Pero precisamente en la escultura encontramos también desviaciones de las relaciones naturales positivas, que sólo tomadas empíricamente [p. 177] podrían ser denominadas incorrección. Se trata de aquellas desviaciones que justifican con la necesidad de una superior armonía, como se ha señalado anteriormente a propósito del concepto general de lo incorrecto. Una norma esencial nunca podrá ser herida, pero serán permitidas delicada y leves desviaciones de la fidelidad a la naturaleza que harán posible para el contenido espiritual la completa realización de su especificidad. Por ejemplo, es conocido que el vientre del Apolo vaticano no es enteramente correcto anatómicamente, pero no vemos esto como un error, porque la delgadez de la figura, gracias a la esbeltez de sus caderas, adquiere una elasticidad característica que se alza en vuelo desde el suelo al cielo. Tampoco las formas colosales serían correctas en el sentido de la fidelidad empírica; pero para suscitar efectos sublimes, son perfectamente correctas para el arte. Sin embargo, esto dependerá del grado de la medida y de la individualidad del objeto. De la medida porque no puede ser tan grande que tenga que sufrir la unidad de la figura; del objeto por que lo «per se» bello debe tener en sí una forma noble. Los toros y los leones colosales de los palacios de Nínive ofrecen en sí una forma noble; pero imaginémosnos que un artista quiera representar en una obra de artes plásticas una rata sobre sus extremidades traseras, por más que fuera perfecta, esto sería abominable en cualquier circunstancia. Lo mismo vale para el empequeñecimiento, que tiene igualmente sus límites tanto en el tamaño como en el objeto. También en los miembros aislados de las figuras la escultura puede permitirse atemperar la normalidad natural, pero no le será permitido caer en lo enorme. Hará contraerse a un músculo un poco más tensamente, o relajarse mucho más de cuanto sería posible en la naturaleza, para acentuarlo en una particular relación, dándole, sin embargo, la posición y forma correctas, porque una transgresión de la verdad anatómica se tomaría rápidamente la venganza estética. Los griegos han [p. 178] exagerado notoriamente la conformación natural de las órbitas, pero sólo en la escultura, para dar a las estatuas sin color, con una colocación más profunda de los ojos, mayor fuerza a la mirada; de ahí que la apariencia óptica reequilibre la incorrección osteológica.

Para la pintura la energía específica radica en el color y la luz, sin embargo, el diseño, en cuanto momento plástico, está en segundo plano. Los perfiles de las formas deben ser en efecto correctos; pero como la pintura debe reproducir la figura individual en la viveza de su colorido característico, en el juego combinado de luz y sombras, y en la modificación de las medidas de la apariencia de perspectiva,

un error de diseño es más soportable que en la plástica. Esta última nos ofrece sus figuras como formas plenas, que tienen inmediatamente en sí mismas su color y reciben luminosidad del exterior. En la escultura al contrario que en la pintura, el color es inesencial porque deriva de la forma en cuanto tal. El color individualizador está en contraste con la rigidez de la obra escultórica. Para ella su aplicación será un procedimiento incorrecto, esto se percibe observando estatuas y figuras de cera pintadas. En claustros y en las llamadas estaciones de la Pasión de Cristo, en el monte Calvario es posible encontrarse con estatuas más cercanas a la naturaleza que las policromadas, y ello gracias a la utilización de cabellos y vestidos reales, y con esta apariencia de vida inmediata, la estatua adquiere un aspecto espectral. Cuando, por ejemplo, en Salzburgo se asciende por las estaciones del Monte de los Capuchinos hasta el Buen Pastor, qué atroz aspecto tienen tras el alambrado de la gruta las estridentes figuras de los judíos, de los esclavos y del Cristo martirizado.

Lo correcto es propiamente aquella belleza que puede ser aprendida, la técnica estética. Esto es evidente sobre todo en la música, pues, aunque este arte expresa los movimientos más íntimos del sentimiento, está vinculada [p. 179] —precisamente por la naturaleza del sonido— a las reglas de una aritmética rigurosa, y por ello puede ser controlado a su incorrección en el modo más preciso.

En la poesía la incorrección es más indeterminada porque ella, más todavía que las otras artes, depende de la profundidad del contenido espiritual y al mismo tiempo este contenido puede hacer perdonar más que otros una eventual incorrección. Aristóteles, Horacio, Boileau y Batteaux han buscado determinar las reglas de la poesía y con ellas el concepto de lo poéticamente incorrecto. Depuración del lenguaje, exactitud métrica, perfección retórica y separación de los géneros, son exigencias que toda obra poética. La incorrección que sufre nuestro tiempo está ante todo determinada por el último punto: sobreabundan los dramas sin acción y el título de «novela corta» es particularmente predilecto para los productos bastardos más privados de caracteres.

Un tipo específico de incorrección surge de la indebida mezcolanza de las artes. Ellas pueden y deben apoyarse unas a otras, pues son de naturaleza social, y la ópera debe su fuerza incomparable a la cooperación de todas las artes. Pero es distinto cuando sobrepasamos —adelante o atrás— la esfera de las artes singulares y queremos suscitar efectos que, en virtud de dicha especificidad, deben estar prohibidos. Todo arte tiene su fuerza sólo en el interior de la propia determinación cualitativa. Si ésta le abandona y tiende a efectos que no son posibles en su «medium», sino sólo con el de otro arte, se contradice consigo mismo y cae en lo feo. Por lo tanto, una obra de arte puede ser correcta sólo en cuanto se mantiene dentro de la frontera propia de su «medium» particular. Si se tensa demasiado no dejará de hacer efecto con este atrevimiento, ya que entonces produce algo que no debe producir y que —en cuanto fenómeno raro— siempre puede ser interesante, pero que sin duda [p. 180] ofende las leyes del arte auténtico. Se entiende exactamente. Que un arte sostenga a otro arte es bello; que un arte diluya la individualidad de otro es feo. La arquitectura por ejemplo, puede ser apoyada por la escultura e incluso por la pintura, pero ello no debe suceder si la arquitectura pierde su autonomía y sólo obtiene el rango de ornamento de aquello que escultura y pintura añaden a su obra. La policromía de los antiguos —así parece según los trabajos de Semper y Kluger³²— ha tenido cuidadosamente en cuenta estos límites. La arquitectura prepara un lugar para la escultura y la pintura; pero si las obras de estas artes no deben ser ahogadas por las medidas de la arquitectura, esta debe tener especial atención en modificar el organismo arquitectónico a fin de preparar a la estatua su base y al cuadro su muro. Música y poesía pueden sostenerse de igual modo, y la poesía puede ser cantada, pero esto también depende de que la música, como música instrumental de acompañamiento, no haga totalmente inaudible la palabra, como en algunas óperas modernas que obligan al cantante a gritar y a cantar «in fortissimo», en estas óperas nos admira la fuerza física, pero no hay nada bello que amar.

32 Dr. Franz Kugler, *Über die Polychromie der Griechischen Architektur und Skulptur und ihre Grenzen*, Berlín, 1845.

Es conocido que Lessing en el *Laocoonte*, ha intentado determinar los límites de la pintura y la poesía. Él ha señalado la incorrección que se deriva de que la pintura olvide su condición fundamental —la simultaneidad— y la poesía la suya —la sucesión. Los errores que se derivan del olvido de este hecho los ha descrito para la poesía como manía descriptiva y para la pintura como alegorismo: “de aquella se que querido hacer una pintura parlante, sin saber propiamente que se puede y se debe pintar, y de ésta una poesía muda, sin haber reflexionado en qué medida podría expresar conceptos generales, sin alejarse de su determinación y convertirse en una escritura arbitraria”. En tales análisis, de la sección 33 hasta la 35, Lessing ha [p. 181] excluido lo feo de la pintura reivindicándolo a la poesía. Pero esto es un error, y con la sutileza que le es propia, el mismo Lessing se pregunta si la pintura, para obtener lo ridículo y lo horrible, no podría servirse también de formas feas: “No quiero arriesgarme a responder con un no rotundo”, escribe. Lessing distingue en este punto una fealdad inocua por lo ridículo y una fealdad nociva por lo horrible, y observa que en la pintura la primera impresión de lo ridículo y lo horrible se disuelve pronto y tan sólo de obras de poesía, no de la pintura y por ello — como veremos más a fondo en momentos posteriores de nuestro análisis que tratan el concepto de lo nauseabundo— ha confinado la pintura a límites demasiado estrechos.

Se muestra una conexión interna entre las artes que nos representa el paso inmanente de una a otra. En su órgano más noble, la columna, la arquitectura anuncia ya a la estatua, pero no por ello la columna es todavía una estatua. En el relieve la escultura ya anuncia la pintura, pero el relieve en sí no tiene ningún principio pictórico, pues no tiene más perspectiva ni sombra que las de la iluminación casual. La pintura expresa ya el calor de la vida individual con una fuerza tal que el tono sólo parece faltar por azar, pero el juego de luces, la tonalidad cromática no son todavía un sonido real. Sólo la música representa en sus sonidos nuestros sentimientos. El simbolismo de su onda melódica conmueve nuestra sensibilidad, pero cuanto más profundamente nos conmueve, más aspiramos ir de su mística profundidad a la poesía, para acceder a su clara precisión de la representación y la palabra. Toda ayuda que las artes se aseguran entre sí, y la interna transición de la arquitectura a la poesía es algo totalmente distinto de la usurpación recíproca. Esta última no consiste en un reforzamiento natural, sino en el hecho de que, por [p. 182] usurpación o degradación, un arte debe producir efectos que son inaccesibles para él, o al menos deben serlo para lo que le posibilitan sus cualidades. Si un arte realiza una anticipación injustificada, comete un acto de usurpación; si se coloca por abajo de lo que conceptualmente le compete, se degrada. Pero la degradación y la usurpación —la ciencia de la idea lo indica como ley universal— tienen como consecuencia la monstruosidad. Tan sólo se permiten algunos ejemplos como explicación. Para la arquitectura no es posible un retroceso hacia otro arte, yendo adelante, no debe debilitar sus grandes dimensiones por la escultura y la pintura. La escultura no debe retroceder para asumir el papel de columna para la arquitectura. Los atlantes de constitución hercúlea están sin duda más capacitados para hacer de cariátides y a sostener andamios y tejados que delicadas portadoras de cestas de frutas que son demasiado nobles para portar una viga. Sostener el globo terráqueo entero como el gigantesco Atlas tiene un sentido poético, porque en definitiva presupone una fuerza infinita, pero realizar algo que una columna haría igual de bien o probablemente mejor, es contrario a la dignidad de la figura humana. Por el contrario, cuando las columnas tienen, como muchas columnas egipcias, una cabeza en lugar del capitel, se trata de una usurpación por parte de la columna, es decir, de una anticipación estéticamente injustificada de la estatua, por mucho que se tratara de la cabeza de la misma Isis. Si la música trata de retratar aquello que se puede ver, tensa inútilmente sus medios. El famoso pasaje de la *Creación* de Haydn “Sea la luz y fue la luz”, no puede nunca representar la luz como luz, sino tan sólo el enorme movimiento que produjo su aparición en el universo. En las *Estaciones* es la misma variedad sonora de los eventos naturales y de las ocupaciones humanas las que ayudan a Haydn a llegar a ser pintor del sonido, el reclamo del cuerno caracteriza al cazador, el sonido de la [p. 183] zampoña al pastor, el paso de danza de la flauta al labriego. La música

puede imitar el rumor de la cascada, los rugidos de la tempestar, el estruendo del trueno, pero los sentimientos sólo pueden tener una expresión simbólica. Cuando se cita frecuentemente como ejemplo de pintura musical el lugar de *Las bodas de Fígaro* de Mozart, en el que se busca «la pequeña e infortunada aguja», se necesita comprender que sin estas palabras y la mímica, difícilmente se podrían deducir de la música la imagen de que se busca una aguja perdida. Por el contrario, la pintura no puede expresar aquello que puede ser expresado sólo con la música y la poesía, o por añadidura sólo con la prosa. La poesía puede sin duda por medio de la palabra representar todo, nada puede sustraerse a su fuerza descriptiva. La pintura, por su parte, sólo puede representar aquello que pueda entrar en el dominio de lo sensible. Aquí es muy difícil fijar algo de una vez por todas, para hacer un juicio concreto acerca de si la pintura ha sobrepasado ya sus confines o no habrá que atenerse a casos particulares. Aquello que por antonomasia es íntimo, lírico o por añadidura intelectual, cesa de ser pictórico, la pintura está obligada a poner lo subjetivo en una situación para hacerlo pictórico. Un pintor parisino, De Lemud, retrata a un pintor de hosca mirada que está sentado sobre un banco y situado frente a un caballete, está en un plano realzado junto a pinceles y otros utensilios, junto a él con un gesto de ánimo, se halla, con una llave en la mano, una anciana vestida con atuendo medieval.

¿Qué significa este cuadro? Si no lo sugiriera el catálogo no lo adivinaríamos. Este representa a Johannes Van Eyck y a su hermana Margarethe, como ellos descubren, después de muchos tormentos, la pintura al óleo. ¡Si el señor De Lemund hubiese leído el *Laocoonte* de Lessing! Se puede pintar la invención o mejor dicho, el descubrimiento de la pólvora, porque se puede representar al monje B. [p. 184] Schwarz mientras huye espantado del mortero que explota. La explosión hace aquí clara la escena, el descubrimiento de la pintura al óleo no puede pintarse, sólo puede contarse como ha hecho Schopenhauer.

La incorrección dentro de las artes particulares —como toda determinación de lo feo— puede convertirse en cómica sólo con que el artista la practique intencionadamente. En la arquitectura y en la escultura, a causa del rigor y de la simplicidad de estas artes, y en la música, a causa de su fundamento matemático, ello es menos posible, es más posible en la pintura y lo es al máximo grado en la poesía. Como la última representa a través del lenguaje, la incorrección del mismo será un medio preferente de comicidad. Desde el punto de vista de la belleza, la incorrección lingüística, la jerga y la amalgama de lenguajes son indudablemente incorrectas. Pero aplicadas de modo intencionado pueden representar de manera muy divertida la contradicción del espíritu consigo mismo y, por lo tanto, su superioridad humorística, porque el lenguaje sólo es un medio. Aquello que en otro caso sería feo, aquí se hace ridículo al máximo, y la poesía dramática hace por ello gran uso de esta forma de incorrección. Con infinita gracia, Shakespeare ha perseguido la incorrección lingüística en todos los tonos de su enorme escala³³. También el balbuceo puede considerarse una incorrección lingüística; los italianos gozan de manera tan extraordinaria con este efecto cómico que entre las máscaras napolitanas siempre hay un «balbutore». A pesar de que en sí es correcto, el dialecto puede parecer incorrecto frente a una lengua culta y dotada de escritura. Por ello, los cómicos lo utilizan como contraste, por ejemplo Aristófanes, Shakespeare, Molière. ¡Qué exquisitamente están perfilados el Capitán Fluellen y el Pastor Evans en sus dialectos! El canto pastoral de Evans hace reír incluso en la traducción de Tieck: [p. 185]

“Junto a la cascada del río silencioso
resuena el madrigal del carnero
sembremos un pedo de rosas
y miles de flores a los olores de la cocina”.

La jerga es diferente del dialecto, una es una lengua extraída de diversos dominios lingüísticos,

33 S. H. Ulrici, *Über Shakespeare's dramatische Kunst*, Halle, 1839, pp. 146 y 174.

que unida, en sí tiene una cierta unidad, como las germanías de los malhechores, como el argot de los bagno's, o el caos lingüístico de la plebe de las grandes ciudades. Bullwer, Sue y otros han hecho amplio uso de esto, a veces para representar lo horrible, porque este lenguaje marginal nos permite salir de la sociedad civil, de sus costumbres y su cultura. Nos horroriza adoptar el lenguaje de la barbarie, que entre nosotros vive en la oscuridad y el secreto, y es el lenguaje de nuestros enemigos. La jerga berlinesa ha obtenido en los últimos decenios una difusión tan grande porque contiene cierto elemento de autoironía que lo hace, por así decirlo, sociable. En Glasbrenner ha obtenido su clásico que ha hecho tan populares a Nante Strumpf, Herr Busey, Madame Pisecke, el hijo de Bussey, Willem, etc., al igual que anteriormente Bäuerle ha hecho famoso con el dialecto vienés a Staberle. Que la jerga comete también errores lingüísticos va de suyo.

La mezcolanza de lenguas es distinta de la jerga y de la incorrección del lenguaje. Si toda lengua debe constituir un todo armónico, tendrían que censurar, en rigor, todas las palabras que procedieran de otras lenguas. Pero el purismo no se puede practicar hasta tal punto. Allá donde se producen lenguas mixtas, como las actuales lenguas romances, o allá donde el cosmopolitismo de la civilización universal, como en Europa y en América lleva a los pueblos a los más íntimos intercambios mutuos, la pureza del lenguaje se ha convertido en una imposibilidad. Puede ser también un error no utilizar, cuando se presente el caso, la [p. 186] palabra extranjera comprensible para todos. La mezcolanza de lenguas se hace fea cuando, como en nuestra literatura de finales del siglo XVII, niega la unidad estética; un error en el que cae frecuentemente nuestro Sealsfield cuando exagera las características de las diversas naciones mezclando sus frases habituales. Pero la mezcolanza se hace cómica apenas empieza a servir para expresar una contradicción interna como en el *Horribilicriifax* de Gryphius, o tan pronto como hace el ridículo intento de crear arbitrariamente de dos lenguas una nueva lengua autónoma, como ha ocurrido con el llamado lenguaje macarrónico³⁴. Pero precisamente este último muestra en su historia que puede ser felizmente constituido allá donde las lenguas tienen cierto parentesco, como el italiano con el latín. Por estas razones, Teofilo Folengo será siempre el más grande poeta macarrónico. La mezcla de lenguas de las *Epistolae obscurum virorum* no es de tipo macarrónico, sino aquello que en latín se suele denominar un germanismo, latín vulgar de cocina. [p. 187]

34 Cf. introducción a la *Geschichte der Macaronischen Poesia und Sammlung ihrer vorzüglichsten Denkmale*, Halle, 1829.

TERCERA SECCIÓN

EL DESFIGURAMIENTO O DEFORMACIÓN

Lo feo no es la mera ausencia de lo bello, sino una negación positiva del mismo. Aquello que conceptualmente no pertenece a la categoría de lo bello tampoco puede ser subsumido bajo la categoría de lo feo. Un problema de aritmética no es bello, pero tampoco feo; un punto matemático que no tenga longitud ni anchura no es bello, pero tampoco es feo; lo mismo ocurre con el pensamiento abstracto, etc. Cuando lo feo niega positivamente lo bello, no ha de ser meramente tomado como prevalescencia de lo sensible sobre lo espiritual según la miope definición de algunos teóricos de la estética. Lo sensible en cuanto tal es lo natural, y lo natural, como ya habíamos visto, no es necesariamente bello — pues ante todo trata de ser conforme afines y subordina la forma estética de su unidad teológica, pero tampoco es según su concepto necesariamente feo. Más bien puede ser, sin contradecir a su concepto también bello, como muestra la naturaleza inorgánica de su composición elemental. ¡Qué bella puede ser una montaña, una roca, un lago, un río, una cascada, una nube! Si fuese verdad que lo sensible constituyera un principio de lo bello, a lo bello le pertenece, como momento constitutivo, lo sensible. En su aislamiento abstracto de la naturaleza, en su interioridad negativa frente a lo sensible, lo espiritual no es un objeto estético. Sólo deviene eso en el momento en el que, por mediación de la naturaleza o el arte, se hace perceptible para los sentidos. Por ello no se puede decir que el mal o el sentimiento de la perdición sean principio de lo [p. 189] feo, pues aunque el mal y el sentimiento de culpa puedan ser causa de lo feo, ello no es un hecho necesario por antonomasia. La representación religiosa lo expresa popularmente, cuando dice que el diablo puede también presentarse con la apariencia del ángel de la luz que originariamente fue. Lo feo se puede producir también sin el mal. Pero el sentimiento de culpa, no reducible al miedo cerval al castigo, puede, como auténtica contrición, conferir a un rostro una expresión de belleza, tal y como los pintores tratan de dar a la arrepentida Magdalena. Cuando un escultor hace una mala estatua, un músico una mala ópera, un poeta una mala poesía, no es adecuado derivar esta fealdad de producción de la fealdad del corazón, de la propia maldad. Ellos pueden ser los mejores hombres del mundo, y, sin embargo, carecer de talento y de gusto. De esta manera, el bien puede convertirse él mismo en causa de lo feo, como vemos en algunos trabajos duros, peligrosos y sucios de los hombres. Los trabajadores de las minas de arsénico, de las fábricas de albayalde, de las cloacas, los deshollinadores realizan una actividad honorabilísima, ¿pero son embellecidos por ésta?

Estamos convencidos de que la posibilidad de lo feo radica en que sea transgredida la determinación general de medida de la unidad de la distinción, de la armonía, una negación que en cuanto no tiene que ver todavía con la oposición de naturaleza y espíritu, de bien y mal. Además estamos convencidos de que lo feo puede nacer de la posibilidad de negación de la determinación formal que le corresponde necesariamente a lo natural y a lo espiritual. La corrección de una apariencia consiste en la consonancia sin impedimentos entre el individuo y la especie, en la plenitud y fidelidad con la que el fenómeno concuerda con la esencia. Si esta norma es transgredida se da lugar a la incorrección, una fealdad que sufre muchas limitaciones, porque la mera corrección se ha subordinado a la verdad [p. 190] ideal. El último fundamento de la belleza es la libertad. El término no es aquí asumido en sentido exclusivamente ético, sino en el sentido general de la espontaneidad, que ciertamente encuentra su cumplimiento absoluto en la autodeterminación ética, pero que en el juego de la vida, en los procesos dinámicos y orgánicos, se hace también objeto estético. Pero la unidad, la

regularidad, la simetría, el orden, la naturaleza, la corrección psicológica e histórica, no satisfacen todavía completamente el concepto de bello. Ello exige animación por actividad autónoma —debemos admitirlo—, puede constituir una verdad desde el punto de vista estético, y desde el punto de vista real una mera apariencia. La estética puede atenerse a la apariencia. Cuando salpica el chorro de la fuente, el fenómeno es un producto meramente mecánico de la altura de caída que el agua debe recorrer previamente, pero la fuerza con la que brota le da una apariencia de movimiento libre. Una flor mece su corola de aquí para allá. No es ella misma la que se mueve de un lado a otro, es el viento el que la hace ondularse, pero la apariencia es que se mueve ella misma.

Por lo tanto, sin libertad no hay auténtica belleza, debido a ello sin falta de libertad no hay verdadera fealdad. La ausencia de forma y la incorrección obtienen su apogeo, su fundamento genético en la falta de libertad. A partir de aquí se desarrolla la deformación de las figuras. Lo bello en general se convierte en contraposición de lo sublime con lo bello placentero; una antítesis con lo bello absoluto se supera uniendo la dignidad con la gracia. En esta subdivisión —así nos parece— lo sublime no está contrapuesto a lo bello, como se ha hecho usualmente a partir de Kant, sino que es tratado como una forma de lo bello, como un extremo de su apariencia, con el que pasa a la infinitud. Precisamente por ello esta subdivisión hace también de lo placentero una forma positiva y esencial de lo bello, como otro extremo de su manifestarse, como el paso del mismo a **[p. 191]** la finitud. Tanto lo sublime como lo placentero son bellos y como bellos están recíprocamente contrapuestos, coordinados; están subordinados a lo bello absoluto, que, en cuanto unidad concreta de ambos es tan sublime como placentero, porque no es unilateralmente ni lo uno ni lo otro. Lo feo como negación de lo bello, por lo tanto, debe subvertir positivamente lo placentero, lo sublime, lo bello por excelencia, éste nace de esta subversión. Se puede decir paradójicamente que lo sublime, lo placentero, lo digno y lo grácil son bellos, pero pueden hacerse feos, pero estas formulaciones paradójicas son más peligrosas para la comprensión correcta, porque es fácil asumirlas de modo incondicionado. En nuestro caso se entendería que lo sublime y lo placentero no serían bellos, como si la belleza absoluta no excluyese de sí toda la fealdad. Weisse en su *Estética*, desarrollando dialécticamente el argumento³⁵, tiene incluso el arrojo de afirmar que lo bello inmediato es lo feo. El intelecto abstracto levanta injurias contra estos atrevimientos que no son nada raros en los filósofos griegos porque no se sumergen en la profundidad de las cosas, porque no desciende como Fausto a las Madres, que custodian el devenir desde su oscuridad. Para ser comprendido, lo feo no ha de ser entendido como algo que existe, sino como algo que se va haciendo. Lo sublime es negado por el hecho de que en lugar de la infinitud de la libertad, indique la finitud de la falta de libertad. No la libertad de lo finito porque ésta es irrelevante desde el punto de vista estético. Pero la finitud que está en la falta de libertad, se pone en contradicción con la libertad, cuya naturaleza es en sí infinita. En este contraste la denominamos vulgar. La vulgaridad tiene sentido sólo en cuanto no debe ser, porque contradice su esencia de deber ser libre. El concepto de sublimidad es la condición del concepto de vulgaridad. Por ejemplo, llamamos vulgar a una fisionomía cuando se revela la dependencia de su propietario a un vicio, porque tal dependencia va en contra **[p. 192]** del concepto de hombre, pues debe estar por encima de ella. Lo placentero hace aparecer a la libertad en relación de subordinación, en relaciones finitas. Nos sustrae con la fascinación de la autolimitación de la libertad. Lo placentero es, por lo tanto, propiamente lo bello sociable, y el pueblo

35 Ch. H. Weisse, *System der Aesthetik*, I, pág. 177. En la página 178 dice: “Como la determinación abstracta como belleza, la fealdad, etc., no se quedan vacías, sino que deben significar algo, también puestas en contradicción deben disponerse de tal modo que la abstracción no le haga perder su verdad y vitalidad dialécticas”.

35(b) “...Ya sale / el señor-hacer-de-cuerpo gruñendo hacia la puerta de detrás / debo cogerle este refajo a mi mujer / y correr rápidamente con las pantuflas persas / (se levanta y se pone el vestido femenino) ¿dónde puedo encontrar un lugar en el que no sea visto? / Bah, por las noche todos los gatos son pardos / (se pone en el proscenio) aquí nadie me verá hacer mi montoncito”.

más social, el francés, expresa el reconocimiento de lo bello más con el predicado «joli» que con el predicado «beau». La negación de la libertad, que juega con su finitizarse, es la negación de la libertad con falta de libertad que se contradice a sí misma. Esta es repulsiva porque niega límites que necesariamente deben pertenecer a la libertad, y sin embargo, pone límites que no deben serle propios. La libertad en estado de falta de libertad es repugnante y lo repugnante es, por lo tanto, contrapuesto a lo placentero, porque hace aparecer la libertad en la contradicción —en el finito que debe ser sólo un momento y un medio de su movimiento— de tener un límite que ella no supera, y al mismo tiempo de superar límites que deben seguir existiendo. ¿Por qué, por ejemplo, la descomposición de un ser vivo es un espectáculo repugnante? Sin duda porque descomponiéndose cae presa de las fuerzas elementales a las que dominaba cuando estaba vivo. Descomponiéndose nos muestra todavía la forma en la que estábamos acostumbrados a verlo, un ser que se determinaba a sí mismo, que dominaba su presupuesto elemental: de esta forma lo vemos disolverse, lo vemos someterse a las fuerzas que lo mantendrán vivo. Tal falta de libertad es una determinación que niega los límites a él necesarios en cuando ser viviente. El ser que se descompone decae y se disuelve, y tan necesario como este proceso puede ser en determinadas circunstancias, así es de repugnante, porque hacemos estéticamente la ficción de que la forma lleva todavía en sí la fuerza de la vida.

La vulgaridad y lo repugnante son naturalmente términos en conexión, pero también distintos. Generalmente [p. 193] lo vulgar es repugnante. Cuando alguien se excede en el comer y en el beber, se trata de una vulgaridad. Si vomita como consecuencia de su gula, la vulgaridad se hace repugnante. La terminación de la libertad en definitiva. La inmoderación invierte el curso ordinario de la naturaleza y degrada la boca en ano.

En lo bello absoluto lo sublime se convierte en digno y lo placentero en grácil. En él, la infinitud del primero se convierte en fuerza de la autodeterminación. El término análogo feo de lo bello absoluto es aquella estructura estética que representa la finitud de la falta de libertad en el estado de falta de libertad de lo finito, pero en el modo en que la falta de libertad asume la apariencia de libertad y la finitud la apariencia de infinitud. Una forma similar es fea porque lo verdaderamente feo es lo libre que se contradice a sí mismo con su falta de libertad y se pone en definitiva un límite que no debería de existir. Pero con la apariencia de libertad la fealdad se atenúa, la comparamos con la forma que constituye su contrafigura ideal, una comparación que diluye en lo cómico el fenómeno de lo feo. La autodestrucción de lo feo con la apariencia de libertad e infinitud que apunta a la deformación del ideal, es cómica. Llamamos caricatura a esta forma particular de lo feo. Viene del italiano «caricare», y de ahí definimos caricatura como la exageración de lo característico. En general la definición es adecuada, pero en particular debe ser determinada más exactamente en el contexto en el que el fenómeno se coloca. Si exagera lo individual, entonces lo general desaparece en cuanto lo individual se pavonea convirtiéndose en especie. De aquí se deriva precisamente la exigencia de confrontar el contraste de hiperindividualización con la medida de la necesaria generalidad y en esta reflexión radica la esencia de la caricatura. Lo bello absoluto hace concordar positivamente en sí los extremos de lo sublime y [p. 194] lo placentero, la caricatura, por el contrario, recalca los extremos de lo vulgar y lo repugnante. Pero al mismo tiempo hace entrever lo sublime y lo placentero, y pone lo sublime como placentero, lo placentero como sublime, y lo vulgar como sublime, lo repugnante como placentero, y la nulidad de la vacuidad privada de caracteres como lo bello absoluto.

Aquí se esclarece la gran versatilidad del concepto de caricatura, la posibilidad de extenderlo hasta el concepto de lo feo en general. Aquello que sólo es deforme o incorrecto, sólo vulgar o repugnante, no es todavía caricatura. Lo asimétrico, por ejemplo, no es todavía caricatura, es la simple negación de la simetría. Pero una exageración de la simetría, donde ésta pierda el dominio de sí misma, esta se hace, en su desfiguración, un procedimiento caricatural, un sobrepasar la medida de lo simétrico que exige el concepto de la cosa. O que alguien introduzca proverbios en su discurso no es incorrecto;

pero, si uno, como Sancho Panza, sólo habla a base de refranes, esta amalgama de frases hechas se convierte en una deformación, en la que por la exageración se pierde la fuerza sentenciosa de los refranes empleados en el momento adecuado. Una fisionomía vulgar no es todavía una caricatura en sí; cuando una cara parece reducirse sólo a una de sus partes y parece sólo mandíbula, sólo nariz, sólo frente, etc., entonces si es una distorsión una persona con una llamada nariz de una libra nos hace buscar al mismo tiempo las otras partes de la cara. Del mismo modo, tampoco lo repugnante en cuanto tal no es todavía caricatura. Cuando una situación repulsiva obliga a una persona en contra su voluntad a abandonarse a ella, suscita nuestra piedad más íntima, como por ejemplo, en el caso de la epilepsia. Pero cuando vemos a Blepiro en la *Asamblea de las mujeres* de Aristófanes salir de casa al alba vestido con la ropa de su mujer que con las prisas había cogido para hacer sus necesidades, entonces lo repugnante se convierte en caricatura de comedia, [p. 195] porque Blepiro cree no ser visto. A estas pinceladas un artista tan grande como Aristófanes liga un exuberante conjunto de alusiones, prescindiendo completamente del hecho de que da una explicación natural del levantarse del lecho a requerimiento del «maestro estiércol», como traduce Voss. ¿Dónde está aquí en particular el efecto caricaturesco? Claramente en el hecho de que la mujer del respetable burgués ateniense, Praságoras, vestida con las ropas del marido, va al mercado a una asamblea de mujeres y, mientras Blepiro sale arrebatado por una necesidad vulgar, quiere dar un nuevo ordenamiento legislativo a la comunidad. Esto supone que los hombres ya no son hombres y que las mujeres son hombres. Por esto aparece con la túnica de su mujer realzada y con pantuflas, su vecino lo encuentra y los dos respetables ciudadanos hablan de las necesidades de Blepiro, al cual de improviso «una pera silvestre le ha obstruido el intestino». Un diálogo gracioso, al que Aristófanes le da un giro satírico conectando la escena con alusiones políticas, pero ridiculizando a aquellos poetas que en sus comedias querían sustituir la sal ática mediante un exceso de cinismo estridente.

La caricatura enfatiza una particularidad más allá de su medida produciendo un desequilibrio y haciéndose cómica al recordar a su contrario ideal. Se hace cómica porque en sí no es necesario que toda caricatura tenga un efecto cómico: en cuanto distorsión puede ser también simplemente fea u horrible: el engrandecimiento o empequeñecimiento más allá de su tamaño natural proporcionado, no produce todavía la caricatura: porque en este sobrepasar la norma o en este quedarse por debajo de ella, sería mantenida la unidad de todas las relaciones. La estatua de Napoleón sobre la columna de la plaza de Vendôme es colosal y debe serlo conforme a las proporciones en torno a dicha columna. Una imitación en hierro fundido de esta estatua del tamaño de un dedo que ponemos sobre un [p. 196] escritorio no es una caricatura. Así un lapón de tan sólo cuatro pies de tamaño pero perfectamente proporcionado, es tan poco una caricatura como lo es un abedul enano en sus campos. La talla enana es la norma del lapón. Por el contrario, el bosquímano cuya cabeza es grande, cuyos muslos son flácidos y cuyas pantorrillas son casi inexistentes, tiende hacia lo simiesco, y por ello a ser una caricatura de la figura humana. Sólo un momento particular que hace desaparecer unilateralmente todo el resto, produce en la figura esa dualidad que merece el nombre de caricatura; también si, como habíamos recordado, tendemos a considerar todo lo feo como una distorsión de lo bello. En la vida normal no consideramos a la Fórcida una caricatura porque, en contraste con la bella Helena, nos representa lo feo en general, el mal estético. Pero en sentido más estricto esas mandíbulas desdentadas, esas arrugas, esos brazos descarnados, esos pechos planos y caídos, esos gestos apresuradamente lentos son simplemente brutos y casi espantosos. Para ser caricatura necesitaría que un punto particular de la deformación tendiese a lo enorme, pero esto no se encuentra en la Fórcida o, como muchos, se encontraría en su esquelética delgadez. Por el contrario, las enormes mujeres del mercado no están deformadas por su grandeza sino por su deforme gordura. En una forma, para tener efecto caricaturesco, la transgresión debe tener por contenido a la falta de libertad y por forma a la finitud. Pero al mismo tiempo debe tener la apariencia de libertad, pues sin ésta el fenómeno se hunde en parte

en la mera vulgaridad, en parte en lo puramente repugnante. Cuanto más grande es la apariencia de libertad, tanto más se adapta la caricatura a la comedia. La exageración de lo característico, el exceso de desmesura debe parecer su efecto específico. La comedia ama, por lo tanto, utilizar el contraste entre la opinión que los hombres tienen de sí y sus reales características y situaciones, porque a través de la libertad que les [p. 197] proporciona la inconsciencia de la realidad de su apariencia, se refuerza el estímulo de lo ridículo. Por ejemplo, un jorobado puede ser feo y sin embargo considerarse bello; él puede, como muchos otros jorobados han considerado, no saber apenas que es un jorobado. Él tiene pues la pretensión de la belleza, de la complexión normal y por ello se convierte en una caricatura, en una caricatura cómica, su propio comportamiento exige que lo parangonemos con su forma formal.

Pero basta de estas ejemplificaciones provisionales. Ellas nos deben hacer reconocer que el último motivo de lo feo en cuanto desfiguramiento, en cuanto vulgar y repugnante está en la falta de libertad. La falta de libertad no es la mera ausencia de libertad, sino la negación positiva de la libertad real. Pero si la falta de libertad y la forma negativa que de ella resulta están dadas como un producto de la libertad, la falta de libertad es superada en apariencia. Más exactamente, podemos expresar esta difícil dialéctica de tal manera: lo vulgar, lo repugnante, lo vacío son productos de la libertad, que en esas situaciones se produce a sí misma como falta de libertad; pero cuando tal falta de libertad olvida su contradicción con la verdadera libertad, cuando goza con tranquilidad satisfecha, cuando encuentra satisfacción en lo vulgar, en lo repugnante ignorando la existencia de lo ideal, formalmente el fenómeno se completa con libertad y esta hace cómica la caricatura. La falta de libertad es pensable sin lo vulgar y sin lo repugnante. Epicteto como esclavo, Hus, Colón y Galileo en la cárcel, están externamente en un estado de falta de libertad que se hunde en sí misma. Esta falta de libertad que se hunde en sí misma absolutiza lo característico como un lado finito de la individualidad, aunque se disgrega del ideal, permanece conciliada por la realidad aparente y preservada a través de dicha contradicción, materia de risa para el espectador. [p. 198]

A. *Lo vulgar*

La exposición científica de lo feo no debe nunca olvidar que puede asumir el hilo lógico que le sirve de guía tan sólo de la idea positiva de lo bello. Lo feo puede nacer sólo y nada más de lo bello y como negación de este. Aquí ocurre con el concepto de lo feo lo mismo que con el concepto de enfermedad o de maldad: también su lógica viene dada por la naturaleza de lo sano y del bien. De la precisión lógica, como así parece, la exigencia científica recibe un impulso fundamental: aquél que quiera obtener algo en el campo cognoscitivo debe, como dice Schiller, penetrar a fondo, distinguir con claridad, operar múltiples conexiones y perseverar con constancia. Ninguno lo negará. Pero un autor tendría que aclarar el concepto con ejemplos, por lo menos en un campo que está todavía poco cultivado. Sólo con el ejemplo serán disipadas las dudas que pueden llevar consigo sus determinaciones abstractas. Con el ejemplo corre además un nuevo peligro: en cuanto caso particular limita la universalidad de lo verdadero y amenaza con mezclar lo casual con lo necesario. Por ello Schiller dice con acierto³⁶ que un autor interesado en el rigor científico, gustará poco de servirse de ejemplo y será económico con los mismos. Sin embargo, en el curso de este ensayo transgrediremos esta regla, válida en general, porque tendremos que tratar con un objeto que pertenece a la intuición y por cuya abstracta

36 Schiller entró en polémica con Fichte. Fichte le había enviado a su revista un ensayo sobre el espíritu y la letra. Schiller no quería imprimirlo tal como era porque lo consideraba reprochable en el modo de exposición. Fichte se defendió con gran orgullo, y Schiller insistió en la exigencia de que una exposición satisfactoria desde el punto de vista estético debía realizar una reciprocidad entre concepto e imagen. Esta polémica que ahora es accesible en la edición del Epistolario estimuló a Schiller para el ensayo *Über die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen* (1795) donde se encuentran -reunidas en una nota- las palabras que he citado en el texto.

determinación conceptual hemos tenido que tomar al ejemplo como piedra de toque de su verdad. La impaciencia humana de aplicar un universal a un particular, la falta de costumbre de la mayor parte de los lectores para seguir por largo tiempo las determinaciones meramente conceptuales lleva a los escritores modernos —si se quiere hablar de un círculo más amplio que el de la propia escuela— a hacer la concesión de hablar mucho con ejemplos. Lessing era ciertamente preciso y agudo en la [p. 199] determinación de conceptos. Pero contémplese en nuestro campo qué infinidad de veces se ha hecho la afirmación de que podemos imaginarnos al Tersites que Homero cantó, pero no nos lo podemos imaginar pintado. En su ensayo acerca del uso de lo vulgar y lo vil en el arte, Schiller, siguiendo los pasos de Lessing, va más allá y observa que no podemos soportar pintado al Ulises que Homero representa como un mendigo, porque a una visión tal se unirían muchas representaciones colaterales demasiado viles. Una idea absolutamente inmotivada a la que afortunadamente la pintura nunca se ha adherido.

Lo bello auténtico es el afortunado término medio entre lo sublime y lo placentero, que se realiza igualmente con la infinitud de lo sublime y la finitud de lo placentero. Lo bello sublime es una forma de lo bello determinada en sí y por sí. En la *Crítica del Juicio* Kant ha inscrito totalmente la definición de lo sublime en el momento subjetivo. Según él tan sólo la posibilidad de pensar lo sublime demuestra un poder del espíritu que supera todo lo sensible. Esta teoría no está concebida sólo para negar, como hace Schiller en un conocido dístico, la sublimidad del espacio infinito, sino hasta el punto —como ocurre en Ruge y en K. Fischer³⁷— negarle a la naturaleza lo sublime en general. Esto es un error porque la naturaleza es, entre otras cosas, sublime en sí. Bien sabemos que allá donde lo sublime existe en la naturaleza lo buscamos para gozar de él, lo convertimos en meta de fatigosos viajes. Cuando estamos en las cumbres nevadas del Etna humeante y vemos Sicilia entre las costas de Calabria y de África rodeada de olas de mar, lo sublime de esta visión no es un acto subjetivo nuestro, más bien es la obra objetiva de la naturaleza, que ya esperamos antes de alcanzar la cumbre. O cuando las cataratas del Niágara, con vapores de humo que alcanzan el cielo atrona a lo largo de millas a un muro de rocas que tiembla, esto es sublime en sí, sea o no el hombre testigo del [p. 200] espectáculo. Pero en lo que concierne a lo sensible, autores posteriores han eliminado totalmente lo sensible de lo sublime, relegando definitivamente éste a lo moral y a lo religioso. Lo sublime tiene en sí lo finito, sensible en sí, porque al mismo tiempo lo sobrepasa. No sólo nosotros pensamos lo infinito, sino que la infinitud se realiza y esta visión es la que nos libera de los límites de lo finito. El elevarse de nuestro sentimiento no hace más que repetir aquello que objetivamente existe. Cuando desde lo alto del Etna coronado por la nieve observamos el cielo, la tierra y el mar en relación tan grande que los límites acostumbrados de nuestro horizonte están por debajo de nosotros, esta visión macrocósmica nos libera de toda angustia subjetiva y nos lleva a los dioses que vigilan el universo, como en la magnífica descripción de Hölderlin en la *Muerte de Empédocles*.

Nos habremos ahorrado algún malentendido para el concepto de lo sublime, si no se hubiese considerado la diferencia, y no hubiese sido identificada la diferencia con el concepto general. Ya que de un lado lo sublime es aquella manifestación de lo bello que realiza —ya realmente, ya idealmente— la negación de la libertad superando los límites de manera que su finitud se hace para nosotros objeto: la grandeza. Por otra parte, aquella manifestación que demuestra la libertad en la potencia al crear o el destruir, en definitiva, la potencia que en la grandeza de su creación o destrucción persevera en sí con autoconsciencia imperturbable: la majestad. En la grandeza la libertad se alza sobre sus límites, en la potencia despliega, en positivo o en negativo, la fuerza de su naturaleza; en la majestad aparece como grande en cuanto potente. De ahí se sigue que lo vulgar, como negación de lo sublime es 1) aquella

37 Ruge, *Neue Vorschule der Aesthetik* pp. 75-77. Después de él Fischer en la *Diotima* pp. 198 ss. “Aquello que comúnmente llamamos «sublime» en la naturaleza, es mucho más expresión sentimental que convicción estética. La naturaleza no nos ensalza, se impone a nosotros”.

forma de lo feo que fija una existencia bajo los límites que le son propios: la mezquindad; 2) aquella forma que se queda debajo de la medida que le es inherente: la debilidad; 3) la forma que unifica la limitación e impotencia de la [p. 201] subordinación de la libertad a la falta de libertad: la bajeza. En la esfera de lo sublime y lo vulgar como conceptos recíprocos se contraponen, por lo tanto, lo grande y lo mezquino, lo potente y lo débil, lo majestuoso y lo vil, antítesis que «en concreto», en sus sombreados más sutiles reciben otras muchas definiciones.

I. Lo mezquino

La grandeza (magnitud) no es en general todavía sublime, veinte millones de táleros son un gran patrimonio, cuya posesión es probablemente muy placentera, pero no hay nada sublime en esto. Lo mismo ocurre con la pequeñez (parvitas) en general todavía no es vulgar. Un patrimonio de sólo diez táleros es muy pequeño pero es siempre un patrimonio en el que nada es despreciable. Un padrenuestro escrito en miniatura en un hueso de cereza, no es feo, está tan sólo escrito en caracteres muy pequeños. En el lugar y el tiempo debidos a la pequeñez puede ser estéticamente tan necesaria como la grandeza. También la excesiva pequeñez, como la grandeza excesiva, puede justificarse en ciertos casos. Pero lo mezquino es el concepto de la pequeñez que no debería ser, es decir, aquella que fija una existencia debajo de los límites que le son necesarios. Lo grande sublime supera con su infinitud los límites del espacio y del tiempo, de la vida y la voluntad, de las distinciones de cultura y posición; en él se realiza la libertad. Lo mezquino, por el contrario, confirma tales límites más allá de la necesidad que le corresponde, absolutizándose subvierte lo grande. «Vulgar —dice Schiller— es todo aquello que no habla al espíritu y de lo que sólo se puede obtener un interés sensible». Con estas palabras ha querido indicar el elemento de falta de libertad con que lo vulgar se caracteriza. Solo por eso la mezquindad es vulgar, porque limita la libertad de la existencia allá donde no sería [p. 202] necesario. Decimos por ejemplo que una persona es mezquina en la vida cuando impide la realización de lo esencia por un pedante atenerse a lo inesencial, un hombre tal no es libre frente a lo esencia, no puede superarlo.

Respecto a la naturaleza, por lo que concierne a sus formas singulares, se puede hablar raramente y sólo en sentido relativo de mezquindad; es un concepto que se aplica demasiado a los paisajes. Hay parajes que tienen la marca de la falta de libertad. Rocas que no se imponen a nuestros ojos ni por su masa ni por su longitud; una cascada tan baja que apenas basta para mover un molino; árboles y arbustos pequeños y ralos; valles que no son nada más que el efecto de la erosión entre dos modestas colinas; un río que fluye lento y forma también una isla que es poco más que un banco de arena con un poco de verde. ¡Qué mezquino es todo esto!

En el arte la mezquindad puede estar en el objeto o en el modo de tratarlo. En el objeto cuando no es digno de ser representado por la nulidad de su contenido; en el modo de tratarlo cuando se dedica una amplia ejecución a los aspectos colaterales y de esa manera se olvida acentuar lo esencial, o cuando incluso se toma a lo grande en general como pequeño en contra de su concepto. El objeto del arte no debe ser lo mezquino, esto no significa que no deba representar lo sencillo como ocurre en algunas ocasiones. En absoluto. La pintura de género y el idilio en poesía nos muestran cómo el arte sabe encontrar la belleza también en la cabaña pobre. En sus recientes narraciones —*Jeanne, La mare au dible, La petite Fadette*— George Sand ha retratado a los agricultores de Berry, la suprema simplicidad de los caracteres y de las situaciones y la fidelidad máxima en la imitación de la realidad no le han impedido expresar toda la riqueza del sentimiento humano con una profundidad tan admirable que al final de una narración se puede uno preguntar objetivamente si de hecho aquello [p. 203] que se ha leído —que en parte se sirve de su lenguaje ingenuo— es sobre campesinos, debido al ennoblecimiento al que somete los objetos comunes el modo de tratarlos. Una pastora, como Jeanne, una labradora, como Marie, una guardiana de ocas, como Fadette, nos parecen verdaderamente grandes, sin una

deformación artificiosa de su procedencia rural, por la pureza de sus almas y por lo elevado de sus espíritus. Pero cuando un poeta toma por objeto una materia en sí completamente indiferente, como diminutivo, entonces se hará mezquino y a la larga por añadidura repugnante. En la *Poesía* de Rückert (1836, vol. II, pág. 145, N° 38) encontramos los siguientes versos:

«Ayer tras una visita nocturna a mi tesoro
(¡qué recuerdo de un tormentoso amor!)
volví a casa con una pulguita, que ahora,
al echar de menos la morada virginal,
saltando y hurgando, me tortura todo el día.
Al atardecer, tumbado en mi sofá,
llega la hora de pensar
en andar llevando la pulguita
siento la caída de la lluvia
y me digo: hoy no puedo ir
y la pulguita se enfurece terriblemente conmigo».

Cosas por el estilo no pueden ser más mezquinas. Un enamorado que canta a una pulguita amada; un enamorado al que la lluvia le impide ir a ver a su amada y con toda su pasión, se tumba cómodamente sobre el sofá y observa los rasgos de la amada pulga es tremendamente prosaico. La mezquindad también puede radicar en el modo de tratar el objeto. En este error cae el arte cuando se pierde en una profundización de lo secundario que pierde de vista lo esencial. Este asume una amplitud que no le compete en su relación con el elemento principal. Por [p. 204] ejemplo la épica debe representar también el ambiente, el vestido, el armamento y similares. Pero si va más allá de los fines poéticos, ésta nos describe, como ocurre en las nuevas novelas, plantas con precisión científica, dándonos a veces incluso su denominación latina; si nos describe la vestimenta con el cuidado de una revista de modas, los muebles y el utillaje casero con una exactitud técnica, tales minucias se harán mezquinas y por ello feas. Incluso en mejores escritores, como Balzac en Francia, y entre nosotros Max Waldau en la primera edición de su novela *Macht der Natur*, adolecen frecuentemente de estos rasgos de mezquindad. La poesía vuelta al aspecto interior del espíritu puede hacerse mezquina cuando subordina los sentimientos a análisis demasiado prolongados, y sin justificación objetiva desarrolla la mediación del pragmatismo psicológico hasta distinciones de cada cabello. Este tratamiento artístico se ejecuta para hacer desaparecer en la sutileza de la descomposición analítica la disposición para grandes sentimientos. Este fue el error de Richardson en sus *Clarissa* y *Pamela*; el error —se puede decir hoy sin riesgo de anatemizar— cometido por Rousseau en la *Nouvelle Eloïse*. Pero la mezquindad en el tratamiento puede consistir también en el hecho de que un objeto grande en sí sea tratado de antemano como uno demasiado pequeño y sea minimizado en todas sus relaciones en contra de su concepto. Como ya se ha observado, lo pequeño, *εντοπως και ενχαιρως*, se justifica a sí mismo. Si pensamos en un gran contenido no sólo enmezquinado en aspectos singulares de la ejecución, sino concebido demasiado pequeño de antemano, necesariamente se convierte en un fenómeno feo. La pequeñez de las formas en las que se manifiesta contradice la grandeza de su ser. Si por ejemplo, se necesita construir una iglesia, el edificio debería expresar de manera no ambigua el gran fin al que está destinado. Debería expresar la unión de la comunidad y por ello hacer [p. 205] inmediatamente instruir en sus muros, puertas y ventanas, que por antonomasia van más allá de la vida privada. Si en un lugar viéramos un edificio sin caracteres, que podría ser un establo, un pabellón o jardín o un casino, entonces respecto a la sublimidad insista en el concepto de templo, es mezquino y por ello feo. Naturalmente una iglesia puede ser también pequeña, una capilla no es más que una iglesia pequeña.

Pero su estilo debe ser noble y expresar en su totalidad la grandeza de su destinación. Nuestra época llama a esas iglesias —que podrían ser fabricadas, estaciones ferroviarias, etc.— iglesias de polca.

Que en cuanto parodia de lo grande, en particular de lo falsamente grande, lo mezquino puede convertirse en cómico es algo evidente: porque entonces, exagerándose a sí mismo, se anula. Gutzkow ha descrito agudamente en su *Blasedow*, como la imagen de diez táleros que le faltan ocupan totalmente la conciencia del viejo y todo le recuerda los diez táleros hasta que la fantasía los magnifica hasta el punto de convertirlos en algo inmenso. La pulga de la poesía de Rückert tuvo que parecernos un objeto mezquino; el mismo animalito como objeto de la poesía épico-descriptiva nos hace reír, como en la *Floïa* macarrónica que comienza con las palabras:

«Deiriculos canam, qui bene huppere possunt».

Un humorista, Boz-Dickens, en el tratamiento del objeto puede acentuar inopinadamente hasta los detalles más particulares, así por ejemplo, en el *Copperfield* las prolongadísimas descripciones del ceremonial solemne con el que Maicawber prepara el ponche, o de los afanes que se toma la pequeña señora para escribir el libro de casa no nos resultan demasiado prolijas.

Un objeto en sí grande puede ser conscientemente empequeñecido de antemano, entonces se hace parodia de él, [p. 206] como en el pious Eneas de la *Eneida* de Blumauer, o es malignamente escarnecido como es el caso de la heroica Juana de Arco en la *Pucelle d'Orleans* de Voltaire, reducida a motivos mezquinos e incluso vergonzantes³⁸.

II. Lo débil

Lo mezquino puede ser al mismo tiempo débil, así como lo débil será por regla general mezquino. Sin embargo, entre los dos hay una diferencia. Lo mezquino pone una existencia bajo límites que aquella debe superar. Lo débil mantiene una fuerza de existencia por debajo de la medida que debería tener de conformidad con su naturaleza. En su dimensión dinámica lo sublime expresa su infinitud creando y destruyendo. Esta se manifiesta como fuerza, violencia y puede también hacerse espantosa y cruel. Lo débil, sin embargo, muestra su finitud en la impotencia productiva, en la pasividad del soportar y del sufrir.

En sí la debilidad no es todavía fea, como lo es la pequeñez en sí. Lo llega a ser sólo cuando se manifiesta allí donde se atiende a la fuerza. La libertad como alma de toda auténtica belleza manifiesta su poder en el crear y en el destruir, en el resistirse a otra potencia. La debilidad muestra su ausencia de fuerza en la infructuosidad de su hacer, en la docilidad con el poder, en su absoluto ser determinada. Una fantasía débil, un colorido débil, una dicción perezosa son diferentes a una fantasía delicada, un compás sutil, una tonalidad delicada, un sonido dulce, una dicción fina. Lo sublime dinámico expresa su potencia como potencia absoluta, que lleva consigo el inicio de su acción. La autodeterminación puede ser, por cuanto concierne a la mediación real, aparente, pero estéticamente no puede presentarse así. Cuando vemos como una grúa eleva un gran peso sacándolo de la bodega de un barco no encontramos nada sublime en ello, porque la idea de la [p. 207] máquina aleja la idea de movimiento libre. Si por el contrario, el volcán en erupción echa lava, piedras, y lluvia de ceniza desde sus adentros,

38 En el prólogo a la *Pucelle* con un sólo rasgo, Voltaire nos da cuenta de toda la dirección que sigue. Alaba la magnificencia de la audacia y la fe de Juana:

“Jeanne d'Arc eut un coeur de lion
Vous la verrez, si lisez cet ouvrage.
Vous temblerz de ses exploits nouveaux;
Et le plus grand de ses rares travaux
Fut de garder un an son pucelage”.

entonces estamos ante un espectáculo sublime porque éste es un proceso elementalmente libre. La tensión elástica de los vapores en las vísceras de la tierra opera también mecánicamente pero con una fuerza espontánea. Sería poco elegante deducir del hecho de que una máquina no suscita la impresión de la debilidad. Este no es el caso, también en sus mayores prestaciones no nos parece sublime porque depende de otra potencia, de la inteligencia y de la voluntad humanas, por lo tanto, no trae consigo misma —como exige el concepto de sublime— el origen y el inicio del movimiento. Sin embargo, el espíritu, que puede dominar una fuerza natural tan inmensa sometiendo de tal manera la necesidad a la propia libertad, nos parecerá sublime. El espíritu puede dar a las máquinas una apariencia de autonomía. Después dependerá de las circunstancias que esté capacitado para producir una impresión cercana a lo sublime. Cercana a lo sublime porque nuestra conciencia de la exactitud del cálculo mecánico niega en parte el efecto estético, tal y como sentimos cuando un tren de muchos vagones pasa por delante de nosotros. La vida orgánica puede tener una apariencia sublime, si realiza con violencia su fuerza. No se puede decir que ningún animal sea sublime. Cuando vemos cómo el águila con un sereno golpe de alas planea sobre los bosques, montes e incluso sobre las nubes; cuando vemos cómo el macizo elefante aplasta con las columnas de sus patas a un tigre, o al león cómo se abalanza con un preciso salto sobre la gacela, todos estos animales nos parecen sublimes, porque expresan exteriormente en su infinitud la fuerza que habita dentro de ella. Para el águila no existen límites en el vuelo; para el elefante y el león en el contraste con los otros animales. **[p. 208]**

El espíritu actúa con sublimidad cuando, frente a la necesidad de la naturaleza y de la libertad de otros espíritus, fija su libertad como necesidad propia, aunque esté sometido a la violencia. La naturaleza no puede nada contra la potencia absoluta de la libertad, ni siquiera con sus horrores más espantosos. El hombre puede ser superado por la naturaleza, pero si en la caída mantiene su dignidad, no puede ser vencido. Contra ella se mantiene en sí libre; la sublimidad de los sabios estoicos radica en que habrían permanecido impasibles pese a que los escombros del universo los hubieran sepultado. No es necesario representarse la libertad como insensibilidad abstracta, se puede sentir la angustia de la vida y la agudeza del dolor, y, sin embargo, conservar la libertad. El sacrificio es más sublime cuanto más fuerte es la necesidad superada por la libertad, y cuanto más se siente la oposición. Un kurdo que saltaba en el temblor de la tierra en pleno día, plenamente armado, rodeado de sus conciudadanos, bien podía sentir intrínsecamente todo el valor de la vida, y sin embargo, se adentraba en las oscuras profundidades para dominar la naturaleza con libre coraje. En el conflicto de la libertad con la libertad, la sublimidad del alma se manifiesta sobre todo yendo más allá del inevitable dolor del sentimiento. En las relativas fragilidades de los animales pequeños, de la mujer, del enfermo, del niño, del inexperto, del novato, no encontraremos nada feo porque se trata de fragilidades absolutamente naturales. Si esta naturalidad cesa y un ser pretende la fuerza, la fragilidad se convierte en debilidad que se hace fea porque contiene contradicción. Aquí se muestra un límite a considerar. Si lo sublime se manifiesta con su absoluta violencia, puede parecer relativamente febril frente a él aquello que en otro caso es una potencia. Una fragilidad tal no es debilidad en sentido negativo. Contra el poderío de la naturaleza elemental toda la fuerza de la vida y toda la energía de la libertad serán **[p. 209]** impotentes. La tierra que tiembla, el ímpetu del mar, un fuego desencadenado son despiadadas manifestaciones de fuerza de este tipo. La tierra que se abre y devora animales, hombres y ciudades es sublime, pero en la falta de piedad contra todo aquello que ha surgido de su seno y que ha gozado de la existencia sobre sus lomos, es cruelmente sublime. El viviente que aterrorizado huye en su desesperación hacia la sombra salvadora se muestra impotente; como el antagonista es inconmensurable, no puede hablarse de debilidad. Cuando las olas del mar juegan con los barcos más grandes, rompen sus mástiles, los abalanzan contra escollos, son terriblemente sublimes y los hombres que luchan en vano por la salvación parecen impotentes, pero sólo serán débiles cuando se abandonen a una desesperación fuera de medida. Una inundación como el diluvio puede mostrar lo infructuoso de los esfuerzos del

individuo, pero, al mismo tiempo, mostrar su libertad, que también en el momento de la muerte se muestra superior a la violencia. Así Girodet, en el célebre lienzo de Louvre, ha pintado una escena del Diluvio Universal que nos muestra a una familia que se mantiene piadosa en el desastre. El hombre sostiene a su padre anciano y moribundo en los hombros, con la izquierda abraza un tronco seco ya quebrado; con la derecha intenta que las olas no se lleven a su mujer. Pero ésta, en su calidad de madre no quiere abandonar a sus hijos, uno, un bebé se abraza a su pecho, el otro se agarra a sus cabellos; la madre ya ha puesto el pie en el borde de las rocas, pero el peso es demasiado grande, el tronco se romperá y todos encontrarán juntos la sepultura; incluso en la muerte la familia permanecerá unida. En estas situaciones el animal no puede hacer valer otra cosa que el instinto de autoconservación sin otras consideraciones: y así un moderno pintor alemán ha pintado el incendio de un bosque. El fuego devora insaciable los árboles y los arbustos haciendo que los animales salgan de sus guaridas en [p. 210] grandes manadas, con los pelos de punta, el terror en el rostro, la lengua seca. Todos parecen haber perdido su naturaleza habitual: osos y búfalos, panteras y cabras monteses, lobos y ovejas, unos junto a otros en un gran grupo respiran una atmósfera pacífica al estar amenazados por un peligro común. En el espanto de estos animales que huyen se ha pintado la ira del elemento infernal. Los animales en lucha entre ellos sólo pueden parecer sublimes cuando son grandes. Un animal pequeño puede ser fuerte y valeroso, pero su fuerza no puede adquirir el aspecto de la infinitud que se produce y se renueva a sí misma. Una pelea de gallos no tiene nada de sublime. Cuanto menos la lucha entre animales pequeños y débiles contra otros más grandes y fuertes. El ratón entre las garras del gato, la liebre cogida por las patas del buitre, la paloma en los dientes de la marta tiemblan por su seguro fin. No se les puede denominar feos pues la lucha es desigual. El hombre ha de conservar su libertad contra la violencia, es débil. El que la violencia sea definida como fea depende de las circunstancias, del grado de su terror y de la forma en que se expresa. El hombre que tiene el valor de atacar al animal de presa con la maza o de hacer frente a las siniestras olas apoyado en un tronco excavado, nos parece tan sublime como nos desanima una actitud contraria. Frente a la enemistad de los poderosos elementos naturales cualquier lucha puede revelarse inútil, incluso la del supremo heroísmo. Entonces a la libertad por mantenerse, no le queda otro remedio que conservar íntimamente en los eventos extremos, el valor inmortal e inflexible. El ánimo que permanece imperturbable en los sufrimientos más duros es sublime, como el del *Prometeo* de Esquilo, como el de *El príncipe constante* de Calderón; la debilidad que se deja forzar es fea a menos que no devenga ridícula. En general esto es verdadero, en particular la historia da lugar a una múltiple variedad de relaciones, en las que la coacción [p. 211] adopta las formas más dulces, seductoras y apoyadas por vocaciones y obligaciones santas. Aquí en el campo de las colisiones morales, son posibles situaciones en las que la debilidad asume, gracias a la amabilidad personal, el aspecto de la libertad, en la que puede usurparse, con la sofística, la forma de la fuerza, tema muy conocido de muchas novelas. En la bondad de dichos héroes sentimentales el artista ha encontrado el medio de mitigar el fenómeno de lo feo, de hacerlo interesante. La frivolidad, la incertidumbre, la inconsecuencia, la magia, el desmemoramiento, la docilidad inoportuna no pueden ser caracterizadas como cosas justas o amables en sí. La amabilidad ha de ser transferida al espíritu, a la fantasía, a la conducta personal, la debilidad de la voluntad, por la dificultad de la situación, por la posibilidad de que una acción decidida haga que sea injusto en otros aspectos, pero nunca puede ser justificada. El alma bella de la debilidad moral es siempre propensa a caer en la bajeza que se hace auténtica criminalidad; esto depende como dicen las *Xenien* sólo de la situación. Se hace sofística para demostrarse a sí misma que es noble, pero esta sofística produce frecuentemente lo más horrible. Por comodidad, costumbre, falta de coraje y vanidad, se hunde pasivamente en lo vulgar y acepta una dependencia de una voluntad extraña a la que quizás aborrece, que sin embargo reconoce por otras consideraciones egoístas. Esta vulgarización se encubre con un razonamientos psicológico, fingiendo una enfermedad, imaginando un cruel destino contra cuya necesidad el individuo está impotente. Sin

embargo, se debe diferenciar entre lo débil, en cuanto objeto de representación, y la debilidad, como error de tratamiento estético. Debe estar permitido representar la debilidad. Los Werther, Weislingen, Brakenburg, Fernando, Eduardo, tal y como los trata Goethe, El Waldemar de Jacobi, el Roquairol como lo pinta Jean Paul, el André y el Stenio en el daguerrotipo al que los reduce [p. 212] George Sand, tienen derecho a ser representados. Pero algo bien diferente ocurre cuando la representación misma es débil, cuando allá donde preferentemente se espera fuerza, aparecen formas impotentes, débiles y tenues. Este es un error decisivo, que conduce a aquella disolución de la forma estética que anteriormente conocimos como lo nebuloso y lo fluctuante y que es especificada según los elementos característicos de todo arte.

En el momento en el que la debilidad en el sentido negativo y la fuerza son contrapuestas, representar el paso de una a otra puede ser estimulante para el arte. Hacer esto con verosimilitud psicológica es una tarea muy ardua que sólo los grandes autores consiguen realizar con veracidad. Iffland y Kotzebue, los glorificadores dramáticos de la debilidad, nos han dado muchas transiciones aparentes. Curiosamente Byron ha dedicado a Goethe dos dramas que tenían por argumento la debilidad: el *Sardanapalo* y el *Irner*. En el *Sardanapalo* una naturaleza noble, pero demasiado tierna, humana pero demasiado condescendiente, avanza paso a paso de un sereno abandono al disfrute de la vida, a una dignidad auténticamente regia, a un alma heroica, a la audacia, a la sublimidad del sacrificio; ésta es una pintura de un alma de tan incomparable profundidad y belleza que nos parece misterioso que no se represente en ningún escenario. En *Irner* el poeta ha demostrado, por el contrario, cómo una naturaleza noble que se ve conducida por su debilidad a la vulgaridad, pasa el resto de su vida avergonzada por el recuerdo de su pasado. En estado de gran necesidad, Irner roba a su enemigo mortal, mientras duerme, cien ducados. Intenta justificarse ante sí mismo, ante su mujer y su hijo diciendo que sólo había robado a su enemigo mortal mientras podría haberlo matado. Pero Schiller ya ha demostrado suficientemente que el homicidio, en tanto que se requiere más fuerza, es estéticamente más elevado que el robo. Irner habría sido más [p. 213] culpable y, sin embargo, habría actuado con menos vulgaridad, si hubiera matado a Stralenheim. La debilidad sólo le ha permitido robarle y el argumento sofístico según el cual el dinero era en realidad propiedad suya, no se sostiene ante su conciencia. Su hijo Irner hace el horrible descubrimiento, se ve obligado a escuchar del hijo la doctrina de la debilidad que él mismo le ha enseñado.

«¿Quién me ha enseñado
que la ocasión excusa algunos vicios?,
¿que la pasión es nuestra naturaleza?, ¿que
a los bienes de la fortuna siguen los del cielo?
¿Quién me ha demostrado su humanidad
dependiendo sólo de los nervios? ¿Quién me ha quitado
toda la fuerza para defenderme, para mostrarme
en lucha abierta, y con su deshonra
quizás haya dejado en mi ser bastardo
la marca de los malhechores? El que cálido
y débil incita a acciones
que quiere hacer y no se atreve. ¿Es extraño
que lleve a cabo lo que tú piensas?».

En *Fadette* George Sand ha hecho ver magistralmente cómo la fragilidad y la debilidad —sin saberlo, e imaginándose que es buena— se convierte en maldad. Fadette le expresa a Sylvain lo débil, sentimental, tiránico respecto a lo que le rodea, sofístico y egoísta que éste es: «la faiblesse engendre la fausseté et c'est pour cela, que vou êtes égoïste et ingrat». Al final Sylvain se comprende a sí mismo y

entonces este niño mimado, este sinvergüenza se convierte en otro hombre y trata de olvidar su amor por Fadette en el fragor de las batallas napoleónicas.

La debilidad tiene que aparecer como fealdad máxima cuando va conectada a la potencia. La potencia no debería [p. 214] mancharse de debilidad, tanto más si se degrada cuando lo hace. Para la naturaleza esto no tiene sentido, porque a esta le falta la voluntad libre. Cuando el enorme elefante suda de terror ante la proximidad de un pequeño ratón, no se trata de debilidad sino de un justificado instinto, pues si se metiera en su trompa con su corretear lo irritaría y lo llevaría al delirio. Pero si un príncipe, un héroe o un alto eclesiástico ceden a sus caprichos, a su debilidad, cae en una vulgaridad que contrasta de manera muy estridente con su ser. Que, por ejemplo, el rey David se libere traicioneramente de Urías para así poder gozar sin problemas de su mujer Betsabé es para un rey de su categoría una debilidad que lo hace caer en una vulgaridad y en el delito. Si *La esposa de Urías* de Meissner es un drama fallido, la mitad de la culpa se debe a la elección del tema.

La debilidad se convierte en comicidad cuando la misma no se reconoce y se confunde con la fuerza. Pero esta contradicción se hace ridícula cuando el contenido de la debilidad no hiere de manera sensible las exigencias de la virtud. Las debilidades intelectuales, debilidades no nocivas, que dependen más de la naturaleza o de las circunstancias, se adaptarán a ello sobre todo en la comedia. Si el desarrollo de la debilidad está ligada a la ficción de un destino, y por ello se rodea de la apariencia de la necesidad, el efecto cómico será reforzado.

Jacques le fataliste et son maître será siempre una brillante obra maestra de este tipo de comicidad. Que el patrono no pueda servir sin el servidor es una debilidad que no daña a nadie; que al patrón le guste escuchar narraciones supone dar a otros la oportunidad de demostrar su talento; que el patrón quiera convencer al servidor que lo domina abiertamente de la falsedad de su fatalismo es una debilidad amable. Con qué humorismo incomparable sabe Diderot representar el fatalismo de Jacques. Todo ocurre «parece que c'était écrit là en-haut, sur le grand [p. 215] rouleau». Pero Diderot no habría sido Diderot si no hubiera sabido conectar a las charlas de los servidores y de la posadera, al fatalismo del servidor y a las críticas del señor los problemas más profundos de la existencia humana. Se comete un gran error si, basándose en ciertas descripciones al uso, se piensa que en Jacques hay tan sólo una tendencia frívola³⁹. Su línea fundamental es la del destino, a la que Diderot ha aludido con el predicado «fatalista».

III. Lo vil

Lo sublime es grande en su falta de límites, es violento en la irresistible expresión de su potencia, majestuoso en la incondicionada autodeterminación de su infinitud. La majestad une la grandeza

39 Según la conocida expresión de Goethe en el *Faust*, la ley y el derecho se heredan como una enfermedad eterna. Pero también se heredan como una mala enfermedad los juicios sobre los hombres y los libros. Diderot y sus escritos pertenecen a este tipo de objetos con los que los hombres ignorantes se limitan a desfogarse a su capricho y así resaltan con palabras groseras lo repulsivo de este ateo, de este editor de la *Enciclopedia*, de este autor de novelas inmorales, sin conocer ni a Diderot ni a su obra. Se da por descontado que sólo se le puede leer en un tono de indignación moral. Yo ya he intentado en otro lugar introducir entre nosotros una mayor equidad en la valoración de Diderot. Yo ya he señalado que pensaron sobre él Lessing, Goethe, Schiller, Varnhagen, Moritz y Arndt. A propósito de *Jacques* me limitaré a observar que el mismo Diderot se defiende en *Oeuvres* ed. Naigeon XI, pp. 333 ss. de la acusación de cinismo. Se yerra si se piensa que en esta obra son referidas sólo historias cónicas. La trágica historia de la Marquesa de Pomerania que cuenta la posadera, ocupa un tercio de toda la obra. Esta es traducida por Schiller con el trágico título de “Merkwürdiges Beispiel einer weiblichen Rache” en *Rheinische Thalia* I, 1785, pp. 27 ss. El tema de la conexión objetiva de los acontecimientos, es decir, de la idea de destino, es rápidamente establecido desde la primera palabra del escrito al que sólo impropriadamente se le podrá llamar novela.

“Jacques decía que un capitán decía que todo lo bueno o malo que nos ocurre está escrito en la piel.

El patrón: Esta es una frase memorable.

Jacques: Mi capitán añadía que todas las baals tienen un billete con un destino”.

absoluta con la potencia absoluta. La antítesis de lo grande sublime es lo mezquino, que está por debajo de los límites necesarios a su naturaleza; la antítesis de lo potente sublime es lo débil, que está por debajo de la medida posible de su fuerza; la antítesis de lo majestuoso es lo vil, que en su autodeterminarse está determinado por motivos causales, mezquinos y egoístas. Ciertamente vil es un término que es también relativo; pero si no es usado en sentido comparativo, sino positivo, entonces designa lo imperfecto, lo insignificante, lo vulgar por antonomasia. En alemán se ha extendido el uso de distinguir vil y bajo, entendiéndose con el primer término lo vulgar, con el segundo término lo simple, lo común lo inferior, etc. Anteriormente sólo se decía vil en general. Lo majestuoso es único en su serena grandeza y en su acción, no determinante por motivos externos y por el azar, absolutamente seguro. Puede tener facetas —en la medida en que pertenece como existencia particular al mundo fenoménico— que estén expuestas a la agresión exterior, puede sufrir, sentir el dolor, pero íntimamente se conservará idéntico a sí y en la caída de aquello que en su existencia es [p. 216] transitorio permanecerá seguro de su infinitud. Aquí se explica la aparente contradicción por la que en el dolor la majestad está capacitada para manifestar en el modo más admirable su grandeza y su potencia. Sin embargo, lo vil será 1) en sentido inmediato, lo cotidiano, lo habitual, lo trivial; 2) en sentido relativo, lo mutable y no fijable, lo casual y arbitrario; 3) lo grosero, como envilecimiento de la libertad bajo una necesidad extraña o como producción de tal envilecimiento. Todos estos conceptos son descritos con otros muchos sinónimos, al igual que denominamos a lo majestuoso, según sus diversos grados con otros nombres: noble, elevado, señorial, imponente, grandioso, etc.

a) Lo banal

En cuanto existencia empírica de aquello que es en general, lo banal no es todavía feo; estos predicados pueden corresponderle sólo en sentido relativo. Deviene feo en ciertas condiciones. Lo sublime majestuoso es único en su manifestación, en cuanto abraza en sí todo un mundo: único en el sentido de no tener empíricamente un igual es también, según el principio leibniciano de los indiscernibles de toda existencia, lo más común. Pero la majestad no sólo es diferente de otra existencia en sentido meramente empírico, es única en cuanto no hay nada comparable dentro de una esfera dada. Imaginémos una cadena montañosa: esta puede ser sublime por su grandeza. Si el pico de un monte va más allá del éter, parecerá no sólo sublime en general, sino majestuosamente sublime, porque dará a la enorme mole una expresión personal. Así la luz lunar se irradia tras las estrellas como una cosa única con dulce majestad, etc.

Estos son ejemplos del ámbito del espacio, pero también el tiempo puede parecer majestuoso en la espacialidad, cuando nos representa la serie infinita de los años que actualiza como algo que nace. El nacer es también [p. 217] pasar. Algo que ha nacido en el fluir temporal permanece idéntico, obtiene la apariencia de eternidad, de cuya infinitud surge la corriente del tiempo. En la estepa, al este del Mar Muerto cuelgan de los mismos goznes las puertas de roca por las que entraban y salían los reyes moabitas de Basan hace cuatro mil años. Actualmente pasan por ellas sólo pastores de cabras, pero las puertas siguen siendo las mismas. Se comprende que el objeto ha de ser grande y poderoso para tener para tener un efecto sublime; la simple antigüedad no lo hace sublime aunque hubiera permanecido intacto durante miles de años, como por ejemplo un ladrillo de los que los judíos tuvieron que pintar en Egipto que se muestra en el Nuevo Museo de Berlín. Un ladrillo no llegará a ser sublime en toda la eternidad. En la historia hay personas, hechos y acontecimientos de absoluta majestad porque son únicos y concentran en sí a una especie, al mundo entero. Un Moisés, un Alejandro, un Sócrates son personalidades sublimemente majestuosas porque son únicas en sentido positivo. Que Sócrates no huyera, que no intentara sobornar a los jueces con ayuda del arte retórico, que esperara serena y seriamente en prisión —todas estas cosas que hombres comunes no hubieran podido hacer— le

confiere un nimbo mayestático. De igual manera el incendio de Moscú es un acontecimiento majestuoso porque concentró de manera única en la historia la resistencia de los rusos en aquella sublime pira. Si las personas y los hechos no expresan esta singularidad afirmativa que lleva consigo la idea, no pueden ser majestuosos. Algo único que destaque por su negatividad no puede aspirar al predicado de lo majestuoso. Un Commodo, un Heliogábalo, el rey del mundo son anomalías morales que sólo caricaturizan la majestuosidad al querer reivindicarla con su infantil delirio, con su caprichosa tiranía. Son únicos en esta caricatura, pero esta singularidad es la triste singularidad del colosal libertinaje de la propia vanidad. Erostrato cuando arrojó la [p. 218] antorcha en el templo de Artesima en Efeso consiguió un objetivo, pero esta acción indigna, en su frívola singularidad, es lo contrario de toda majestuosidad. La auténtica majestuosidad parecerá mucho más singular frente a su contraimagen, como Cristo cuando, frente al mísero y curioso rey Herodes, rey de los judíos, pregunta a un judío prisionero y procesado y este no se digna a responderle, esos labios normalmente amistosos y llenos de amor no se abrieron para aquella inmoral larva de rey: ¡Qué tremenda majestuosidad la de este silencio!

Como se ha dicho, lo banal no es de hecho lo feo. Nadie puede demostrar en su concepto esta necesidad y aunque no sea bello, puede ser sin embargo gracia. Pero como lo banal está presente en muchos ejemplares en los que no resalta ninguna faceta, es estéticamente insignificante. A él le falta una individualización característica. Lo bello debe ante todo representar la verdad general de las cosas, pero debe hacerlo en la forma de la libertad individual que hace única la necesidad de lo universal en su especificidad. Por su falta de distinción, lo banal, lo cotidiano se hace insignificante, aburrido, vulgar y de esa manera se transforma en feo. No se malinterprete esto. No es que lo bello deje de ser bello, esto es imposible, pero la frecuencia de la repetición, la amplitud de una existencia masificada lo hace indiferente, porque todo ejemplar es mera tautología y no tiene el estímulo de la novedad. En sus motivos, todo arte no podrá más que moverse dentro de cierto ciclo. Habrá por ello límites para la invención. Pero esta repetición, implícita conceptualmente en la cosa misma, no es una objeción contra el arte, el problema es que esta repetición, gracias a la individualización, se hace aparecer como nuevos motivos siempre iguales. Se recuerda, por ejemplo, que todas las colisiones trágicas están ya previamente calculadas: según Benjamín Constant no es posible que sean [p. 219] más de veintiocho. Estas se representarán tal y como el poeta las abra; aquí el poeta tiene un límite ético a su creación, pero debe comprender que debe tratar la inevitable identidad de contenido de manera que aquello por el elegido aparezca como un caso nuevo y único. La pura repetición con una diferencia superficial y sólo formal no nos satisface. Comprendemos la imposibilidad de modificar la idea y su necesidad, pero exigimos con toda justicia que el artista nos la represente de nuevo de una forma diversa y sorprendente. Cuando se estudian obras como la de Valentín Schmidt acerca de la poesía romántica, la *History of the Fiction* de Dunlop, la obra de Hagen acerca de las narraciones cortas de la Edad Media, la de Wolf acerca de la historia de la novela y similares, se llega a la conclusión de que ciertos contenidos han sido siempre los mismos a través de los diferentes pueblos, épocas y lenguas, de esta manera la fantasía del poeta nos parecerá muy pobre. Pero esto es un error, porque la fecundidad de la fuerza creativa de la fantasía se muestra sobre todo en el saber obtener, dentro de los límites determinados del contenido, una gran variedad de ejecución. Tomemos, por ejemplo, el tema del señor y el servidor, y reconoceremos determinados límites, determinados motivos. El del señor y el del servidor es el tema formal del *Don Quijote* de Cervantes, del *Jacques* de Diderot, del *Pickwick* de Boz-Dickens, etc. Pero en estos poetas tan diferentes entre sí como los dos señores —Don Quijote, el Maître y el Señor Pickwick— como lo son los criados —Sancho, Jacques, Samweller. En esta diversidad permanece la identidad de los motivos porque es inseparable de la situación general. Tanto los señores como los servidores guardan entre sí cierto parentesco; pero dentro de ella se diferencian en virtud de la individualidad, y he aquí la originalidad de la fantasía creativa. El Maître de Diderot que

guarda el reloj, aspira rapé y zarandea a Jacques para que continúe contando la historia de sus amores [p. 220] es una figura única que no tiene nada en común —aparte de lo genérico— ni con Don Quijote, ni con el Señor Pickwick, así como estas no tienen nada en común con ellas. La imitación como mera copia, como formal e inútil repetición, como plagio nos irrita y podemos proclamar como el rabino Akhiba del *Uriel Acosta* de Gutzkow: «¡No hay nada nuevo!». Podemos distinguir la lícita identidad de motivos de la ilícita identidad en el modo de tratarla considerando a la otra como lugar común. Todas las artes tienen sus lugares comunes, todas las épocas tienen los suyos. El lugar común es la trivialidad conocida, reconocida y marcada como tal. Lo que es un lugar común fue en su tiempo nuevo e interesante, pero con la frecuencia de la repetición se ha abusado de él, ha perdido todo su espíritu. Por ello, cuando no aparece con pretensiones innovadoras resulta ridículo. En la poesía no ha de considerarse que se está ante un lugar común cuando se empleen una vez más los grandes objetos naturales —el sol, el mar, la montaña, el bosque, las flores, etc.— o los mitos griegos. Ambos son símbolos eternos en los que la humanidad culta se expresa de manera comprensible. Como la naturaleza y los dioses siempre son bellos e infundados, todo su material artístico puede ser siempre utilizado y rejuvenecido. ¿No han seguido cantando Schiller y Hölderlin a los mitos griegos, dándoles un alma romántica?

Cuando Lessing ha contrapuesto lo banal a lo no banal, no se puede objetar nada a esto, pues esta diferenciación es sólo un juicio limitativo. Pero cuando considera que lo banal es lo natural esto significa tanto como decir que lo no banal es lo no natural. «Cuando el artista no lleva al teatro nada diferente a lo que encuentra en la naturaleza, no presentará frente a sus espectadores nada diferente para ver y oír que lo que se ve y se oye todos los días. Pero ¿quién visitaría entonces la escena para encontrar aquello que fuerza de ésta hay en abundancia? Por lo tanto si [p. 221] quiere atraer la atención de los espectadores, el poeta ha de introducir en sí rasgos poco comunes en sus personajes, ¿qué es pues lo singular sino una desviación de lo natural?». La desviación de lo natural caracteriza aquí a lo singular. En consecuencia, se llega a las puertas de la magia y el milagro, pues éstas son las más fuertes desviaciones de lo natural. Lessing no pensaba esto, sino, como indica el contexto, ha querido demostrar que el arte no sería arte si copiase la realidad común: toda poesía, todo arte es, respecto a la realidad, lo singular. No se confunda aquí lo acostumbrado con la reproducción. Lo bello como tal no puede ser alterado por la reproducción, porque es infinito. De esta manera no nos cansaremos de disfrutar con gratitud renovada del azul del cielo, el verde de la hierba, las flores de la primavera, el canto del ruiseñor. En la reposición teatral de *Antígona* de Sófocles habíamos visto en nuestros días un claro ejemplo de la fuerza inmortal por la que no pasan los años en lo auténticamente bello. Uno de los aspectos más importantes de la técnica moderna radica en el hecho de que su perfeccionarse hace posible reproducir siempre más general y fielmente a su vez las obras de las artes figurativas, haciendo más accesible a todos su goce. Esta reproducción es diferente a la insulsa reproducción de los modelos típicos de imitación sin inventiva de la debilidad reproductiva. Esta es la banalidad de las canciones cortesanas del medievo, de las que Schiller decía que en ella no hay nada más que la primavera que viene, el invierno que se va y el aburrimiento que se queda. Son más o menos —decía— como si un pájaro hubiera escrito un almanaque. Así son millares de sonetos de los petrarquistas, cientos de tragedias de tiranos de la antigua escuela francesa, la marca de fábrica de nuestros insulsos cuentos para niños, nuestro ejército de novelas sobre el tema de la renuncia, el rico género de las parejas reales de luto, de los [p. 222] judíos, de las madres (*El infanticidio de Belén* de Hauser) en la actual pintura alemana⁴⁰, Toggenburge, se han hecho habituales. Los imitadores se

40 *El infanticidio de Belén* de Hauser nos muestra una reunión de madres desdichadas que observan cómo mana la sangre de las heridas de los cadáveres de sus hijos. La monotonía de este cuadro, bien pintado, resulta demasiado escuálida, aburrida. ¡De qué forma tan distinta había tratado el mismo motivo el viejo Le Brun! También aquí se ven niños asesinados, a madres entristecidas, pero también se ve a las madres que intentan salvar a sus hijos, que se enfrentan a

consideran frecuentemente artistas clásicos, porque parecen producir con minuciosidad algo que han producido también reconocidas autoridades. Sin embargo, la extraordinaria semejanza con sus modelos es en ellos lo aburrido y es aquello que aleja al público —al que ellos hacen reproches injustamente— de su obra. Si hubieran creado por sí mismos, como novedad, aquello que ofrecen, entonces hubieran podido pretender legítimamente el aplauso, pero no pueden tenernos a mal que consideremos triviales sus obras graciosamente cinceladas, variopintas, de exactos contrapuntos, alegremente estilizadas. Un artista genuino, que aspira con sacro fervor al ideal, podrán también representar con variaciones continuas una única idea. Pero como trata siempre de acercarse lo más posible al ideal no nos aburrirá. Todas sus creaciones manifestarán según un nuevo aspecto aquella imagen primitiva. En Petrarca los sonetos y las canciones en las que describe todo lo elevado y la profundidad de su pasión por Laura hay tan pocas feas tautologías como en las Madonnas de Rafael, como en los adustos héroes de Byron, como en las estatuas de Lisipo del divino Alejandro, etc. La mediocridad o la completa impotencia repite lo ya creado sin progreso, sin productiva profundización y nos deprime con su vulgaridad porque no se reconoce en sí misma tal y como el verdadero genio nos entusiasma con la simple originalidad de sus composiciones.

Si la mediocridad tiene una sospecha inconfesada acerca de la normalidad de sus prestaciones, para esconder su simpleza con atractivos heterogéneos. Sin embargo, el éxito de estas operaciones harán más perceptible la debilidad de fondo de la concepción, la pobreza de ejecución. Hoy en día hay poetastros que se engañan con la peligrosa alabanza, que procede de ellos mismos, de que son [p. 223] ingeniosos. ¡Qué rara es la auténtica riqueza espiritual, adquirida con la amplitud de una experiencia múltiple, con la profundidad de una lucha poderosa! Qué común es esa mezcla de intuición y reflexión, de poesía y filosofía caracterizada por la variopinta confusión que en día gusta de llamarse ingeniosa. La impotencia tiene ahora en la reflexión dialéctica un medio para producir aparentemente un momento de producción creativa.

Por lo dicho queda claro que, haciéndose cómico, lo habitual se juzga a sí mismo. Pero esta comicidad objetiva e involuntaria ha de distinguirse de aquella que parodiza con la conciencia la vacuidad de lo habitual. Cuando lo habitual se esfuerza para adornar la nulidad de su contenido con la ampulosidad de un falso patetismo es una ridiculez involuntaria. En este caso el hecho de que riamos de lo feo significa que lo condenamos. Si, por el contrario, aquello que por su contenido habitual viene presentado de forma sublime, o al revés, lo que por contenido es sublime y adopta la forma de lo habitual, en ambos casos nace un efecto cómico. El primer caso es el de la parodia basada en el travestimiento, como en la *Batraciomaquia* donde las ranas hablan el lenguaje de los héroes homéricos, el segundo caso es el de la parodia de la idea de destino cuando toda la sublimidad de la misma es aplicada a un sujeto fútil. Natalis con su *Drama del calcetín* y Platen con el *Tenedor* parodizan las aberraciones de nuestra escuela fatalista; Baggesen con su *Adán y Eva* parodiza la ampulosidad en la que había caído nuestra épica religiosa. Los primeros hombres son ciertamente un objeto ingenuamente sublime. Estudiar teología y aprender francés son ocupaciones propias de esta época. Baggesen hace estudiar a Adán teología hasta los doce. Entre tanto Eva pasea por los jardines del Paraíso, donde los animales le hacen graciosamente la corte y le lamen lisonjeramente los graciosos pies. Especialmente fina se comporta la polícroma serpiente. Se [p. 224] hace especialmente interesante para Eva, pues sabe hablar francés y contarle muchas cosas de París. Adán que come como buen burgués a las doce con Eva, no tiene durante mucho tiempo ni idea de esta peligrosa amistad, hasta que finalmente descubre casualmente yendo de paseo con su mujer, etc. Toda esta forma de tratar el objeto transforma al primer

los soldados, que luchan contra los soldado. Se ve que el amor materno dificulta a los soldados, que incluso montan a caballo y golpean con las lanzas a los niños, ejecutar la espantosa orden. Lo que aquí son grupos diversos en un gran espacio abierto con el fondo de un puente en el que pugnan los soldados y las mujeres es en Hauser un espacio cerrado más propio de una prisión.

hombre, al protoplasto, en un hombre de hoy. A toda la cotidianeidad —estudiar teología, comer a mediodía, aprender francés, dar un paseo de sobremesa— se añaden los presupuestos fantásticos del Paraíso, donde los animales no están en discordia con los hombres y la serpiente habla. De esta manera se determina una contradicción muy divertida que ha dado al poeta ocasión para crear ingeniosos rasgos satíricos. Entre estos no es de los peores el que la serpiente envenene la inocente fantasía de Eva con las narraciones sobre París y la lisonje con la lengua de esta Babel.

Lo banal puede también ser convertido en cómico, tratándose con ironía a sí mismo. Ya habíamos indicado que aquello que estéticamente evitamos como banal puede ser muy importante en la realidad. ¿No ocurre en él la necesidad de la que todos somos súbditos? ¿No es éste el elemento en el que coinciden el príncipe y el mendigo? ¿No tenemos todos que comer y beber, comer y digerir? ¿No debemos trabajar al menos para nuestro ocio? ¿No deben ser procreados los niños? ¿No podemos todos enfermar pese a nuestra cultura y riqueza? ¿No tenemos todos que morir? ¿Acaso no es esta cotidianeidad seria y digna de honores? ¿No constituyen este elemento en su estable equilibrio la historia? Si se concibe el arte bajo este aspecto desaparece de él toda vulgaridad. Y así de hecho la escultura, la pintura y la poesía han descrito el sueño divino, el trabajo del hombre, la comida en común, la boda, el nacimiento y la muerte según la nobleza de su universal significado positivo. Recordemos cómo hizo que Hefesto grabara [p. 225] en el escudo de Aquiles el ciclo completo de las fiestas y celebraciones por la paz; recordemos *Los trabajos y los días* de Hesiodo, los idilios, la lírica social, los escolios; recordemos cómo el relieve antiguo, la antigua pintura de vasijas, la pintura mural pompeyana presenta con ingenua serenidad nuestras situaciones; recordemos cómo la poesía, la cultura y la pintura han representado según los valores ideales, tomándolos de la historia de los patriarcas y de Cristo, todos los elementos cotidianos de la vida humana. Ahora se comprenderá qué gran espacio ocupa en el arte lo habitual con un carácter completamente afirmativo. Pero precisamente porque estos elementos épicos de la vida mundana, en su infinita importancia práctica, son al mismo tiempo los elementos cotidianos que denuncian también la dependencia del hombre de la naturaleza y en su continuo retorno contienen lo enojoso de nuestra existencia, siempre comer y beber, trabajar y dormir, ser procreado y morir en ellos mismos hay una impronta cómica. El arte sólo puede acentuar de estos sólo nuestro punto de contacto con la naturaleza, nuestra ligazón con lo finito, de esa manera consigue la comicidad en un abrir y cerrar de ojos. Entonces hace también un cuadro de género, pero uno tal que se nos escapa una risa porque se nos muestra la libertad en su limitación natural. En la gran totalidad la situación particular no es más que un momento. Esa satisfacción que, relativa y momentáneamente, una situación nos puede asegurar debe ser resulta en el contexto general; la expresión de esta transición supondría ironizarla. Sin ser serio y digno en sentido épico, sin ser cómico en sentido irónico el cuadro de género sería vulgar y aburrido. A nuestra actual pintura de género debemos aconsejarle aquello que aconsejaba Lessing al poeta cómico, liberarse de lo habitual desviándose de la pura y cruda naturaleza cotidiana. Porque en caso contrario, por medio de ésta recibiríamos la limitación sin ideas de nuestras más [p. 226] limitadas situaciones empíricas, una descripción demasiado fiel de los cocineros, vendedores de fruta, escolares, madres que hacen calceta, zapateros que remiendan zapatos, pastores eclesiásticos que meditan en camisón, holgazanes que pululan por las tabernas, etc., sin la mínima transfiguración ideal, sin un átomo de humor. Como nosotros, los alemanes, no tenemos una gran historia en común, no tenemos un entusiasmo unitario y arrebatador, por eso se explica que nuestro arte se halle tan desconcertado ante objetos plenos de dignidad y pueda caer fácilmente en zarandajas y en el más vacío jugueteo con lo habitual. Hegel y Hotho⁴¹ han subrayado justamente, a propósito de la

41 Hegel, *Aesthetik*, III, 1838, pág. 123: “Por eso no presenciamos sentimientos ni pasiones vulgares, pero el elemento campesino y próximo a la naturaleza en el que nos debatimos es alegre, malicioso y cómico. En esta confianza descuidada está implícito el elemento ideal: es el domingo de la vida que todo lo iguala y que aleja todo lo malo, personas que son tan cordiales y de buen humor no puede ser del todo malas y bajas. A propósito de esto, no es lo

pintura de género, que la insignificancia de los objetos estimulaba una ejecución espléndida, pero se cometería una injusticia con estos filósofos si se tomara su fascinación por la pintura de género de la Escuela holandesa como un reconocimiento de que la mera copia de una realidad empírica bastaba para satisfacerles y de que las composiciones ideales no serían tan aptas para que brillara la técnica virtuosa. Si una idea similar se convirtiera en prejuicio general, el sentido artístico de una nación se arruinaría completamente, pues éste nos haría alabar la limitación como un valor definitivo, nos cegaría con un sentimentalismo simple, con un aturdimiento idílico haciéndonos incapaces para siempre de comprender el auténtico dolor de la vida, en cuyo sentimiento y conocimiento pueden dar a nuestra existencia la consagración de una verdadera serenidad. La falta de idealidad, la trivialidad del contenido, lleva en todas las artes a ampliar los detalles, y el ornamento viene a sustituir a la poesía. Se da lugar a una permanencia sin medida en lo habitual, porque no se quiere omitir nada y con esta tendencia se da lugar al mal acabado [y] nace un espantoso aburrimiento. Como es conocido, Voltaire ha dicho que todos los géneros son buenos y lícitos, *hors le genre ennuyeux*, pero también ha dicho: *le secret d'être ennuyant*, [p. 227] *c'est de tout dire*. No nos debe maravillar que en épocas similares fuera propio de las naturalezas superiores e inspiradas —por aversión al servilismo a los ídolos de lo vulgar y lo habitual— exagerar la ironía frente a lo finito y caían ora en lo frívolo ora en lo piadoso ora en lo loco. El verdadero artista representará, por lo tanto, lo habitual de tal manera que alumbre la justificación positiva como forma necesaria del curso del mundo, o de manera que refleje en sentido irónico la limitación de una situación en la libertad de otra que la sobrepasa, o de modo que se convierta directamente en comicidad. ¿Por qué se han hecho tan famosos los picaruelos de Murillo? Porque su indigencia no los apesadumbra y porque a través de sus andrajos se distingue el sentimiento de alegría de un alma sin preocupaciones por las necesidades externas. Murillo ha captado el lado positivo de su existencia. ¿Cómo ha llegado Biard a una gran fama? Porque sabe sacar a la luz el momento irónico de lo habitual. Su célebre *Compañía de Saltimbanquis* espera inútilmente al público, pues la lluvia cae a cántaros. La luz que da a las figuras de cera, entre las que encontramos a algún dios del Olimpo, se consume inútilmente a sus pies. Los directores de la compañía, reunidos entorno a una vieja maliciosamente experta, se convencen de que el fondo de la caja está vacío. El cicerón de las figuras de cera, con la baqueta bajo el brazo, contempla malhumorado la desoladora calle en la que al igual que sombras, las personas se cubren con los paraguas. Estas personas se ve que son expertas en la vida, habituadas a engañar y acostumbradas al hambre sin perder la cabeza tan rápido; sin embargo, en ese momento la situación es extremadamente desconsolada. Pero ¿a qué visión tan agradable asistimos delante sobre el pavimento? Una muchacha con un vestido infantil se dedica a tocar el violín sin que parezca que le afecte toda la miseria alrededor. Ella compartiría esta miseria, comerá y beberá mal y poco, pasará frío con sus [p. 228] ligeros vestidos, pero amará y querrá al arte. Este pelo negro, estos rasgos plenos de nostalgia, estas miradas llenas de fuego, nos garantiza la presencia del genio y nos sustrae de las cosas cotidianas. Entre los pintores de Düsseldorf, Hasenclever merece la mención especial por su comicidad: qué cuadros más deliciosos *La hora del baile*, *El estudio del pintor*, *La*

mismo que el mal comparezca sólo momentáneamente o que lo haga como rasgo fundamental de un carácter. Entre los holandeses lo cómico alivia lo malo de la situación, y a nosotros nos parece claro que los caracteres pueden ser también de otra manera a como lo son en el momento en el que aparecen ante nosotros. Dicha serenidad y comicidad constituyen el valor inestimable de estos cuadros. Como los cuadros actuales del mismo género pretenden ser picantes, representan exclusivamente algo intimidantemente vulgar, malo y malvado sin que intervenga la conciliación de lo cómico. Por ejemplo, en una posada una mala mujer litiga violentamente con su marido bebido. Aquí, como ya había indicado, no se ve otra cosa que a un sujeto de mala catadura y a una mujer biliosa”. Escribe Hotho, *Geschichte der Deutschen und Niederländischen Malerei*, Berlín, 1842, pp. 137 ss.: “El artista que quiera concentrarse en el círculo de lo cotidiano y general, y la apariencia desinteresada, asumir de esto su única norma y representar con fuerza el coraje de su envilecedora pasión, con el más alto grado de destreza formal, no habrá hecho otra cosa que salir de la esfera del arte en general”.

sociedad del té, Job velando.

Los antiguos oponían a la megalografía, o pintura de los dioses y los héroes, la riparografía o ripografía, también roprografía según Th. Welker, porque también lo sucio tiene que ver con lo habitual y vulgar. W. Gringmuth en un ensayo⁴² y Hettner en una sección de su *Vorschule der Kunst* han intentado describir más detalladamente esta antigua pintura de género. En las obras que nos han llegado vemos que figuran antiguos Cupidos que se enredan con las armas, talleres de zapatería, enanos que pintan, luchas de pigmeos con gallos y grullas, naturalezas muertas de frutas, pájaros.

b) Lo casual y arbitrario

Lo vulgar es banal en su limitación como lo sublime es majestuoso en su unicidad. En su comportamiento creativo determinado por sí mismo lo majestuoso actúa de improviso pero no casualmente, libre sí pero arbitrariamente. Moisés golpea en el desierto una roca con su vara y de su árido seno mana una corriente de agua viva.. Esta acción majestuosa no es casual ni arbitraria. No es casual porque Moisés es el guía del pueblo enviado por Dios que debe cuidar del mismo; no es arbitraria porque el pueblo estaba en trance de perecer. La acción majestuosa y segura de sí misma en cuanto absolutamente creativa consigue su fin sin particular mediación externa, básicamente lo logra con un mero acto de voluntad. El Apolo Vaticano, sobre el muro del templo en el que está colocado ha espantado a un espíritu maligno, ya sea Pitón o las Erinias. Él [p. 229] todavía sostiene el arco con las manos, pero su postura y su expresión nos dicen claramente que el dios acierta con sus flechas a la larga distancia, estaba seguro del éxito de su acción. Quiere matar al espíritu maligno y lo mata. No puede haber duda, titubeo, ni excitación en su naturaleza que aspira a la majestad. Si en su acción la majestad cae presa de la casualidad y la arbitrariedad se hace fea. Su acción debe ser fácil, sin fatiga, en el lugar y el tiempo precisos, necesaria; por ello a un «deus ex machina» y todo cuanto le es análogo no produce el efecto de la majestad. Si un ser que debe ser majestuoso no consigue lo que ambiciona, contradice la seguridad que en él presuponemos y deviene cómico o feo. Imaginémosnos un león que después de acecharla se abalanza sobre una gacela pero en su salto la sobrepasa mientras ella huye: entonces el rey de los animales presentará una figura ridícula. En la forma de su acción, la majestuosidad no debe ser precipitada, porque su autonomía debe parecer solemne. La absoluta seguridad interior debe también expresarse en la quietud y en la compostura exteriores. Los árboles inclinan majestuosamente sus copas balanceándose de un lado a otro; un sonido es solemne cuando se interrumpe y a determinados intervalos interrumpe de nuevo el silencio; un paso es solemne cuando al andar —que es una caída sostenida— se desliza el pie hacia atrás más de lo que se deja caer adelante. Por lo tanto, todos los movimientos que hacen aparecer a un individuo que debe ser majestuoso como inquieto, presuroso, sacudido de acá para allá, son feos porque contradicen la incondicionada certeza entre sí, en cuanto naturaleza de la majestuosidad. También el lenguaje de la majestuosidad deberá ser breve, inflexible, medido. La verbosidad y las frases inacabadas no le son apropiadas; le va mucho más un juego humorístico y con bromas, porque en el juego se demuestra el dominio sobre cualquier cosa. Un príncipe azogado e inquieto, que tropieza y arma barullo, que no es dueño de sus afectos [p. 230] y en todo su comportamiento revela que no está por encima de la inquietud del hombre común,

42 W. Gringmuth, *De Riparographia, disputatio philosophica*, Bratislava, 1838. Este ensayo diligente e interesante ha tenido el destino que tuvieron la mayoría de la disertaciones académicas que pasan a ser desconocidas y no son nunca mencionadas. En la introducción Gringmuth ha recogido diversas definiciones de lo feo, se pone más o menos en el punto de vista de Weisse, pero no de acuerdo con el concepto de comicidad y concluye con los versos de Goethe:

“Y finalmente es indispensable
que el poeta odie algo
que siendo feo o insoportable
no pueda parecer nunca bello”.

está a un paso de parecer ridículo.

En antítesis a la acción irreflexiva y que se basta a sí misma de la majestuosidad, la vulgaridad se caracteriza por la casualidad y la arbitrariedad. Por lo tanto, no son feos, lo son sólo cuando ocupan el lugar que le corresponde a la necesidad y la libertad. La belleza no tiene por contenido la constrictión, aunque sí la necesidad de la libertad es su alma y tanto el azar como la arbitrariedad pueden aplicarse de manera trágica o cómica, si en el contexto de la manifestación de la libertad la necesidad se hace capricho, el destino se hace casual y arbitrario, mientras que opera bajo los rigores del azar y la arbitrariedad. Para una trama trágica el denominado azar no es otra cosa que la forma en la que se esconde la absoluta necesidad. El destino no puede ser puro y absoluto límite en general, pero debe expresar que reconocemos necesario por la esencia de la libertad. Desde este punto de vista, las colisiones, también aquellas de la antigua tragedia fatalista, son de naturaleza ética, si bien la falta de ellas no debe ser atendida todavía como contradicción ética, sino como acción moralmente involuntaria cuya motivación radica en el seno de los dioses. Pero la culpa que en el significado que podemos atribuirle no existe como culpa moral está reconocida por Sófocles de manera insuperable en estos conocidos versos:

ἀλλ' εἰ μὲν οὖν ταδ' ἐν θεοῖσι χάλια,
παθόντες ἂν ξυγγλνοίμεν ἡμαρθνήχοτες
(Ante los dioses es bueno
sufrir y sentirnos culpables)

Para la comicidad la palanca absoluta es tanto el azar [p. 231] como la arbitrariedad: porque ambos están capacitados para hacer parodia del mal azar y la mala arbitrariedad mediante la subjetiva ausencia de medida. Es lo bizarro y lo barroco, en lo grotesco y lo burlesco donde lo casual y lo arbitrario de lo feo son llevados a la transfiguraciones de lo cómico. Ninguna de esas formas es bella en el sentido ideal; en cada una de ellas existe cierta fealdad, pero también la posibilidad de pasar a la comicidad más serena.

Lo bizarro es el capricho del humor. El término se deriva del italiano «bizza» que significa «ira» y también «maldad». Como maldad es algo singular, el término ha pasado a significar extrañeza y la rareza. Si se piensa que lo bello llega a la expresión del ideal, no se puede esperar que lo bizarro sea bello. Aunque tiende a lo cómico, por su contenido fuera de lo común, es rara vez puramente ridículo. El elemento de la bizarría exagera tanto lo individual que es feo o al menos rayano en lo feo. El «spleen» inglés es rico en cosas bizarras. Mujeres embarazadas, muchachas en edad de desarrollo tienen placeres bizarros, como por ejemplo, el de fumar tabaco. Los hipocondríacos se atormentan con imaginaciones bizarras. El amor pasional lleva también a acciones bizarras, y el trovador Peire Vidal de Toulouse lo tiene muy presente en su pensamiento. De entre los Minnesinger alemanes con todas sus estupideces podemos escoger las de Ulrich von Lichtenstein⁴³. En arquitectura y escultura lo bizarro puede tener menos lugar, porque la seriedad y la particularidad del material que este arte adopta inhibe un poco sus intemperancias. En la pintura adquiere un espacio notable, sobre todo en la tonalidad de los colores. En la música, naturalmente lo infundado de sus metamorfosis puede abandonarse a placer al elemento dúctil, flexible, indeterminado-determinado de los sonidos, y la música llama expresamente «caprichos» a algunas de sus creaciones bizarras. En la poesía finalmente se comprende la variada expresión de lo indefinible que [p. 232] descansa en lo bizarro. En alguna de sus comedias, Shakespeare lo ha resaltado. Entre los franceses modernos Balzac sobresale en el arte de idealizar lo bizarro. Por eso él ha escrito una novela que representa el swedenborguismo. Por su naturaleza

43 Acerca de Peire Vidal véase Fr. Diez, *Leben und Werke der Troubadours*, Zwickau, 1829, pp. 149 ss. Las extravagancias de Lichtenstein son suficientemente conocidas gracias a su *Frauendienst*.

angélica, la heroína les parece a los hombres una muchacha, Serafita, a las mujeres un muchacho, Serafito. Este hermafroditismo psicológico lleva también a situaciones bizarras. Su Mahaguri, sus Wally, Serafina, Nerón, su Príncipe de Madagascar, su Blasedow, su Hackert que vaga en la noche, policía secreto, huraño y malignamente bueno, Gutzkow ha descrito lo bizarro del modo más agudo. En el *Príncipe de Madagascar* sobre todo ha puesto lo bizarro en situación. Qué bizarra es la situación del príncipe: ser hecho preso y vendido como esclavo por sus propios súbditos. También en narraciones más breves se encontrará Gutzkow la tendencia hacia lo bizarro como un ingrediente fundamental, hasta en la historia, narrada de un modo delicioso, de aquel canario que extrañamente se enamora de su imagen en el espejo y muere de melancolía por la irrealidad de su vis a vis. Gutzkow ha conseguido hacer fabulosas pinturas de caracteres de este tipo, por ejemplo, el retrato de Schottky del que sólo puede hacer de «pendant» sólo el retrato de Scholl escrito por Laube.

La audacia del afecto, la fantástica movilidad de lo bizarro lo convierte en ironía de lo habitual y lo acercan, en esta misma dirección a una afectación coqueta. Lo fácilmente que ésta puede caer en lo decididamente feo lo podemos ver en Tieck que tan rico es en figuras bizarras. En la novela *Eigensinn und Laune* hace aparecer a la heroína Emmeline como patrona de un burdel. Este capricho es feo y no motivado por el poeta que podría representar las otras desventuras de Emmeline en un contexto que las [p. 233] permita excusar. Emmeline se pudo casar con un cochero, se pudo quedar embarazada de un frívolo «commis», desposar a un aristócrata con dinero, escapar con un oficial (que no es otro que el reencontrado cochero Martín). ¿Tenía necesidad de caer tan bajo como para hacer de la prostitución un negocio, un negocio no sólo para ella, sino en la forma más horrible, como patrona de un burdel? Este final es más que bizarro. Hasta este punto Emmeline demuestra un humor caprichoso, pero no con esta indigna maldad.

Lo barroco es difícil de distinguirse de lo bizarro. Se podría bien decir, sin embargo, que lo barroco consiste en el dar significado a lo habitual, a lo casual y lo arbitrario con la extraordinariedad de la forma. El término se deriva de una conocida forma de silogismo que lleva por nombre «barroco». Según otros tiene el significado retorcido y se usa para los marcos excavados que con superficies sesgadas se curvan hacia el cuadro o el espejo y todavía hoy los llamamos marcos barrocos. Pero, ¿no podría venir de «barro» que en latín equivale a persona estúpida y en italiano a tramposo en el juego, a farsante? ¿No podría lo barroco haber transferido el concepto de juego con cartas falsas al juego con lo casual? En él hay cierta desvergüenza y salvajismo del arbitrio que va más allá de sí mismo, que frecuentemente puede caer en lo cómico, pero también en lo truculento y en tétrico: y como tal lo encontramos en las penas que han sufrido los pueblos que han sido (y por desgracia, siguen siendo) tan brutales como barrocas. Cierta pachá sirio encontraba un placer muy barroco en tallar artísticamente con propia mano y con ayuda de un cuchillo las caras de los traidores para darle a las narices, las orejas y los labios una forma a él grata. Eugene Sue ha sabido expresar lo barroco a veces con mucho espíritu, pero siempre en el aspecto de la truculencia. En *Matilde*, su novela más completa, ha descrito de modo muy característico con caprichos bizarras y ocurrencias humorísticas [p. 234] barrocas la profunda maldad de Mademoiselle de Maran. La arbitrariedad de esta persona satánica se expresa también en el inventar palabras que sólo existen en su léxico: por ejemplo, cuando para decir que algo es notable dice: «c'est pharamineux!».

Lo grotesco es afín a lo barroco y a lo bizarro. Aunque ya existiese en todas las formas de la comicidad, éste ha recibido su nombre en la época de Cellini de una forma particular de labrar el oro y la plata, en la que fundían diversas materias en una extraña mezcla. En seguida el término pasó a designar la variopinta manera con la que, a base de piedras pintadas, corales, conchas de moluscos, minerales metalíferos y musgo, se decoraban las grutas, los pabellones ajardinados y el fondo de las fuentes. De esta mezclanza variopinta el nombre pasó a indicar todas las formas en las que una conflagración peculiar de arabescos imprescindibles e inesperados saltos prenden tanto como sustraen

nuestra atención. También los bailarines que con contorsiones de tipo maravilloso nos hacen olvidar que al igual que nosotros ellos también tienen huesos, son denominados bailarines grotescos. Sus aperturas de piernas, equilibrios, bamboleos, retorcimientos, saltos de rana y arrastramientos sobre el vientre no son ciertamente bellos y aún menos cómicos; son, en cuanto arbitrariedad que parece burlarse de todas las leyes, grotescos. Como continuación a su *Geschichte der Komischen Literatur* Flögel ha dejado compilaciones publicadas en 1778 con el título *Geschichte der Groteskkomischen*. En esta historia, que parte de la sátira griega, él se ocupa de bufones, marionetas, fiestas de carnaval y grupos de botarates, y con el término de «comicidad grotesca» se entiende sobre todo lo cómico bajo y en particular el modo en el que éste se pasa a lo grosero, lo lascivo y lo tosco. A fines de 1761 Moser había escrito *Harlequin oder Verteidigung des Groteskkomischen*, refiriéndolo sobre todo a las máscaras italianas [p. 235] como lo describe Riccoboni. Él equipara también lo cómico bajo, a la farsa, a la alusión ambigua. Su *Heirat Harlequins oder die Tugend auf der Schaubühne* (reimpreso en *Sämmtliche Werke*, a cargo de Abeken, Berlín, 1843, t. 9, pp. 107 ss.) está todavía más domesticado. Lo grotesco por su relación con el gusto infantil es la estética china.

Lo bizarro, lo barroco y lo grotesco pueden transformarse en burlesco. «Burla» en italiano y en español significa befa. Desde Italia partió lo burlesco hacia Francia, y de aquí sobre todo gracias a la parodia de la *Eneida* hecha por Scarron, se difunde de tal manera que sus versos circulaban como versos por antonomasia, y por añadidura la historia de Cristo se reelaboró con toda seriedad, pero, como anunciaba el título, en versos burlescos⁴⁴. Lo burlesco es la exuberancia parodística de la arbitrariedad, que está especialmente capacitada para realizar gratas caricaturas. Por esta razón aquél constituye el alma de la comedia de máscaras italiana y toda la comicidad similar. El juego mudo al que, por la corrupción de la «*aczioni*», llamamos «*lazz*» pertenece a lo burlesco como su expresión clásica. El entusiasmo creativo debe producir en su bello espíritu burbujeante estos gestos indescriptibles, flexiones, saltos, farsas, muecas, que sólo tienen interés en el momento de su movimiento y en el contraste con lo que les rodea. En el vaudeville cómico de hoy en día se ha afirmado un mayor refinamiento. Especialmente en la parodia de los ingleses, los franceses poseen un tesoro inagotable de invenciones cómicas, como, por ejemplo, el vaudeville *Sport et Turrf*. Pero la aman sobre todo por la vía del elemento parodístico y podrá observarse lo bien que sus actores se encuentran con sus papeles y saben desarrollarlos. Tómese un vaudeville, por ejemplo, el del cocinero Vatel en *Ambición en la cocina*, en el que también Seydelmann se hizo clásico: sin el humor creativo del actor en los ademanes y gestos cómicos no sería ni la mitad de lo que debe ser. Vatel quiere [p. 236] matarse con el cuchillo de cocina por un pudding malogrado. El honor del arte culinario, el honor de sus antepasados se lo impone. Esta escena es deliciosa, en tanto que es representada burlesca parodia del pathos de la gran tragedia. Vatel vestido con el mono blanco, con el gorro blanco de cocinero sostiene un monólogo burlesco que hace sofocar de risa cuando la genialidad del actor domina lo burlesco. No es posible describirlo. En el vaudeville *Les vieux péchés* vemos un viejo maestro de danza parisino que se retira con otro nombre y como acomodado rentista a una pequeña ciudad de provincia, se gana la atención y la confianza de sus conciudadanos y es nombrado alcalde. Pero apenas que este hombre se emociona, cae involuntariamente en actitudes simbólicas de danza de tal manera que el pathos de la magistral dignidad y el frívolo «*enjambement*» del ballet se contradicen de modo burlesco. Sólo el humor del actor y su gracia burlesca pueden hacer que esta contradicción no se haga insoportablemente fea. O recuérdese aquel vaudeville en el que un viejo rentista va a reunirse con

44 Habría que añadir acerca de lo grotesco que Lessing, en un breve ensayo, considera que su origen es egipcio. Pero el origen en sí y por sí está en la naturaleza misma de la cosa. También podría haberlo hecho derivar de los chinos o de lo indio. El libro citado en el texto se llama *La Passion de Notre Seigneur J.C. en vers burlesques* y fue publicada en el año 1649. El libro era feo poéticamente, pero correspondía a una seria intención en absoluto parodística. Los versos burlescos sólo eran una estratagema del librero para una mayor venta.

Fanny Eisler y en el hostel, cuando él se hace la toilette por la mañana, fascinado por estar en su cercanía, perdido en felices recuerdos, con el babero de afeitado puesto y la cuchilla en la mano, imita a la bailarina amada danzando, del modo más espantoso pero también el más ridículo, su garbosa y seductora cachucha.

Cosas similares son burlescas. Si nos hemos perdido con estos ejemplos en el campo de lo dramático, debemos observar que esto ha ocurrido porque eso posibilita el máximo de energía burlesca, pero no porque lo burlesco no sea igualmente posible en otros géneros artísticos. La poesía tiene incluso ciertos medios estereotípicos para dar lugar a lo burlesco como la rima obligada, en la mezcla de lengua y en la jerga de la que ya habíamos hablado anteriormente⁴⁵. ¿Dónde está aquí lo estéticamente lícito? Claramente en el hecho de que aquello que en sí deberíamos [p. 237] juzgar como feo, la libertad se hace valer con la serenidad del juego, transfigurando lo feo en ridículo gracias a la consabida ausencia de medida. Una rima obligada deforma una palabra para obtener una rima adecuada. Este mal trato de la lengua tampoco es bello, pero como surge de la libertad a la que el mismo lenguaje ha dado lugar y por la que reír. Cuando una conocida parodia de la canción de Mignon comienza «Nach Italien, Nach Italien, Möcht'ich, Alter, nur einmaligen», el adjetivo temporal «einmaligen» en lugar de «einmalig» es inaudito, imposible. Pero el humor burlesco se atreve con ello y suscita nuestra risa.

Gracias a la afinidad que existe contra lo bizarro, lo barroco, lo grotesco y lo burlesco, la ópera épica y la novela cómica nos presentan los pasajes más variados de uno y el otro. Cramer, Jean Paul y Tieck entre nosotros, Smollet y Sterne en Inglaterra, Scarron y Paul de Kock en Francia nos ha dado amalgamas similares. Aquí Tieck es tan poco afortunado en la disposición total como feliz en los detalles. Qué barroquismo el de la novela *Die Gesellschaft auf dem Lande*, al presentar al acusativo como un joven digno que viene gozoso a nuestro encuentro, al dativo como un viejo barbudo sentado y con los ojos mirando torvamente abajo. Y por añadidura la justificación burlesca de todo, que se realiza en tono patético, hace que esta representación se ofrezca como un campo completamente nuevo a las artes figurativas que se había agotado con las mitologías antigua, nórdica y cristiana. ¡Qué futuro en el que los pintores rindieran honores al principesco infinito y al soberano imperativo! Este discurso es una obra maestra burlesca de lo más refinado. Paul de Kock tiene fama de ser frívolo. Lo es, pero es mucho menos peligroso que otros escritores bien vistos porque es cómico, porque es grotesco y burlesco frente a todo. Así, por ejemplo, en una de sus novelas un joven espera el encuentro con la amada en un [p. 238] pabellón de un jardín. Llega al pabellón pero se pierde en otro cuarto, debe asistir a las carantoñas de dos esposos que se acuestan en el lecho, encuentra el cuarto correcto y encuentra a la amada. Apenas se ha metido en la cama se produce un incendio. Hay un gran tumulto, debe levantarse, con las prisas coge el vestido de la amada, con éste sale por la ventana y huye felizmente fuera del jardín. En este momento quiere vestirse pero se encuentra para su espanto con la vestimenta, por necesidad ha de seguir con ésta y con este grotesco atuendo toma el camino más corto hacia París viviendo miles de aventuras. Aquí no es lo burlesco la arbitrariedad sino el azar.

c) Lo burdo

La vulgaridad en general es el envilecimiento de la libertad bajo una necesidad que no es la suya. En la forma de lo burdo ésta es un abandonarse a la dependencia de la naturaleza que niega la libertad, o la producción de una constricción contra la libertad o una mofa del fundamento absoluto sobre el que toda libertad se basa, la fe en Dios. Lo majestuoso puede también tener sufrimientos, pero sólo en el

45 De todos estos medios ha hecho la farsa en toda época y en todos los pueblos un gran uso. Cierta prepotencia estética observa lo bufonesco con superioridad y frecuentemente con insultante compasión, pero esto es legítimo cuando la llamada comicidad alta o fina, que últimamente se ha hecho tan fina entre nosotros, debería más bien ser llamada aburrida.

aspecto físico y mortal que está obligado a conceder al poder externo, mientras que en sí se considera libre y precisamente en el dolor está capacitado para preservar con mayor energía la innata e infinita energía de su acción, como con bellas palabras nos dice Rückert:

«La ola sucia no enturbia la pureza de la perla
aunque la espuma rompa iracunda en su concha».

La libertad no se contradice cuando se expresa sólo imperfectamente: de esto ya habíamos hablado en la introducción. Frente a las formas superiores, el grado último de desarrollo posible, la primera forma todavía inmadura puede no parecer bella y tener —porque la fuerza que deviene [p. 239] ejerce en ella violencia— una forma burda. Una existencia de este tipo no corresponde todavía perfectamente al concepto en su realidad, pero esta correspondencia no plena no es de hecho una contradicción, sino que más bien está en el camino hacia la efectiva congruencia de la esencia y su apariencia. En este caso lo burdo no es una fealdad opuesta y contraria a lo bello. Son estadios inferiores, frecuentemente inevitables, que la existencia debe atravesar para realizar su concepto sucesiva y completamente. La disposición burda es un estado inaugural que no excluye positivamente de sí la belleza y a la que oponemos el estado perfeccionado, limado y pulido. En este sentido lo burdo —en la medida en que en él opera una abundancia de fuerza productiva en fermento— puede ser para nosotros una garantía de excelencia futura. El gran contenido de una concepción puede aparecer en vigorosos proyectos en los que a pesar de su carácter burdo puede relampaguear la posible y la implícita belleza. Algunos diseños de pintores y escultores, planos de arquitectos y bocetos dramáticos pueden ya revelarnos en su forma embrionaria toda la infinitud del arte genuino. En las obras primeras de los esfuerzos artísticos de una nación encontramos ya presente, en conexión con lo burdo de la expresión cierta belleza auténtica: la lucha que sostiene con la incompletud de su manifestarse puede entrañar algo más profundo. Se puede sin ninguna dificultad de una majestuosidad burda, porque es posible que su grandeza y fuerza se sustraiga entonces a una mayor finura de elaboración y que ya sea visible en el libre, independiente y audaz trazado de su estructura.

Este tipo de tosquedad concierne por lo tanto a la finura de la forma y de la ejecución de la determinación del detalle. Ha de diferenciarse de ésta aquella tosquedad que contiene una contradicción de libertad consigo misma; contradicción que nace sobre todo porque la libertad se hace dependiente de lo sensible, que debería estarle [p. 240] subordinado en calidad de medio. El espíritu debe disfrutar de lo sensible sin perderse del todo y sacrificarle su libre dominio. La fealdad de la voracidad, de la violencia y de la disolución está en un vínculo de la libertad que va contra sí misma. Ni el nutrirse, ni el arco de la procreación son, en cuanto pura necesidad de la naturaleza, feos en cuanto tales. Se hacen feos sólo cuando someten la libertad del espíritu. Al animal le falta la libertad de reflexión, la posibilidad de comparar su estado con un concepto de «deber ser». Si nosotros, como ocurre en la fábula, atribuimos a los animales la representación de la libertad, también el animal en virtud de esta atribución puede resultar feo. Entonces, por ejemplo, la hiena puede parecer repugnante por su voracidad: su avidez no respeta las tumbas y sus fauces insaciables también devoran cadáveres. Aquí, por lo tanto, entra en juego un momento ético que determina nuestro juicio. Pero como la nutrición y la procreación son actos en sí necesarios, de la naturaleza, la comicidad puede obtener de ellos medios extraordinarios: cuando el hombre abandona tranquilamente el placer de los sentidos, se descarga de culpas, atribuyéndolas a la naturaleza, a la cual debe pagar su tributo como un «homuncio». La frivolidad francesa ha inventado a tal efecto la frase: «c'est plus fort que moi». Pero esto no es posible sin humor. Todos los cantos conviviales y los brindis no transidos de humor son feos. La comicidad puede jugar irónicamente con la pasión por el placer de los sentidos como si para los hombres no existiera nada más elevado e importante. Así los cómicos antiguos han presentado a Hércules como un

vagabundo con un hambre que nada puede aplacar. Aristófanes se ha burlado de esta bufonada, pero ha conservado la forma de la misma en las *La ranas* por ejemplo. De la comedia satírica sólo nos ha quedado *El cíclope* de Eurípides, que nos [p. 241] representa la colosal tosquedad de Polifemo. En el *Gargantúa y Pantagruel* el docto médico y experto en el mundo, Rabelais, ha puesto delante de los parisinos una imagen espectacular de su inmoralidad describiendo el beber en exceso y el atracarse de comida como una seria aplicación y estudio a la que sus héroes se dedican en la Universidad en una investigación seria y detallada. En el *Münchhausen* de Immermann encontramos al servidor Karl Buttervogel que finge un amor ardiente por la gentil señorita Posemickel sólo para poder gozar de panecillos bien embadurnados de mantequilla y otras chucherías. Para tratar cómicamente el instinto sensual es particularmente favorable aquella situación que puede negar totalmente la necesidad de la naturaleza, está obligada a un reconocimiento semi-involuntario de la naturaleza. Este rasgo cómico anima también a las antiguas historias indias de aquellos reyes penitentes que con su fuerza amenazaban con ser peligrosos para los dioses, y por ello les mandaban una de sus más atractivas concubinas, para mantenerlos en santa soledad. El mismo rasgo anima un sinfín de narraciones medievales que han expresado del modo más elegante el contraste en historias como aquella en la que Alejandro le manda a Aristóteles una cortesana para que sustraiga al filósofo de sus altas abstracciones para que éste, caminando a gatas, consienta llevar sobre sus espaldas el dulce peso de ella, y en esta graciosa ocupación lo sorprende riendo Alejandro. Es suficientemente conocido que hay historias lúbricas de Boccaccio y de Wieland basadas en este elemento.

A pesar de que el instinto de conservación y el instinto de la especie se hacen estéticamente posibles sólo gracias a la sanción moral o a la comicidad, es interesante ver cómo pueden estar conectadas a las consecuencias naturales de su satisfacción las situaciones que estéticamente [p. 242] pueden aparecer todavía más burdas. La naturaleza obliga a los hombres a expeler lo superfluo de una manera mucho más perentoria que a comer o beber, por lo que en alemán denotamos esta situación común con el término «necesidades». El organismo se libera así de aquello que no ha podido aplicar a su vida y lo separa de sí como algo relativamente muerto que es algo inorgánico producido por el organismo, una existencia muerta para la vida. En cuanto necesaria esta alienación es fea porque hace aparecer al hombre en la más baja dependencia de la naturaleza. Por esta causa él trata en lo posible de esconder la satisfacción de sus necesidades. El animal naturalmente no tiene escrúpulos de ver este acto y sólo el pulcro gato que se cuida y se lame a sí mismo entierra sus excrementos en lugares secretos. Al principio el niño hace como el animal y la inconveniencia del adorable pequeño puede contrastar de modo muy embarazoso y divertido con el carácter cerrado de las formas convencionales. La exposición de las necesidad es antiestética en todas las circunstancias y sólo la comicidad la puede hacer soportable. Potter ha pintado una *Vaca que orina*, un cuadro que ha sido vendido por un inmenso precio con destino a San Petersburgo. Pero su Potter no hubiese sido un buen pintor de animales, incluso la copia más exacta de la vaca en aquella situación no se hubiera elevado a la categoría de obra de arte. Confesamos que podríamos prescindir del orinar de la vaca y que ello no nos produce ninguna satisfacción estética. Por ello no podemos imponer al animal la vara de medir del hombre y ésta es la razón por la que la *Vaca que orina* no nos ofende. Invirtiendo la conocida frase aquí deberíamos decir: «quod licet bovi, non licet Jovi». En Bruselas hay una fuente ante la cual pasa el grueso de la alta sociedad, se llama *Mannekenpiss* porque representa la figura de un niño que orina agua. Pero esta comicidad de los Países Bajos no es apenas cómica, pues el agua debe ser pura, y hay algo repugnante [p. 243] en la idea de beber y de recoger o beber el agua de esta procedencia. Por el contrario, el *Ganímedes* de Rembrandt que, espantado al ver el águila, orina como un niño, es realmente cómico. El regordete joven tiene todavía en la mano izquierda el grado de uva que estaba degustando cuando el ave del atronante Zeus lo ha prendido con las garras por la camisa elevándole su redondo trasero. Ya habíamos recordado en otro contexto que Aristófanes ha llevado a la escena el hacer de cuerpo. En el

Pfaffe von Kalenberg, el *Pfaffe Amis* y el *Eulenspiegel* abundan estas bromas groseras. También pertenecen a esta especie el feo y cínico Morolfo con toda su estirpe italiana.

La excesiva satisfacción del instinto nutritivo puede tener por consecuencia hacer a la figura panzuda y corpulenta y por lo tanto fea: una deformidad que la comida siempre explota de nuevo con efectos infalibles, aunque Aristófanes se queje de que para llevar a la risa los cómicos se acomoden al uso de panzudos. La panza que porta consigo tantos inconvenientes, que impide a su propietario verse los pies, que con tanta maldad sustrae a los poetas lo etéreo y a los religiosos la espiritualidad que ellos deben portar y que es más visible a la vuelta de la esquina de una calle que su propietario se ha convertido, hasta llegar a la panza en punta del malicioso «Punch», es un objeto predilecto de la comida baja. En todo caso sin espíritu, sin humor, sin ironía, la ridiculez de una panza es muy escasa, pero Falstaff se convierte en una mina inagotable de humor.

La embriaguez puede parecer placentera siempre que acreciente la libertad del hombre y elimina los límites a los que normalmente está constreñido. Como medio suscitador de entusiasmo puede incluso transformarse como en manía festiva como la de las mesnadas inspiradoras. El fuego báquico le priva a Sileno del uso de sus pies, hay que ayudarle a subirse al asno, pero su sonrisa maliciosa muestra que la embriaguez divina sólo ha tensado más [p. 244] intensamente la presencia de su espíritu, no la ha destruido. El paso del ebrio de la lucidez a la inconsciencia es el banco de pruebas de la bufonería y también para la comicidad más fina cuando se presenta a alguien bebido. Pero si la embriaguez llega a un punto en la que el hombre pierde totalmente la conciencia, entonces deviene necesariamente fea. En muchas estéticas se habla del borracho como si fuese inmediatamente ridículo. Pero este no es el caso, porque la caída de la libertad personal, que acerca al hombre al animal, no puede ser más fea. Esta situación sólo puede ser ridícula cuando presenta a la libertad en lucha inútil con la naturaleza y a la vista de esto nosotros apartamos la vista de toda responsabilidad ética. El balbuceo y la farfulla del bebido, su andar tambaleándose, su abierto revelar de secretos, sus monólogos, sus diálogos con personas ausentes, sus idas y venidas de la «a» a la «z» son cómicas siempre que revelen cierto autodominio. Ya el ebrio no puede evitar el caer presa del azar y la arbitrariedad, pero entonces desea comportarse de forma diferente a esta apariencia de libertad que se ahoga en la niebla de su inconsciencia y que es cómica para nosotros. Es por la absoluta indispensabilidad de la mímica y la música descriptiva por lo que sólo las pantomimas y los dramas pueden utilizar con éxito este estado, lo que han hecho tan frecuentemente que nos podemos abstener de aducir ejemplos.

En todas las circunstancias las flatulencias son una cosa fea. Porque vienen a afirmar algo involuntario contra la libertad del hombre, porque para su espanto frecuentemente le sorprenden en un lugar inoportuno. Con un movimiento rápido se le escapan involuntariamente, tienen las características de un duende que sin previo anuncio y «sans gêne» nos pone en evidencia. Por eso los cómicos se sirven de ellas en lo grotesco y lo burlesco, al menos por alusiones. Con estas «inconveniencia sonoras» se pueden producir las escenas más ridículas. Entre ellas la anécdota [p. 245] del guardabosque y de su perro es la más divertida. Karl Vogt la cuenta también en sus *Bilder aus dem Tierleben*⁴⁶. Al igual que los hombres nos distinguimos según las condiciones de edad, educación, hacienda y rango, nos unimos en estas involuntarias bajezas de nuestra naturaleza, es raro que les falte a las alusiones a propósito el objetivo de hacer reír al público: por ello la comicidad baja tiene una extraordinaria predilección por las zafiedades, suciedades y patochadas aquí mencionadas. También el

46 K. Vogt, *Bilder aus dem Tierleben*, Frankfurt, a. M., 1852, pág. 433: “¿No conocen la verdadera historia del amigo del guardabosques que pensaba que estaba solo en la habitación y cometió una inconveniencia sonora y vio para su asombro cómo los perros tumbados entre las patas de la mesa y las sillas rompieron en un quejumbroso ladrido, y llenos de miedo saltaron por la ventana del parterre al jardín? Cuando volvió, el guardabosques descubrió rápidamente la causa de la locura de sus perros. Castigó a palos a los animales, pues uno de ellos había apeestado la estancia, pues no podía, ni quería, buscar al culpable del delito”.

circo más elegante lo reproduce con sus payasos. Sin humor o por lo menos sin inspiración, estas son insulsas, mezquinas, ofensivas, realmente repugnantes. La llama de la bengala de la comicidad puede también inspirar cinismo. En París un tonsador de perros encargó pintar en una inscripción a dos perros que se olían mutuamente el culo. Pero debajo escribió estas palabras «Au bon jour des chiens!» y todo el mundo rió. La vulgaridad de lo obsceno es diferente de estas eventualidades naturales que le pueden ocurrir al hombre a pesar de su máximo cuidado *ατοπως και αχαιρωις*. La vileza de lo obsceno es diferente porque es desvergonzada. El pudor es santo y bello porque expresa el sentimiento del espíritu de ser por su esencia superior a la naturaleza. No puede estar privado de la naturaleza. La naturaleza no conoce el pudor y la bella bestia, como se dice en alemán, no se avergüenza. Lo obsceno consiste en la ofensa deliberada del pudor. Ya un desnudarse casual e involuntario suscita el embarazo, quizá un momento penosamente cómico, pero no es obsceno. En niños, es bañistas desenvueltos, en bellas estatuas o pinturas que representan los cuerpos desnudos en su totalidad, nadie hablará de obscenidad, pues la naturaleza también es divina y también las vergüenzas de las estatuas provocan efectos obscenos porque aíslan estas partes concentrando en éstas la atención. No se entienda con esto que se ha dicho aquí que al arte no le viene bien ser casto; tan sólo queremos hacer notar [p. 246] que castidad y mojigatería no son lo mismo. Lo obsceno comienza sólo con la relación sexual porque el sentimiento de la especie excita los genitales del hombre y les da una forma fea, que en éste crea desproporción con el resto del cuerpo. La mujer ha sido tratada más púdicamente por la naturaleza, pero la menstruación le lleva a cubrir sus vergüenzas. Toda representación de los genitales y de las relaciones sexuales en imágenes o palabras que no se refieren a la ciencia o a la ética y sean hechas por lascivia, es obscena y fea porque es una profanación de los santos misterios de la naturaleza. Todo elemento fálico, aunque sea santo para la religión es estéticamente feo. Todos los dioses fálicos son feos. Priapo es feo en la erección de su miembro duro. Las máscaras de los antiguos egipcios y de los moabacines, faranduleros del Egipto de hoy, que con sus miembros móviles realizan un juego obsceno; o incluso las figuras de los romanos con sus colosales miembros viriles de Sannio, de morion de Drilopio son feas porque el pene de una figura de éstas es casi tan grande como ella misma⁴⁷. Pero si la ostentación de las vergüenzas es fea en sí, la fealdad se incrementará cuando de algún modo comparezca la relación sexual, como en el «lingam» hindú que representa el falo introducido en el «poni», es decir, en las vergüenzas femeninas, algo que en el culto hindú tiene un significado religioso. Cuantos hombres mantienen este punto de vista hindú también en Europa, la frecuencia con la que la fantasía de la masa se ensucia con imágenes fálicas que pueden ver en una ciudad, en la que basta que un muro o portón sean pulidos y repintados para que ya al día siguiente seamos contaminados por pinturas de esta guisa. En el medievo, en cierto período fue incluso habitual darle al dulce del postre formas fálicas. Todas las imágenes, poemas y novelas priápicas son feas, cualquiera que sea la fantasía, el humor o el virtuosismo técnico con el que hayan sido realizadas. Véase la vasta panorámica [p. 247] de la literatura novelesca relativa en la *Geschichte der Romans* de O.L.B. Wolf⁴⁸. En pintura los pornógrafos que representan los diversos *τροποι της αφοδιτης* comenzaron en la edad alejandrina. En el mundo moderno las bases para estas representaciones las han puesto Pietro Aretino y las figuras diseñadas por Giulio Romano y talladas por Raimondi. En la narrativa en Petronio con su *Satiricón* encontramos el fundamento de estas descripciones obscenamente lascivas: y con una grandeza de visión que falta a sus epígonos. Pero nada es más característico para este género infame que el hecho de que Sade, el denominado rey de los esclavos de galeras, se ha convertido con él en el clásico más eminente. Los nervios hartos de aquel libertino que disfrutó de todos los placeres excitan la fantasía con gran refinamiento. Es un triste fenómeno de la edad moderna el hecho de que estos escritos e imágenes

47 Se ven sus dibujos en Raoul Rochette *Musée Secret*, láminas 37, 40 y 42.

48 O. L. B. Wolff, *Allgemeine Geschichte des Romans von dessen Ursprung bis zur neuesten Zeit*, Jena, 1841, pp. 324 ss.

obscenas encuentran una difusión muy amplia, y como cuenta el turista Khol en las calles de Londres se comercia con adolescentes. También nuestro ballet moderno está infectado de tales elementos y ha llegado estéticamente tan bajo, que ya no representa simbólicamente la pasión del amor, sino los espasmos de la lascivia. Estas piruetas y molinetes, estas frescas aperturas de piernas que claman al cielo, esos repugnantes cruces de bailarines y bailarinas son considerados como el triunfo del arte. Aquí no se puede hablar de gracia y belleza, sino de un prurito vulgar del «chahut» y el «can-can» son, en la danza de la sociedad actual, las consecuencias inevitables de un punto de vista similar que puede haber sido superado sólo por las formas desnudas y semidesnudas en los cuadros vivos de un Quirinus Müller. El francés Chicard fue hace algún tiempo la cumbre de esta obscena tendencia.

A. Stahr (*Swei Monate in París*, 1851, vol. II, pág. 155) lo describe así:

«No hay huellas de ser arrastrado en el apogeo de los sentidos y la sangre, en aquella embriaguez de la pasión [p. 248] que lleva consigo su propia disculpa, no hay ningún desenfreno de la juventud que hace exultar la fuerza pletórica en el ritmo salvaje del movimiento corporal. No, aquí no hay nada más que un frío, consciente e intencionado refinamiento de lo feo y de lo infame. Este Chicard era el genio de la moralidad policial que ironiza acerca de sí misma. La guardia que estaba a su lado sólo le servía para dar grandeza y relieve del esplendor de sus triunfos. Pues todo el interés radicaba en el ver hasta qué punto se estaba dispuesto a representar lo acelerado, lo desacostumbrado antes de que los guardianes de la moral se creyeran legitimados a interrumpir sus prestaciones artísticas alejándolo de la escena de sus triunfos. Era la mofa de la moral uniformada, de la ética con galones, de la defensa de la virtud alquilada por dinero en el que radicaba todo el interés de esta danza. Chicard se atrevía con lo extremo y resultó vencedor en el envite».

Pero esta picante descripción es muy unilateral; compárese con ésta la detallada descripción de Chicard por Taxile Delord en *Français peints para eux mêmes* (p.p. 361-376)⁴⁹. Con su profundo sentido artístico y éticamente genuino, los griegos mitigaban lo obsceno asignándolo en gran parte a seres semihumanos como sátiros y faunos. El que estos individuos representados con patas de cabra pudieran comportarse como machos cabríos no nos puede extrañar. Varias imágenes pompeyanas nos muestran sátiros que sorprenden en el bosque a ninfas, que con todo su esplendor hacen descansar sus brazos sobre lechos de musgo. La bella se representa normalmente semiincorporada y está frecuentemente cubierta por un velo que el ávido sátiro descubre.

Con los miembros temblorosos por la voluptuosidad, perdido en la rigidez del éxtasis de los sentidos, aquí la fealdad que recae en el elemento animal está frente a la belleza que dormita. Qué

49 T. Delord lleva a Chicard a la vendimia del Borgoña. Concibe el canto de Chicard como parodia del amor (pág. 371): “Ce n'est point une danse, c'est encore une parodie; parodie de l'amour, de la grâce de l'ancienne politesse française, et, admirez jusqu'ou peut aller chez nous l'ardeur de la dérision!, parodie de la volupté; tout est réuni dans cette comédie licencieuse qu'on nome le chahut. Ici les figures sont remplacées par des scènes; on en danse pas, on agit, le drame de l'amour est représenté dans toutes ses péripeties, tout ce qui peut contribuer á faire deviner le dénoûment est mis en oeuvre; pour aider á la verité de sa pantomime, le danseur, ou plutót l'acteur, apelle ses muscles á son secours; il s'agite, il se disloque, il trépigne, tous ses mouvemens ont un sens, toutes ses contorsions son des emblèmes; ce que les bras ont indiqué, les yeux achèvent, les hanches et les reins ont aussi leurs figures de rhétorique, leur éloquence. Effrayant assemblage de cris stridents, de rires convulsifs, de disonances gutturales, d'inimaginables contorsions. Danse bruyante, effrénée, satanique, avec ses battemes de mains, ses évolutions de bras, ses frémissesments des hanches, ses tressaillements de reins, ses trépignements de pieds, ses attaques du geste et de la voix; elle saute, glisse, se plie, se courbe, se cabre; dévergondée, furieuse, la sueur au front, l'oeil en feu, le délire au visage. Telle est cette danse, que nous venons d'indiquer, mais dont nulle plume en peut retracer l'insolence lascive, la brutalité poetique, le dévergondage spirituel; le vers de Pétrone en serait pas assez large pour la contenir, elle effrairait même la verve de Piron”. Pero ya entonces, en 1841, Delord creía que Chicard había logrado el momento de su mayor esplendor: “Il se croit assez puissant, pour méconnaître son origine populaire; il tourne depuis quelque temps d'une façon déplorable à l'aristocratie: il fait l'homme célèbre, l'artiste, le lion, Chicard s'en va!”. Stahr sólo ha llegado a ver en él la fresca degeneración.

aspecto tan diferente tienen [p. 249] estas imágenes exuberantes, en las que la obscenidad es mitigada por la decencia de aquellas escenas eróticas de la «cubícula Veneris» de las casas pompeyanas donde los amantes en posiciones diversas se ocupan de sus funciones naturales y generalmente había al lado un esclavo que entrega la bebida afrodisíaca y cuya presencia suscita la viva sensación de lo obsceno. ¡Repugnante!

Para mitigar lo obsceno el espíritu usa la astucia de la ambigüedad, es decir, alusiones más o menos ocultas y enmascaradas, a funciones inevitablemente cínicas o a las relaciones sexuales del hombre. La ambigüedad es observar de modo indirecto aquello que produce vergüenza. Esta nace frecuentemente del pudor, y al mismo tiempo lo contradice al entrar en el terreno de las relaciones sexuales, pero oculta esta desvergüenza con formas que en primer instancia parecen implicar otro significado y se dejan traducir fácilmente en otra versión. El juego de la fantasía puede realizar con analogías humorísticas diversas. Recuérdese aquello que decía Schopenhauer acerca de la relación entre los dos sexos⁵⁰ y será comprensible porque en todas las civilizaciones y las clases sociales de todas las épocas la ambigüedad sexual, en cuanto a anfibología perfecta ha sido una de las ocupaciones preferidas de la humanidad. Con la civilización aumenta el bienestar de tal manera que de él puede crecer una cultura más elevada, pura e ideal. Las religiones en su obscenidad no ocultan las relaciones sexuales, y la verdadera naturaleza de un falo, Lingam o Príapo no se puede agotar sólo en la interpretación simbólica. Allí las religiones reconocen la divina y santa fuerza de la naturaleza y atenúan el deseo de disfrutarla en diversas maneras. En las imágenes, los relieves y las gemas de la Antigüedad⁵¹ que representan sacrificios en los que jóvenes mujeres se ofrecen a Príapo no tienen nada de lujurioso sino más bien un talante riguroso. La escultura y la pintura pueden convertirse en obscenas y [p. 250] licenciosas, pero son menos propensas a la corruptela de la ambigüedad de la mímica y la poesía. La música no es capaz de crear ésta. La ambigüedad ocupa al mismo tiempo a nuestra fantasía y a nuestro entendimiento, y gracias a la alusión no se identifica con la indecencia. Esta última puede por su parte representar una ambigüedad, mientras que, por el contrario, la ambigüedad no tiene por qué ser una indecencia. La indecencia tiene una rudeza, desfachatez y vulgaridad de la que la ambigüedad se mantiene alejada porque está obligada al humor. La indecencia —elemento fundamental de cómico bajo— ama sobre todo lo que tiene que ver con necesidades corporales. Ella se ríe del hombre porque un ser tan elevado no puede privarse de orinar o de sentarse a la bacinilla. Qué alarde de indecencia hay en Rabelais y qué ahorro de ambigüedad. Y qué rico en ambigüedad es Shakespeare y qué pobre en indecencia. Es típicamente indecente en Rabelais el hecho de que sus héroes, por ejemplo, se ocupe seriamente de indagar a fondo varios tipos de «torchecul» y para ello haga una larga serie de experimentos que son escrupulosamente dispuestos en un catálogo, y saca la conclusión de que el dorso de los pollitos recién salidos del huevo es el más agradable para nuestro trasero. Se comprende que, de pasada, tratando el tema, Rabelais quiere mofarse de la conciencia estéril que tan frecuentemente se ocupa de fruslerías. La incidencia puede ser tratada en la sátira como correctivo de la mojigatería para recordarle con sinceridad a su afectación que es mentira lo angelical que ella ostenta. Cuando el insensato rigorismo de los puritanos de Norteamérica prohíbe pronunciar en presencia de mujeres las palabras «camisa» «calzoncillos», la expresión «inexpresibles» de muestra de la mejor manera que se sabe muy bien qué son los calzoncillos. Un título como el de aquella novela de W. Alexis *Die Hosen des Herrn Brederlow* en Norteamérica habría excluido a su autor de la buena sociedad. Depende [p.

50 A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig, tomo I, 1844, pp. 531-546. “Esta metafísica del amor sexual” es un poco cínica pero llena de interesantes observaciones de la naturaleza y la vida.

51 En la galería de Florencia hay entre las incisiones en bronce del Palacio Pitti, grandes cantidades de gemas excelentemente talladas. Muchas de estas obras admirables tienen como motivo sacrificios de jóvenes muchachas que apelan a la fuerza de la naturaleza, pero con una castidad y una gracia que expresan la ausencia de todo otro pensamiento que no sea religioso.

251] mucho de cómo la indecencia es preparada, arte en el que Heine es un maestro. Recuérdese su polémica con Platen en sus *Reisebilder*, sus *Memoiren der Herrn von Schnabelowski* y el final de *Wintermärchen* donde la obesa Armonía le manda destapar la sillita de Carlomagno. Sin embargo, la ambigüedad se mueve sobre todo en el ámbito de las alusiones sexuales más o menos encubiertas. Los siglos XVII y XVIII se han entregado a éstas: pongamos el ejemplo de Ronsard, Voltaire, Crébillon, Gresset y otros. Como cumbre de la literatura francesa equívoca de la época se suele citar una obra de Diderot *Les bijoux indiscrets*. Pero se cometerá un craso error si se la incluyese —como habitualmente se la ha mencionado— en la clase de las investigaciones sotéticas. Los historiadores de la literatura realizan juicios predeterminados sin conocer el sujeto de los mismos. Una frase banal se adhiere como predicado estereotípico a un libro. Por su contenido *Les bijoux indiscrets* son una continuación de las *Lettres persane* de Montesquieu, una sátira de las ilimitadas disolución y corrupción política de la época, un juicio moral acerca de los vicios más secretos y los escándalos de la sociedad de la época expuestos con toda la gracia de un Diderot, pero —es innegable— no sin una trama frívola y cierta complacencia por las escenas eróticas. En el sultán Mongogul y en su favorita Mizoza, Diderot ha contrapuesto las relaciones más tiernas a los cinismos más extravagantes que son descubiertos gracias al anillo mágico del sabio Cucufa; él ha separado meticulosamente el amor y la ternura de la lujuria y la vulgaridad; él nunca cruza cierto límite, sino que se interrumpe donde un autor que hubiera buscado estimular los sentidos se hubiera adentrado profundamente, él deja a lo largo del libro el amargo regusto que el propio sultán resume en estas palabras (*Oeuvres de Diderot* ed. Naigeon, vol. X, pág. 126): «Que d'horreurs!, une époux deshonoré, létat trahi, des citoyen sacrifiés. Ces forfaits [p. 252] ignorés, récompensés même comme des vertus: et tout cela à propos d'un bijou». Y, sin embargo, el libro nos suscita aversión, porque la ficción fundamental para descubrir los abismos de la pasión humana es fea. La vulgaridad de estos presupuestos tiene para toda la serie de narraciones un efecto análogo a la base de una trama dramática de *Epicöne* de Ben Johnson (o en la *Stumme Frauenzimmer* traducida por Tieck y recogida en *Sämmtliche Werke*, vol. XII); que un contrato matrimonial sea revocado «propter figiditatem».

Un específico grupo de lo feo se da en aquellas representaciones que no son impúdicas en el sentido de la lascivia o de la ambigüedad y que, sin embargo, ofenden en profundidad el sentimiento del pudor porque queremos hacer poético un contenido que nos ofrece la musa de la historia con imparcial seriedad. Hay una franqueza en la corrupción que vuelta del revés se convierte en inocencia. No se puede reprochar de hacer ostentación de ésta para estimular los sentidos. Su fidelidad en la pintura de las depravaciones físicas y morales, la anatomía penosamente exacta de la vulgaridad no nos permite hacer el reproche de que seduce con estímulos semipatentes o de que subyuga con colores frívolos. Pero precisamente porque falta esta excusa, el efecto de tales productos es todavía más repugnante. Cuando un Suetonio y un Tácito con objetivo amor por la verdad nos informan de tales argumentos, nos horrorizamos de la brutalidad en la que la humanidad puede sumirse, pero cuando vemos que tales horrores tienen la pretensión de convertirse en poesía nos sentimos aniquilados ética y estéticamente al mismo tiempo. Beaumont y Fletcher han cometido este error de numerosos productos del nuevo hiperromanticismo francés, como ahora en la *Dama de las Camelias* del joven Dumas y es [p. 253] también el error de Sue en muchas partes de los *Misterios de París*, como ejemplo en la descripción —correcta desde el punto de vista de un manual de medicina— del «amor furens». Toda la fantasía no basta para neutralizar el espantoso prosaísmo que hay en el asunto. También Diderot en la *Religieuse* ha añadido a la lista un terrible documento. Desde el punto de vista de la historia de las civilizaciones, este libro es uno de los legados más detallado de los más horrendos secretos de los conventos de monjas, e incluso supera a la historia de la monja negra de Montreal en Canadá. Y ¡qué exposición más sencilla y arrebatadora! Pero desde el punto de vista estético esta descripción es totalmente reprochable porque una abadesa gorda y lasciva que obliga al pecado lébico a sus monjas es

un monstruo antipoético. Diderot podría ciertamente objetar que quiénes somos nosotros para imponerle el que nos ofrezca una obra de arte; pero el mismo, tal y como señala Naigeon, él estaba convencido, aún sin tener estas pretensiones, de la peligrosidad de aquella representación y quería incluso censurarla: se lo impidió la enfermedad que lo llevó a la tumba. También en *Jacques le fatalisme* encontramos al principio una justificación para los desnudos que allí aparecen⁵². La literatura romántica tiene una propensión por lo lúbrico, lo obscuro, lo ambiguo que ya en el medievo se extiende desde los «contes» y «fabliaux», desde las aventuras galantes de los caballeros del Rey Arturo hasta las *Chanson* de un Béranger. Autor que, si observamos su *Frétilton*, no se puede declarar inmune a la particular complacencia de los franceses en las representaciones frívolas y sensuales, cualquiera que sea el humorismo y la gracia con la que sabe tratar una materia tan fea. La ficción de cierto fatalismo del amor, que ya encontraremos en la saga de Tristán y en *Las afinidades electivas* de Goethe, es llevada a lo trágico y de esta manera la eticidad es adoptada por los franceses para justificar de [p. 254] manera insuficiente representaciones muy ambiguas. De estas novelas la preferida será siempre *Manon Lescaut* de Prévost. Dos amantes están mágicamente encadenados el uno al otro y se son fieles hasta la muerte, a pesar de los frecuentemente bruscos vaivenes del destino. Pero ¿de qué manera? Cada vez que la necesidad material se hace perentoria, la bella y adorable Manon cumple el expediente de entregarse, con el beneplácito de su amante, a los brazos de un rico para después, con los tesoros obtenidos de su prostitución, proporcionarse a sí misma y a su amado una vida sin preocupaciones. Manon permanece fiel; tan fie como para prostituirse por él. ¿Y él, el caballero y señor Des Grieux? Él se gana la vida haciendo trampas en el juego. Estas situaciones son ciertamente picantes y francesas como han demostrado las innumerables ediciones de *Manon Lescaut* que todavía continúan saliendo. Pero también es cierto que son ética y estéticamente bajas y vulgares. El que los amantes emigren a América y allí se hagan virtuosos y mueran en paz (este es el modelo de la *Atala* de Chateaubriand) no es una justificación, sino un error estético y ético, porque esta Manon y este Des Grieux no son los mismos personajes bajo el cielo americano. En su *Leone Leoni* ha querido darnos una réplica de *Manon* con la diferencia de que Julie es casta y no conoce las actividades de Leoni, que también es tramposo. Pero George Sand ha incurrido totalmente en lo feo, porque aquello que en Prévost ocurre por un abierto acuerdo entre los amantes, por una inocencia que, como dijimos más arriba, vuelta del revés es igual a la inocencia, aquí ocurre por la perfidia y la coerción que Leoni ejercita sobre Julie, vendida del más brutal modo a un inglés, algo insoportable. La fidelidad de Manon no tiene nada de innatural, pero si el afecto apasionado de Julie por un monstruo inmoral, que la ha querido rebajar a la condición de un medio de ganancia y la engaña del modo más deshonesto e indigno⁵³. [p. 255]

52 En el volumen XII de su edición de las obras de Diderot, Naigeon (pp. 255-266) ha insertado una justificación donde explica por qué ha conservado las novelas de Diderot consideradas escandalosas sin suprimir nada: porque de otra manera -como demuestra la historia de la literatura- el público se vería engañado. En la pág. 263 dice que él le había llamado a Diderot la atención acerca de los peligros que podía entrañar la fantasía en aquellos libros: “Y aquí como disculpa del filósofo debo decir que convencido por las razones con las que apoyé mi decisión, estaba determinado a sacrificar por la decencia, el pudor y la conveniencia moral, aquellas páginas frescas insignificantes y fastidiosas para cualquier hombre, incluso el más disoluto o repulsivo e incomprensible para una mujer honesta. Es cierto que la obra así depurada, no habría perdido nada de su efecto”. Ya Lessing que en la *Dramaturgie* n. 84 ss., 1768 había traducido un fragmento de *Les bijoux indiscrets* y dio a conocer por primera vez al público alemán este libro, dice en consonancia con Naigeon: “El libro se titula *Les bijoux indiscrets* Y Diderot no hubiera querido escribirlo en absoluto. Y hubiera estado muy bien, pero, sin embargo, lo ha escrito y lo tiene que haber escrito si no era un plagario. También es cierto que sólo un hombre joven pudo escribir este libro, para luego avergonzarse de haberlo escrito”.

53 En esto estoy completamente de acuerdo con I. Dunlop, *Geschichte der Prosadichtungen* (History of the Fiction) trad. de F. Liebrecht, Berlín, 1851, pág. 397. Los franceses continúan siendo entusiastas de este libro. Pensemos que Saint-Beuve es un crítico de renombre entre nosotros, y Saint-Beuve nos da en *Critiques et portraits littéraires*, Bruxelles, 1832, tomo II, pp. 176, el juicio más lisonjero posible, la define como una pequeña obra maestra: “Manon Lescaut es eterna y a despecho de las revoluciones del gusto y de las innumerables modas que nos eclipsan el reino

Toda esta región de la vulgaridad sexual puede ser estéticamente emancipada sólo por la comicidad. La cara ética ha de ser ignorada en este caso, y sólo mantenida la contradicción efectiva que hay en esta situación en cuanto tal. La comicidad debe encarar exclusivamente el evento, porque toda concesión más profunda lo turbaría. Byron ha ejercido esta comicidad en escenas muy picantes que nos hacen reír sin indignarnos. Julia, la voluptuosa española, cuando entra en su cuarto el marido con el alguacil, esconde a Don Juan bajo las sábanas y le lanza al marido una filípica que lo fulmina: ¡como si fuera desvergüenza entrar en su lecho! Se registra todo el dormitorio e incluso debajo de la cama y no se encuentra nada sospechoso, mientras que el culpable suda en la cama. También cuando Don Juan es comprado como esclavo por la sultana de Constantinopla, vestido de muchacha, escondido en el harén, y como falta una cama para él se la pone provisionalmente en la de una odalisca que tiene un sueño tan especial y vivo que su grito alarma a todo el dormitorio. En estos casos, como ya se ha dicho, la comicidad debe abstraer de toda crítica moral, pero la posibilidad de esta abstracción debe radicar en el completo complejo de las circunstancias restantes, como aquí por ejemplo, en este harén no nos extraña el olvido de los postulados éticos de parte de un Don Juan que, vestido de muchacha y sin saberlo, se convierte en compañero de lecho de una odalisca. En el retrato de Don Juan, Byron no utiliza colores lascivos, como lo hace Wieland, que se complace en degustar la sensualidad. Entre los modernos, Paul de Kock sobre todo ha observado la fresca despreocupación, sin la que este género se convierte en algo tremendamente repugnante. Con él se siente que lo cómico de la situación es lo que importa y que lo sensual, aunque sea lascivo, no es tratado con segundo sentido. Por eso hace imaginarse a una vieja solterona todas las posibles inmoralidades sexuales derivadas del hecho de que [p. 256] ninguna de las sirvientas lleva bragas. Por eso ella no permite una presencia femenina que no lleve bragas. Cada vez que contrata a una muchacha ésta debe hacer la promesa de llevar bragas. Una vez que entra a su servicio debe subirse las faldas y mostrar que es moralmente fiable. Acoge en su casa a una sobrina. La joven muchacha ha de llevar sobre todo «calençons», pues lleva bragas se ha convertido para ella en algo equivalente a la decencia y a la moralidad, y le hace a la joven muchacha un largo discurso sobre la importancia de estos principios morales. Un día la sobrina es cortejada por un primo sobre un banco. El banco se va hacia un lado, los jóvenes caen a tierra y el azar hace que el primo descubra que su querida prima lleva bragas. Infeliz descubrimiento porque ya se prevé que puede tener consecuencias totalmente opuestas a las nobles intenciones de la sabia pedagoga. Habíamos ya dicho antes que en general Paul de Kock, por su comicidad que tiende a lo grotesco y a lo burlesco, es mucho menos peligroso que otros autores. Él ha desarrollado muy felizmente este humor jovial ante todo en una novela, la *Maison blanche*. De sus muchas situaciones cómicas citaremos alguna para ilustrar nuestro tema. Robineau, un «parvenu», ha comprado un castillo en provincias y organiza en él una fiesta campestre. Entre todas las atracciones hay también un «Mât de Cocagne». Pero todos los jóvenes con afán de triunfo resbalan por el palo cayendo abajo y ya parece que nadie conseguirá alcanzar el premio. Pero entonces aparece la robusta cocinera, pliega bien su falda, sube tan decente como afortunadamente, agarra el premio e inicia el descenso. Pero entre tanto sus vestidos se han enganchado arriba y se repliegan inopinadamente sobre su cabeza de tal manera que el público ha de observar sus nalgas orondas y sin bragas de la vencedora. Esta situación ridículísima es llevada por Kock sin afectación ninguna. [p. 257]

Los conceptos hasta ahora introducidos como formas de lo burdo, tienen en común la dependencia de la libertad de lo sensible. De ellos se diferencia la brutalidad que encuentra placer en la coerción que se obra en la libertad de los otros. La acción majestuosa puede también hacer sufrir a los otros, pero sólo cuando lo exige la justicia; la majestuosidad puede parecer más sublime cuando puede dispensar su gracia. Sin embargo, la vulgaridad perfecciona lo burdo que hay en ella, pues produce

verdadero, ella puede conservar en su fondo toda la suwerte de indiferencia jovial y lánguida con la que conocimos.

dolor en los otros para satisfacer su egoísmo. El término «brutal» ya está caracterizado por su origen etimológico, a pesar de que el animal, precisamente porque es animal, no puede ser brutal. Sólo el hombre puede hacerse brutal, porque con base en su libertad puede perderse en una violencia que asume caracteres animales. Cuando un gato, o un jabalí devora a sus pequeños, estamos ante un hecho innatural, pero no brutal, porque los animales son incapaces de piedad. La ausencia de cuidado con la que procede el instinto animal es precisamente el ser de lo brutal; los animales lo siguen sin pensarlo, el hombre debe someterlo a su voluntad. La brutalidad es burda porque procede contra la libertad con una arbitrariedad violenta, es decir, cruelmente, y porque al mismo tiempo obtiene placer en esta conducta. La crueldad deviene para el brutal en un placer, el placer de la crueldad. Cuando más calculada es la violencia en su ferocidad, y más refinado el goce en su voluntad, tanto más brutales y estéticamente feos se vuelven, porque tanto más cae la justificación de la premura causada por la pasión y tanto más brutalmente se manifiesta como una obra de la libre y consciente libertad. La brutalidad abusa del poder del fuerte sobre el débil, del hombre sobre la mujer, del adulto sobre el niño, del sano sobre el enfermo, del hombre libre sobre el prisionero, del armado sobre el inerme, del señor sobre el esclavo, del culpable sobre el inocente. La constricción que ejerce la fuerza [p. 258] preponderante y egoísta sobre el débil, es lo que clama al cielo en la brutalidad.

En cuanto a la forma, la brutalidad puede ser más burda o más refinada. Más burda cuando el dolor que produce asume una directa expresión sensible, como ocurre en la caza, corridas de toros, suplicios, torturas y similares; más fina cuando el dolor radique ante todo en una constricción psicológica. La primera es la que predomina en los dramas sobre la criminalidad, en novelas de caballeros y bandidos, en novelas de proletarios y esclavos. Desde que Eugene Sue escribió *Los misterios de París*, ¡qué contingente brutalidad del tipo más absurdo han acumulado sus epígonos! Sue tiene un talento extraordinario para describir lo brutal, frecuentemente es estridente, pero por momentos es verdaderamente plástico. Su historia de Gringalet y Coupe-en deux está concebido al modo de Barbazul, ese tipo iracundo procedente de la época feudal. Él ha reunido una «menagerie» de pequeños indigentes que manda en comisión, a unos con una rana, a otros con un mono; pobres de ellos si al atardecer no vuelven con una gran ganancia, les esperan injurias, maltratos, estacazos y hambre con la fiereza más espantosa. La forma más refinada de brutalidad, la constricción psicológica no ha alcanzado nunca la profunda elaboración que tiene el drama de Calderón, cuya dialéctica de fe, amor y honor infiere también las más inauditas penalidades a los otros, pues la tortura a la que uno mismo se puede someter, no puede ser denominada brutalidad, pero existe, como la autocastración de Orígenes, el llevar el cilicio por parte de Susto, dormir en una cruz de leño, etc. La gran fantasía del poeta español, y el interés religioso católico que está a ella ligado, han hecho que en la valoración de su obra, se reconociese con dificultad el elemento brutal. Entre tanto tenemos un trabajo que se ha esforzado con detalle en mostrar en los [p. 259] dramas más célebres de Calderón una indignante inhumanidad en la que degenera la dialéctica de fe, honor y amor. Aludimos a la *Geschichte der Romantik im Zeitalter der Reformation und der Revolution* de Julian Schmidt (1848, Vol. I, p.p. 244-302). Sólo queremos entresacar de la conclusión de esta penetrante argumentación aquello que se refiere a nuestro tema (ibidem, p.p. 290-291) Julian Schmidt escribe:

“Detrás de esta mitología del dolor, de la fe y del amor, de estos sangrientos sueños fantásticos, se encuentra un egoísmo fríamente calculador. La exterioridad de las celebraciones religiosas libera todas las fuerzas naturales y el hosco impulso de la superstición pervierte la vida convirtiéndola en un páramo desolado por los espíritus malignos. Quien admira a Calderón su fantasía creativa que no olvide que en esa palabra se esconde la palabra del secreto oculto de la ruina de España. Este lenguaje sangriento festejaba con igual fasto los autores de fe de la Inquisición, acallaba con sus dulces susurros el clamor del hereje en las llamas, se difundía como el aroma del incienso arábigo escondiendo las indignas ofrendas del fanatismo.

La esencia del fanatismo está en exteriorizarse en una abstracción que se contrapone como negatividad absoluta a todo lo concreto. De tal manera la vida, en el sentido más pleno del término, es un sueño soñado por un ser abstracto. La realidad está sometida al instante, porque no es reconocida por el absoluto. Por eso tampoco es limitada por éste, no tiene medida. La naturaleza irrumpe en el fuego de la pasión, irreflexiva y desbocada, manando de la fuente oscura del sentimiento impuro y destruye todo lo que ayer amaba. No hay nada firme aparte del más allá. En todas las formas juega esta pasión, esta subjetividad concentrada en sí, no rota por la santidad de la abstracción. El individuo no tiene límites ni en el amor ni en el odio, ni en la magnanimidad ni en la maldad. El fuego de la vida, no alimentado con ninguna sustancialidad, ruge con violencia en el interior del [p. 260] hombre. La justificación del hombre consiste en abstraer de sí toda sustancialidad: si él ha vaciado hasta las heces la copa de los placeres mundanos, por medio de las alas de la abstracción se eleva hasta la santidad del cielo. Como la fuerza salvadora de esta fuerza ciega es exterior, sin división interior, el hombre va al encuentro de su desolador destino imperturbable y sin dudarlo, en su desnuda naturaleza salvaje. De un lado el rugido ávido de sangre del tigre, la irreflexiva caída en la locura iracunda contra sí mismo, de otro la santidad que ha realizado la abstracción del mundo y se mueve en lo puramente suprasensible. Todas estas figuras son abstracciones porque no conocen división ni desarrollo, se rebelan contra el sentimiento porque lo animal o lo divino se hace valer, en cuanto naturaleza, contra el espíritu. Si el hombre tiende a la conciencia del absoluto, se tiene que valer de la magia; si renace es por un milagro⁵⁴.

Aquello que Schmidt define como abstracción, nosotros lo llamamos en Calderón constricción psicológica, ya que la motivación de las acciones se deriva siempre del cálculo de que en la vida han de prevalecer siempre el amor, el honor o la fe. Cuando en *La niña de Gómez Arias* la mujer después de los horribles malos tratos que recibe por parte del marido, que incluso se la vende a los moros como esclava, perdona a su marido, es por el poder del amor que como pasión absoluta de la mujer le permite subordinar a éste al honor. En la comedia que se ha hecho célebre entre nosotros *El médico de su honra*, Don Gutierre mata cruelmente a su mujer sólo porque sospechaba que ésta había transgredido su fidelidad relacionándose con un príncipe; cuando descubre que sus sospechas no tenían fundamento alguno no se turba y se casa con otra: su pasión por el honor era tal que en aras de éste sacrifica el amor. Cuando en *El príncipe constante* el infante Fernando está en prisión a pesar de ser amado por la hija del Rey de Marruecos y de tener la posibilidad de recuperar la [p. 261] libertad devolviendo Ceuta, soporta la suprema miseria, la extrema ignominia y muere en la cárcel, porque la fe le exige en cuanto cristiano considerar que el amor, la libertad y la vida no son nada frente a la magnificencia de aquella.

54 El trabajo de J. Schmidt contiene no pocas cosas interesantes acerca de Shakespeare, Racine, Voltaire y el romanticismo alemán derivadas de un verdadero estudio sobre las fuentes. Si como parece, su trabajo tiene poca notoriedad, la causa está en dos circunstancias: en el hecho de que el autor no se atiene a un curso histórico, sino a un agrupamiento, según estimamos, artificial y hace poco accesible el texto al lector, y además no tiene simpatía por ninguna de las figuras que trata. Un cierto tono de descontento, de rencor hacia todos los fenómenos de la historia recorre todo el libro. J. Schmidt tiene el talento de comprender agudamente el aspecto negativo de los fenómenos describiéndolos con vivacidad, pero se inclina demasiado hacia el estilo de Ruge o de Bauer al observar el devenir sólo con los colores tenebrosos de la disolución. Es precisamente el opuesto de V. Schmidt que estaba tan entusiasta y católicamente fascinado por los románticos y al que debemos la primera clasificación de los dramas de Calderón en los *Wiener Jahrbücher*. Schmidt era un portentoso conocedor de la literatura del Medievo. No puedo dejar pasar la oportunidad de renovar una cuestión que ya he ido haciendo de tiempo en tiempo. Nosotros los alemanes imprimimos una gran cantidad de papeles con repeticiones. Sin pensamos, por ejemplo, en el número ilimitado de antologías que se han convertido en un formal y distinguido negocio de reimpresión, si pensamos en el indeterminado número de traducciones de novelas extranjeras, ¿por qué no reunimos finalmente en un volumen el trabajo de Schmidt sobre Calderón, su todavía interesante -porque la integra de modo positivo- crítica sobre la *History of Fiction* de Dunlop, su trabajo sobre el *Decamerone* y sus *Beiträge zur Geschichte der romantischen Literatur*? Si hacemos eso, tendremos la gratitud de todos los estudiosos de la literatura. Sé por experiencia qué difícil es procurarse dichos artículos a través de los *Wiener Jahrbücher*. Sólo los *Beiträge* han sido reimpresos como obra aparte. La crítica de Dunlop recorre cuatro cuadernos de los *Wiener Jahrbücher*. El trabajo de Calderón está sólo en las «páginas intelectuales» de los mismos.

En esta dialéctica la brutalidad del deshonor, del homicidio, de los malos tratos del martirio tiene su método. También algunas de nuestras tragedias modernas están infectadas de esta refinada brutalidad, la brutalidad de la constricción psicológica, por ejemplo, la *Griseldis* de Halm⁵⁵. Comparándola con el modo en que es tratado un tema similar en *Cimbelino* de Shakespeare, comprendemos que el amor auténtico no hace emerger un pathos trágico ni de parte de Parzival ni de parte de Griselda: porque por otra parte hubiera sido imposible que Parzival llegase a una brutalidad tan feroz en el tormento de su mujer que Griselda, en su entrega a él, cayera en una humillación tan deshonrosa. El atractivo del lenguaje docto y la intensificación de las pruebas a las que el petulante Parzival somete la fidelidad de su mujer, nos arrebatan sin elevarnos.

Cuando lo burdo del poder maltrata la inocencia, la brutalidad de su constricción se hace más fea, cuanto mayor es la inocencia o ésta es la de un niño que todavía no se ha adaptado al interior de la historia siempre manchado de culpa y que todavía no se ha hecho culpable por acciones propias, o todavía más cuando la inocencia es la majestuosidad consciente de sí, de la eticidad liberada de la corrupción general. A este género pertenecen por ejemplo los infanticidios de Belén que los pintores tanto han gustado de pintar, que Marini ha cantado. Lo mismo puede expresarse en la forma de una barbarie más sutil: en la *Matilde*. Sue ha descrito los infames tormentos con los que Mademoiselle de Maran tortura sistemáticamente a la pequeña Matilde fingiendo darle una meticulosa y escrupulosa educación. ¡Qué brutalidad sin límites en la escena en la que ella tumbada en la cama corta a la pequeña su [p. 262] bello pelo! En la mal afamada *Chouette* de los *Misterios de París* Sue no ha hecho otra cosa que hacer un calco caricaturizado y «grosso modo» de este egoísmo diabólico. El contraste entre la majestuosidad consciente de sí y la brutalidad ha sido adoptado como objeto artístico sobre todo en la historia de la pasión de Cristo. En el arte de la Antigüedad esta oposición no había aparecido todavía. Níobe, Dirce, Laocoonte son culpables de «hybris», Edipo y Orestes de acciones involuntariamente voluntarias, Marsias culpable de «hybris» contra el dios, puede suscitar compasión por la naturaleza de la pena a la que es sometido porque contrasta con nuestros sentimientos actuales respecto a que un dios en persona, aunque esté justificado, pueda perpetrar un castigo de esa índole, despellejar con un cuchillo al adversario vencido. Por eso las representaciones en relieve han mitigado este espectáculo brutal: mostrando sólo a Apolo que avanza con un cuchillo hacia Marsias atado a un árbol. En la pasión de Cristo encontramos la diametral oposición entre la inocencia y la brutalidad que se le contrapone en las formas más refinadas y más burdas. La pintura ha recogido tempranamente este contraste y la Vieja Escuela Alemana se ha afanado en dar a los fariseos, a los escribas y a los soldados fisonomías diabólicas muy brutales⁵⁶. Pasando de la historia de Cristo a la historia de los mártires y los santos, el contraste fue desarrollado en todos sus aspectos. El escarnio de Cristo por parte de los soldados que lo azotan con las vergas, lo coronan con espinas, le hacen cargar la cruz sobre sus espaldas, se repite con múltiples y variados matices. El quemar la carne con hierros candentes, el clavar a alguien en la cruz, incluso con la cabeza abajo como a San Pedro, el deshollamiento de la piel, el arrancar los intestinos, el estiramiento de los miembros en un potro de tortura, hacer hervir en aceite, el

55 Henneberger, *Das deutsche Drama* pág. 8: “El poeta podría quizás responder que el desprecio de Griselda por Parzival al descubrir que todo ha sido un juego, pone en la balanza el contrapeso. Pero ¿es aquello que aquí es comprado como amor el verdadero amor de la mujer? ¿Podemos olvidar que una decisión similar que niega el derecho a la propia personalidad y que en cierto modo renuncia a la dignidad humana, raya más con la afección instintiva del animal que con la libertad del amor que ha de elevar al amante en el sentimiento de la propia dignidad?”.

56 En la *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei*, pp. 160 ss. Hotho divisa una progresión de Van Eyck a Bosch y de Bosch a Schöngauer (Martin Schön) “Martin Schön en sus verdugos acicalados, en sus traviesos muchachos que enseñan los dientes al masticar y en los soldados flageladores un completo y fiel estudio natural. Frecuentemente no hace otra cosa que acentuar los rasgos observados con ulterior energía auxiliar. La acentuada deformidad de las bocas a modo de trompas, de las cabezas cabrías y de los cuerpos huesudos, debe representar en modo todavía más claro, la perversión interior y exterior”. Cf. Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei*, II, Berlín, 1837, pp. 84 ss.

enterrar vivo a alguien, etc., son brutalidades que merecen no menos reprobación estética que ética. Tanto **[p. 263]** como el genio del artista se ha esforzado en conciliar tales materias con la exigencia de la belleza, tan difícilmente ha obtenido esto en la realidad. No se dice que un cuadro de batallas nos muestra el espectáculo del homicidio y la tortura en numerosas formas: en la batalla la violencia se contrapone a la violencia, el guerrero lucha contra el guerrero, el sitiado contra el asaltante. Y, sin embargo, el pintor trata con parsimonia los horrores de la guerra, pintará a heridos y moribundos de todo tipo, pero se cuidará de ofrecer a nuestra vista ciertas mutilaciones. También la pintura antigua ha representado lo horrible sin temor, pero sólo cuando era necesario, y Goethe, observando las pinturas de Filóstrato, dice que son atinadas al objeto. En el volumen XXXII, pág. 65 de sus obras escribe acerca del deshollamiento de Abdero:

“En estas imágenes el elemento significativo no es mitigado sino presentado con fuerza al espectador. Así encontramos las cabezas y los cráneos que los salteadores de caminos cuelgan de los árboles viejos como trofeos, tampoco faltan las cabezas de la fiesta hipodamia clavadas en el palacio del padre; y como hemos de comportarnos ante este torrente de sangre que se mezcla con polvo y se restaña para volver a influir de nuevo. Se podría bien decir que el principio supremo de los antiguos era lo significativo, pero el supremo resultado de una ejecución feliz era lo bello. ¿Y no es para nosotros el caso el mismo? Pues ¿adónde dirigimos los ojos en las iglesias y las galerías?, ¿no nos impelen los maestros auténticamente dominadores del arte a observar con gratitud y placer un repugnante martirio?”

La brutalidad que inflige a los santos inermes refinados dolores, sólo puede ser objeto estético en la medida en que la representación muestra la victoria de la libertad interior sobre la violencia exterior. Los torturadores deben tener cuerpos musculosos, caras inexpresivas, ademanes **[p. 264]** sarcásticos, toda la persona debe estar en consonancia con sus atroces ocupaciones, mientras que la figura y el semblante de los santos debe cautivarnos por su dignidad y belleza. La impotencia de la brutalidad en confrontación con la libertad debe imponerse sin dejar lugar a dudas mediante la nobleza de la postura del mártir. La majestuosidad de la fe consciente de sí no debe no tanto mofarse —porque esto implicaría cierto encogimiento, una finitud de la contraposición—, sino, en definitiva, ser superior a las cadenas y a los tormentos, a la muerte y al ultraje y triunfar sufriendo y sintiendo el dolor. A la vista de esta quietud sublime, el horror de las acciones brutales tiene que aparecer como algo insignificante. Sin esta caída de lo horrendo ante la grandeza y la fuerza de la disposición divina del ánimo, tan sólo la visión de los preparativos del sacrificio se hace insoportable y con esta visión del horror nos atormentan aquellos pintores y escultores que nos representan a Cristo, los apóstoles y los santos como si fueran iroqueses que se divertían oponiendo a los tormentos con los que sus enemigos les martirizaban un desprecio propio de una abstracta insensibilidad. La inmortalidad del espíritu pronto a sacrificarse por la verdad absoluta debe ahogar en sí la ferocidad. Y, sin embargo, estas escenas del género serán siempre más idóneas para las artes figurativas, por su contraste pleno de efectos, que para la poesía, porque el cuadro y el grupo escultórico nos dan simultáneamente aquello que, diluido y difuso en la descripción, no puede más que resultar repugnante. Aquello parece estar en contacto con los cánones de Lessing, pero todo aquél que conozca las leyendas medievales en las que los martirios de los santos eran descritos con una precisión protocolaria estará de acuerdo con nosotros: apenas hay algo más enojosamente feo. Los objetos de este género son extraordinariamente predilectos por los pintores porque ofrecen la ocasión para contrastar agudos, pero se sitúan sobre un confín escabroso y por esto la ejecución **[p. 265]** los ha hecho caer en lo feo. ¡De qué manera han desfigurado algunos pintores el infanticidio de Belén, convirtiéndolo en una repugnante carnicería! Otros han pintado a Herodías como si, en lugar de llevar la ensangrentada cabeza del santo martirizado, llevase un ramo de flores o una comida succulenta en la fuente. El Medievo sentía un hiato en el hecho de que la juventud,

la belleza, los placeres mundanos y la frivolidad pudiera resistirse del modo más despiadado e insensible a la dignidad, a la renuncia, sumisión a la voluntad divina y perseverancia, y por ello inventó la historia de la bella danzarina para el profeta: él la había desdeñado y ella quería vengarse haciéndolo morir.

Para dulcificar en la brutalidad, el horror de su manifestación, la situación más idónea será una ligazón entre la violencia y la justicia, porque aleja la mera idea de arbitrariedad y casualidad. Precedentemete habíamos señalado que el arte de la Antigüedad ha sostenido el hilo negro de la culpa. Los escultores Apolonio y Taurisco han representado en el grupo del *Toro Farnesio*, actualmente en Nápoles, a Dirce, como Anfión y Zeto la atan a los cuernos del toro que emprenderá una carrera que le destrozará los miembros. ¡Qué bella es la mujer! Pero su belleza no conmueve a los fuertes jóvenes. Ellos tampoco encuentran placer en esta brutalidad, sino que siguen un deber en base a antiguos preceptos: vengar a la propia madre. Ellos hacen lo mismo que Apolo y Artemisa cuando mataron a los hijos de Níobe. Sentiremos la falta de la llamada justicia poética como una brutalidad irresponsable. De esto también está provisto el moderno arte trágico francés, con el principio de «le laid c'est le beau». Víctor Hugo ha cometido este error en una tragedia titulada *Le roi s'amuse*. Con Triboulet ha contrapuesto a la majestuosidad de un bello y caballeresco Francisco I un bufón feo y jorobado. Pero él degrada al rey a un canalla absolutamente disoluto que hace la corte a todas las doncellas, y disfrazado [p. 266] persigue hasta los locales más sórdidos a las más vulgares mujerzuelas. Un rey de tal guisa no es un rey, pues desde la primera orgía en la que nos lo encontramos por primera vez hasta la repugnante aventura en la espelunca en la que debe ser muerto, no encontramos ni una huella de un ser noble. Pero este Triboulet que arroja improvisaciones venenosas contra el primero que se le cruza, que da consejos malvados, que escarnece al infeliz St. Vallier por la hija de este que el rey ha deshonrado, al mismo tiempo es un padre afectuoso y posee, aparte de su actividad como bufón, que sólo desempeña como medio de vida, una conciencia auténticamente sacerdotal, humana. Para su infortunio tiene una bella hija que le gusta al rey. El rey, que la ha visto en la iglesia, no sabe que Blanche es la hija de su bufón de corte. Disfrazado la sigue en secreto. Unos cortesanos, ofendidos por los sarcasmos de Triboulet asaltan a su hija, la amordazan, la raptan y la llevan ante el rey, que la lleva lloroso e implorante a su cámara, cierra la puerta y la deshonor con «amor», mientras los cortesanos montan la guardia a la puerta y ladefienden de Triboulet que ha intuido las trazas del asunto. ¿Nos podemos imaginar una situación tan brutal? Entonces el bufón quiere matar al rey por mediación de un zíngaro, Saltabadil, al que le da veinte monedas de oro, pero este por azar y confusión, mata a la hija de Triboulet que ama al rey a pesar de haber sido por él deshonrada. Saltabadil esconde el cadáver en un saco; Triboulet piensa que ahí está el cadáver del rey y quiere arrojar el saco al Sena. Pero para satisfacer su sed de venganza quiere ver una vez más todavía al asesinado. En una noche negra como la pez esto sería ciertamente imposible, pero el complaciente poeta hace que se desencadene una tormenta para iluminar de cuando en cuando la escena con la luz de los relámpagos. Triboulet abre el saco con un puñal y reconoce la figura de la hija que todavía respira, y que con medio cuerpo metido en el [p. 267] saco hace todavía un discurso conmovedor y lleno de pasión por el rey. Este debiera haber sido muerto en la hostería donde se encontraba para pasar la noche con Magelone, hija del zíngaro. Entonces Blanche muere. Un presuroso cirujano le explica al padre, con sentencias profesionales, que su hija está verdaderamente muerta. Triboulet no se mata, pero pierde toda la razón mientras el rey salvado por Magelone sin haberse enterado de lo que ocurría en torno, bien reposado y canturreando, se marcha de allí. La impunidad es claramente la peor brutalidad de esta obra de teatro, que es un auténtico muestrario de vulgaridad. Si revisáramos otros dramas de este poetas nos llevaría mucho más allá; nos contentaremos con observar que de Víctor Hugo en adelante la transgresión de la justicia poética no es rara entre los franceses. Uno de los papeles de Raquel es el de Adrienne Lecouvreur que Scribe compuso expresamente para ella. Adrienne, una actriz a la que hace corte el mariscal de Sajonia, recibe de la

celosa amante del mariscal, una duquesa casada, un ramo de flores envenenado que la mata, mientras que la señora duquesa sale de ello impune. Pero el aspecto observable de esta obra no es esta disonancia, sino la exacta representación patológica de la muerte de la infeliz. Todas las fases del envenenamiento son demasiado fielmente seguidas en su horrenda sucesión hasta la exhalación del último suspiro. También *La dama de las camelias* de Dumas hijo se convierte para el público en la brutalidad más interesante.

A pesar de que nuestro cometido es desarrollar el contenido de lo feo, no podemos dejar de confesar que por todo el coraje científico que tuviéramos, nos resultaría imposible profundizar en esa forma de lo brutal que nace de la unión de la ferocidad y la lascivia y de la innaturalidad de la lascivia. Desgraciadamente los anales de la historia están repletos de productos similares. Nos limitaremos a Mencionar en la literatura alemana *La Agripina* de [p. 268] Lohenstein⁵⁷. El estupro, en sus modalidades burda y refinada, es naturalmente la brutalidad predilecta en este género. Lo brutal también puede ser utilizado en la comicidad. Esta versión se convertirá en parodia normalmente. En nuestra época las *Fliegende Blätter* de Munich se han mofado de lo brutal de modo delicioso, en baladas callejeras y en breves acciones tragicómicas, y el teatro de marionetas de Londres y París⁵⁸ flagelaba con intención parodística la innaturalidad de las situaciones y el «pathos» falso en el que cae la tragedia de la época. Sin embargo, la versión cómica puede ser también posible sin parodia. El rapto de las Sabinas es en sí un acto de violencia; el asalto sorpresivo a las vírgenes es brutal, pero como interviene la primitiva relación entre los sexos, el miedo y el terror son mitigados. Por eso los escultores y los pintores han gustado mucho de representar este acontecimiento, porque mediante éste han tenido la oportunidad de embellecer los semblantes aterrorizados con la expresión de un dulce miedo y el recato del pudor con una entrega involuntaria, ser raptadas por los audaces romanos, no es en el fondo tan desagradable. Lo mismo ocurre con el rapto de Proserpina, de Europa, etc. Que Reinecke viole a la mujer de Isengrim ante sus ojos y sobre el hielo es un hecho brutal, pero por las circunstancias concurrentes es cómico⁵⁹. Hay también algunas acciones que son violentas sin poder ser denominadas brutales, éstas sólo pueden ser consideradas objeto cómico del arte. De estas forman parte todos aquellos cuadros de la escuela holandesa que nos representan a sacamuelas atareados con jóvenes tontorrones que gritan y deliran o con campesinos que se aprestan como pobres pecadores al suplicio.

Hemos considerados hasta ahora lo obsceno y lo brutal como formas de lo burdo. Nos queda todavía una forma, lo frívolo, que por su absoluta arbitrariedad contradice a lo sublime como santidad, y por lo tanto, ofende al más [p. 269] íntimo sostén del universo. La naturaleza y la historia tienen un sentido, en definitiva, sólo con la condición previa de la verdad de lo moral y lo divino. Frívolo no es aquello que niega la existencia de esta verdad porque no puede convencerse de la misma, sino aquello que con inmotivada frescura se ríe de la fe en la santidad. El escéptico, que se convierte en ateo, no tiene por qué ser de ninguna manera frívolo; el egoísta, para el que lo santo se convierte en bufonada porque la realidad le parece incómoda para su existencia, es frívolo. La arbitrariedad profana con su escarnio hacia el ser que es el fundamento de toda libertad y de la misma necesidad, mientras el ateísmo científico, que puede ser el triste resultado de serias investigaciones, puede tomar la impronta de una desesperación religiosa. La frivolidad es fea porque es la simia de la majestuosidad divina que lleva a la vida toda la majestuosidad de la naturaleza y la historia. Se considera a sí misma como

57 I. B. Rousseau, *Dramaturgische Parallelen*, Munich, 1834, I, pp. 189 ss. Cuando al final Oloaricus empuña el puñal contra Agripina, esta apostrofa con la siguientes palabras:

“Golpea, asesino, el miembro a quien se lo debes
golpea la leche del pecho que un hijo tal mamó
golpea el vientre que engendró un gusano”.

58 Ch. Magnin, *Histoire des marionettes en Europe*, París, 1852, pp. 147 ss.

59 La señora Gieremund, una glotona de los peces, que se quedó congelada en el hielo.

absoluta. Por lo tanto, para la naturaleza esta forma de lo feo es imposible, porque ésta, estando privada de conciencia, no puede discernir su propia necesidad. Entre las artes la poesía es la más adaptada para representar lo frívolo porque está en disposición gracias al lenguaje de profundizar en el pensamiento. La frivolidad expone a la santidad al ridículo como si en sí fuese una nulidad, por eso la piedad en el matrimonio, amistad, amor a la patria y religión, son estúpidas debilidades sobre las que el espíritu fuerte se eleva tratándolas como prejuicios de la plebe. Pero esta fuerza del espíritu no es otra que la arbitrariedad que según su subjetiva preferencia desprecia lo divino como entidad puramente imaginaria y de esa manera declara vulgar aquello que entre los pueblos tiene la objetiva pretensión de recibir los honores supremos y ser digno de veneración.

Necesitamos distinguir muy bien entre la fe humana en la existencia del Absoluto y los errores a los que al mismo tiempo los hombres pueden estar sometidos porque son [p. 270] libres y porque contrastaría con la naturaleza de lo divino si se obligase a los hombres a tener fe. En particular los hombres, los hombres no siempre tendrán de hecho la verdad absoluta como contenido de fe; podrán confundir la verdad con la ilusión e idolatrar como falsa religión a esta última. En particular las religiones tienen contenidos diversos, pero son idénticas en el ser religiones y en el poner al hombre en relación con el Absoluto. El budista, el judío y el mahometano auténticos son tan felices al morir por su fe como el católico, el luterano y el metodista auténticos. Los pueblos son diversos también en la particularidad de las costumbres. Desde su punto de vista moral, el salvaje se apresura para ofrecernos a la mujer y a la hija como compañeras de lecho, algo que para nuestro punto de vista es un deshonor. Las costumbres de un mismo pueblo son diversas en tiempos diversos. Todavía en el siglo XVIII entre nosotros, el hecho de que los hijos se atrevieran a tutear a los padres era considerado una frívola socavación de toda autoridad: hoy lo hacen incluso los miembros de las familias principescas. Como la costumbre es la forma que asume en la voluntad de un pueblo contraer un hábito, los pueblos se conforman con sus costumbres aunque sean divergentes entre sí, y se tiene con justicia por frívolo reírse de aquel que ha nacido y ha sido educado en su necesidad general. Es posibilísimo un conflicto con las costumbres y con la fe de un pueblo, y no tiene por qué ser frívolo, sino que puede proceder de la más profunda eticidad y religiosidad: este es el caso de todos los grandes reformadores. Sólo es frívola la falta de seriedad que gusta de mostrar placer en el representar el respeto por una costumbre, la fe en una divinidad como un absurdo e impostura, ilusión y autoengaño. La frivolidad no es la santa lucha de ese escepticismo sublime que surge de la veracidad íntima del espíritu; aquella es el impuro placer de la ridiculización espiritual, que se ha emancipado del Absoluto como un [p. 271] estúpido fantasma y está muy contenta de que el azar y la arbitrariedad, como únicos factores de todo suceder no permitan otra cosa que una efímera vida de goce. Estéticamente, pues, la frivolidad se caracteriza por el placer lascivo de la ferocidad con la que destruye la fe como una limitación, y la costumbre como una perversión.

Pero en relación al fenómeno será frecuentemente difícil enjuiciar qué es frívolo, porque en la historia del espíritu, el conocimiento de lo verdadero en conflicto con lo reconocido como falso y el ejercicio de la virtud en conflicto con vicios privilegiados, puede tener la apariencia de frivolidad. La polémica, legítima en sí y por sí, de lo eternamente verdadero y bueno contra la trivialidad y lo indigno que frecuentemente se considera verdad y bondad, es difamada como frívola. Es natural que aquella polémica no puede siempre asumir la expresión melancólica del dolor infinito por la infelicidad moral y espiritual de la humanidad; como es humana no puede hacer menos que romper a reír por la arrogancia de sus adversarios y de replicarlos con la sátira que entonces será infaliblemente reprobada como frivolidad. Aquí para el caso particular se imponen las líneas fronterizas, pues la polémica muy seriamente motivada en sí por el placer por la broma puede llegar a expresiones que ya tienen un regusto frívolo. La indignación iconoclasta de un Aristófanes se colma al mismo tiempo del placer que le infunde mofarse del antagonista, y el elemento cómico le lleva a algunas locuciones que, desde el

punto de vista griego, rezuman una frivolidad caústica⁶⁰. La mofa que para él merecen las malas costumbres y la falta de fe de sus oponentes, ataca a la moral y a la fe mismas. Heine es a veces tan vulgar que no puede refrenarse ante el placer de sacrificar de forma burda y sin miramientos lo santo en aras de la broma y de ser auténticamente frívolo. Sin estas excrescencias de frivolidad su poesía sería mucho más poesía⁶¹. En la frivolidad su verdad [p. 272] se caracteriza por cierta brutalidad con la que destruye aquello que para una persona o para un pueblo es considerado santo y con la que muestra placer por envilecer la santidad a la condición de amorfa ridícula. Por ello el concepto de frivolidad está en cuanto a sus líneas generales bien determinado, pero ligado a lo particular es un concepto relativo lo que vemos en modo absolutamente positivo en la legislación que establece penas para la frivolidad. Aquello que desde un punto de vista limitado es considerado frívolo desde un punto de vista superior y más libre, no tiene más este significado. Nuestro cometido aquí sólo contempla el lado estético de la cuestión que reposa en el hecho de que lo verdaderamente bello sólo puede obtener su culminación en la unidad con lo verdaderamente bueno de tal manera que una creación estética que contradice este principio no puede ser bella, será, por lo tanto, más o menos fea. Que una costumbre o una fe desde otro punto de vista sean sentidos como ridículos no supone todavía una frivolidad; sería frívolo sólo si se quisiera hacer mofa de aquellos que mantienen un seguimiento de una costumbre que respetan y de una fe en la que confían. Hemos visto ya que en Dahomey y en Benin aquél que recibe un regalo del rey, aunque sea un ministro o un general, ha de bailar en público ante sus ojos. Aun cuando esto le pareció ridículo al enviado francés Boué, cuidóse mucho de reír. Cuando las hetairas rusas se entregan a alguien se preocupan de cubrir la imagen de San Nicolás porque se avergüenzan ante él. ¿Quién se atrevería a reírse en presencia de esta expresión del santo sentimiento del pudor por ridícula que nos parezca? Nunca se será lo suficientemente prudente en el juzgar materias tan delicadas y en el comportarse frente a ellas. Pero sino se concediese a la comicidad la legitimidad de tratar como ridículas contradicciones con la verdad y la libertad del espíritu, las costumbres de las naciones extranjeras o de tiempos pasados, [p. 273] ideas religiosas de otros pueblos o formas de educación superadas, se comprende que no sólo el arte sino que también la ciencia estarían obligadas a vivir de modo trapense. La broma ha de sufrir ya por culpa de los gentilhombres de estrecha moralidad, ya por lo devotos estúpidamente santurrones, porque la miopía de ambos ven en el móvil juego de la broma un peligroso atentado contra las buenas costumbres y la fe verdadera. Si siguiéramos sus principios, nos quedaríamos estancados en el ostracismo de la prosa más casera. Por esta parte, nada ha dañado tanto la interpretación no prejuiciosa de obras de la poesía como el aislamiento de momentos concretos la preeminencia de palabras singulares. La historia de la poesía posee notabilísimos documentos sobre estos conflictos en los procesos a los que Béranger fue sometido en la época de la Restauración, y donde Marchagy y Champahuet fundamentaron la acusación con una inteligencia para la defensa de Dupin, Barthe y Berville que respondieron refiriéndose a la historia de la «chanson» en Francia. Si aquí sólo tuviéramos que tratar sólo el concepto de lo frívolo no nos ahorraríamos profundizar en el análisis, pero para nosotros lo frívolo no es más que un momento en una totalidad mucho más grande⁶². Nos limitamos a ilustrar con algunos ejemplos la discusión. Cuando Heine en su poema “Disputación” hace decir al monje en defensa de la fe cristiana contra el rabino:

60 Esta infección de Aristófanes con el mismo elemento contra el que luchaba ha sido bien demostrada por Th. Rotscher, *Aristophanes und sein Zeit*, Berlín, 1827.

61 Heine puede disgustar desde el punto de vista formal por la facilidad, la improvisación y el modo totalmente superfluo en el que hace una cabriola, en medio del torrente de los sentimientos más nobles hace una mueca, seduce a una serie de pequeños poemitas infantiles para que retengan esos prosaicos golpes de efecto como la verdadera poesía. Cf. Prutz, *Vorlesungen über die Deutsche Literatur der Gegenwart*, Leipzig, 1847, pp. 238 ss.

62 Véase *Oeuvres complètes de J. P. Béranger*, édition illustrées par Granville et Raffet, París, 1837, y. III, pp. 195-380. Se trata de documentos de incalculable valor para la historia de la época.

“Tu espíritu no puede nada contra mí
nada tus bromas infernales
porque en mi está Jesucristo
porque he tomado su cuerpo”

con la base de las circunstancias dadas —España, el Medievo— no hay nada que objetar, pero cuando el monje prosigue: [p. 274]

“Cristo es mi plato favorito,
sabe mucho mejor que Leviatán
con la salsa blanca de ajo
que quizá cocina Satanás”

la expresión «plato preferido» es frívola y no está justificada por la vulgaridad del fanatismo que aquí Heine quiere describir. No se le puede pedir a Heine que haga del sacramento de la eucaristía un momento de la propia fe, pero la poesía debe exigirle que no haga escarnio de aquello que para miles de sus oyentes es santo. La aridez, el simplismo doctrinal con el que se expresa no hacen sino aumentar la ofensa. En los *Romanzen von Blitsliputzli*, tan ricos en las más grandes bellezas poéticas, su odio contra el cristianismo, contra la eucaristía irrumpe en estos versos:

“«Sacrificio humano» llama a la representación
el tema es antiquísimo, así como la fábula
en el modo como lo trata el cristianismo
el espectáculo no es tan horrendo,
pues se transubstancian
la sangre en vino
y el cadáver en una
débil e inofensiva hostia”.

Aquí queremos abstraer del punto de vista religioso. Adoptaremos una vara de medida meramente estética, y con ésta juzgaremos estos versos como malos, ¿qué hay en éstos de poético? ¿No suenan, en su tosquedad, como si estuvieran copiados del afamado ensayo de Daumer sobre la antropofagia cristiana? Heine no pronuncia una palabra de repulsión de desprecio; él narra como un segundo historiador, pero ¿qué desmedida frivolidad hay en estas palabras que hablan de un misterio religioso como si fuera un argumento culinario! [275]

Como ya habíamos observado, se puede cometer una gran injusticia contra un poeta si no le observa en todo su contexto e imputarle una frivolidad que sólo se presenta en apariencia. En los versos citados, la segunda estrofa podría faltar y la poesía no perdería nada, sino que más bien ganaría mucho. Queremos poner otro ejemplo de Heine para ver cómo se puede ser injusto con él. En un poema “Der Schöpfer” narra cómo Dios ha creado el sol, las estrellas, los bueyes, los leones, los gatos y prosigue:

“Para poblar la región salvaje
fue creado el hombre
y según la bella imagen de éste
creó los simios
Satán lo miró riendo.
¡Ah!, ¡el Señor se copia a sí mismo!
Según la imagen de los bueyes
creará becerros”.

Cualquiera reconoce en estos versos la sátira de las religiones en la que domina la zoolatría, la sátira del becerro de oro en torno al que danzaron los israelitas. Se podría encontrar frívola la mofa de Satán. Pero la poesía está hecha a base de cuatro poesías más pequeñas. En la segunda Dios replica:

“Y Dios le dijo al diablo
Yo, el Señor, me copio,
copio el sol y hago estrellas,
copio el buey y hago becerros.
Del león y sus garras
hago pequeños gatos.
Copio al hombre y hago simios.
Pero tú no puede hacer nada”.

[p. 276]

Esta es la respuesta que le espeta a Satanás y ha de ser entendida como una mofa por la negación divina. Para comprender la malicia de Heine hay que aguardar al final de toda la composición. En la cuarta poesía de este pequeño ciclo donde pasa siempre de lo más grande al más pequeño, finalmente pone en boca de Dios estas palabras:

“Pero el crear es una vana palabra
todo se avía en poco tiempo,
sin embargo, el plan, la idea
muestran quién es verdadero artista.
Durante trescientos años
sólo he pensado diariamente
en cómo hacer doctores iuris
y pulgas de la mejor manera”.

Este punto remite a Goethe que escribió un tratado jurídico sobre las pulgas que fue editado en 1839 en Berlín. Más claramente la frivolidad reúne a los nihilismos ético y religioso reforzándolos mutuamente. La mayoría de las obras de literatura obscena son materialistas y ateas a un tiempo. Una cierta apatía obtusa y tétrica, la más clara antítesis a una noble melancolía se estanca y en sus desesperadas reflexiones fermenta una semilocura, como es preferentemente el caso en la afamada novela *Therese philosophe*. La literatura francesa es culpable de haber llevado a su culminación la unidad de lascivia y ateísmo. *La pucelle d'Orleans* de Voltaire es el comienzo, *Guerre des dieux* de Evariste Parny es el apogeo de esta tendencia. Se puede conceder a ambos escritores la mofa de la beatería, de las aberraciones de los conventos, de las perversiones de la superstición y del fanatismo eclesiástico. Pero siempre se les podrá hacer el reproche de frivolidad por la forma en que escarnecen a la fe en Dios mismo. El virtuosismo de su elegante lenguaje, la brillantez de su inteligencia, la [p. 277] riqueza de hallazgos ridículos e infernales, la exactitud de sus descripciones no permiten que se supere el sentimiento de vulgaridad con el que se envilecen. Parny ha hecho combatir a los dioses griegos contra las personas de la Trinidad cristiana, a estas casi sucumbir ante la brutalidad y colosidad de los dioses escandinavos. Él se ha mofado de los dioses paganos, pero sólo para así reírse más de la mitología de la fe cristiana. Que Cristo sea representado como un cordero adornado con un lacito azul, el Espíritu Santo como una graciosa paloma, María como una «dulce señora», como se decía en el Medievo, era naturalmente de esperar, pues la antítesis del elemento sensible con el concepto de Dios como espíritu da una rica alimentación a su entendimiento abstracto. A Dios Padre lo representa como

un dios judío algo torpe que paulatinamente va mostrando signos de decrepitud. Él tiene que llevar gafas para ver con nitidez la tierra, sus rayos están ya algo desgastados, su brazo ya no es firme. Una vez su hijo ve a un bandido que quiere matar a un sacerdote, él arroja su rayo pero en lugar de darle al bandido le da al sacerdote, etc. Los nuevos dioses cristianos despiertan cada vez más la atención de los antiguos y éstos, para conocerlos mejor, los invitan a una cena en el Olimpo. En tal ocasión María, curiosa, contempla muy interesada el palacio de los olímpicos, Apolo la sigue en secreto y la viola. La violación es la pasión de Parny, se recrea con ésta en las más variadas situaciones: en medio del combate de los dioses el Arcángel San Gabriel viola a Artemisa. Este espíritu impuro le hace representar con máximo interés la vieja leyenda apócrifa según la cual Cristo sería un hijo ilegítimo de María y el caballero romano Panteras; le hace imaginar que Príapo se deja bautizar junto a los sátiros para poder hacer como monjes una vida de placeres y obesidad. Si un fauno escribiese, lo haría como Parny. Es gracias a Príapo por lo que se restablece finalmente la paz entre los dioses, después bajo [p. 278] Constantino muchos hombres se alejan de los olímpicos y se convierten en cristianos:

“Ici l'on plaide, et l'on juge là bas
L'homme a jugé: bien où mal, il n'importe”.

Pero Parny no se contenta y escribe un epílogo en el que para ser metódicamente pedante en su mofa frívola, asume el aire de un cantor sacro de corazón y lengua puras para describir la Caída del mundo y el Juicio final con los colores más vivos, y finalmente se pone a sí mismo en el Paraíso

“Moi qui, plus sage, ai cru sans examen,
Au paradis radieux je m'enlève:
L'entre; et tandis qu'auprès de Geneviève
Je suis assis dans le céleste Eden,
L'enfer reçoit nos soldats téméraires,
Qui de Jésus houspillent les vicaires,
Les persifleurs du culte de nos pères,
Et les amans des filles de nos mères,
Et les frondeurs de mes rimes sincères,
In Saecula saeculorum; amen!”

Aquí nos contentaremos con este único ejemplo de auténtica frivolidad, porque nos repugna seguir adentrándonos en un campo en el que el humorismo se reduce a la miseria de insulsas alusiones, y lo bello a la desnudez estereotipada de una auténtica fantasía de burdel. Nosotros, los alemanes, hemos hecho tentativas en el campo de lo frívolo, pero frente a los franceses no somos más que estúpidos colegiales. Aun cuando ostentáramos el racionalismo más árido y el ateísmo más doctrinario, no podríamos impedir que el sentimiento diera lugar a ingenuas inconsecuencias: como un lago de montaña cuya clara superficie [p. 279] parece estancarse, mientras que en las profundidades las corrientes subterráneas conservan una vida oculta. Un poeta moderno, Rudolph Gottschall, ha celebrado, por ejemplo, a la diosa de la Gran Revolución, la «déese de la raison». Pero qué casta, romántica y trágicamente ha enfocado el poeta este objeto, cómo se ha esforzado en hacer que la diosa de la razón profundice en sí, a través de una dolorosa y larga experiencia, y de esta manera ella no aparece sólo como un bello fantasma de la sensualidad, sino que más bien quiere ser digna del título de diosa con el espíritu y el corazón, y en el momento de la infalible desilusión, cuando Robespierre decreta la fe en Dios como ser supremo cae en una loca desesperación; y cómo el poeta motiva de modo genuinamente alemán que ella se presente a todo el pueblo por amor a su marido que espera de este modo liberarla de la muerte. Es conocido que este poeta se coloca, desde el punto de vista

filosófico, en una perspectiva feuerbachiana. Pero esto es una íntima fractura en su «pathos» antropológico-revolucionario, que se pierde en parte en los tonos más dulcemente elegíacos y en parte en transportes ditirámicos de envanecimiento ascético. Su diosa de la razón, Marie, une a la belleza de Afrodita nacida de la espuma del mar de la nobleza y profundidad de sentimiento de una Virgen, ya que:

“en torno a los nobles rasgos
que llevan el signo de la Hélade
la idea soñante ha dejado caer
un oscuro manto.
Como un esplendor virginal
brilla en torno a la cabeza una aureola de gloria
y anuncia los tormentos del pensamiento
y de la vida y las penas del corazón”.

Lo frívolo puede transformarse en cómico cuando [p. 280] tiene una justificación de verdad, por eso es sólo aparentemente un crimen contra la santidad. Entonces descubre la contradicción que puede existir entre la esencia y la forma. Las obras que nacen de este elemento pueden también parecerles frívolas, sin serlo en realidad, a aquellos que se sienten ofendidos. Se nos revelarán incongruencias en la representación de lo divino, pero nunca éstas ofenderán a la moralidad. Luciano posee una fuerza particular en la serenidad con la que revela sin reparos las contradicciones internas del antiguo Olimpo. Para nosotros sus parodias de los dioses son un momento necesario en la disolución del paganismo, pero para un griego de entonces podían también ser frívolas. En su *Zeus trágico* hace contender públicamente a Timocles, un estoico, con Damides, un epicúreo, sobre la existencia de los dioses y su providencia. El estoico aduce los habituales argumentos teleológicos, lanza violentas invectivas contra la maldad de su adversario, pero al final, cuando realiza su parangón entre el universo y una nave gobernada por un timonel, naufraga contra los escollos de la dialéctica de Damides, no saber hacer otra cosa que refugiarse en la conclusión que al igual que existen altares deben, por lo tanto, existir dioses. Zeus se interesa mucho por esta disputa, porque los sacrificios de los hombres disminuyen a medida que crece su ilustración. Por ello Hermes se ve obligado a convocar a todos los dioses, incluso a los bárbaros, a consejo. Llegan y son dispuestos por rango según el valor del material de sus estatuas, de tal manera que los dioses bárbaros en oro y plata obtienen preeminencia sobre los helenos sólo presentados en mármol o bronce. Se examinan las propuestas más variadas y en las réplicas se hace mofa del lado débil de los dioses, de la oscura ambigüedad de los oráculos de Apolo, del tosco poderío físico de Hércules, etc. Cuando los dos filósofos en Atenas retoman esta disputa, el padre de los hombres por miedo al término que esta puede tener, no sabe aconsejar otra [p. 281] cosa a los dioses que recen por el defensor de su existencia, Timocles, que parece haber perdido el sentido: “Hagamos al menos aquello que podamos. Recemos por él, pero entre nosotros en silencio, para que Damides no lo oiga”.

B. Lo repugnante

En la exposición de la última determinación conceptual, lo vulgar, nos hemos visto obligados a citar ya el concepto de lo repugnante como estructura estéticamente todavía más fea que lo vulgar. La antítesis positiva de lo bello sublime es lo bello placentero, lo sublime tiende a la infinitud, mientras que lo placentero se coloca en los límites de la naturaleza. El primero es grande, fuerte, majestuoso; el segundo gracioso, lúdico, atractivo. La antítesis negativa de lo sublime, lo vulgar, contrapone a lo

grande lo mezquino, a lo fuerte lo débil, a lo majestuoso lo vil. La antítesis positiva de lo bello placentero es lo repugnante que contrapone a lo gracioso lo estúpido, a lo lúdico lo vacío y muerto, a lo atractivo lo horrendo. Lo bello placentero invita a ser degustado en tanto que desde un principio y nos muestra, sin intención, todos los aspectos sensualmente placenteros para cautivarnos. La inaccesibilidad de lo sublime nos lleva más allá de los límites y nos llena de admiración y respeto. El estímulo de lo placentero nos atrae hacia sí para su disfrute y halaga todos nuestros sentidos. Lo repugnante, por el contrario, nos repele porque suscita en nosotros disgusto por su necedad, horror por su carácter mortuorio, repugnancia por su carácter horrendo. Una carencia en la unidad de la forma, en la disposición de simetría, en la euritmia armónica, es fea, pero no todavía repugnante. Una estatua, por ejemplo, puede ser mutilada y luego restaurada. Si esta restauración no es afortunada, confiere a la forma un rasgo ajeno a ésta, si la medida de **[p. 282]** sus partes no tiene una relación proporcional perfecta con el original y las partes restauradas se distinguirá de manera demasiado estridente de los restos del original, una dualidad de este tipo no será bella, pero esto no será repugnante. Devendrá repugnante sólo si la restauración negase directamente la idea original. Una figura puede también ser incorrecta y estar más o menos en contradicción con la normalidad que en sí esta debiera expresar, pero ésta no produce necesariamente un efecto repelente. Hay grandes incorrecciones que pueden ser equilibradas por grandes bellezas conectadas a aquellas de muchas maneras, hasta el punto de ser olvidadas. Lo incorrecto se hace repugnante sólo cuando desmembra la totalidad de la forma, cuando revela un carácter de total chapucería cuya desmesura nos indigna si es que no nos resulta ridícula. Lo vulgar es feo porque con su mezquindad, debilidad y bajeza, representa la falta de libertad que podría llevarse más allá de sus límites, pero, sin embargo, permanece en la trivialidad del azar y la arbitrariedad. Lo vulgar es feo, pero no por ello todavía repugnante y la frivolidad intenta incluso atraparnos con la magia de lo sensual y hacer llevadera su mofa de la santidad con una formal amabilidad. Lo repugnante se comporta respecto a lo bello placentero como su contradicción negativa. Como oposición positiva de lo sublime en el sentido cualitativo, lo placentero es aquello pequeño, bien visible en su totalidad, de ejecución delicada en sus partes que nosotros, los alemanes, llamamos «niedlich», gracioso. Lo pequeño en cuanto tal —una casa pequeña, un árbol pequeño, una poesía pequeña, etc.— no es todavía gracioso: lo es sólo lo pequeño que muestra delicadeza y beldad de conformación en sus partes. Con qué gracia la naturaleza ha formado algunas conchas de caracoles y moluscos. Qué graciosas son las hojas y las flores de muchas plantas, porque en su pequeñez se muestran delicadas también en las relaciones particulares. Qué graciosos son los papagayos, los **[p. 283]** canarios, los pececitos dorados, los perritos boloñeses, los perros grifones, etc., porque estos animales tienen variedad de estructura y son delicados en los detalles. La oposición positiva de lo sublime dinámico es lo placentero, lo lúdico. Lo sublime en cuanto potencia expresa su infinitud en el crear y destruir lo grande, y se puede decir, no sin razón, que en su absoluta libertad al hacer esos juegos por sí misma: los teólogos y los poetas han definido la misma creación como un juego del amor divino. El juego como puro juego implica un movimiento al que le falta la seriedad de un fin: de esta manera el viento juega con las nubes, las olas y las flores. En el juego la inquietud de la transformación cambia de forma a forma con el solo fin de cambiar. Es un movimiento sólo accidental que no modifica nada en la sustancia, asegura el goce dulce y semisoñante de la superficie de la existencia, mientras esta permanece idéntica a sí en sus fundamentos. El proceso del juego debe, por lo tanto, excluir de sí el peligro. Una tempestad que dobla y quiebra los grandes árboles de un bosque juega con estos con una tremenda seriedad, mientras que un suave viento del poniente juega con las flores acariciándolas. Las olas del mar enfurecido que lleva las embarcaciones hasta las nubes para luego precipitarse en el abismo, sólo juega con estas, mientras que la ola que rompe suavemente en la orilla, juega realmente con la arena. Todo juego, placentero en cuanto privado de fin y de peligro, entretiene en su movimiento, porque inmediatamente con un capricho sereno, pone en cuestión el movimiento que

produce convirtiéndolo en nada. Lo lúdico es bello porque nos mues los varios aspectos de un ser en la apariencia de una transformación cuyo movimiento deja intacta la unidad.

Finalmente la oposición positiva de lo sublime majestuoso, dentro de lo bello placentero, es lo atractivo. Va de suyo que lo gracioso y lo lúdico pueden ser atractivos, pero lo atractivo en cuanto tal unificará la delicadeza de la [p. 284] forma con el juego sereno del movimiento. Es extraño ver qué prevenciones se dan respecto a lo atractivo en algunos teóricos de la estética. Frecuentemente es desdeñado porque con su sensualidad introduce en lo estético un reclamo práctico. Según nosotros este reproche es injustificado porque en sentido cínico también la belleza más ideal, también una virgen, puede resultar atractiva. No hay duda de que lo sublime, también cuando pertenece a la naturaleza, hace aparecer lo sensible en el efecto de su infinitud, mientras lo atractivo hace resaltar con gracia seductora el aspecto sensible del fenómeno bello. Pero ¿no puede esta atracción ser totalmente inocente? ¿Tiene que ser lo sensual inmediatamente idéntico a lo malo? ¿No hay ningún goce inofensivo de lo bello sensible? Parece que muchos podían pensar lo atractivo sólo al modo en el que Delacroix ha pintado a una bella desnuda que se peina delante de un espejo mientras que a sus espaldas, vestido de rico heredero y adornado, en un exceso expresivo, con elegantes cuernos, el diablo reúne un rollo de monedas de oro. ¡De qué espantosa manera ha envenenado el pintor el cuadro con este detalle! Si hubiese representado a la bella con el atractivo de sus miembros y de modo despreocupado, estaríamos extasiados con sus formas puras y nobles. Con ese esperpento oculto en la oscuridad —una alegoría que, con el típico más gusto de los franceses, pretende también ser virtuosa— nos obliga a pensar en la lascivia del deseo, en la venalidad de la inocencia. Los grandes escultores y pintores han representado «sans phrase» la fascinación de la belleza desnuda y precisamente por eso han sido castos; al mismo tiempo han sabido darnos lo sensible en una situación en el que éste, sin embargo, reconoce la superioridad del espíritu. Tiziano, por ejemplo, ha pintado a Felipe II con su amante que posa totalmente desnuda en un diván, él está sentado junto a ella inclinado hacia detrás, la escena se produce en un paisaje bello y libre. Pero ¿cómo se ha [p. 285] representado a los amantes? Tocando música, él toca la guitarra y la espera tiernamente para darle el signo de entrada musical, mientras ella tiene las partituras a su lado sobre la almohada y sostiene la flauta. Este cuadro es infinitamente atractivo, pero la abstracción abierta y libre no suscita ningún deseo, ya que el aspecto sensual de la belleza —con toda la fuerza con que aquí aparece— permanece siempre subordinado al espíritu y al sentimiento de los amantes. Si lo sensible, para encadenarse a sí mismo, deviene tendencia, la abstracción es turbada en su simplicidad, y algunos productos artísticos —aquellos que vienen de la moderna escuela pictórica parisina— oscilan ya peligrosamente hacia esta dirección. Esto ocurre con la célebre Odalisca de Ingres. La figura es incomparable al igual que la ejecución, pero toda la situación no transpira más que sensualidad. Una estancia cerrada, estrecha, con almohadones y cortinas de seda pesada, sin ninguna vista exterior para poder mirar la naturaleza libre; sobre una alfombra junto al lecho —sobre el que la bella voluptuosa y de piel aterciopelada está tumbada totalmente ociosa— hay confituras, frutas, vasijas, junto a ella apoyada en la pared una pipa de opio. La Venus del harén ha fumado. Ingres puede decir que ha pintado todo fielmente a las costumbres de Oriente; es verdad, pero eso no quita del cuadro la oprimente impresión de mostrarnos una esclava, no una belleza libre. Esta odalisca es sólo una presa salvaje atrapada en una jaula, si hace algo, pues en realidad no hace nada, o come, o bebe, o fuma. Qué espiritual, qué bello es el parangón de la pipa de opio con la flauta en la mano del amante de Filipo. Lo atractivo, en cuanto que es una de las formas necesarias de lo bello, está conectado naturalmente con todo lo otro y se despliega en gradaciones muy variadas, por ello nosotros hacemos en uso muy amplio del término «atractivo» y definimos sin dificultad como atractivo a lo gracioso y lo lúdico. Para ser más exactos, sólo [p. 286] reconoceremos el atractivo allá donde predomina el factor sensible de lo bello; exactamente a la inversa la sublimidad de la majestad crece cuanto más profundiza en la profundidad del espíritu, en la libertad absoluta, por tal motivo estimamos

que la primavera, la juventud y la mujer son más atractivas que el otoño, la vejez y el hombre. Por aumentar la energía de los sentidos, lo atractivo ama lo variopinto y sobre todo el contraste: así, por ejemplo, una estatua de mármol blanco destaca de manera mucho más atractiva con el fondo de un prado verde. También un velo incrementa el atractivo que lo muestra con una cierta «agaçerie» porque lo oculta. Similarmente, los antiguos poetas romanos ya cantaban que la bella fugitiva es la más atractiva.

La antítesis a lo bello agradable es lo repugnante, y precisamente: 1) como negación de lo gracioso, lo tosco; 2) de lo lúdico, lo vacío y lo muerto; 3) de lo atractivo, lo hórrido. Lo tosco es la falta de articulación, de desarrollo en la belleza de las partes; lo muerto es la falta de movimiento, la indistinción de la existencia; lo hórrido es la activa destrucción de la vida a través de lo negativo que se manifiesta también en forma negativa. Desde el punto de vista de lo sublime, lo tosco se contrapone a lo grande, lo muerto a lo potente, lo hórrido a lo majestuoso: la suprema distinción de lo sublime excluye de sí toda vulgaridad, mientras que lo repugnante la acoge en sí, lo sublime transfigura el finito en la idealidad de su infinitud, mientras lo repugnante ahonda en la suciedad de lo finito; lo sublime se exalta con fuerzas divinas hasta el heroísmo, mientras que lo repugnante, con su informalidad e impotencia, se abate hasta la hipocondría.

I. Lo tosco

Lo gracioso es lo pequeño que gusta por su delicadeza, lo tosco es aquello que displace por la informidad de su [p. 287] masa o la pesadez de su movimiento. Como lo gracioso está cuidadosamente elaborado en sus partes, es también denominado «fino», así como lo tosco por la carencia de desarrollo de las distinciones es denominado «basto». Lo tosco, por lo tanto, no es informe, tiene forma, pero una forma poco agraciada en la que predomina la masa. Puede también moverse, pero sus movimientos son pesados, sin gracia, groseros. Un tronco de sauce grueso con ramas tronzadas y que por ello está falto de forma, tiene un aspecto tosco. El cocodrilo, el hipopótamo, el perezoso, el león marino, etc., son animales de movimientos toscos, porque a su masa les falta articulación y elasticidad. Ni la grandeza de la masa, ni la simplicidad de la forma son causas de la tosquedad, sino la desproporción y lo informe. Una pirámide egipcia es una masa muy grande y de extrema simplicidad, pero sin tosquedad alguna. Sin embargo, las pagodas asiáticas (o estupas), con cuyos edificios acupulados se quiere imitar la cavidad celeste, parecen toscas por sus enormes y obtusa proporciones. Los dioses cabíricos con sus grandes vientres, sus pies cortos y anchos, su falta de cuello y sus posturas acurrucadas, son toscos. La fuerza puede correr el peligro de caer en lo tosco al expresar su energía, como ocurre en las artes figurativas con Hércules y Sileno. También el vigor es rayano con este peligro, como por ejemplo, en Rubens. Frente a sus fuertes figuras de héroes, también sus figuras femeninas deben haber tomado algo del tipo de Flandes, espaldas anchas, senos prominentes, caderas abultadas, brazos y piernas regordetas; pero, sin embargo, en la turgencia general se ve una intimidad de vida, una articulación, una agilidad, una tensión nerviosa que hace que lo decisivamente tosco no comparezca. Para convencernos, lo podemos comparar a Martin de Bos, en cuyas figuras la exuberancia de la carne oculta la estructura, de tal manera que las relaciones aparecen grávidos y pesados. [p. 288]

Lo tosco en cuanto movimiento estará naturalmente conectado, en definitiva, a la forma tosca en cuanto estática. De un hipopótamo, de un cocodrilo, de un pingüino, de un oso blanco, de una persona torpe, no podemos esperar más que movimientos toscos. Pero también de una forma noble y bella puede producirse un movimiento tosco, que, en cuanto contradictorio con la forma, debe parecer tanto más feo, al igual que el movimiento grácil sobre un alambre —algo para lo que eran adiestrados por los romanos— no hace otra cosa que mitigar la impresión de tosquedad de la forma. Cuanto más predisuelto está a un elemento a desplegar finura en la forma, facilidad, elegancia de movimiento,

tanto mayor repugnancia sentimos cuando en él predominan lo burdo y lo basto. Este es ante todo el caso del elemento de lo burlesco y lo humorístico como un juego en el que la facilidad aparece como predicado esencial. La vulgaridad de un Morolfo, por ejemplo, se manifiesta en tosquedades de ese género.

Lo tosco es frecuentemente llamado «rústico». Pero se cometería un gran error confundiéndolo con lo «aldeano». Los «aldeano» puede ser vigoroso y pleno de fuerza, pero no necesariamente grosero. En la jerarquía de una estructura por clases, la aristocracia, de cualquier tipo que sea, considerará las maneras de las clases subordinadas como toscas y groseras. Pero el campesino es originariamente idéntico al noble de campo y debe aparecer como libre poseedor del suelo y ciertamente fuerte en cuanto hombre que domina la naturaleza. En costumbres y educación es todo lo contrario que tosco, más bien en la autoconciencia de su fuerza, de su hacienda está dotado de dignidad natural, como demuestra el campesino libre de Noruega, de las tierras espantosas del Norte de Alemania, de Westfalia, de Suiza; tal y como Voss lo ha mostrado en sus idilios de los campesinos de Holstein o Immermann en su [p. 289] Münchhausen para los de Westfalia. El alcalde de Immermann nos muestra la plena majestuosidad viril, que incluso se sienta a las audiencias con la espada de Carlomagno, y su hija Lisbeth toda la gracia y la modesta finura de una muchacha campesina que sabe rastrillar, ordeñar, coser, hilar y cocinar muy bien sin por eso perjudicar con estas actividades manuales ni la nobleza de sentimientos, ni la amabilidad del comportamiento. Justamente el poeta subraya del alcalde el querer hacerlo todo con clase, es decir, con la medida de la costumbre, con el ritmo de la distinción exigida por la naturaleza de la cosa. También George Sand ha sabido captar en su campesino del Berry —en el *Meunier d'Angibault* en la Jeanne del Peché de *Mr. Antoine*— el elemento convencional como característico de su naturaleza. Grosero es el descuido de las maneras. El campesino puede ser llamado *αγροίχος*, «rusticus», «rustre» en antítesis a la «urbanitas», a la ágil soltura y elocuencia del garbo ciudadano. Pero su forma y su aspecto se convierten en estéticamente repugnantes sólo a partir de que la nobleza feudal los haga marchitarse mediante la opresión, les sorba la sangre mandándoles trabajos imposibles, tratándolos con dureza y rudeza. Los haga rudos y los aliente de sí mismos mediante el orgullo. En ese momento el campesino se endurece, escarnecido como estúpido y tosco deviene zafio, y el alto título de «campesino» —aquel que labra la tierra de Dios con su mano y que con esta ocupación de auténtica nobleza prepara el fundamento de la sociedad civil entera— se convierte en un insulto, sobre todo por parte de la frivolidad de la nobleza de pergaminos y la de dinero. Estando el concepto de zafio conectado con el de vil, debemos remitirnos a la precedente exposición de este concepto.

En este contexto habíamos ya discutido como la necesidad se hace ridícula en lo grotesco y lo burlesco. Lo tosco es una palanca principal de lo cómico bajo, sin embargo, la pesantez privada de articulaciones de las formas macizas [p. 290] y la torpeza de movimientos deben permanecer dentro de ciertos límites para resultar cómicas, no deben convertirse en brutales. Para el niño la antítesis cómica entre lo tosco y lo ágil se muestra precozmente cuando ve por la calle a los osos y a los monos. Qué ridículo es para el niño cuando el feroz animal anda sobre dos patas —también lo hace el niño— apoyado sobre un bastón y cuando, como hacen las doncellas para recoger agua, se echa a la espalda un travesaño. Y qué fina y graciosa le parece la monita con la chaqueta roja que rompe vasijas sobre las espaldas del oso, pela nueces y dispara con un fusil. Los cómicos han sacados siempre gran partido del contraste entre lo tosco y lo gracioso. En particular en las fases de paso han puesto siempre en contraste lo provinciano y al habitante de la pequeña ciudad con el habitante de la gran ciudad, y al pequeño burgués con el gran burgués, al recluta con el soldado experto, al empleado subordinado con el alto burócrata. Sobre todo entre los franceses, a causa de la completa centralización de su cultura en París, «l'homme de province» es un estereotipo cómico en todas las variaciones posibles. En sus comedias Aristófanes ha aumentado la necedad de los lacones, de los tribales y similares haciéndoles hablar en

dialecto en contraste con la finura de la lengua ática. Todas las artes mímicas tienen en lo tosco un efecto infalible. En la *Ifigenia en Tauris* de Gluck es de efecto incomparable la danza de los escitas frente a los griegos. En la música que la acompaña, Gluck ha descrito del modo más genial, ya en melodía, ya en la instrumentación, la obtusidad y la tristeza de la gran fuerza espontánea del pueblo bárbaro. Los acróbatas y los caballistas usan frecuentemente lo tosco como enmascaramiento grotesco para sorprender con el contraste entre su imagen y el etéreo movimiento que se libera de ésta. Precisamente por ello los caballeros acrobáticos se presentan frecuentemente como pobres diablos, estúpidos y necios que no saben hacer otra cosa que cabalgar. Pero una [p. 291] vez en la grupa del caballo, superan todas las expectativas con su temeridad y audacia arriesgadas.

II. Lo muerto y lo vacío

A la vida se contraponen la muerte, y en la vida la seriedad del trabajo se contraponen a la serenidad del juego. Desde el punto de vista estético, lo muerto y lo vacío están en antítesis con la inquietud sin meta de lo lúdico y expresan la falta de vida y de movimiento libre.

Lo muerto en cuanto tal no es todavía feo sin más, e incluso la muerte puede tener como consecuencia para los hombres un embellecimiento de los rasgos. A pesar de las arrugas del padecimiento, de las cicatrices de la lucha, emerge una sonrisa de los rasgos infantiles de la vida del muerto. Aunque el paso de la muerte no es en sí necesariamente feo. En el ensayo *Wie die alten den Tod gebildet*, Lessing dice muy acertadamente:

“El estar muerto no tiene nada de horrible, y en la medida en que morir no significa otra cosa que el paso a estar muerto no puede ser horrible. Sólo morir de este o aquel modo, morir ahora en esta situación por esta o aquella voluntad, con ultraje y tormento, puede devenir y deviene horrendo. Pero ¿es por lo tanto el morir y la muerte lo que provocan el horror? Ni mucho menos. La muerte es el fin deseado de todos estos horrores y es sólo a causa de la pobreza del lenguaje por lo que designamos con una misma palabra a ambas situaciones: la situación que conduce inevitablemente a la muerte y la muerte misma”.

Los griegos, como dice Lessing más adelante, distinguen entre la muerte y la triste necesidad de deber morir, como Kere. A la primera la representaban como una mujer horrible, con dientes voraces y manos ganchudas, a la [p. 292] segunda como un noble genio que, como hermano del sueño, consume la antorcha. Pero con la testa mocha de Medusa, los griegos han representado también la mirada torva, la mirada desalmada de la muerte. De la cabeza de medusa moribunda nace entonces Pegaso, y Atenea incluye el anudamiento de serpientes en la Egida, porque ella, la guerrera diosa del pensamiento, había sido la que había matado a la única hija mortal de la Gorgona. Antes, en otro contexto, habíamos asignado la Medusa a las formas con las que los griegos tuvieron tanto éxito al convertir lo espantoso en la belleza más noble. La fuerza de esta cabeza, con los potentes labios, agitados en convulsión, con un mentón arrogante, la frente que recuerda a la de Zeus, sólo que un poco más baja, con los ojos grandes y giratorios, con la oscura cabellera de serpientes que se retuercen, incluso muerta irradia muerte y ruina. Una imagen ideal más tardía de la Medusa ha fundido de modo admirable una peculiar melancolía con la fuerza de los rasgos. El retrato de Medusa que Ternite ha representado fielmente en sus *Wandgemälde* (2o Fascículo) a colores grises, verdes y amarillentos, es del máximo efecto. En la más perfecta verdad psicológica, en la sublime grandeza de toda la concepción, lo horrible es suavizado hasta convertirse en fascinante. El arte cristiano va todavía más allá, por toda su concepción del mundo de la verdadera vida mediada por una muerte justa. El Dios-hombre muerto pero resucitado a la vida eterna, deviene su centro. A través del cuerpo de Cristo muerto, debe traslucir el espíritu inmortal que lo animaba y lo animará de nuevo. Esos ojos cerrados se reabrirán, esos labios pálidos e inmóviles se reanimarán, esas manos rígidas bendecirán y repartirán de nuevo el pan de la vida. Esta posibilidad no

debe ser representada por los pintores o escultores como vida residual del cadáver (en este caso se trataría sólo de una muerte aparente), sino que debe aparecer como milagro que existe solamente en este cadáver, [p. 293] sin duda alguna la tarea más difícil de todas cuantas las artes figurativas pueden plantearse que sólo la fuerzas más geniales están capacitadas para afrontar. La fe no tiene inmediatamente nada que ver con estos postulados estéticos, y para los grados más bajos de cultura puede ser de lo más adecuada una crasa representación de la muerte de Cristo. Un cadáver enmagrecido, lleno de heridas, destrozado por el padecimiento será mucho más impresionante para la masa precisamente por su materialidad y por la contradicción implícita que hay en ver al redentor del mundo en una figura similar. Es conocido que las obras de arte perfectas desde el punto de vista estético no son aquellas que hacen milagros; milagrosas son las figuras totalmente excéntricas, con frecuencia decididamente feas, que con sus formas estridentes poseen una fuerza de atracción mágica para la superstición. El tipo de Cristo muerto y moribundo fue naturalmente transferido a María y a los santos. Aquí la idea fundamental es siempre aquella de la vida de la muerte, exactamente lo contrario con la cabeza de Medusa con la mirada mortal que Perseo —como varios frescos pompeyanos representan— sólo se atreve a mostrarle a Andrómeda mediante su reflejo en el agua. La muerte como esqueleto, como personificación con una hoz que no tiene piedad con nadie, la metamorfosis cristiana del antiguo Cronos, no es propiamente fea. El esqueleto humano es bello, pero las ideas que lo acompañan —el deber morir, las tinieblas del sepulcro, la condena, el juicio— lo han rodeado de terrores convencionales. Sólo en sentido relativo, en relación a la vida floreciente es feo el costillaje, tal y como se denomina en términos de execración. En la *Danze macabre* la pintura ha sabido individualizar también la muerte, como potencia que destruye la vida en una suprema vitalidad. En el esqueleto descarnado, el «pathos» de la destrucción tensa los huesos con una fuerza insuperable que sorprende a la vida en todas las clases sociales, edad y [p. 294] situaciones y a la postre llevándola hasta la tumba⁶³. Esta idea no hace aparecer a la muerte por sí sola, pero la pone en contraste con la variedad de la vida, en contraste con la vida deviene horrendamente bella.

En todas estas relaciones no se puede hablar de lo muerto y de lo vacío que tenemos ante los ojos, en cuanto realización de la negación abstracta de la vida que juega en su plenitud más allá de la necesidad. En todo devenir, en toda mutación, en toda lucha, está ya presente un atractivo. Pero si la vida se mueve con lúdica ausencia de fin, en el juego de un placentero sentimiento de sí, se disfruta a sí misma como vida. Cuando el agua murmura locuaz sobre los guijarros, las flores exhalan silenciosas su ofrenda de perfume y las mariposas revolotean sobre sus cálices oscilantes, cuando la golondrina canta sobre el techo su saludo, las palomas trazan incansables sobre el azul del cielo cercos luminosos, los canes corren petulantes sobre la hierba, cuando las niñas juegan con la pelota, los muchachos prueban con la lucha la fuerza de sus miembros vigorosos, los muchachos y las muchachas descargan en el canto y en la danza la sobreabundancia vital —entonces, y sólo entonces, la vida se goza a sí misma en la serenidad del juego. Qué triste y qué feo parece un torrente que corre lento y poco profundo, un pantano estancado, un prado árido y polvoriento, un cielo gris, un desierto sin sonidos, el trabajo mecánico en una fábrica, el silencio de una sala del hospital todo sólo por gemidos.

Lo muerto feo radica en la falta de autodeterminación, que se despliega en una variedad de

63 Acerca de las danzas de la muerte, «dances Macabres», hay disponible una vastísima literatura. Tampoco faltan observaciones interesantes. No se puede obviar que la última danza macabra (no me refiero a la talla de madera Rethel) parece pasar inadvertida en Alemania y no ha sido puesta en conexión con las precedentes. Ha sido pintada al óleo, principalmente por un pintor llamado Becher, una larga serie de pinturas grandes, discretamente bellas, compuestas según el gusto de las baladas de Bürger en el corredor central del seminario agustino de Erfurt en Alemania central durante el siglo XVIII. Si se empieza por la danza macabra de Basilea, pasando por Erfurt hasta Lübeck -donde también se encuentra una danza macabra-, se puede trazar una diagonal. La danza macabra de Erfurt merecía, al menos parcialmente, una litografía. Ya he realizado un análisis de la danza macabra de Holbein en *Zur Geschichte der Deutschen Literatur*, Königsberg, 1836, pág. 25.

diferencias. Incluye, por lo tanto, en sí en mayor o menor medida, el presupuesto de la vida, a la que contradice con su falta de distinciones. Aquello puede ocurrir de varios modos. La concepción general puede ser en sí excelente, pero la ejecución mediocre y vacía: como es el caso cuando un genio más grande ha comenzado una obra sin conducirla a término y [p. 295] la lleva a cumplimiento un talento inferior. Aquí el plan general de la obra no tiene tacha alguna, pero la representación no llega a la altura de su intención y nos deja fríos como en el *Demetrius* de Schiller terminado por Maltitz, etc. O, por el contrario, la ideación es sin vida y la riqueza exterior de la ejecución debe esconder la pobreza interior. La dualidad entre el carácter originariamente mortecino y el lujo del arreglo exterior no hacen más que aumentar la impresión de vacío: así en la perversión berniniana del estilo arquitectónico que había adoptado Palladiom, la exuberancia ornamental conseguía ocultar la carencia de vida en la invención arquitectónica verdadera y propia. O acordémonos de la cantidad de poemas épicos interminables que se expresan balbuceando en hexámetros, estancias o estrofas nibelungas con una amplitud insoportable los acontecimientos más carentes de imaginación, como en el *Heinrich der Löwe* de Kunze⁶⁴, como en la *Noachide* de Bodmer, donde un cometa conducido por Dios se acerca tanto a la tierra que atrae hacia sí el mar. Qué masa de agua, qué marea de aventuras de todo tipo, qué aluvión de feos hexámetros... y qué sobreabundancia de vaciedad poética. Recuérdense esas odas privadas de toda idea que se afectan inspirándose en un mosaico de grandes palabras tradicionales, aquellos cantos insensatos que nos repiten el mandato de que volvamos a beber y a cantar, a cantar y a beber, aquellas tragedias triviales cuyas solemnes estupideces y «pathos» rastro se pondría fin de súbito si desde el parterre se pudiese prestar diez táleros al pobre sobre la escena, y aquellas comedias insípidas en la que un asunto muy inocente es puesto ante los ojos de los espectadores para su desesperación: qué vacías son, qué muertas están. Pero, en fin, el carácter de muerte puede estar al mismo tiempo ya en la carencia de forma, uya en la carencia de contenido. Para decirlo más exactamente, lo mortecino de la ideación puede coincidir, en armonía terrible, con [p. 296] lo mortecino de la ejecución. Es el caso de muchos productos alegóricos, que se esfuerzan en sustituir la falta de una auténtica intuición poética con las personificaciones de la virtud, arte y ciencia con un simbolismo trabajosamente acumulado: de cuyo género —ciertas partes exclusive [sic]— tan valorado fue en Francia el *Roman de la Rose*⁶⁵. Este es más allá el caso de muchas obras que del arte han hecho sólo el medio para exponer una tendencia. Nosotros no pertenecemos a aquellos que desprecian la tendencia, pues los artistas no pueden sustraerse a las corrientes de la época en la que viven; las tendencias contienen también ideas en sí, que no han de confundirse con el cerrado dogma de un partido. La tendencia de nuestra época de transmitir en todas sus formas, a través de un proceso de formación interna, la oposición entre aristocracia y democracia, ha producido una de sus novelas más egregias, el *Engelschen* de Prutz y el *Ritter vom Geist* de Gutzkow. Estos escritores han obtenido un gran éxito porque han pasado de la tendencia al ideal. Si por el contrario la tendencia decae para convertirse en eslogan de partido, con esta intención prosaica mata infaliblemente a la poesía. En este sentido limitado, la tendencia tiene consecuencias similares a aquellas del alegorismo. Las figuras ya en el momento en que han sido ideadas víctimas del concepto de cuya victoria o derrota se trata. En muchas obras de pintores y escultores es el adiestramiento académico, la supina adhesión a la pose de los modelos y a la sombra que introduce el nacido muerto. En lugar de obras de arte, no son otra cosa que obras mal hechas. La expresión de estas formas académicas da la sensación que sólo busca la adecuación a éstas. Pero también en la música y en la poesía se puede observar algo similar, cuando de la mediocridad sólo capaz de imitación, improductiva en sí, prostituye su impotencia en repeticiones infructuosas, íntimamente vacías y

64 Heinrich der Löwe, *Heldengedicht in 21 Gesängen, mit historischen und topographischen Anmerkungen von Stephanus Kunze* (3 Theile, Quedlinburg bei G. Basse) 1817.

65 J. L. Ideler, *Geschichte der Altfranzösischen National-Literatur von den ersten Anfängen bis auf Franz I*, Berlín, 1842, pp. 248 ss. Este mortecino alegorismo ha dominado en Europa desde el siglo XIV al XVI.

exteriormente toscas de la idea de los grandes modelos. Aquello que en el original es un juego de la frescura [p. 297] vital en la copia del imitador se convierte en un producto muerto y aborrecible, el vacío agregado de un eclecticismo estéril. La invención vital surge de fuentes secretas como un torrente de montaña; la imitación recorre lenta y taciturna como las aguas muertas de canales regulados. El inventor está entusiasmado con la revelación de la idea misma, el imitador se entusiasma sólo de aquel entusiasmo. Si el imitador es también un *dilettante* aquí tiene su efecto todo aquello que más arriba hemos recordado a propósito del concepto de correcto. La potencia de la idea satisface al genio creador de aquella libertad que se siente una con la necesidad de la cosa; con la novedad, grandeza y audacia de sus composiciones puede también transgredir por aquella libertad la normalidad empírica y las reglas de la técnica. El imitador, en el que es activo el placer por la obra ya hecha, que para él se convierte en un ideal empírico, un sucedáneo de la idea, no puede tener un «pathos» auténticamente creativo, aunque pretendiera tener uno. En su falta de autonomía, la imitación exagera no sólo los errores sino que frecuentemente la virtud de lo original, y a causa de esta desmesura hace de las virtudes del original errores. Precisamente por ello mata completamente el residuo de vida originaria que todavía sobrevive en el modelo primitivo.

Como habíamos dado varias definiciones de lo vital según sus varios aspectos, hacemos lo mismo con lo muerto definiéndolo como vacío, desnudo, árido, desolado, desierto, gélido, frío, duro, obtuso, indiferente, etc., y conectamos de varios modos entre sí estos sinónimos para caracterizar cualitativamente lo repugnante como canta Heine en el *Atta Troll*:

“Retumba el sonido del gran tambor
y el golpearse de los platillos
allá donde lo hueco y lo vacío
están en placentero contacto”. [p. 298]

Lo muerto deviene cómico a través del aburrimiento. Lo muerto, lo vacío, lo frío por su falta de libre distinción, de desarrollo, se convierte en algo sin interés, aburrido. Lo aburrido es feo; o más bien, la fealdad de lo muerto, lo vacío, de lo tautológico produce en nosotros el sentimiento de aburrimiento. Lo bello nos hace olvidar el tiempo, porque como cosa eterna que se basta a sí misma, nos coloca en la eternidad y nos llena de beatitud. Si la vaciedad de un espectáculo es grande, sentimos la falta de contenido del tiempo puro, y este sentimiento es el aburrimiento. Por lo tanto, el aburrimiento no es de hecho cómico en sí, pero es el punto de inflexión de lo cómico, cuando precisamente lo tautológico y lo aburrido vienen producido como autoparodia o ironía, como la horrible balada que sólo consiste en estos versos:

“Eduardo y Cunigunda
Cunigunda y Eduardo
Eduardo y Cunigunda
Cunigunda y Eduardo”.

III. Lo horrendo

Si lo bello unifica la amabilidad de la forma delicada con el gracioso juego del movimiento deviene seductora. No es necesario que se trate de un juego agitado, puede predominar una calma absoluta, se ha de representar la expresión más animada de la libertad de la vida. Si recordamos a aquellas ninfas dormidas que han pintado los antiguos, Tiziano, Netscher, Rubens, veremos que el sueño no es la muerte; incluso en la que duerme la plenitud de la vida tersa la pálida piel, abulta y

hundir los pechos, sube y baja como la marea a través de la boca levemente abierta y estremece los párpados. La graciosa figura es atractiva en este [p. 299] juego de la vida. Si vamos más allá, incluso la figura muerta sería graciosa, pues nada habría cambiado en las proporciones de la misma, sin embargo, ya no podríamos llamarla atractiva. Décamps ha pintado a una joven y bella muchacha ya cadáver que, cubierta por un leve velo a través del que sus nobles rasgos se traslucen, yace sobre un tablado en una buhardilla vacía. Aquí nadie hablará de atractivo, pues el atractivo habita sólo en lo vivo. O supongamos que la forma fuera fea, entonces tampoco la consideraríamos atractiva. Una mujer vieja, una «anus libidinosa» como decía Horacio, también respira en el sueño, también se le abultan y hunden los pechos, etc., pero nos parecerá fea. Lo atractivo exige la gracia de la figura, pues si nos imaginamos a una bella sublime, la fuerza de sus miembros y la reciedumbre de sus formas tendrá más algo repulsivo que invitador al disfrute. Esto lo han expresado los antiguos con el mito, pues Hera, para atraer el amor de Zeus, tuvo que pedirle prestado a Afrodita el cinturón emanador de la gracia.

Lo horrendo es opuesto a lo atractivo y a la deformación de éste que en su feo movimiento sólo da lugar a nuevas deformidades, disonancias y palabras inconvenientes. Lo horrendo no se detiene, como lo sublime, a una respetuosa distancia, sino que nos repele totalmente, no nos atrae hacia sí, como lo agradable, sino que nos horroriza. No nos satisface, como lo bello perfecto, con una absoluta conciliación con lo más profundo de nuestro ser, más bien extrae de la profundidad la profunda desarmonía. Lo horrendo es esa fealdad a la que el arte no puede sustraerse si no quiere representar el mal, y moverse en una concepción limitada del mundo, que sólo tendría por meta el entretenimiento placentero. Por lo tanto, lo horrendo es 1) idealmente lo insensato, la negación de la idea en la ausencia de sentido por antonomasia, 2) realmente lo repugnante, la negación de toda belleza en la manifestación sensible de la idea, 3) idealmente el mal, ora la negación del [p. 300] concepto de la idea de lo verdadero y lo bueno, ora de la realidad de tales conceptos en la belleza de su manifestación. El mal es la cumbre de lo horrendo en cuanto negación absoluta, positiva de la idea. El arte no sólo puede servirse de todas estas formas de lo feo, sino que está obligado a hacerlo en ciertas condiciones. Habíamos hablado de las condiciones generales de lo feo en la introducción, son aquellas sin las cuales la representación de lo feo no es en general aceptable. Lo horrendo, por lo tanto, no puede ser nunca fin en sí mismo, no puede estar aislado, debe ser provocado por la necesidad de presentar la libertad en su totalidad y debe ser idealizado como todo fenómeno en general. Pero contemplemos ahora en qué consisten las condiciones particulares de su posibilidad estética.

a) Lo insensato

Lo horrendo en general contradice a la razón y a la libertad. En cuanto insensato representa tal conflicto en una forma que ofende particularmente al intelecto negando de modo infundado las leyes de la causalidad, y, con la ausencia de conexión que no consigue, la fantasía. Lo insensato, lo absurdo, lo necio, lo sinsentido, lo loco o como quiera que se pueda llamar, es el aspecto ideal de lo horrendo, el fundamento teórico y abstracto de la desarmonía estética en aquél presente. La contradicción en general no es absurda; ésta puede estar racionalmente justificada como ya habíamos visto aclarando el concepto de contraste. Lo bueno contradice a lo feo, lo verdadero a la mentira, lo bello a lo feo. Pero la llamada «contradictio in adjecto» es una contradicción que se destruye a sí misma, y una contradicción de este tipo constituye el contenido de lo insulso. La lógica distingue entre contradicción y contraste. La contradicción no es más que la simple negación indeterminada de un predicado por parte del que lo realiza (*αντιφατικως αντιχειμενον*), el contraste por el [p. 301] contrario, es la negación positiva de un predicado por medio del predicado opuesto a aquél inmanente (*εναντιως αντιχειμενον*). Absurdos no son ni aquella contradicción que niega con el predicado al sujeto mismo, por ejemplo, se dice que lo blanco es negro, lo bueno es malo, etc. Sin duda esta determinación —justísima en sí— no

es definitiva: los extremos pueden pasar de lo uno a lo otro, como cuando el ama de casa dice ingenuamente de la colada de ropa blanca que está negra; como el derecho que en su abstracta rigidez deviene despiadado y, por lo tanto, malo; como lo feo que con un tratamiento adecuado dentro de una totalidad estética puede obtener el significado de lo bello, no de un bello feo, pero sí de un feo bello, etc. Muchas cosas son absurdas para el mero intelecto, algunas tan poco absurdas que más bien son lo racional mismo. Deberíamos tener bien presente esta dialéctica que reposa en lo finito, para reconocer con precisión los confines de lo insulso o para comprender la afinidad con el ridículo.

Está ya claro a través de todo cuando se ha dicho, que la completa insensatez sin motivación más profunda es un puro caos de contradicciones causales totalmente reprobable en el arte. Si ésta tuviera algún interés sería el psiquiátrico. Por ejemplo, Hohenbaum en el agudo ensayo *Psychische Gesundheit und Irresein in ihren Uebergängen* (1845, pp. 54 ss.) pone estos ejemplos de insensatez, atribuidos a un maestro que sufría disipación mental. Este hombre tenía lapsus y decía por ejemplo:

“Jerusalem estaba entonces en poder de los turcos —Ven ustedes, esta frase está embrollada en la medida en que no está embrollada en absoluto—. Aníbal ató el río en la orilla izquierda e hizo arrojar arena para atravesarlo mejor con los ejefantes—. La emperatriz murió y dejó un hijo sin nacer—. Por entonces los lacedemonios llevaban un [p. 302] «pileus» sobre el cabello—. Ajax tomó una piedra y arrojándola contra la cabeza de Ajax lo mató”.

En algo así, como se ha dicho, no puede estar interesada la estética sino la psiquiatría. No se puede negar que una parte no pequeña de la literatura poética de nuestro siglo pertenece a esta categoría. En Inglaterra, Francia y Alemania, sea por parte de la reacción estúpida y supersticiosa, sea por parte de la revolución atea y libertina, han aparecido una serie de productos, fundamentalmente novelas, que sólo merecen atención como síntomas de la mentalidad de la época desde una perspectiva política y psicológica, pero no como obras de arte. Aquí el desgarramiento de los espíritus excitados acompaña a la confusión de sus pensamientos, y Mager no se ha arredrado para instituir para este género literario la categoría de «novelas locas» en su *Geschichte der Französischen Nationalliteratur neuerer und neuester Zeit* (1839, vol. II, pág. 374).

No es necesario, por lo tanto, confundir la absoluta ininteligibilidad de este absurdo delirio con la contradicción que en la intuición fantástica del universo se contraponen al intelecto, tan sólo porque él, en el juego con los límites de lo finito quiere representar la naturaleza de la idea. Aquí tiene lugar lo maravilloso, que niega las leyes de la causalidad objetiva para representar en forma fantástica una idea superior, la libertad del espíritu de la naturaleza. El verdadero milagro se distingue del milagro malo por la infinidad de su contenido ético-religioso, mientras que el milagro malo absolutiza el contrasentido como tal, lo absurdo mismo. Tenemos esta diferencia en dos mitologías, la griega y la india. Los momentos taumatúrgicos de los mitos griegos están siempre conectados con las ideas más profundas de tal manera que para la humanidad culta se han convertido en los símbolos más bellos y universales de las ideas, mientras que los mitos indios son [p. 303] demasiado intrincados y se pierden en absurdas complicaciones para poder hacer visible el elemento de sensatez que tienen. Hay una diferencia análoga entre los milagros de los Evangelios canónicos y los apócrifos que son más o menos absurdos. También en las leyendas se recoge esta doble tendencia. Lo maravilloso de la poesía fabulosa se pierde en lo extravagante y en las aventuras y en ciertos momentos particulares, raya el absurdo absoluto. Pero si tiene todavía un contenido real poético, también tendrá en su elemento taumatúrgico aquella verdad simbólica que antes —tratando lo incorrecto— tuvimos que reivindicar. Este simbolismo, la reverberación de la idea en la tierna fantasía del niño, unirá instintivamente la fábula auténtica con las grandes fuerzas de la vida natural y moral, sin embargo, la fábula, así como la producen frecuentemente hoy los poetastros de mesa de té ribeteada en oro, se aleja de estas fuerzas y

busca su fuerza en lo infantil. Cuanto más absurdos son los pensamientos de estos corruptores de la juventud, más poéticos parecen. Como en este fantasear, que lleva hasta el extremo una tendencia a lo Callot-Hoffmann, ha desaparecido toda traza de casualidad verdadera y se ha hecho pensar y hablar a los objetos más ordinarios, el género de Hoffmann Struwelpeter tiene una resonancia tan grande: porque sabe hacer vivir con ingenuidad el sinsentido capaz de erizar los cabellos, con una poesía lapidaria parecida a una pintura al fresco, ironizando acerca del lloriqueo de los poetas de fábulas elegantes y sin ideas. Por eso se explica porqué los adultos han gustado de leer las historias a lo Struwelpeter no menos que los niños, hasta que la turba de imitadores degradase también esta manera literaria. Pero volviendo de esta digresión el concepto de absurdo, aquello que dentro de la fábula y también en el mito está propiamente a la raíz de lo absurdo y de la magia, como realización en sí privada de concepto de la absoluta arbitrariedad de la fantasía. La [p. 304] magia es una insensata acción porque produce efectos a través de causas con las que aquellos no tienen relación alguna. El mago traza un círculo y aparece un espíritu obediente, toca con una varita a un enfurecido tigre y de inmediato se convierte en una estatua, pronuncia una palabra sin sentido y un palacio se eleva sobre la tierra. En la magia la causalidad pragmática es negada y también consecuentemente sus procedimientos, sus fórmulas, conjuros y ritos están privados de todo intelecto. Sin embargo, se encontrará aquí esta doble tendencia que habíamos ya mostrado como diferencia entre milagro verdadero y lo falso, fábula auténtica y mal pseudoproducto de un fantasioso delirante débil mental. Si la magia asume la tendencia de abrirle al hombre un mundo superior del espíritu; si tiene la pretensión de instaurar un desconocido más allá, entonces en su umbral será indispensable cierta terrible seriedad, porque a una empresa del género está implícita una sublime temeridad. Si por el contrario el fin de la magia deviene fútil, insulso, mezquinamente egoísta y además inmoral, es normal que sus medios sean estúpidos, locos y grotescos. Cuando el Fausto de Goethe invoca al espíritu de la tierra tiene lugar un momento sublime, al que corresponde la sublimidad del fenómeno. Pero cuando el mismo Fausto toma un brebaje preparado por una bruja y teniéndolo en el cuerpo ve a Helena en toda mujer, en la cocina de la bruja sentimos el absurdo que choca al filósofo.

En la locura, la incoherencia del pensamiento, lo insulso de la representación y la insensatez de las acciones sólo deviene triste realidad. La pintura y la música pueden representar sólo de modo relativo estas situaciones. En su ópera *Anna Bolena* Donizetti ha tratado de expresar el desencadenamiento de la locura con tonos bajos y trémulos que se convierten y después se extinguen en notas profundas. Aquí sólo la poesía puede arriesgarse a realizarlo por completo. Pero ésta podrá hacer del absurdo sólo [p. 305] un medio para representar simbólicamente la fragmentación del espíritu. En sí las combinaciones ad libitum, las digresiones, las síntesis imposibles de la loca inteligencia, son espantosas en sí. Con un temblor de miedo nos apartamos del abismo de lo absurdo. La poesía debe mostrarnos la locura como consecuencia de un destino horrible, de tal manera que nos haga ver en el envanecimiento incoherente del loco la furia de las potentes contradicciones a las que el hombre ha debido sucumbir. No sólo estamos aterrorizados por el desgarramiento que esta insensatez nos revela, sino también por las fuerzas que han podido producir esta cruel disonancia. Como es conocido, Lessing afirma que quien no pierde el entendimiento con ciertas cosas no puede perderlo nunca. Él no ha hablado de razón, pero ha querido decir que es más racional incluso perder el entendimiento frente a ciertas cosas: el intelecto no puede concebir el portento, aquello que sobrepasa todos los confines, la inexistencia de razón en un caso concreto, de tal manera que es la razón la que como sinrazón confunde al intelecto. "Ciertas cosas": ¿a qué puede aludir Lessing diciendo esto si no a la existencia de contradicciones que en apariencia destruyen la realidad de la idea misma? Sólo en apariencia porque el arte debe mantenerse firme con respecto a la verdad de la idea y mostrar siempre en los disparates del loco su fondo positivo, aquello que Shakespeare llama el método de la locura. Debe aferrarla en aquella afinidad con la naturaleza del genio que Schopenhauer ha indicado con tanta

agudeza⁶⁶. Desde el punto de vista estético debemos exigir, por lo tanto, que en las veleidosas expresiones del loco trasluzca un brillo de la idea, que en las frases fragmentadas, en los sinsentidos intrincados, en las interjecciones elípticas y en el bizarro contenido de las mismas, la razón continúe iluminándose a sí misma, como si se tratara de una caricatura de sí misma y permaneciera, por lo tanto, como posibilidad en el infeliz. Lo absurdo [p. 306] de una locura, que sólo tiene una causa exclusivamente somática —ataque apoplético, conmoción cerebral y similares— no puede, por lo tanto, convertirse en objeto estético porque le falta el ingrediente de razón. Lo mismo es válido para el rapto de locura que nace de un motivo mezquino de pasión común. Ambas situaciones son sencillamente feas. Pero si el hombre ha gestado la locura a partir de la contradicción de un poderoso, o la amnesia como consecuencia de actos graves, a través de sus acciones perversas y sus confusos discursos, se verá la razón. ¿Si en el mundo hay razón, si hay un Dios, puede ser posible lo horrendo, lo innatural, lo diabólico? ¿Puede ser escarnecida la inocencia como si fuera culpa, el derecho como si fuera injusticia y ser divinizada la maldad? El verdadero poeta hace expresar a los infelices desgarrados por la experiencia de la realidad las mayores infamias contra Dios y contra los hombres. Aquello que el hombre guarda en sí, aquello que por piedad, ley, fe, salta dentro de sí como impiedad sin Dios, aquello que según el ordenamiento existente y reconocido del mundo es demencia y estupidez, es confesado con todo el impresionante atrevimiento de la anarquía de la inteligencia destrozada de sí misma. La locura trágica socava el ordenamiento del mundo y concede el centro al absurdo. El amigo traiciona al amigo seduciendo a la esposa; el amante rompe el juramento de fidelidad, la mujer envenena al marido, el huésped que al mismo tiempo es señor y amigo, es matado por aquél que debiera defenderlo con su sangre, el padre es repudiado por los hijos por los que ha sacrificado todo, etc. ¿Actos similares, negros como la noche, no minan acaso las leyes eternas del universo? Y, sin embargo, están ahí con su agria, clara y obstinada realidad, y parecen reírse del loco que es suficientemente estúpido como para creer en la santidad del bien y en la fuerza de la razón. El arte no le puede dejar a la locura la última palabra. Debe representar en aquella la maldición de la némesis que [p. 307] avanza en la oscuridad resolverla en una totalidad mayor. La peligrosa desviación del romanticismo fue llevar tan lejos su oposición contra la Ilustración y la comprensibilidad, llevar hasta tal punto su llamada ironía que la locura, el sueño, el delirio, eran vistos como la verdad del mundo: una concepción loca en sí misma que no pudo tener otra cosa por consecuencia que productos feos. El loco tiene el privilegio de representar con desenfadada parresia ideas que sólo para el escepticismo filosófico no serían desalmadas o que, como manifiestos revolucionarios del alma más angustiada, sólo podría poblar el sueño. Pero para ser bella la manía que todo lo trastorna debe tener un punto medio de individualización estética que no haga que el empuje de los pensamientos excéntricos caiga en el vacío sino que más bien grave en aquél. El poeta debe dar a las variaciones del loco que divagan en el absurdo un tema de interés general. La locura de Gretchen en la cárcel tiene su centro en la idea de haber ofendido, por el amor a su marido, los amores a la madre y al niño, Agostino en el *Meister* en la idea del fatalismo, Lear en la autoridad ofendida de rey padre, etc. La representación de la locura es infinitamente difícil y sólo puede ser conseguida por lo grandes maestros como Shakespeare, Goethe, George Sand, entre los pintores en Kaulbach en su *Manicomio*, etc. Del teatro francés moderno que no es ahorrativo en desarmonía merece ser mencionada una pieza de Scribe y Mellesville, *Elle est folle!*, no sólo porque psicológicamente es muy exacta, sino también porque hace desvanecerse la locura. Un hombre tiene la manía de considerar loca a su mujer, él está loco porque afirma haber golpeado y matado a alguien en el mar. Si un bobo se empeña en la difícil empresa de describir la locura vienen a la luz los aspectos más abominables de la estupidez, frecuentemente mísera con sus muchos puntos exclamativos y suspensivos, que no se puede por ello reír, sino que se siente la opresiva vecindad de la idiotez. [p. 308]

66 A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Berlín, 1819, pp. 262 ss.

Podríamos decir que lo trágico tiene que ver con la disonancia de la razón y la comicidad con las contradicciones del intelecto. Esta puede hacer de lo insulso un uso positivo frecuentemente afortunado. Pero a veces para esta lo estúpido, lo insensato, lo delirante, lo loco, no son suficientemente absurdos. Con esta exuberancia burlesca de lo loco, Calderón ha parodiado en su comedia *Cefalo y Procris* su drama *Celos aún del aire matan*. Pero lo puro y simplemente absurdo no es todavía ridículo, lo llega a ser sólo cuando en determinadas relaciones se niega como algo imposible que es aparentemente real. Frecuentemente la locura puede ser en sí sublime, como en Don Quijote, y, sin embargo, puede ser cómica en su articularse, la demencia por su parte puede ser también extremadamente cómica en sí como vaniloquio, distracción, fantasía extravagante. Los dementes son los preferidos de la comicidad; el exceso de inteligencia puede también jugar con lo absurdo. Formaban parte de este género también aquella concatenación de pensamientos heterogéneos que en alemán antiguo se llamaban «fábula mentirosa», «fábula milagrosa», y hoy día se llaman «sinsentidos floridos», y en francés «coq à l'âne». Pertenece al género las kräwinkiliadas, las bromas sobre judíos, las arlequinadas sobre todo las que hizo Turlupin con el charlatán. En la feria de París estas desempeñaban un papel estelar⁶⁷. En un viejo «coq à l'âne» se llama a este tipo de insensatez —una continua «contradictio in adjecto»— un «cuasi delirio» (O. L. B. Wolf, *Altfranzösische Volkslieder*, Leipzig, 1831, pág. 118):

“Je m'en allay à Bagnolet,
Où je trouvay un grand mulet
Qui plantoit des carottes.
Ma Madelon, je t'aime tant
Que quasi je radotte.
Je m'en allay un peu plus loing [p. 309]
Trouvay une botte de Foing,
Qui dansoit la gavotte
Ma Madelon, etc.”.

Las gascuñadas de los franceses son similares absurdos hilarantes, como en aquella recopilación no del todo muy coherente de las antiguas arlequinadas que los franceses han implantado entre nosotros: *El mentiroso y su hijo*. Padre e hijo se van superando en invenciones insensatas. El Señor de Crac ha obtenido un árbol de ponche, después de haberle regado con ron; el hijo afirma haber tenido una carabina con la que podía disparar en ángulo, en cruz, etc. Entre nosotros esas agudezas se han concentrado en Eulenspiegel, y más tarde en Bürger, Lichtenberg y Münchhausen. Münchhausen quiere subir a la luna encaramándose por una planta de judías y lanzarse al pantano atándose la coleta. Su caballo es partido en dos por una puerta que se cierra, la parte anterior permanece inmóvil y bebe en una fuente para siempre, pues el agua mana permanentemente desde atrás. Su perro de caza se acorta

67 Turlupin se llamaba también Tabarin, Gaultier Garguille, Gros Guillaume y ahora Grossboyaux. Emile de la Bédouillère en su descripción de los saltimbanquis actuales (*Le français peints par eux-même* I, de Prvince, pp. 150 ss.), ha dado varios ejemplos de los sinsentidos de hoy en día que provienen de la Antigüedad. Pongamos un solo ejemplo de canción de payaso:

“Trois p'tis cochons sur un fumier
s'amusaient comm' des portes cochères.
J'lui dis: Sansonnet, mon petit,
J'voudrais avoir un liv' de beurre.
J'te mettrai d'huil sur tes sabots
Pour faire friser tes papillotes.
Ma veste est percée aux genoux
Ah' rendez moi mon bout d'chandelle”.

las patas dejando de ser un lebrero para transformarse en una especie de perro ratonero. Lanza un hueso de ciruela a la cabeza de un ciervo. Un año después encuentra de nuevo al ciervo y tiene entre los cuernos el hueso de ciruela. ¡Tonterías!, exclamamos al oír estas mentiras de cazador, pero son un pasatiempo divertidísimo. En el *Münchhausen* Immermann ha parodiado las blandronadas del cazador, pero ha hecho también del barón la deliciosa figura emblemática de la universal fanfarronería del espíritu —o más bien deberíamos decir, perversión del espíritu— de nuestra época. Como cuando Münchhausen convence al Barón de Posenmuckel para implantar una fábrica de piedras de aire, pues argumenta que todo el mundo material está hecho de los cuatro elementos químicos [p. 310] fundamentales, como todos están contenidos en el aire, en el aire hay material óptimo, en buen estado y siempre disponible para hacer piedras. Naturalmente lo cómico bajo se sirve con extraordinaria amplitud de lo absurdo, con el balbuceo, lapsus, malentendidos, chapurreos de una lengua extranjera y sobre todo mofándose divertidamente de lo absurdo de la magia. Desde este punto de vista, en el teatro de marionetas de Fausto, es Caspar la figura más divertida. Se burla de todo estudio acerca de la nigromancia y de la magia, no se deja impresionar por los diablos, sino que bromea con divertida crueldad con su «Perlippe, Perlappe».

b) Lo nauseabundo

Lo insensato es el lado ideal de lo horrendo, la negación del intelecto. Lo nauseabundo es el lado real, la negación de la forma bella del fenómeno a través de una deformidad que nace de la corrupción física y moral. Siguiendo la vieja regla «a potiori fit denominatio» definimos como repugnante también a grados inferiores de lo repelente y lo vulgar, porque nos produce náuseas todo aquello que ofende nuestro sentimiento estético con la disolución de la forma. Pero para el concepto de nauseabundo en sentido estricto, deberíamos añadir la determinación de la corrupción: esta contiene aquel devenir de la muerte que no es tanto un marchitar y morir, sino un pudrirse de lo ya muerto. La apariencia de vida en aquello que está ya muerto es el elemento infinitamente repugnante implícito en lo nauseabundo. Lo absurdo en su desorden alógico también suscita repulsión si no se convierte en cómico, pero debido a su elemento intelectual, no tiene un efecto violento como el de lo nauseabundo. Este último pretende que nuestros sentidos gocen de un ser a éstos hostil, y puede ser definido como lo absurdo sensible. Aún cuando se trate de los restos de la inteligencia, en el absurdo se puede todavía encontrar un interés crítico, mientras que lo [p. 311] nauseabundo hace que se revuelvan nuestros sentidos y nos choca por antonomasia. Lo nauseabundo como producto de la naturaleza —sudor, mucosidad, excrementos, abscesos, etc.— es algo muerto de lo que nuestro organismo se separa abandonándolo, por lo tanto, a la corrupción. También la naturaleza inorgánica puede convertirse en algo relativamente nauseabundo, pero sólo relativamente: por analogía o en conexión con la naturaleza orgánica. El concepto de corrupción, sin embargo, no es aplicable a la naturaleza inorgánica, y por ello no se puede en absoluto llamar nauseabundo a piedras, metales, tierras, sales, aguas, nubes, gases y colores. Sólo puede ser así definido relativamente respecto al olor y al gusto. Un volcán que echa fango es lo diametralmente opuesto del majestuoso espectáculo de un monte que erupta fuego, es repugnante para nosotros porque la emisión de efluvios turbios nos recuerda por analogía al agua, pero en su lugar aparece un líquido terroso, turbio entremezclado con peces muertos en putrefacción, una especie de tierra putrefacta. Tenemos la descripción de un efluvio de fango similar en la *Vues des Cordillères* de Alexander von Humboldt. Es también nauseabunda al máximo el agua pantanosa en las fosas de la ciudad donde se recoge la inmundicia de las cloacas en una horrenda amalgama de restos vegetales y animales de todo tipo, andrajos y productos descompuestos de la civilización. Si fuese posible poner al revés una gran ciudad como París de tal manera que lo que esté más abajo esté más arriba y no sólo los líquidos de las cloacas, sino también los animales que temen la luz —topos, ratas, sapos, gusanos que viven de la

descomposición— se daría lugar a una imagen nauseabunda. Que desde este punto de vista el olfato tendría una preeminencia sensitiva es algo cierto. El hedor de los excrementos los hace aparecer en su pura naturalidad mucho más repugnante que lo que aparece en su mera forma. Un coprolito, por ejemplo, el excremento petrificado no [p. 312] tiene nada de nauseabundo, y lo podemos colocar tranquilamente junto a otros fósiles en nuestra colección de minerales. Entre las magníficas pinturas del Camposanto de Pisa, vemos una soberbia compañía de cazadores junto a un sepulcro abierto en el que se ve un cadáver, ellos se tapan la nariz con la mano: lo vemos, pero no lo olemos. El sudor del trabajo que mana de la frente y perla el pecho, es muy honorable, pero no es estético. Si el sudor se mezcla con el placer es repugnante por antonomasia, como cuando Heine canta a una joven pareja en los esponsales:

“Dios os guarde del exceso de calor
de la excesiva agitación del corazón
del sudor demasiado oloroso
de un estómago demasiado lleno”.

La inmundicia y el excremento son estéticamente repugnantes. Cuando el emperador Claudio moribundo exclama: “Vae! puto concacavi me!”, destruye toda su majestad imperial. Cuando Jordan en su *Demiurgo* (1852, pág. 237) justifica la separación de Enrique y Elena porque aquél ha visto a su mujer haciendo sus necesidades, esto es tan ilimitadamente nauseabundo, vulgar e impúdico y no se acierta a entender cómo un escritor indiscutiblemente formado con una vasta y versátil cultura llegue a tener tan mal gusto, pues haría reír abiertamente a Lucifer de esta refinadísima delicadeza. Este misterio se acompaña generalmente con manifestaciones cínicas del tipo más estridente, nos resistiremos a dar ulteriores ejemplos de lo nauseabundo. El grosero vigor del lenguaje popular ama el recurso al excremento como «ultima ratio» de la injuria, para observar la absoluta nulidad de algo y para indicar el máximo de aversión. De la misma manera que Goethe en las *Xenien* justifica el ignorar a su adversario: [p. 313]

“Dime porqué no quieres saber nada de tu adversario
Dime, acaso te encaminas a dónde se c...”.

Pero la poesía no puede sólo hacer uso de la comicidad grotesca: ya habíamos citado como ejemplo de este tipo el Blepiro de *La asamblea de las mujeres* de Aristófanes. En una comedia aristofanesca, *Die Monzügler* (1843) Hoffmann se mofa de la dialéctica de la filosofía moderna, poniendo al filósofo en disputa intentando definir el primer concepto de «mierda». Lo uno quiere demostrar, por ejemplo, que no se ha comprendido el significado de «mierda» porque no se ha comprendido todavía su placer:

“Sujeto y objeto son absolutamente idénticos
A es igual a B y no es diferente
B, el objeto, la mierda, ¿no es la pura verdad?
que yo, A, soy el sujeto es claro y evidente
y por ello yo mismo soy la mierda, idéntico a esta.
Aunque es un contrasentido es una verdad demostrada.
Supongamos que alguien ha producido la mierda,
se sigue entonces que ese hombre se ha creado a sí mismo.
Ahora bien, esta creación no tiene sexo,
es lícito llamarlas «él» o «ella».

Más bien, para concluir con una sola palabra,
a partir de ahora sólo podré considerar al yo como la mierda”.

Se podría decir que con la religión cristiana la corrupción se convierte en sujeto artístico positivo, en la medida en que la pintura se ha atrevido a representar la resurrección de Lázaro del que se decía que ya había muerto. Pero ante todo no se debe olvidar que la pintura no representa de hecho el olor, y, por lo tanto, se debe pensar sólo en un inicio superficial de la corrupción. El momento específicamente positivo en este sujeto será para siempre la concepción de la superación de la muerte a través de la vida divina que [p. 314] viene de Cristo. Lázaro envuelto en su sudario sale de su sepulcro abierto, contrasta pictóricamente con el grupo de los vivos que rodean la sepultura. La figura algo tenebrosa y los rasgos pálidos deben revelar que Lázaro ya era presa de la muerte, pero debe mostrar al mismo tiempo cómo la potencia de la vida ha superado ya la muerte.

Ya hemos hablado de la enfermedad en la introducción. En sí no es necesariamente repelente o repugnante. Lo llega a ser cuando destruye al organismo en la forma de la putrefacción o el vicio mismo es causa de la enfermedad. Naturalmente en un Atlas de Anatomía y Patología están justificadas las cosas más horripilantes para fines científicos, sin embargo, el arte puede representarla enfermedad repugnante sólo a condición de concebirla al mismo tiempo con un contrapeso de ideas éticas o religiosas. Un Job lleno de pústulas y llagas está bajo el reflejo de la teodicea divina. El pobre Heinrich de Hartmann von Aue es ciertamente un sujeto brutal y es difícilmente comprensible por qué los alemanes lo han reimpresso tantas veces ofreciéndoselo a la juventud de múltiples maneras —en el original y en las reelaboraciones más variadas— aunque en él se sostiene la idea del libre sacrificio en las circunstancias concomitantes más repugnantes. *Le lépreux de la ville d'Aosta* de Xavier de Maistre, una muy sobrecogedora pintura de la soledad humana, se basa en la idea de la absoluta resignación. El antiguo Filoctetes tenía una herida en el pie porque la serpiente le había mordido en el altar erigido por Jasón a Crise junto a Lemnos, a fin de que él les anunciase a los griegos, etc. El arte debe excluir enfermedades nauseabundas que tienen una base de inmoralidad. La poesía se prostituye cuando las describe: por ejemplo, Sue ha insertado en *Los Misterios de París* una precisa descripción médica del St. Lazare y una enfermedad alemana en la novela titulada *Frauenloos* realiza la descripción exacta de la disposición de sífilíticos en un hospital. Estas [p. 315] son perversiones de una época que en base a su interés por la corrupción considera poética a la miseria de la desmoralización. Las enfermedades que no son infames —que se manifiestan en raras deformidades y excrescencias— tampoco son objetos estéticos, como, por ejemplo, la elefantiasis que hincha un pie o un brazo de tal manera que estos pierden totalmente su forma propia.

Pero el arte bien puede representarse la enfermedad como una fuerza elemental que arrebató la vida de miles de personas y en parte puede aparecer como destino de una fuerza meramente natural, en parte como castigo divino. En este caso la enfermedad también tiene en sí formas nauseabundas, e incluso adopta un carácter de hórrida sublimidad. Las masas de los enfermos dan de súbito la visión de lo extraordinario y dan lugar a pintorescos contrastes de sexo, edad, clase social, etc. Sin embargo, desde el punto de vista estético del tipo canónico para todas estas escenas vendrá dado por la Resurrección de Lázaro, y la vida deberá aparecer en victoriosa contraposición a la muerte. El espectáculo del morir en masa —como en el cuadro del tifus de la armada republicana francesa en Maguncia— nos oprimiría, pero el rayo de la vida que viene de la libertad divina del espíritu hace superar la enfermedad mortal y la agonía. De esta manera los pintores han pintado a los hebreos en el desierto, presos de la enfermedad, observando la serpiente de bronce que Moisés les muestra por orden de Jehová para sanarlos. Aquí la enfermedad es el castigo por las murmuraciones contra Dios y Moisés, así como la curación de la mordedura de la serpiente de fuego, el premio del arrepentimiento. En el cuadro de Rubens en el que San Roque cura a los apestados, el paso de la muerte a la vida es la poesía

que libera estéticamente de lo nauseabundo los horrores de la horrible enfermedad. Otro excelente cuadro que pertenece a esta esfera es *Napoleón entre los apestados de Jaffa* de Gros. Qué espantosas son [p. 316] estas enfermedades con sus bubones, con sus colores lívidos, con los tintes grisáceos azulados y violetas de la piel, con las miradas secas y ardientes, con los desfigurados rasgos de la desesperación. Pero ellos son hombres, guerreros, franceses, son soldados de Bonaparte. Él, su alma, aparece entre ellos, no teme al peligro que viene de la insidia de la más terrible de las muertes, él convive con ellos como ha convivido con la lluvia de balas de la batalla. Esta idea exalta a los valientes. Las cabezas enmagrecidas y sombrías se enaltecen, las miradas tenues y enfebrecidas se vuelven hacia él, están fascinados, una sonrisa de esperanza dibuja esta alegría las bocas de los moribundos y en medio de estas horribles figuras está el gran hombre de Bonaparte lleno de solidaridad que toca con su mano el bubón de un enfermo que está medio desnudo ante él. Y con qué belleza ha pintado Gros el hecho de que por el arco del lazareto se pueda ver el exterior, de tal manera que a pesar del calor sofocante del hospital se puede contemplar el monte y el cielo sobre la ciudad. Análogamente Shakespeare al final de *Hamlet*, cuando los cuerpos envenenados de una estirpe corrupta yacen alrededor, hace aparecer el sonido de trompetas al joven y puro Fortinbras como comienzo de una nueva vida. Los hospitales en los que sólo hay heridos no tienen el carácter nauseabundo de estas escenas y, por lo tanto, son pintadas sin dificultad.

Antes ya habíamos mencionado el vómito. Éste, ya sea por una inocente afección morbosa, ya sea por la consecuencia de la gula, es siempre extremadamente nauseabundo. Sin embargo, la poesía y la pintura lo han representado. La pintura puede aludirlo con puras y simples posiciones, aunque Holbein en la *Danza macabra* no se atreve a poner en primer plano al glotón que vuelve a comer el plato ya degustado una vez. Tampoco los holandeses se han andado con mano ligera en las escenas de mercados y hosterías. De la permisividad con estos rasgos [p. 317] repugnantes dependerán muchos rasgos de la composición, y del estilo en el que se mantiene, ya que es posible una versión cómica como en la *Compañía del ponche* de Hogarth, o en aquella pintura de una vasija griega en la que Homero, apoyado en un cojín, vomita en un recipiente sobre la tierra. Una figura femenina que representa la poesía sostiene la cabeza divina. En torno al recipiente hay una gran cantidad de figuras enanas que se llevan con fervor a la boca lo que Homero ha vomitado: son los posteriores poetas griegos que se nutren de lo superfluo del gran poeta que éste ha expulsado con cinismo, ¡vaya apoteosis de Homero!⁶⁸. Pero si la poesía llega tan lejos que no meramente narra el vomitar sino que lo lleva a escena, ésta es una translimitación tal de la medida estética que no puede ser cómica. Este ha sido el error de Hebbel en *El Diamante*. El hebreo que lo ha ingerido lo vomita sobre el escenario y no sólo lo vomita, sino que se mete para ello los dedos en la boca, ¡esto es demasiado repugnante! En cuanto acto natural necesario, el parto no tiene carácter repelente, incluso cuando es planteado cómicamente como en *Narrenscheiden* de Hans Sachs y en *Politische Wochenstube* de Prutz.

Se hace estéticamente imposible lo nauseabundo también cuando se mezcla con lo antinatural. Épocas diferentes de los pueblos y de los individuos despiertan los adormecidos nervios con los excitantes más violentos, no raramente nauseabundos. Qué horrendo es el nuevo pasatiempo de los vagabundos londinenses, la caza de ratas. ¿Es posible imaginar algo más nauseabundo que la lucha de uno de estos animales que con miedo se defiende hasta la muerte de los ataques de un perro enfurecido? Sí, dirían los apostantes que reloj en mano se sientan en los muros de las fosas. Pero Pückler Nuskau en la primera de sus inmortales *Briefe eines Versatorbenen*, narra haber visto algo más repugnante concretamente en el Boulevard Montparnasse, cuando unos ciudadanos disparaban contra una [p. 318] rata a la que han metido entre unas tablas mientras el animal corría adelante y atrás en el pequeño espacio, ¡por el placer de disparar contra una rata! Esto es infernalmente nauseabundo.

68 Reproduciendo en Panofka, *Parodien und Karikaturen auf Werken der klassischen Kunst*, Berlín, 1851, lámina I, fig. 3.

Petronio tiene una cierta grandiosa franqueza, una cierta aspereza afín a la de Juvenal que confiere a las representaciones de la depravación indolente un tenebroso atractivo. Una escena de un convite de Trimalción describe —simbólicamente en cierta medida— la íntima depravación de aquel mundo. A los huéspedes les es servido un cerdo que poco antes les había sido mostrado vivo. No está todavía destripado. El dueño de la casa llama al cocinero para hacerle pagar con la muerte por esta ofensa a los invitados. A una seña del dueño, el cocinero se apresta a destripar al animal, y ¿qué son sus nauseabundas vísceras? Se encuentran dentro de aquél los embutidos más magníficos que tienen la forma de los intestinos. Todos están entusiasmados. Se le hacen cumplidos al dueño por tener un cocinero similar, el cocinero no sólo ha salvado la vida, sino que es coronado con una corona de plata y obsequiado con una vasija de bronce corintio. Convierte las vísceras de un cerdo en delicias y serán un gran hombre en esta época nauseabunda. Se ajusticiará a Petus, pero tú serás coronado⁶⁹. El cinismo de las relaciones sexuales consiente ahora un espacio de escabrosa permisividad entre lo natural y lo decididamente innatural, cuando pasando por la obscenidad se convierte en algo burlesco, no puede eliminar lo feo⁷⁰. Aquí contamos, por ejemplo, con la escena de la *Lisístrata* de Aristófanes en la que Mirrina excita el deseo de Cinesias para dejarlo con un palmo de narices⁷¹. Si a situaciones y sensaciones similares se añade la edad, lo repugnante aumenta. Así ocurre con Horacio en la octava Oda de los *Epodos*⁷². La desnaturalización como perversión de las leyes de la naturaleza determinada

69 El que no pueda entenderlo o no pueda leer la escena en la edición de Petronio a cargo de Burmann, porque es uno de los libros más raros, la podrá ver en las *Begebenheiten des Eukop* que Heinse ha traducido del *Satiricón* aparentemente impresas en Roma, 1773, vol. I, pp. 132 ss.

70 ¿Qué se puede decir a este propósito! De éste forman parte objetos de los que se ha apropiado fundamentalmente la pintura y a cuya vista estamos acostumbrados y, sin embargo, no pueden definirse como nauseabundos. La sunamita llevada al viejo Rey David, las hijas de Lot que lo hacen beber para que se acueste con ellas, etc. Pero a este grupo pertenece una serie de repulsivos simplegmas clinopales y pinturas infames de la más repugnante lascivia que no merecen una sola palabra. Pondré un solo ejemplo. En 1823, en la colección de la Universidad de Gotinga he visto un cuadro cubierto con una portezuela sobre la que estaba pintado algo, y sobre esto llama la atención el guía. Luis XV había apostado con la Pompadour que ésta no sería capaz de orinar a través de un anillo. La pintura representa a la Pompadour en el intento y al rey arrodillado sosteniendo el anillo con lúbrica curiosidad.

71 En la traducción de Droysen de 1838 (Aristófanes III, 204) cito sólo el comienzo del monólogo de Cinesias malignamente escarnecido, que debía ser también una parodia del ditirambógrado Cinesias:

“Me ha matado, me ha aniquilado totalmente la mujer

Sin más me deja aquí desconsolado

¿Qué será de mí? Dónde podré verter mis lágrimas

atrozmente engañado por la mujer más dulce”.

72 Horati Epodon. Liber VII (In anum libidinosam):

“Rogare longo putidam te saeculo,

Vires quid enervat meas!

Cum sit tibi dens ater, et rugis vetus

Frontem senectus exaret;

Hietque turpis inter aridas nates

Podex, velut crudae bovis

Sed incitat me pectus, et mammae putres

Equina qualis ubera;

Venterque mollis, et femur tumentibus

Exile suris additum.

Esto beata; funus atque imagines

ducat Trumphales tuum;

Nec sit marita, quae roundioribus

Onusta baccis ambulet

Quid? Quod libelli Soici iner Sericos

Jacere pulvillos amant?

Illiterati num minus nervi rigent?

por la libertad, o mejor dicho por la frescura de la voluntad humana, es absolutamente nauseabunda. La sodomía, la pederastia, los [p. 319] modos refinados del coito (por ejemplo, entre los antiguos ἀρνῶ φιλοτης) etc., son cosas horribles. Los pornógrafos representan estas escenas eróticas, que llaman «libidines» o «sphy-thria» y sobre las cuales se pueden ver las doctas y elegantes disertaciones de Paul Rochete acerca del *Musée secret* de herculanos y pompeyanos de Ainé y Barré (París, 1840). Según refiere Plinio, por ejemplo, Tiberio adquirió a gran precio la pintura de Parrasio para colgarla en su dormitorio. El cuadro representaba a Atalanta que de modo nauseabundo y obscuro satisface con la boca los deseos de Meleagro. Ver aquí una parodia como hace Panofka nos parece muy dudoso⁷³.

c) Lo malo

Lo insensato es lo teóricamente horrendo; lo nauseabundo es lo horrendo sensible, que, sin embargo, ya habíamos conectado en sus extremos innaturales —como ya habíamos visto— con lo horrendo práctico, lo malo. La voluntad malvada es lo éticamente feo. Como voluntad por sí recae en la pura interioridad. Pero para devenir estéticamente posible debe reflejarse simbólicamente en la fealdad de la forma, en parte expresarse como acción y devenir criminal. Ya Homero ha descrito a Tersites mediante una figura propia de su ser pendenciero (*Iliada*, II, pág. 214).

«Era Térsites el único que gritaba desaforadamente, echando por su boca injurias y denuestos, increpando a los reyes con la mayor insolencia, poniéndolos en ridículo ante los ojos de los griegos y diciendo todas las cosas que se le veían en los labios para provocar la carcajada. Bizco y cojo, era Térsites el más feo de todos los griegos que habían venido a Ilión; sus hombros se contraían ante el pecho con enorme corcova y su cabeza, cubierta por extraña cabellera, era informe y puntiaguda. Aquiles y Ulises eran blanco de sus chanzas como sus más grandes enemigos». [p. 320]

Para nuestra investigación estamos obligados a dar preferencia a la perspectiva estética respecto a la ética. No se espere pues aquí un ensayo sobre el concepto del mal: esto le compete a la ética, la estética no puede hacer otra cosa que presuponerlo ocupándose sólo de la forma de su manifestarse y examinando de qué modo y hasta qué punto puede expresarse el contenido moralmente feo. Aquí se cuestionan los conceptos de lo criminal, lo espectral y lo diabólico. Pero esta realidad confrontada con la idea de la voluntad como bien es la irrealidad de su concepto. Real en cuanto fenómeno, su ser es la nada del desorden. La certeza de esta nulidad en el sujeto que actúa es su malvada conciencia. La conciencia de haber producido, en el momento mismo en que ofendía positivamente al bien algo insignificante es inseparable de la culpa del malvado, y esta existencia aparente del mal es lo espectral que en éste habita. La imaginación del criminal produce a partir de su culpa, la idea de un ser

Minusque languet fascinum?

Quod tu superbo provocas ab inguine

Ore allaborandum est tibi”.

Confieso que esta horripilante descripción no es una brillante poesía.

73 Panofka, op. cit., pág. 4, ve en ésta una parodia de la virginidad, porque a Atalante se le atribuiría por antonomasia el carácter de la misma. A propósito de ἀρνῶ y de φιλοτης se debe observar que significan en general acoplamiento, coito. Según Plutarco, estos tienen un significado colateral aquí usado que es descrito por Lucrecio Caro, *De rerum natura*, IV, V, 1259 ss.

“Est quibus ipsa modis tracteur blanda voluptas

Id quoque permagni refert; nam more ferarum

Quadrupedumque magis ritu; plerumque putantur.

Concipere uxores, quia loca sumere possunt,

Pectoribus positis, sublatissime lumbis”.

Lucrecio prosigue con explicación naturalo-filosóficas conformes a su punto de vista.

inquietante, trascendente, oscuro y vengativo. Si la voluntad se autorrepresenta definitivamente como un querer sustancialmente malvado, que se nombra a sí mismo como creador de un mundo de la nada y obtiene en esto un placer repugnante, entonces deviene diabólico. Una voluntad tal es diabólica en su negatividad, y en su manifestarse este elemento demoníaco es lo espectral.

c.1 Lo criminal

Que en su fundamento más profundo lo bello y lo bueno sean lo mismo no es sólo propio de la idiosincrasia de la espléndida retórica de Platón, sino más bien enteramente la verdad. Tan verdadero es esto como que lo feo en sí y por sí es idéntico al mal, el mal es lo feo radical, absoluto, ético, religioso. Si, no obstante, se extiende esta identidad hasta el punto de hacer radicar totalmente en el mal las causas de lo feo, entonces tendremos una exageración de [p. 321] su concepto que conducirá inevitablemente a abstracciones falsas y forzadas. Como se ha mostrado en el prólogo, lo feo puede nacer de la libertad de la existencia también en muchos otros modos. Se confunde lo feo como tal con el punto máximo de su manifestación que sólo puede ser provocado por el mal, porque el mal es la contradicción más profunda de la idea consigo misma. El mal como mentira originaria del espíritu puede ser interesante para el intelecto y para la fantasía. Pero también en esta forma suscitará necesariamente la aversión más profunda. La voluntad malvada y su inmotivada arbitrariedad quiebra la absoluta necesidad de la naturaleza a través de la que existe en el universo entero. El crimen no puede sustraerse de su relación con la libertad necesaria, pues sólo es crimen en cuanto consciente contradicción contra aquella. Gracias a tales conexiones el crimen se convierte en objeto estético posible, pues con éste debe venir a la luz de su contradicción inmanente la verdadera libertad, siendo manifiestos en el crimen su carácter de vaciedad y mentira. En tales conexiones se basa también la exigencia, tan repetida desde Schiller, de que para devenir estéticamente posible, el crimen debe ser grande, porque entonces exige coraje, astucia, inteligencia, fuerza y perseverancia no comunes, y de tal modo posee por lo menos el aspecto formal de la libertad.

Los conceptos aquí indicados han sido analizados a partir de la *Poética* de Aristóteles con tanta frecuencia y —finalmente con Vischer— en un modo tan exhaustivo que ningún punto de nuestro tema ha sido trabajado en la misma medida ni es tan accesible para todos. Por ello nos limitaremos a pocas observaciones.

Desde el punto de vista del contenido, no es posible que sean objetos estéticos todos los crímenes que recaen en la categoría de vulgaridad de lo habitual por su carácter cotidiano e insignificante y por la mínima aplicación de voluntad e inteligencia que se necesita para cometerlos. El [p. 322] egoísmo mezquino que está a su base y que sólo sirve para dar material a las actas de la policía y de los tribunales correccionales es demasiado baja como para que el arte se ocupe de éste. Frecuentemente los crímenes no puede ser definidos como acciones, en tanto que surgen de un círculo de rudeza e incultura, holgazanería y necesidad material, limitación e infamia habitual.

Accesoriamente, en conexión con motivaciones superiores, como episodio como miembro auxiliar de una concatenación mayor, el crimen común bien puede adquirir posibilidad estética, porque entonces aparece dentro del contexto más amplio como un momento de historia de la costumbre. El odio, el afán de venganza, los celos, la pasión por el juego, la ambición, son más estéticos que el hurto, la falsificación, el engaño, la burda impudicia y el asesinato sólo por avidez y placer. Estos asumen, por lo tanto, inmenso espacio en la literatura de entretenimiento épica y dramática. El crimen en sí es, naturalmente, digno de aversión, pero en virtud de la trama histórico-cultural, psicológica y ética en que se manifiesta, adquiere ya un mayor interés. Los ingleses han sido siempre maestros en este género. Podemos encontrar ya un rango de criminalidad en sus antiguas baladas. En el teatro precedente y posterior a la época de Shakespeare, eran frecuentes estos dramas entre los cuales algunos

—incluso de autores desconocidos, como la tragedia *Arden of Feversham*⁷⁴ se han conservado. Más tarde la novela ha asumido entre ellos esta misión y los autores más importantes no han evitado la elaboración de un género con el que nuestros clásicos apenas han entrado en contacto. El *Paul Clifford*, el *Eugen Aran*, *De la noche a la mañana* de Bullwer o el *Oliver Twist* de Boz son ejemplos de este género. En el *Pelham* Bullwer ha descrito en el modo más amplio y circunstanciado a la aristocracia más a la moda, y al mismo tiempo la más extrema abyección de la actividad sistemática de ladrones y bribones. [p. 323] Después de los ingleses y a partir de la Revolución de julio, los franceses se complacen en tratar dichos temas. La brillante tiranía y las conjuras de corte, los amores y lo disoluto como galantería refinada y como orgía, habían sido hasta entonces sus temas predilectos. Sólo con la conciencia de la comparecencia histórica del proletariado sobre la escena del mundo, es también rápidamente desarrollada la tendencia a poetizar el crimen, primero, por su naturaleza social, en el drama y después en la novela. Casimir Delavigne, Alfred de Vigny, Alejandro Dumas, Víctor Hugo y Eugene Sue se han convertido en los clásicos de esta tendencia, que incluye todavía una gran cantidad de poetas dramáticos de segundo y tercer orden que trabajan para el teatro de bulevar, sobre todo para el de la Porte St. Martin y el Ambigu comique, como Dumanoir, Pjat, Melesville y otros. *D'Arlington*, *Le docteur noir*, *Le pacte de Famine*, *Marie Jeanne*, *Le marché de Londres*, *Le chiffonnier*, *Les Deux forçast ou le Moulin de St. Alberon*, *Marie Lafarge*, *La chambre ardente*, *L'homme en masque de fer*, etc., son, todos, dramas horripilantes de este género en el que los contrastes más estridentes ponen en tensión durante horas los nervios del público. Estados de necesidad que llegan hasta el hambre, criminalidad por ligereza, pero también mediante el cálculo más frío, trampas en el juego, falsificaciones, homicidios en todas las formas desde el envenenamiento hasta el suicidio, sibaritismo, crueldad, robo de niños, incesto, adulterio, traición: todos los horrores de la brutalidad son representados en estos dramas en algunos casos han sido adoptados para el repertorio alemán. Aunque los alemanes no han podido representar estos «horreurs» con la crudeza de los franceses, esta reelaboración ha dado lugar a productos todavía más nefastos, pues la siniestra motivación de estas acciones —que es acortada e incluso suprimida por los alemanes— confiere todavía, por lo menos, una justificación psicológica y la extrema [p. 324] ignominia sólo tiene interés por la forma original y absolutamente infame como es realizada. Hemos tratado en algunos aspectos particulares tan frecuentemente, la llamada novela social de la Francia contemporánea —productora de tantas flores venenosas bajo el régimen de la Dinastía de julio— que apenas nos basta aquí con sólo mencionarla. Afortunadamente el producto más horrible de esta esfera literaria —*Le nom de famille* de Auguste Luchet— no ha sido traducido al alemán. La infantil avidez de los alemanes por traducir novelas inglesas y francesas (degenerada en el último siglo en una emulación escandalosa para una gran nación) antes de que sea posible establecer un juicio sobre el valor ético y estético de las mismas, explica por qué los alemanes somos débiles en este terreno. Sólo en las novelas caballerescas y las de bribones cometemos también los crímenes más indignos con cierta originalidad espontánea, pero demasiado privados de gusto como para suscitar el interés en los franceses y los ingleses e inducirlos a que los traduzcan⁷⁵.

74 *Arden von Feversham*, Traducción de L. Tieck en *Vorschule Shakespeare's*, 1823, vol. I, pp. 113 ss.

75 La insensata manía alemana de traducir novelas y novelas cortas francesas e inglesas es un mal profundo de nuestra literatura, de nuestra vida misma. Hágase un estudio estadístico de cuanto traducimos de los ingleses y franceses frente a lo que traducen de nosotros. Los autores más míseros ni siquiera mediocres, son inmediatamente traducidos al alemán y cuando se ven los catálogos de las bibliotecas de préstamo parece como si Paul de Kock, d'Arlincourt, A. Dumas, Féval y James fueran nuestros clásicos. Me pregunto si no hubiera habido diez traducciones de cada una si en las literaturas extranjeras hubieran habido obras como *Nach der Natur* de Max Waldau, *Ritter von Geist* de Gutzkow, *Engelschen* de Prütz, los *Studien* de Stifter y otras. ¿Han sido alguno de estos libros traducidos al inglés o francés? Recuérdese que incluso de los más reconocidos clásicos de nuestra nación se ha traducido muy poco, incluso de Tieck que ha escrito más bien para el entretenimiento, se ha traducido sólo alguna novela corta, *Le libre bleu* y similares. Y

Si partimos de la esfera de la sociedad civil, el crimen deviene estético de nuevo por motivos tomados de los más altos dominios del Estado y la religión, pues con estas motivaciones el individuo se sustrae del círculo limitado de los impulsos mezquinos y egoístas de la casualidad subordinada. Materialmente los crímenes que se cometen son aquello que se cometen en la esfera burguesa: traición, adulterio, violencia, homicidio. Pero, como toman su origen de relaciones más generales, pretenden el derecho de cierta necesidad, y en la medida en que a la vida de personalidades eminentes, sobre todo de estirpe principesca están ligadas con grandes transformaciones del Estado y de la sociedad, nuestra participación aumenta. Los conflictos son posibles con la implicación de los grandes poderes de la vida que hacen culpable al individuo, pero al mismo tiempo no culpable en el sentido de la criminalidad común. [p. 325] Aquí son posibles tres casos. El crimen puede ser cometido no como crimen; se trata de una culpa, pero que cuando se cometió no se realizó como crimen. O el crimen puede ser cometido con la más perfecta conciencia de su maldad. Finalmente la culpa puede consistir en la inocencia que es sacrificada por la brutalidad. Del primer caso es ejemplo el *Edipo* de Sófocles, del segundo el *Ricardo III* de Shakespeare, del tercero la *Emilia Galotti* de Lessing. Así llegamos a lo trágico cuya naturaleza no necesita una discusión aparte. El crimen en el primer caso deviene estéticamente posible porque, a pesar de ser obra de la libertad del individuo, no es obra suya. Sólo es realizado por la necesidad del nexo causal pragmático y precisamente por ello el crimen es privado de toda fealdad. En el segundo caso, el crimen deviene estéticamente posible gracias justamente a lo contrario, es decir, a la más perfecta y consciente libertad. El malvado, naturalmente no puede suscitar en nosotros más que horror por el contenido por el contenido de su acción; pero a través de la forma de su acción vemos el lado formal de la libertad —la autodeterminación— en la culminación de su virtuosismo. El que un malvado, en el absoluto complejo de las circunstancias, pueda al mismo tiempo convertirse, a través de su obrar injusto y en una relación diferente, en instrumento de la justicia divina, no lo hará todavía soportable desde el punto de vista estético. Pero su inteligencia extraordinaria y la gigantesca fuerza de su voluntad producen una impresión demoníaca, pues la virtuosidad de la libertad subjetiva en contradicción con su contenido negativo nos hacen juzgar —como hace Cristo con el arrendatario infiel— que aquella en sí es digna de ser imitada. En el tercer caso el incremento de lo feo en el crimen tiene lugar porque la pureza, la virtud y la inocencia son sacrificadas en aras de aquél. La fealdad del crimen parece tanto más horrenda cuanto más asedia inútilmente a la libertad de la inocencia. La victoriosa conciencia de sí de esta última [p. 326] es lo que nos hace respirar tranquilamente frente al criminal, aun cuando exteriormente aquella sea destruida. En este caso la tragedia excluye de sí algo que todavía es permitido a la representación épica porque ésta puede recoger en sí las mediaciones en toda su amplitud. Allá donde el drama debe remitirse epitomática y epigramáticamente a la obra. También queremos aclarar esto con un ejemplo. En su poema dramático *The Cenci* Shelley ha hecho muestra de un arte raro para representar una materia repugnante al máximo con un halo poético inadecuado para el

piénsese en que un tercio de los alemanes entiende el inglés o al menos el francés para leer los originales (en las reimpressiones de Bruselas, de Berlín o de Leipzig), mientras que sólo pocos franceses o ingleses aprenden alemán, entonces se concederá que estamos ante un desequilibrio estridente. No deseo hablar aquí de intervenciones policiales, son por su naturaleza muy superficiales y no hacen otra cosa que provocar el placer por lo prohibido. Sólo de dentro a afuera, mediante una formación cultural auténtica, reforzado nuestro sentimiento nacional, con la atención a nosotros mismos, con auténtico amor por nuestra patria (en lugar de la postura irónica que habitualmente adoptamos y que corroe de raíz toda nuestra fuerza y también la fuerza moral), se puede obtener algo realmente diferente. Las novelas de caballerías y de bribones que hemos mencionado en el texto demuestran que entre nosotros la mentalidad de las clases populares está todavía desordenada y es infantilmente fantástica. Pero no se olvide que poseen una poesía salvaje, un agudo espíritu de aventura que puede atraer a los incultos y los semicultos, y que han producido toscos volúmenes -nacidos con buena intención- moralizantes y dados a expresar el valor del tiempo y el dinero (como *Die Käserei der Vehfreude* de J. Gotthelf y similares) que no pueden compararse con los productos en sí míseros del Pastor Leibrock y otros.

drama. El viejo Cenci, tirano de sus familiares, cuando se entera en un banquete de la muerte de sus dos hijos, da públicamente gracias al cielo. Todos se alejan horrorizados. El viejo decide deshonorar a su hija Beatrice y su hijo Giacomo de acuerdo con la madrina Lucrezia lo hacen matar por medio de unos bandidos. El homicidio es descubierto y los culpables ajusticiados. Este es, en pocas palabras, el contenido principal de aquella famosa y horrible historia. La materia no está adaptada al drama, no sólo por su innaturalidad —el padre diabólico que quiere deshonorar a la hija— sino también porque sólo la narración está capacitada para representar todas las circunstancias concomitantes que hicieron absolutamente excepcional la situación de estos infelices, que hicieron de los tormentos con los que el viejo Francesco torturaba a los suyos un infierno sin par, que condujeron al descubrimiento del crimen e hicieron que el papa confirmara la condena a muerte de Beatrice, Lucrezia y Giacomo a pesar de la intercesión de muchos romanos eminentes y de algunos cardenales. Sobre estos puntos Shelley ha tenido que contentarse con alusiones que hacen extremadamente difícil de seguir el tercer acto que motiva que Beatrice tome la decisión de hacer asesinar al padre. Por el mismo motivo la pintura no puede hacernos ver algunos crímenes apenas accesibles al relato [p. 327] épico. Los antiguos han alabado al pintor Timomaco por haber sabido pintar el furor sanguinario de la furio de Ajax y de Medea antes de matar a sus hijos como nos la representa uno de los frescos herculanos. Los niños están sentados jugando a los dados sobre la mesa bajo la mirada del pedagogo, mientras que mirando tenebrosamente en un extremo se halla Medea en lucha consigo misma con la nefasta espada en la mano. Si al pintor le está permitido representar una secuencia de escenas que se explican sucesivamente una a otra, también les será posible cierta epicidad como en los frescos de Schinkel llevados a término por Cornelius en el atrio del Museo de Berlín y en la serie de cuadros de Hogarth que representan la vida del «idle» y del «industrious prentice». Se trata de una novela en cuadros en que podemos comprender el momento singular a través de su conexión con los demás. Según su estilo, llevar lo característico hasta su última consecuencia, Hogarth no ha ahorrado atrocidad en la parte que representa al vago aprendiz y ha pintado con los colores más crudos la miseria del criminal, como, por ejemplo, en la escena en la que representa al holgazán que yace en el lecho con una ramera en la sucia buhardilla, donde se ve un orinal en medio de restos de una comida, un gato que persigue a una rata que busca esconderse en el desván mientras el holgazán da un respingo espantado y la ramera observa el pendiente robado con una expresión de alegría y de vanidad obtusa.

Normalmente cuando las teorías estéticas afrontan el concepto de trágico hablan sólo de tragedia, pero necesitarían incluir también la representación épica de lo trágico que ha asumido una extensión igual de grande en la balada y la novela. E igualmente cierto dominio de lo horrible es habitual en lo trágico, mientras que éste tiene una extensión mucho más grande y variada. A propósito del crimen habíamos distinguido, en primer lugar, el crimen [p. 328] común, prosaico por excelencia, que puede a duras penas suscitar interés gracias a la psicología más detallada, como ha intentado hacer Auerbach en algunas de sus *Dorfgeschichten*. En segundo lugar, habíamos distinguido el crimen como nace de lo intrincado de la sociedad burguesa, de las pasiones del egoísmo. En tercer lugar, el crimen práctico, que encuentra una parcial justificación en las situaciones públicas de la sociedad, del Estado y de la Iglesia, justificación que no podemos negarles ni a un Ricardo III ni a un Macbeth. Cuanto más amalgamado esté el crimen con los grandes intereses de la sociedad, del Estado y de la Iglesia, tanto más horribles son sus consecuencias, pues afectan a miles, pero se hace más ideal, y gracias a este «pathos» deja de ser feo. Parece menos una intención de un egoísmo limitado, más bien es el resultado de un error que las circunstancias han impuesto al héroes, como a Fiesco, Wallenstein, Macbeth, Pugatscef, etc. Desde el punto de vista material, los crímenes de la alta tragedia son los mismos que en la esfera del drama común burgués: se trata siempre de rapiña, homicidio, adulterio, traición. Pero, ¿por qué parecen nobles en el primero de los casos?, o si ésta es una expresión excesiva, ¿por qué parecen en todo caso respetable? ¿Por qué el uso de una corona es algo diferente del robo de una cuchara de plata? El único

motivo, claramente, es que la naturaleza del objeto hace necesario un «pathos» absolutamente diferente e, implicando una lucha por la vida o por la muerte, nos transfiere a relaciones que no podemos tener con las mezquinas pasiones privadas.

Aquello que en el crimen es inmoral, no puede convertirse en cómico si no se abstrae en mayor o menos medida de su significado ético, y no se representa su acontecer desde otros puntos de vista. Sólo se tiene que subrayar el elemento intelectual, como cuando, por ejemplo, la mentira aparece como exageración de la fantasía incontrolada, como mentira necesaria, como picardía y broma: en este caso [p. 329] le es sustraída, preventivamente sustraída, la gravedad del elemento ético, y gozamos exclusivamente con el elemento intelectual. El soldado jactancioso que aparece en Plauto y Terencio, no comete ningún crimen, es un ser muy inofensivo que se divierte con las burdas invenciones de sus fanfarronerías, que con sus contradicciones se descalifican a sí mismas. La mentira es y se hace inmoral, pero en cuanto bufonada inofensiva como en Falstaff, Münchhausen y figuras análogas, se hace ridícula. Con afortunada imaginación, Benediz ha basado una comedia, *Das Lügen*, sobre el hecho de que un hombre muy amante de la verdad que descubre a su mujer una mentira de corte femenino, finalmente profiere por puro capricho ciertas mentiras inofensivas para probar lo que es la mentira. Pero esta insignificancia —concretamente el haber cabalgado por un bosque una noche a la grupa de un caballo blanco— produce para él las consecuencias más amargas, tanto que se le quiere meter en prisión. En este momento él asegura haber inventado ese paseo a caballo para ver verdaderamente si la mentira es propiamente ese arte que se dice: sólo que al ser este conocido como el más fiel amigo de la verdad, inicialmente no se quiere creer que esta vez había mentido de veras. Si alguien miente por ligereza, sin la intención de hacer daño a nadie, como en la comedia de Schmidt *Der leichtsinnige Lügner* la mentira aparece más como algo natural que como una deficiencia moral. Deviene aquello que llamamos defecto de carácter. Para ser cómica la traición ha de ser tratada como la mentira: jugarreta pícara. La intriga urde un engaño, para la debilidad y la vanidad, la falsa seguridad y la hipocresía quedan atrapadas con sus propias redes. Cuando Madame Orgon esconde a su marido bajo la mesa y se muestra aparentemente conforme con las desfachateces de la hipócrita Tartufo para convencer a su consorte de las infamias del embustero, nos alegramos ética y estéticamente de este enmascaramiento. [p. 330] Los viejos tutores que por cuestiones de patrimonio quiere obligar al casamiento a sus jóvenes y bellas sobrinas, como el Doctor Bartolo en el *Barbero de Sevilla*, se ganan nuestras sonrisas y todos simpatizamos con el avariento viejo y todas las astucias que convierten en deshonra su desdén. El adulterio, si es un auténtico adulterio, no consiente ningún tratamiento cómico, sino sólo trágico⁷⁶. En una infinidad de breves historias medievales, «contes» franceses, novelas cortas italianas⁷⁷, sainetes alemanes, el adulterio sólo ha sido representado en su aspecto intelectual, es decir, como superación de los impedimentos que obstaculizan a los amantes. El momento ético es completamente ignorado y ciertamente esta abstracción hace posible la comicidad. Ciertamente Kotzebue en la comedia *Menschenhass und Reue* ha representado el adulterio en un modo que no es cómico ni trágico. Pero será salvado, según el curso empírico del mundo, por los niños. Meineau y Eulalia se reúnen después de cuatro años. En su reunión toman la impresionante decisión de separarse de nuevo. Pero los niños —verdaderos héroes de Kotzebue— apresuran y mantienen juntos a los padres. Kotzebue se ha limitado a representar aquí un hecho muy triste pero muy común: que muchos matrimonios interiormente rotos, también se romperían exteriormente si el miedo a envenenar el sentido de piedad de los niños con la confesión de la culpa, no mantuviese a los padres juntos en una tolerable unidad aparente. Ha sido sin duda esta motivación, la de mitigar la resignación trágica, la que ha conferido a esta representación un éxito sin precedentes, poniendo incluso de moda entre las señoras

76 Acerca del adulterio véase mi ensayo en *Studien*, I, Berlín, 1839, pp. 56-90.

77 Acerca de estos véase el *Novellenbuch* de Bülow, 4 vols., y para la novela italiana la inteligente selección y traducción que nos ha proporcionado Adalbert Keller en su *Italianische Novellenschaft*, Leipzig, 1851, 6 vols.

el tipo de sombrero de Eulalia.

El homicidio, en fin, puede ser cómico sólo como parodia. Se convierte en juego bufonesco: en tiempos recientes hemos oído cantar estos hechos truculentos y horripilantes en las *Fliegende Blätter* de Munich, en los *Musenklagen aus Deutschlands Leierkasten*, en los *Düsseldorfer [p. 331] Monatshefte*, etc. Si el término no fuera demasiado beévolo, se les podría llamar tragicómicos.

c.2 Lo espectral

Por su naturaleza la vida tiende a evitar la muerte. Ya habíamos hablado de lo muerto. Este se convierte en espectral cuando, contra su naturaleza, reaparece como viviente. La contradicción por la que lo muerto sería todavía viviente constituye el horror del miedo a los espectros. La vida muerta en cuanto tal no es espectral: podemos velar imperturbablemente a un cadáver. Pero si un soplo de viento moviese su sudario o el vacilar de la luz hiciese inciertos sus rasgos, entonces la idea pura y simple de la vida en lo muerto —que en otra situación puede resultarnos muy agradable— podría tener ante todo algo de espectral. Con la muerte se cierra para nosotros el más acá; la apertura del más allá a través de alguien que ya ha muerto tiene el carácter de una horrible anomalía. El muerto, aparentemente en el más allá parece obedecer leyes que no conocemos. Con el horror frente al muerto, en cuanto ser presa de la descomposición y con el respeto al muerto como ser consagrado, se mezcla el absoluto misterio del futuro. Para nuestros fines estéticos deberíamos pensar por separado en sombras y espectros, análogamente a como hacían los romanos con las larvas y los lemures. La idea de espíritu que originariamente pertenece a otro orden tiene en sí algo de extraordinario y horripilante, pero nada de espectral. Los demonios, los ángeles, los duendes son como son desde el inicio, no han llegado a ser lo que son con la muerte. Están en las sombras. Entre el espectro y el viviente se coloca la peculiar idea del vampirismo. El vampiro es representado como un muerto que abandona periódicamente el sepulcro con una vitalidad aparentemente completa para aferrarse a la vida joven y cálida, y succionarle la sangre. El vampiro está ya muerto, pero, contra [p. 332] su naturaleza de muerto tiene el deseo de nutrirse incluso de vida floreciente. Con *La esposa de Corinto* de Goethe, y con la narración de Byron y ópera de Marschner *El vampiro*, se ha hecho suficientemente conocida entre nosotros esta fantasía mortuoria. Como leyenda es la misma entre los pueblos griegos y serbios, y equivale a la de los hombres lobo («loups garoux») en los pueblos románicos. En las narraciones cortas de las *Mil y una noches* también aparece la imagen de hombres, llamados Gulen, que encuentran placer en nutrirse con cadáveres, de saciar la vida con la corrupción de la muerte. Estas lamias orientales son mucho más repugnantes que los vampiros, porque son todavía más innaturales. El muerto que aparece como simple sombra puede dar la imagen de extrañeza, pero no necesita ser absolutamente feo. En lo esencial puede tener la misma forma que en vida sólo la pierde un poco con la palidez y la ausencia de color. En *Los persas* de Esquilo la sombra de Darío sale de los infiernos para lamentarse, y cuando aparece frente al coro y la Atossa el poeta hace decir al coro:

«El terror me sobrecoge al verte
el terror me sobrecoge al oírte
viejo y honorable rey».

Pero a través de estas palabras no se puede reconocer que haya nada repugnantes en la aparición en cuanto tal. Lo mismo ocurre cuando en la *Odisea* el hombre del Hades rodea la fosa de sacrificio de Ulises. Lo mismo que en la sombra de Samuel que la evocadora de muertos de Endor hace aparecer ante Saúl. En una observación, muy importante para nuestro tema, acerca del Sepulcro de la bailarina (Werke, vol. XLIV, pp. 194 ss.) Goethe ha hablado de modo tan excelente de la naturaleza de lo tenebroso, de lo lemúrico, que no podremos dejar de citarlo en lo que sigue. Son tres cuadros, una

trilogía cíclica «La artística [p. 333] muchacha comparece en los tres. En el primero para atraer a los huéspedes de una persona acaudalada a gozar en modo elevado de la vida; el segundo la representa en el Tartaros en la región de la descomposición y la semidesaparición, realizando cuidadosamente sus artes; el tercero la muestra con la misma apariencia de antes, unida a la eterna beatitud de las sombras». El primer cuadro representa a la bailarina en un banquete en el papel de bacanal, provocando la admiración de personas de todas las edades. El segundo cuadro la recoge en el momento de paso al mundo de los Infiernos.

«Mientras que en el primero la artista aparece plena y rica en vida, exuberante y con movimientos sinuosos y fluidos, aquí vemos en el triste reino lemúrico lo contrario de todo esto. Ella se sostiene sobre una pierna, pero le oprime el otro pie contra el muslo de aquella, como si buscara un apoyo. La mano izquierda se apoya en la cadera, como si no tuviera fuerza por sí misma, aquí se encuentra la inestética forma de cruz, los miembros están en forma de zig-zag, y debe contribuir a la expresión el brazo derecho elevado que se coloca en una posición que podría ser en otro momento graciosa. La pierna que se apoya sobre la otra, el brazo que se sostiene sobre la cadera, la rodilla anexa, todo expresa lo estacionario, lo móvil-inmóvil: una auténtica imagen de tristeza lemur, al que le quedan todavía suficientes tendones y músculos para poder moverse con prudencia y no tener la apariencia de translucido esqueleto que cae a tierra. Pero incluso en esta infausta situación, la artista puede obrar un efecto vivificante, placentero y artístico sobre el público actual. El deseo de la multitud que acude, el aplauso que los serenos espectadores le dedican son aquí simbolizados con mucha delicadeza por dos figuras semiespectrales. Todas las figuras por sí, y las tres juntas conforman una excelente composición de un efecto unitario, de una única expresión. ¿Qué significado? ¿Qué expresión? El arte divino que sabe dignificar y elevar todo no puede [p. 334] rechazar lo infausto y lo atroz. Precisamente aquí quiere ejercitar con fuerza su majestad, pero para hacerlo tiene un único camino: no puede dominar lo feo si no lo hace de manera cómica. De esa manera Zeuxis se moriría de risa representando a su Hécuba con rasgos tan feos. Si se reviste a esta presencia de lemur monstruoso con una femenina plenitud juvenil de los músculos, aparecerá ante nosotros una de las situaciones cómicas con las que han sabido deleitarnos Arlequín y Colombina. Si se procede de la misma forma con las dos figuras laterales, se encontrará que se alude a la plebe que es ante todo seducida por representaciones del género...

...Pero perdónese si he sido más prolijo de cuanto quizás era necesario, pero no todos son capaces de ver, sobre todo al primer golpe de vista, estos antiguos rasgos de genio humorístico, con ello, con su fuerza mágica, una arlequinada lemúrica se inserta entre una comedia humana y una tragedia del espíritu, es lo ridículo entre lo bello y lo sublime. Sin embargo, reconozco sin problemas que no me es fácil encontrar algo más digno de admiración que la cohesión estética de estas tres situaciones, que contienen todo aquello que el hombre puede saber, sentir y fantasear acerca de su presente y su futuro...

...La última imagen como la primera habla por sí misma. Caronte ha transportado a la artista al reino de las sombras, mira hacia atrás por si alguien pudiera venir a recogerla. Una divinidad propicia a los muertos que preserva su oficio en el reino del olvido, mira con placer un pergamino desplegado en el que aparece la lista de los papeles en que la artista fue admirada en vida. Cerbero calla en su presencia, ella encuentra nuevos admiradores, quizás aquellos que la precedieron en estas ignotas regiones. Ni siquiera le falta una doncella, aquí también le sigue una que desempeña las funciones de otras tener dispuestos los chales para su señora. Las imágenes de los contornos están agrupadas de modo maravilloso y significativo, e incluso como en los cuadros precedentes, hacen sólo de marcos de la [p. 335] figura que aparece como figura decisiva tanto aquí como allá. Aquí ésta aparece con un movimiento de Ménade que bien podría ser el último, el que concluye la representación báquica, pues más allá no hay otra cosa que deformación. En el entusiasmo del arte que también aquí la anima, la artista parece sentir la diferencia de su estado actual respecto a aquél que acaba de dejar. La postura y la expresión son trágicas y podrán representar aquí tanto a una desesperada como a una mujer poderosamente fascinada por los dioses. Así como en el primer cuadro parecía excitar a los espectadores sustrayéndose intencionalmente a ello, aquí está realmente ausente; sus admiradores que están enfrente la aplauden pero ella no muestra atención, totalmente retraída respecto al

mundo externo, completamente inmersa en sí misma. Y así concluye su representación con una disposición de ánimo muda, pero suficientemente clara en la pantomima, y verdaderamente pagana que comparte con el Aquiles de la *Odisea* la idea de que es mejor llevarle como doncella el chal a la señora, que ser considerado el mejor entre los muertos»^{77(b)}.

Como ya revela su nombre, la sombra es inasible. Aunque es visible y audible, no puede ser asida, y por ello no es turbada por los límites materiales. Va y viene desde el punto de vista temporal y tiene una tenue ligazón con la noche, que la favorece. La imagen dibujada en colores oscuros reflejará lo sepulcral: las baladas tienen una particular predilección por los esqueletos y los sudarios, pero poco a poco, como por ejemplo, en la *Leonore* de Bürger, hacen aparecer las sombras con forma de plena realidad. En todos los pueblos los colores acromáticos, el negro, el blanco y el gris, son los colores del mundo de las sombras, ya que todos los colores verdaderos pertenecen a la vida, al día y al mundo. La sombra se convierte en espectro, en «larva», cuando se conecta a aquella en una historia es llamado el mundo del más allá, donde debe encontrar la paz, a los afanes de este mundo. Sólo el espíritu que ha [p. 336] superado la historia, puede encontrar una serenidad libre y pacífica. Cuando el hombre no ha llevado a cabo toda su historia, la fantasía le hace volver de la tumba para que cumpla su drama en el mundo de los vivos. No reserva a la época indeterminada de un Juicio Universal la tarea de regular aquello que resta de su historia, sino que lo resuelve ya aquí, como justicia poética. El muerto ha hecho algo o algo le ha sido hecho, algo iniciado que necesita ser llevado a término, o una culpa que debe ser expiada. Exteriormente la muerte lo ha sacado del contexto histórico, pero la unidad de la necesidad interior no lo deja todavía, y él parece pugnar todavía por su derecho, por su expiación. De noche, cuando los vivos se sumen en el sueño, él sale del seno de la tierra, que no puede tener siempre encerrado a este ser que todavía no ha sido juzgado— y se acerca al lecho de aquellos que duermen o están en duermevela. Muestra a la esposa o a los hijos las sanguinolentas heridas que él, lejos de ellos, recibió de una mano pérfida; intranquiliza al asesino atormentándolo con su visión; exige de sus familiares venganza por la ofensa cometida; o los invita a los vivientes a que lo sigan para mostrarles importantes tesoros; o revela crímenes que ha cometido en secreto y suplica —para redimirse de su culpa— que lo ayuden a hacer penitencia. El muerto es ya incorpóreo y está privado de fuerza: temeroso de la luz, ya no puede intervenir en persona en la realidad del día, sólo puede suplicar, conjurar, implorar a los vivos que no olviden la justicia hacia el muerto. El espíritu del muerto puede presentar al vivo la culpa que ha cometido de forma absolutamente silencioso, como hace la sombra de Banquo sentándose a la mesa de Macbeth, o puede hablar con voz retumbante como hace el padre de Hamlet, etc. ¿Qué es entonces un espectro? Es el reflejo de la conciencia culpable, la inquietud de la propia disonancia interior que se proyecta en la imagen del espíritu que nos molesta: como aquél pintor que ha [p. 337] pintado ingeniosamente la orden de captura como sosia del asesino que persigue. El homicida huye en la oscuridad de la noche, enorme la orden de captura lo persigue, esta filiación, si se la observa con más detenimiento no es otra cosa que el propio asesino, es el reflejo infinito de su culpa: el homicida huye de sí mismo y escribe su propia orden de captura. Este momento ético da a lo espectral su sanción ideal, a pesar de su aspecto sombrío aquél debe hacer sentir el peso de aquella necesidad que reposa en el eterno fundamento de los poderes morales. En el espectro debe manifestarse un interés que está más allá de toda opinión, todo escarnio y atentado por parte de la vida: la distinción con la que se representa al espectro por frivolidad.

77(b) Debido a su longitud tendría aquí que haber puesto esta bellísima descripción de Goethe. Pero pensé que al final muy pocos se preocuparían de las notas y que haría mucho mejor con obligar a mis lectores a leerla en el texto. Y que no se diga que habría hecho mejor con limitarme a un reenvío a la obra de Goethe con lo poco diligente que somos, y ¿quién tiene siempre las obras a mano? Sin querer hacer ningún reproche a mis apreciados lectores, estoy seguro de que la mayor parte de ellos no sabía nada hasta ahora del sepulcro de la bailarina, porque apenas habían leído estos pequeños trabajos de Goethe.

Por eso la representación de lo espectral es extraordinariamente ardua. En la *Dramaturgia* (X-XIII) Lessing ha aportado la teoría estética de lo espectral:

«Ha nacido en nosotros una disposición a creer en los espectros, sobre todo en aquellos para los que escribe el poeta dramático. Sólo depende de su arte el que esta disposición fructifique efectivamente; depende sólo de ciertas maniobras el que consiga dar vivacidad haciendo creíble la realidad. Si eres capaz de esto, en la vida cotidiana podremos creer lo que queramos, en el teatro habremos de creer lo que él quiera».

En este punto Lessing contrapone a Voltaire y Shakespeare. El primero no ha captado la naturaleza del espectro, el segundo lo ha comprendido perfectamente y la ha representado —según Lessing esto o ha hecho casi único y exclusivamente Shakespeare. En su *Semíramis* Voltaire había hecho salir a la sombra de Nino en pleno día en medio de una asamblea de los pares del reino acompañada de un trueno. [p. 338]

«¿Dónde ha oído Voltaire que los espíritus sean tan atrevidos? ¿Qué anciana no le podría haber dicho que los fantasmas rehuyen la luz del sol y no gustan de presentarse frente a grandes multitudes. Sin duda que esto lo sabía Voltaire, pero era demasiado timorato y escrupuloso para utilizar estas circunstancias comunes y quería mostrarnos un espectro; pero debía ser un espectro de género más noble, y de esta manera lo ha arruinado todo. Los espectros que se permiten cosas contrarias a toda usanza, contrarias a todas las buenas costumbres de los espectros, no me parece ningún espectro y todo aquello que no estimula la ilusión, la perturba».

Lessing se limita aquí a la comparación entre Nino y el padre de Hamlet. Él hace la aguda observación de que el fantasma de este último no actúa por sí mismo, directamente, sino a través del modo como Hamlet nos describe el efecto que las apariciones tienen en él. El espíritu de Nino tiene el fin de impedir el incesto y vengarse de su muerte. Está sólo en cualidad de «deus ex machina», mientras que el padre de Hamlet de Shakespeare es un personaje que actúa verdaderamente y de cuyo destino no participamos, que suscita horror, pero también compasión. Según Lessing el error principal de Voltaire radica en que entiende la aparición del espíritu como una excepción a las leyes del orden del mundo, un milagro, mientras Shakespeare lo ve como un fenómeno totalmente natural, «ya que es mucho más conveniente para la naturaleza del ser omnisciente no necesitar de estas vías extraordinarias, de tal manera que pensemos en la glorificación del bien, y él en la purificación del mal como elementos insertos en la cadena ordinaria de las cosas». Es aquello que habíamos querido indicar al principio diciendo que sólo la necesidad de los eternos poderes morales puede dar a lo espectral la sanción ideal. El impulso que es propio del espíritu debe quebrar desde dentro las barreras del sepulcro. Aquí podríamos permitirnos [p. 339] una pequeña observación en contra de Lessing. Aquí él no ha distinguido entre sombra y espectro. No ha pensado en el hecho de que, en el mismo poeta que él considera el maestro en la representación del horror presente en lo espectral, el espíritu de Banquo se sienta a la mesa y lo hace a plena luz del día. Él reprocha la inconveniencia de que Voltaire haga aparecer un espectro a los ojos de una gran masa de gente «Al observarlo, todos deben expresar miedo y terror de diferentes formas, pues la escena no puede tener la fría simetría de un ballet. Si hay que adiestrar a un grupo de estúpidas comparsas, una vez hayan sido adiestradas del mejor de los modos, piénsese cómo se debe repartir la atención por esta expresión diversificada del mismo afecto, distrayéndola de los personajes principales». ¿Y si en este punto Lessing hubiera pensado en el fantasma de Darío de *Los persas* de Esquilo? ¿Acaso no se le aparece éste a todo el coro además de a Atossa? Pero Darío no aparece como espectro, no hay ninguna culpa entre él y Atossa: ella quiere lamentar ante él, el gran rey, su inconmensurable desventura. El espectro —y en esto Lessing tiene razón— se refiere sólo a uno o a unos pocos personajes, pues tiene una relación determinada con estos.

Shakespeare siempre ha prestado atención con fina psicología a esta relación amalgamadora. Hamlet ve el espíritu de su padre, su madre no. Banquo es visto por Macbeth, no por los huéspedes. Uno tras otro se va alejando de la tienda de Bruto, sólo queda un muchacho que al final también sucumbe al sueño, y entonces ante él, el homicida, se le aparece el espíritu de César, al amanecer del día de la batalla decisiva.

Si la naturaleza ética y etérea de lo espectral es manejada con torpeza, cae en un nivel inferior, en el género de las apariciones de los fantasmas predilectos de las novelas alemanas de caballerías y de bribones: *Pantolino o el espantoso fantasma de medianoche*, *Don Aloisio o la [p. 340] aparición imprevista en el «vía crucis»*. Lo fantasmagórico es en general un género absurdo, ya sea por el contenido ya sea por la forma. El fantasma se mofa de los vivos con lo inquietante con lo incomprendible, coqueteando más con la seriedad del más allá que estando en conexión con éste. Nuestra escuela romántica ha hecho que lo espectral degenerara sobre todo en esa dirección. La majadería más excéntrica, la insensatez más característica pasaba por genial. En consecuencia, se podía mantener el elemento ético —en la medida en que éste se pensaba— sólo si se le asimilaba al fatalismo y, por lo tanto, siempre a una forma horrenda y repelente como el dedo cortado del *Familie Schrockenstein* de Heinrich von Kleist. Cuando en la *Oerstea* Clitemnestra aparece con el puñal en la herida, que la mano de su hijo le ha hecho, se trata de una fantasma estremecedor por su verdad; aún cuando haya de ser matado de nuevo con un cuchillo porque ya ha muerto una vez de esta manera como en *Februar* de Werner, se trata de un nexo irracional, se trata de un género inferior que pertenece al género inferior de la literatura sobre fantasmas. Por eso esta tendencia tiene una gran predilección por los muñecos, los cascanueces, autómatas, figuras de cera, etc. El cascanueces de Hoffmann dio lugar a una serie de figuras análogas, así en el *Münchhausen* Immermann todavía podía insertar su sátira en las fanfarronadas del gordo Ruspoli. Cuanto más vacíos y sin contenido devienen estos casos, más fantásticos son considerados. Era una suerte que, sin embargo, se encontrasen ya elaborados por la fantasía ciertos elementos en los que al menos el lado pavoroso de la fantasía era concebido más correctamente y puesto en acorde con la idea. Arnim impone para un período entero la moda del golem, figura de fango que adquieren una apariencia de vida gracias a una hoja prendida de la frente con proverbios del príncipe de los espíritus, Salomón. La cumbre en este campo la ha aportado la mujer de Shelley [p. 341] en una voluminosa novela titulada *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Esta merece ser mencionada, pues allí se elabora de modo interesante la idea de lo feo. Un científico ha perfeccionado con inmensas fatigas un autómata humano. Ha llegado el gran momento, en el que la máquina ha de llegar a la autonomía, en el que debe oír, hablar y moverse. Es un espectáculo que su creador no tiene fuerzas para soportar, va a su dormitorio y por el cansancio sucumbe al sueño a pesar de su estado febril. Cuando él es finalmente despertado y vuelve a su laboratorio, se lo encuentra vacío. El autómata se ha convertido en un ser vivo y, como un hombre perfectamente constituido, ha recorrido velozmente la escala de las sensaciones, tal y como Condillac describe en su famosa estatua sentiente, A la luz de la luna, con un traje de Frankenstein, había salido de la estancia y se había perdido en la soledad de las montañas, en la espesura de los bosques, evitado por los hombres y también por los animales como un ser heterogéneo por antonomasia. Aunque seguía la intención de su creador, no sólo tenía que ser fuerte sino también cultivado, aparece en la vida como un repugnante monstruo. El movimiento de la vida convierte todas sus formas y rasgos en rasgos caricaturescos y fantasmagóricos. Finalmente muestra interés por la familia de un predicador a la que observa en secreto. Nace en él la necesidad de expresar su propia simpatía y lo hace llevándoles leña por la noche. A comienzos del invierno ven al generoso monstruo que no sólo ha espiado sino que oculto ha aprendido a hablar y a leer, pero se horrorizan de él, la casa arde y todos huyen en la noche. Aquí nos abstendremos de toda crítica psicológica, pues aunque Mrs. Shelley había basado la obra precisamente sobre la psicología y con mucha circunspección, su reflexión más seria no se realiza acerca del nexo casual, pues aquella

descansa más bien sobre la ficción y su historia tiene un carácter simbólico. Por ello obviaremos aquí [p. 342] ciertas carencias estéticas y proseguiremos aquí con nuestro resumen. Por una carta que había en el traje de Frankenstein con el que el monstruo escapó, éste llega a conocer —¿a qué otro fin podría haber aprendido a leer?— el secreto de su nacimiento. Un sentimiento de venganza hacia su creador, que lo ha hecho tan miserable, le impulsa a matar a su hijo. En los montes se encuentra con Frankenstein, que lo mete en una campana de laboratorio, y le promete crearle un ser femenino, igualmente feo, para que se adapte a él, y en caso contrario matará a todos sus seres queridos. Prometeo vuelve al trabajo y está próximo a su culminación cuando surge en él la espantosa idea de que creando a la hembra podría dar lugar a una horrible raza. Como se sabe observado en su trabajo por los ojos escrutadores del monstruo, se desata en él un enorme ataque de furia en el que rompe su creación, mete las partes del autómeta en un cesto, pone éste en una barca y se adentra navegando en un lago. Allí deja hundirse a su obra, pero al hacer esto tiene la sensación de cometer un crimen, aunque se trata sólo de una mujer mecánica. Más adelante, en un final muy fantástico, que aquí no nos interesa, el monstruo mata a la amada de Frankenstein y huye hacia el Norte. Esta composición confusa, femeninamente enfática, tiene algo de agudo y profundo que la hace atractiva. Cuando quiere realizar con el acto milagroso del Creador, el producto más maduro de la técnica humana, deviene, precisamente en la obtención artificial de la vida, un monstruo que siente la extrema miseria de su aislamiento absoluto por no tener afinidad natural con ningún otro ser. Precisamente en el momento en el que Frankenstein se acerca al triunfo de su fatigoso trabajo, tiembla frene a aquello que ha creado: la primera vez se aleja, la segunda lo destruye. Y en esta destrucción no sólo ve las consecuencias para su bien, sino que ve un asesinato. Con este sentimiento culmina aquí la descripción de lo fantasmagórico. Este no consiste sólo en [p. 343] que lo muerto es reanimado como si estuviera vivo, sino sobre todo en que cosas muertas —palos de escoba, cuchillos, relojes, cuadros y muñecos— se hacen vivos, y una potencia superior existe sólo por el hecho de que resuenan sonidos extraños que esconden raros, inaudibles e impronunciados misterios. Si todavía está presente cierta conexión ética como en la *Bettelweib von Locarno* de Kleist, en donde del ángulo de un cuarto sale en momento determinados un sonido agudo porque una vez allí se desprecia a una pobre mendiga, y desde aquel momento, a la misma hora, el gemido de la muerte se hace sentir para suplicar compasión —esto es todavía demasiado racional. Sólo en el sonido de una totalidad privada de contenido, evanescente, es verdaderamente romántico el romanticismo a la Hoffmann, por eso para estos su flor no era la rosa ni la magnolia, sino la «flor azul». Cuanto más abstracto, tanto más enigmático es. La mujer de Shelley tiene realmente fantasías más profundas. ¡Con qué fuerza aparece en Frankenstein la idea de que la raza a la que debe la existencia constituiría para siempre en la especie humana la base de una insuperable ambivalencia entre el hombre creado por Dios y el hombre artificial construido con el cálculo! ¡Qué profundamente motivada está la necesidad de que al hombre feo no le corresponda la mujer fea, de tal manera que lo feo no se convierta en norma, en ideal del género.

Es superfluo ponerse a demostrar en detalle cómo el género de los fantasmas podría fácilmente devenir cómico, pues la sátira de las visiones de espectros se ha servido frecuentemente de esta burla⁷⁸. Pero el arte ha utilizado frecuentemente también fuera de la sátira, lo espectral y el género de los fantasmas para preparar los enredos más cómicos, entre los que el canto final de Don Juan es la representación más elegante y consecuente desde el punto de vista escénico y psicológico. Don Juan se ha decidido a ver al monje, cuya sombra habita en el castillo. Una [p. 344] estancia gótica, amueblada a la antigua, luz de luna, dos pistolas sobre la mesa, medianoche, extraños susurros en el corredor, se

78 Hay toda una serie de comedias y operetas basadas en esto. La farsa vienesa, por ejemplo, en el *Espíritu rosa* ha hecho uso de extrema y serena comicidad. En escena aparece el cortejo fúnebre. El muerto completamente vestido de rosa camina en calidad de espíritu con un misal y un sayo en las manos entre los familiares que están de luto, se aflige por él, etc.

avecina, es él, el monje. Dos ojos de fuego miran desde dentro de la capucha. Don Juan se abalanza hacia él, el monje se aleja por el oscuro corredor, el caballero lo sigue, se aferra al fantasma, y lucha con él y:

«El espíritu —si era espíritu— parecía un alma suave, suave
pero escondida dentro de una concha.
Su mentón que tenía un hoyuelo y su cuello de cisne se
asemejaban a una criatura de carne y sangre.
La túnica negra y la gris capucha cayeron al fin.
Se descubrió. Y entonces ¿es posible?
El espíritu tenía los hermosos senos y las caderas de su
Alteza, la caprichosa duquesa de Fitzfulk».

c.3 Lo diabólico (Lo demoníaco, lo hechicero, lo satánico)

Ante todo hemos tomado el mal como lo criminal. Como pura actitud negativa, sin expresarse simbólicamente en una figura deformada u objetivamente en una acción, no se convertirá en objeto estético. Hemos escogido para llamarlo la expresión «criminal», porque de esta manera queremos insinuar que el hombre, por un efecto híbrido, por la pasión, por un conflicto de las circunstancias, puede llegar a una acción mala sin por ello ser en todo y por todo, ni sustancialmente malo, ni diabólico. Edipo, Orestes, Medea, Otelo, Karl Moor, etc., cometen crímenes sin que se les pueda atribuir maldad, ni placer por el mal. Habíamos hecho que lo espectral siguiera a lo criminal, porque este está esencialmente mediado por cierto nexo con la culpa. Lo habíamos distinguido del reino de los demonios y del reino de las sombras en general. La aparición de un espíritu, como el espíritu de la tierra en el *Fausto* de Goethe, o de una sombra, como la de Darío en *Los persas* de Esquilo, puede suscitar horror, pero al mismo tiempo ser de sublime [p. 345] belleza. La sombra se convierte en espectro cuando, una muerte todavía no ha agotado su historia en su vida, cuando, por lo tanto, está todavía involucrado en el pragmatismo de la sucesión temporal. Por prudencia nos hemos servido aquí de una determinación más general para no excluir aquellas apariciones que no son directamente suscitadas por el mal. Del mal como algo inherente a éste, pues el mismo Banquo, por ejemplo, no es malo ni delictivo, y, sin embargo, lo parece. Hemos subrayado la inquietud del muerto, pues todavía un importante asunto de interés lo devuelve al más acá. Cuando lo espectral se convierte en fantasma, no por ello entra en el ámbito del mal, sino más bien en aquella región del absurdo que ya habíamos tomado en consideración. Lo espectral como reflejo de la desarmonía interior puede devenir estéticamente bello precisamente porque suscita el horror e incluso, como atinadamente dice Lessing, compasión. En cuanto conectado a la idea de muerte, de corrupción, de culpa, de mal, suscita en nosotros horror, es repelente; pero en cuanto ligado a los intereses éticos y en cuanto representa la dignidad de la justicia que continúa reclamando sus derechos más allá de la muerte, es liberado al mismo tiempo el feo, como muestra de modo incomparable la tenebrosa figura del Comendatore en el *Don Giovanni* de Mozart. Indiscutiblemente la locura tiene en sí, en su descarrío, algo espectral dentro de sí. A la inversa del muerto, el loco está enajenado por una idea; el fantasma vuelve del más allá al más acá, realizando un enorme salto de un mundo a otro, mientras que el loco vive todavía, pero la locura lo sustrae de la realidad, está patológicamente muerto a los intereses vitales de la realidad positiva. La inconmensurable grandeza de Shakespeare, que ha escrutado a fondo el corazón humano en sus alturas y abismos, nos aporta los ejemplos más puntuales. Su Lady Macbeth, que por la noche se levanta de [p. 346] la cama sonámbula quiere lavarse las manchas de sangre de sus manos, es una aparición cercanísima a la de los espectros, que hace que se nos hiele la sangre en las venas. La

conciencia de culpa, el sonambulismo, el comienzo del desfallecimiento del espíritu, se mezclan aquí en un efecto de inmensa potencia. Cuando su Rey Lear, con una corona de paja, apoyándose en una rama, pronuncia discursos a campo abierto, nos da una impresión espectral. Pero en estas escenas hay siempre racionalidad, por el contexto en el que tienen lugar. El fantasma por el contrario nos resulta estúpido y enojoso. Sería, sin embargo, muy unilateral negarle a éste su justificación estética. También en el fantasma la fantasía ha sabido recoger una maravillosa belleza, en parte en las fábulas populares y en parte en las creaciones de los grandes maestros, como en las espléndidas leyendas, *Der blonde Eckbert*, *Der Runenberg* y *Der pokal* en el *Phantasmus* de Tieck.

Este desarrollo podrá aclarar la falsa unilateralidad de esa determinación conceptual que identifica lo feo con lo espectral, y a este a su vez con el mal. En su teorías Weisse se ha dejado perturbar por la representación del infierno en la fantasía religiosa de los pueblos y ha llegado al error de ver en los habitantes del infierno, demonios para el vulgo, a los auténticos espectros; lo que no es estéticamente justificable. «Las figuras de estos abismos son los espectros, que simulan una existencia autónoma u objetiva, desvinculada de la subjetividad de la fantasía y gracias a esta mentira amenazamos con postrar al mismo abismo la abyección los espíritus finitos a los que desarrolla cada uno en particular según su infinita particularidad» (*Aesthetik*, vol. I, pág. 188). «Por eso el atributo general de todo lo feo, que ha de ser espectral e inquietante, es una expresión que se contrapone a la naturaleza misteriosa o familiar de la belleza. Como naturaleza espectral, lo feo penetra en todas las formas de la belleza y las perturba en la [p. 347] medida en que, en lugar de su verdadero significado —que asigna a cada una su específica posición dialéctica— sustituye el impulso sin contenido de la fantasía que se pone en el puesto del Ser supremo. Como esta salida de la fantasía espectral de la esfera de su ser, es decir, de su nulidad, hacia las esferas superiores de la realidad estética, es una destrucción de las formas en la que consiste esencialmente la idea de la belleza, por eso la razón última y suficiente de este evento no está dentro sino fuera o más allá de esta idea, en concreto en la sustancia y en el concepto del mal» (ibid. Pág. 196). No sólo no tenemos nada en contra, sino que estamos del todo de acuerdo en ver en el mal la mentira absoluta y, por lo tanto, también un momento espectral, pero tomar a lo espectral sólo como una mentira y a lo feo sólo como algo espectral, nos parece una confusión de este teórico de la estética, cuya falsedad es esclarecida por su seguidor Ruge y también por su correctos Kuno Fischer⁷⁹.

Para poder ir adelante y pasar a lo diabólico, deberemos todavía discutir con otro filósofo, con Hegel, pues, según un fragmento explícito y muy citado de su *Estética* (I, pp. 2184 ss.) el mal es incapaz de suscitar un interés estético. Por la importancia de la cosa en sí y en el valor que atribuimos a las ideas de Hegel, nos estará consentido citar sus palabras haciéndolas seguir de algunas observaciones. Dice Hegel: «La realidad de lo negativo puede corresponder a lo negativo en su esencia y naturaleza, aunque el concepto y el fin internos son nulos en sí mismos, la fealdad ya interna tolera aún menos en su realidad externa una auténtica belleza». Que lo negativo no pueda tener la forma de lo positivo es natural. También es natural que su interior, en cuanto algo feo, deba reflejarse también exteriormente de una forma correspondiente. Sin embargo, en este punto, desde el punto de vista estético, aparece una distinción. Si el arte configura lo externo conforme a lo interno, en lo malo este elemento externo no podrá [p. 348] ciertamente ser bello en el sentido en que es bello en el caso de lo bueno y lo verdadero. Pero ¿debemos pensar que el artista que hace visible lo negativo de manera totalmente conforme a su naturaleza, no lo representa como bello? No bello conformas sublimes o agradables, sino con formas vulgares y repugnantes, que, sin embargo, ha sabido encontrar, unificar y

79 Ruge, *Neue Vorschule*, pág. 106: “Toda felicidad en la poesía y en las otras artes, artes de la sensibilidad y de la acción, adquiere en realidad sólo una existencia aparente, una aparente realidad del espíritu, un ser aparente de fantasma. El fantasma es una apariencia, pero no la verdadera y real apariencia del espíritu, es decir, más bien no es una apariencia”, etc.

conformar de modo tal que representan lo interno como algo feo. ¿Es quizás la descripción del mal tan fácil que cualquier ignorante podría obtenerla?

«La sofística de la pasión —continúa Hegel— puede, con habilidad, vigor y energía de carácter, hacer el intento de meter lados positivos en lo negativo, pero nosotros sólo retenemos la visión de un sepulcro blanqueado. Pues aquello que es sólo negativo es en general pálido y chato en sí, y, por lo tanto, nos deja vacíos o nos repele, ya sea usado como motor de una acción o simplemente como medio para provocar la reacción del otro. Aquello que es cruel, desafortunado, la espereza en el uso del poder, la dureza de la prepotencia, pueden ser todavía retenidos y tolerados por la representación, si son apoyados y elevados por la grandeza de contenido del carácter y del fin. Pero el mal como tal, la envidia, la vileza y la bajeza son y serán siempre repelentes. El diablo en sí es por ello una mala figura, inutilizable estéticamente; pues él no es otra cosa que la mentira personificada y, por lo tanto, un personaje prosaico al máximo».

Detengámonos un momento aquí. Que el mal sea ética o religiosamente criticable va de suyo. Los neoplatónicos incluso han ignorado su existencia empírica, y lo han tomado como algo que no es. Afirmamos de tal manera que lo malo es estéticamente repugnante, que toda nuestra exposición acerca de lo repugnante culmina con el concepto de lo malo y lo diabólico. Pero ¿quiere esto decir quizás que el mal es inutilizable estéticamente? ¿Acaso en el mundo de los fenómenos no son iluminados lo negativo por [p. 349] lo positivo y lo malo por lo bueno? Por eso dice Hegel, no sin cautela, que de por sí el diablo es una mala figura estéticamente inutilizable. El diablo de por sí debe ser entendido como sujeto aislado del arte extraído del contexto complexivo del mundo. Pero en tales condiciones, ¿es también lo diabólico absolutamente inestético? El que quisiera afirmarlo estaría obligado a exigir del arte sólo exhibiciones morales, estaría obligado a no exigir de éste que refleje en sus creaciones una imagen del mundo, de tal manera que vislumbremos, a través de la lucha de las apariencias, el fundamento eternamente igual a sí de la ida [sic] afirmativa por excelencia. Es justo decir que el mal nos deja vacíos, que nos repele de suyo, que la sofística de la pasión no puede ocultar la variedad de lo malo. Pero, ¿puede que no sea interesante la representación de lo malo, que hace que emitamos ese juicio? ¿Es estéticamente inutilizable el espíritu formal que persigue sus fines, la grandeza tiránica con la que acumula sin escrúpulos crimen tras crimen? ¿Es estéticamente inutilizable todo esto? ¿Cómo es que todo el arte dramático del Medievo ha podido sacar provecho de este elemento «prosaico»? ¿Cómo es que también la escena clásica inglesa ha podido pasar de los misterios a las «moralplays», y de éstas a la comedia y a la tragedia verdaderas y propias sólo a través de una metamorfosis del diablo y de su bufón, «the vice»? Pero moderemos el ritmo de nuestras preguntas, quizás el texto nos aporte una aclaración. Hegel continúa diciendo: «Igualmente la Furia del odio y muchas alegorías sucesivas son poderes, pero privadas de autonomía afirmativa y de base e inadaptadas a la representación ideal, a pesar de que también en esta relación hay gran diferencia entre lo que está permitido y [p. 350] prohibido a las artes particulares y el modo en el que presente a la intuición su objeto». Si acaso la «Furia del odio» tuviera que ser representada por las Euménides, Hegel se habría equivocado, pues éstas, en cuanto custodias de los delitos de sangre, son esencialmente potencias afirmativas que vengan la ofensa hecha al derecho y a la santidad de las costumbres. En su aspecto terrible han sido representadas como sublimemente bellas, aunque el dios de la luz las llame mujeres monstruos de la noche. Aquí Hegel ha pensado menos en los griegos que en los romanos y en los franceses, por ejemplo, en la *Henriade* de Voltaire que es ricamente ilustrada como una especie de mitología. ¿Pero el motivo por el que estas alegorías son insulsas y chatas no está en la naturaleza de la alegoría? ¿No son las virtudes expresadas en aislamiento alegórico mejores que los vicios? ¿No es quizás el genio más rico y profundo, como era el de Alberto Durero o el de Rubens, apenas capaz de superar el prosaísmo alegórico? Hegel concede que las diversas artes podrían comportarse en modo diverso. Ciertamente,

pero precisamente por esto la poesía puede dar una forma interesantísima al mal, porque está capacitada para mostrar la capacidad de locura que el mal produce en su génesis última. Aquella no tiene necesidad de apoyarse, como las artes figurativas, sino que puede expresar la profundidad negativa propia de la autoconciencia malvada. ¿No está la grandeza del Mefistófeles de Goethe en la irónica claridad con la que se expresa la astucia que niega constantemente? «Pero el mal —continúa nuestro filósofo— es en general yermo y sin contenido, porque de éste no puede surgir otra cosa que lo negativo, la destrucción y el infortunio, mientras que el arte auténtico debe presentar en sí el aspecto de una armonía». Tomemos de nuevo la advertencia general acerca de la falta de contenido del mal, pero rechacemos la justificación a través de las consecuencias. ¿Acaso no puede venir también del bien, en el modo [p. 351] más variado, infelicidad y destrucción? ¿No hay en toda tragedia una infinidad de miseria, y no impide quizás la armonía estética? «Especialmente la bajeza de ánimo —argumenta Hegel— es despreciable, pues nace de la envidia y el odio contra lo que es noble y no tiene problemas para convertir un poder en sí justo en medio para la propia maldad y vergonzosa pasión. Los grandes poetas y artistas de la Antigüedad no nos presentan, por lo tanto, la imagen de maldad y la perversidad; sin embargo, Shakespeare en el *Rey Lear* nos presenta, por ejemplo, el mal en todo su horror». En este punto Hegel reprocha al viejo el haber sido tan estúpido de dividir su reino y perjudicar a Cordelia, y encuentra congruente que una actitud tan irracional deba tener por consecuencia la locura. Queremos prescindir del hecho de que ya Homero le había dado a Tersites no sólo el aspecto, sino esa bajeza de ánimo que nace de la envidia y el odio contra aquello que es noble. Aquí quisiéramos prescindir de algunos caracteres de Eurípides, porque probablemente Hegel no cuenta a este poeta entre los grandes de la Antigüedad. Pero, ¿hemos de creer en serio que Hegel había querido contraponer a Shakespeare y a los grandes poetas de la Antigüedad en tanto que aquél presentándonos “el mal en todo su horror” había podido cometer un delito estético? Esta opinión será contradicha en innumerables lugares de la *Estética* en la que Hegel hace todo lo posible por mostrar su admiración por Shakespeare (y para el caso que habíamos tratado, véase Libro III, pp. 571 ss.). Entonces, ¿qué debemos pensar? Debemos indudablemente admitir que Hegel ha dado un valor poético incondicionante superior a la acción en la que la colisión parte de potencias afirmativas absolutamente legítimas éticamente, que a la acción en la que lo negativo actúa como palanca. Precisamente por este motivo su admiración por Antígona es ilimitada: para él «es la obra de arte, más excelsa, más satisfactoria» que hay (*Aesthetik* III, pág. 556).

[p. 352] Deberíamos recordar además que él era el más declarado enemigo de todo moralismo pacato, concretamente del cotorreo sofisticado propio de la moral sin nervio y ávida de perdón de un Iffland o un Kotzebue, sin embargo —y precisamente por esto— era un hombre de extrema gravedad ética que en afinidad con el genio platónico, se indignaba con la inmoralidad hasta el punto de no soportarla, y no tenía comprensión alguna hacia el tratamiento cómico del mal durante el Medievo cristiano. También la ironía de la Escuela romántica le parecía un cúmulo de «bromas insensatas». Sólo la pintura de género holandesa tenía para él el privilegio de poder prescindir de lo elevado y lo digno del contenido, sobre lo que en otros casos insistía continuamente. Los antiguos, sobre los que Hegel pone el acento aquí, a causa de la idea de destino, no podían todavía representar el mal en la libertad de la forma subjetiva; los modernos, como Hegel ha presentado en otros lugares, deben tomar a la fuerza la representación del mal en relación con la idea de libertad, de la que parte su visión del mundo mediada por el cristianismo. Y, esto es así porque el aspecto subjetivo de la libertad se manifiesta como algo exclusivo del mal que con su negatividad da lugar al desencadenamiento de la caída. La bajeza de ánimo propia de la envidia que Hegel encuentra tan despreciable, recaía para los antiguos en el $\phi\theta\upsilon\epsilon\rho\nu\sigma$ de los mismos dioses, para los cristianos en el diablo. ¡Qué laboriosos fueron los más grandes artistas, Orcagna, Dante, Rafael, Miguel Ángel, Pierre Corneille, Racine, Marlowe, Shakespeare, Goethe, Schiller, Cornelius, Mozart, Kaulbach, para representar el mal no sólo como criminal y espectral, sino también como

diabólico!⁸⁰.

El mal como algo diabólico se distingue del mal de una pasión particular, de una maldad particular, de un afecto pasajero, porque odia sustancialmente al bien, hace de la negación de éste un fin absoluto y demuestra placer en hacer el mal. En la conciencia—inseparable de su [p. 353] concepto—de su oposición al bien está el motivo de su paso a la caricatura. Esto es posible sólo como consabida caricatura del modelo divino que debería estar ahí contenido. Esto recuerda al bien con cuya destrucción disfruta; al que mira sonriendo malignamente y mostrándole los dientes como si fuera un contrasentido, pero no puede liberarse de éste porque si no existiera el bien tampoco podría existir el mal y por eso éste enloquece. Lo diabólico reproduce lo criminal en el pensamiento de los hombres poseídos de demonios diabólicos y son obligados por éstos a un comportamiento horrendo. El poseído cae en la pasión, finge, goza, se da a la fuga y además llega hasta la más franca bestialidad de lo feo. Aquello que actúa propiamente en él debe ser, según la idea que se tiene, el demonio o muchos demonios que lo han poseído. O todavía más propiamente, es el hombre mismo el que hace todo esto, ya que el pensamiento reconduce la falta de libertad de su estado a su libertad, mostrándole que ha cometido un fallo, que ha consentido el acceso a un demonio, ya sea de lujuria, ya de afán de poderío, al que se le han unido rápidamente otros, pues por estos vicios son considerados virtudes. La posesión, por lo tanto, se convierte en culpa del hombre que no excluye de sí el mal por medio de su libertad, y según la voluntad de ésta. Lo diabólico repite el elemento de lo espectral en la geometría. La llamada magia negra tiene por fin constreñir a su servicio la potencia de los demonios infernales, sacrificando libertad e inocencia verdaderas para satisfacer todos los frívolos deseos de un monstruoso egoísmo. En la magia el hombre no pierde la libertad subjetiva, que sucumbe en el estado de posesión. Él desea conscientemente lo malo y cierra tratos con el diablo. Lo diabólico en sí y por sí, que se quiere y reconocer abierta y libremente, y que encuentra placer en trastocar con la maldad el ordenamiento del mundo por parte de Dios, podríamos definirlo como lo satánico. No olvidemos que aquí no debemos [p. 354] considerar estas situaciones con una perspectiva psicológica y ética o meramente de filosofía de la religión, sino estética. En la idea de posesión hay todavía un dualismo entre lo humano y lo diabólico. El poseído es representado como si los demonios se hubieran apropiado de él y sobre él ejercieran un dominio arbitrario. Esta dualidad de personalidad diversa en el mismo organismo puede naturalmente no ser bella. De un lado está presente la quieta figura, por así decirlo, del poseído, del otro la excéntrica novilidad creada por la fuerza del demón que posee al hombre. Si la pintura o la poesía nos hacen ver este desgarramiento, tendremos que diferenciar entre la figura natural y la artificial creada por los demonios. Desde el momento en que los demonios no han podido hacer posesión del hombre porque éste no les ha dado acceso, la distinción reaparece fundamentalmente. Todas las religiones están de acuerdo con esta idea. También la religión india presupone para un caso del género la culpa y, por lo tanto, la libertad del hombre. Nalas, el príncipe de Nischada, el radiante consorte de Damajanti ha suscitado la envidia de los dioses porque la bella lo ha preferido a él. Durante largo tiempo lo han estado espionando—los dioses indios no son menos envidiosos y vengativos que los griegos— para hacerlo caer. En vano. El noble cumple rigurosamente con los deberes de su casta. Al fin, después de doce años, al orinar se olvida de la preceptiva purificación, pisa la hierba llena de orina y da así al demonio malvado la ocasión para entrar en él. La maligna Kali lo posee y lo impele a tomar parte en

80 También Goethe en el decimoquinto libro de su autobiografía, dice que los titanes eran la locura del politeísmo, al igual que el demonio la locura del monoteísmo, y que el diablo no era una figura poética. Pero precisamente como locura él llegaba a ser lo que no era en sí mismo, un momento de la poesía y del arte. Todo lo feo como tal no es bello ni poético, ni artístico, pero en un contexto determinado es estéticamente posible y efectivo. Caín, por ejemplo, el fratricida es en sí repulsivo, Lucifer, que lo tienta con sofisterías es en sí repulsivo, pero en el *Caín* de Byron, Caín se hace poético por mediación de Abel, Abdah, Zillah y Lucifer se hacen poéticos gracias a Caín. Por cierto, la satanología del cristianismo es diferente a la del simple monoteísmo.

juegos de azar. Aquí nos puede hacer pensar el hecho de que una religión prescriba cosas tan absurdas. Los traductores alemanes de *Nalas y Damajanti* también han omitido sin ningún derecho esto, lo que para los indios es una auténtica catástrofe. En su traducción de 1838, Bopp lo reproduce púdicamente en una nota, pero para que no cayera ante los ojos de una dama, en latín: «Qui facerat urinam et eam calcaveat, [p. 355] crepúsculo [sic], sedebat Nalshadu, non facta pedum purificationem; hac occasione Calis eum ingressus est». Pero la purificación del cuerpo no es de hecho algo tan insignificante que las religiones que todavía aspiran a educar integralmente al hombre, no les asignen un gran valor. Y el cumplimiento del deber exige el cumplimiento de todos los deberes. Haciendo cometer a Nalas una infracción muy pequeña de la ley, el poeta indio quiere hacer radicar su santidad en su corazón, porque nada, incluso la cosa más pequeña, debe ser indiferente en él, y al mismo tiempo quiere elevar a Nalas: porque sólo ha caído en un pecado ligero, en un «pecatillum». El arte podrá representar con la mayor claridad de efecto en un instante la liberación de los demonios, donde gracias a la influencia de una potencia redentora, la desolación de la vida, la locura de la mirada, la conclusión de los miembros, el nublamiento de la conciencia que comienza a ceder a la suave aurora de un ensimismamiento lleno de espíritu y capaz de amar; los ojos están todavía medio velados, pero ya se abre la boca para dar espacio al demonio que va a salir. Con esto desaparece la fealdad de los rasgos desfigurados. Así Rafael y Rubens han tratado este objeto. En la *Transfiguración de Cristo* de Rafael se ve encima del monte la figura luminosa del Redentor que se alza en vuelo; debajo, a los pies del monte, un grupo que está en torno a un endemoniado, que por sus parientes y por su madre que está en primer plano arrodillada, es presentado a los apóstoles para su salvación, éstos señalan hacia el cielo al único que lo puede liberar.

En lo diabólico hay también un rasgo espectral, porque se opone de modo sustancial al ordenamiento afirmativo del mundo. Este rasgo asume una forma particular en la brujería que aún se debe distinguir de lo mágico en general. Como ya habíamos visto, lo mágico incluye en sí a lo absurdo, pero el resto se combina también con la belleza [p. 356] de los artificios, las intenciones útiles y fines buenos de la magia blanca, una alta ciencia cuyo arte hace posible saltar los pasos intermedios a los que la acción común está obligada. Esto ocurre con el Pater Baco de Robert Green, Próspero en *L tempestad* de Shakespeare, Merlín en la leyenda artúrica, Malagis en la leyenda carolingia, Elberich en Otnit, Virgilio en la tradición románico-italiana. La magia en cuanto tal puede también ser tratada con serenidad, como un acontecimiento gracioso: así son descritas algunas mujeres de las *Mil y una noches*, así la padrona de Lucio en la homónima historia de Luciano se transforma de modo muy atractivo en un pájaro para volar hacia su amado, mientras él se convierte en un asno usando un ungüento inadecuado. Con la brujería las cosas son totalmente diferentes. Deberíamos incluir la llamada magia negra en un ámbito más vasto, ésta tiende a la ayuda de los espíritus malignos e infernales para actuar con maldad. Esta magia quiere conscientemente el mal e invoca a los demonios a cooperar con sus acciones negras. Inconsciente o seminconscientemente, siempre sin saberlo, la debilidad abre el acceso a los demonios, pero aquél que se dé a la magia se desliga del círculo de lo humano y se liga a los poderes del abismo. Esta idea la encontramos ya en los antiguos, pero a través del dualismo del Medievo cristiano fue elaborada en sistema formal de las más horrendas fantasías. En Oriente ya se tomaba a la vieja maligna, en contraposición a la digna matrona, como tipo de la bruja que con mirada torva, sus brebajes y fórmulas mágicas preparaba desventuras. «Bruja» desde [sic] derivarse de Hécate la antigua reina de la noche. La vieja malvada, como ya la describe tan frecuentemente en las *Tesmoforiadas*, la *Asamblea de las mujeres* y la *Lisístrata* es horrendamente fea no sólo porque le cuelguen sus carrillos, tenga la frente llena de arrugas y los cabellos blancos, sino porque aparece como un ser infame que envidia la felicidad y la belleza de [p. 357] la juventud, como rufiana que pervierte con alegría satánica la suave virginidad, porque a pesar de la edad, está todavía atormentada por deseos impuros y desea satisfacerlos. La vieja malvada pone en acto una horrenda venganza con rufianería contra aquello que es natural y con la constricción de la magia trata de obtener

un goce que la naturaleza, libremente no estaría dispuesta a concederle. Esta personalidad infame — bien se puede denominar así— es lo que constituye el fundamento de la bruja. En este punto, sin embargo, se añade la idea que ya ha sido concedida al diablo, al diablo por antonomasia. La fantasía ortodoxa de las iglesias católica y protestante han considerado a la brujería un culto diabólico. La asamblea de los valdenses sobre cimas aisladas del monte fueron el primer pretexto para la idea del sabbath de las brujas, que en Francia también se llamó «vauderie» y que la leyenda noralemana colocaba sobre Brocken. Aquí en la «sinagoga diabólica» se parodiaba con el cinismo más nauseabundo toda la misa cristiana. Satán se hacía formalmente adorar en forma humana, pero con la cabeza de un macho cabrío, con garras en las manos, con patas de oca o de caballo. Se le daban patadas en los genitales y en el trasero. El bautismo y la eucaristía eran ridiculizados por el bautizo de ranas, erizos, ratones y similares; aquello que el diablo cogía en lugar de la hostia tenía forma de suela de zapato, era negro, áspero y duro; lo que se bebía era igualmente amargo, negro, nauseabundo. La iglesia diabólica celebraba su diversión en la orgía, en danzar y relaciones lascivas, que tenían la particularidad de que el semen del diablo es frío, pues como objeto maldito por Dios era improductivo de tal manera que aquel adoptando forma de mujer, debería yacer como «sucubus» con un mago, y de esta manera recibir el semen, y sólo después, como «incubus», en forma viril, podía satisfacer la lujuria animal de sus meretrices. En el arte, ante todo en Teniers y en A. Dürero se ha intentado [p. 358] expresar en las figuras y fisionomías de las brujas placeres salvajes, crápulas y lujurias de todo género, así como la subversión sistemática del orden divino y la consciente negación de Dios. En Viena en la colección de diseño del Archiduque Carlos se encuentran algunas inestimables láminas de Dürero en las brujas con sus cabellos revueltos, con sus ojos legañosos, sus pechos excavados, la boca llena de fragmentos de diente y la expresión y desenfundada lascivia nos suscitan horror. La poesía ha elaborado el tema de la brujería ante todo en el drama inglés, en *La bruja* de Middleton, en *La bruja de Edmonton* escrita en colaboración por Rowley, Decker y Ford en el *Macbeth* de Shakespeare y en *Las brujas de Lancashire* de Heywood⁸¹. En su última obra, se ofrece, en cierta medida, una galería de todos excesos con los que las brujas destrozan la sociedad. Así, por ejemplo, dan lugar a que en una familia quede trastocado el orden. El padre y la madre temen al hijo y a la hija, el hijo teme al siervo, la hija a la doncella, etc. En su ballet *Faust*, Heine se ha apropiado de la escenografía del sabbath de las brujas. La falta de fundamento de la suposición de que realmente existan las brujas, y por lo tanto, el carácter terrorífico del proceso a las brujas, son representados de modo muy vivo en un excelente cuento alemán «Veit Fraser», que se encuentran en las *Nachseiten der Gesellschaft, eine Galerie merkwürdiger Vebrechen und Rechtsfälle* (1984, vol. IX-XI). Podemos dejar de hablar sobre lo hechicero, porque en los últimos decenios muchos comentaristas del *Fausto* de Goethe no han ahorrado diligencia en recoger variadas noticias sobre la magia, la cocina de las brujas y las noches de Walpurgis en el Harz: el más exhaustivo de estos estudios sobre *Fausto* es el de E. Meyer de 1847.

Aunque desde el punto de vista estético no se pueda imaginar nada más horrendo que el sabbath de las brujas, la configuración de lo diabólico como lo espiritual. La [p. 359] brujería con su aparato de extravagancias se mueve sobre todo en un ámbito de deseos burdamente sensuales, en una esfera de mujeres lascivas y malignas, en un fantástico mundo aparente. En esta lo satánico es el punto central del culto, pero más bien como parodia de las misas cristiana: el contenido espiritual es exiguo. Lo satánico verdadero y propio, sin embargo, hace resaltar la consciencia de su perversa voluntad. No está determinado por potencias relativamente extrañas por debilidad como el poseído, no es llevado por la

81 Traducido por Tieck, *Vorschule Shakespeare's*, vol. I Ulrici (*Über Shakespeare's dramatische Kunst*, 1839, pág. 221) dice justamente a propósito de las brujas de Macbeth: “sus brujas son criaturas híbridas: de un lado potencias sobrenaturales que pertenecen a la cara nocturna de la creación, del otro comunes espíritus humanos caídas y hundidas en el mal, son el eco del mal que desde el pecho y desde el reino del espíritu contesta al mal en el pecho del hombre, lo hace nacer y lo ayuda a desarrollarse a configurar decisiones y acciones”.

voluptuosidad, como la bruja, a la entrega al mal. Según su concepto, el mal absoluto es lo absolutamente no libre, ya que sólo sólo consisten en negar la auténtica libertad, él quiere y él no quiere el bien; por eso antes habíamos llamado perversa a la voluntad en cuanto voluntad que quiere la nada. Pero en este abismo del querer sin sustancia se siente, por así decirlo, libre, porque sólo se siente a sí mismo, sólo su egoísmo exclusivo por antonomasia. Nos recuerda al bien, como santo fundamento de todas las cosas, en la ruptura de todas las barreras creadas por Dios, en el mirar todo orden de la naturaleza, en el destruir con mofa toda disciplina y pudor del espíritu. Justamente por eso se puede esperar aquí en el apogeo de la fealdad, pero a pesar de lo paradójico que suena, es verdad que la abstracción metafísica presente en esta perspectiva vuelve a atenuar la fealdad. El objeto satánico muestra un cierto entusiasmo por la aceleración que le concede a su aparecer —en cuanto algo horrible— cierta libertad formal. Esta hace que se dé lugar a un objeto más estético de lo que se podría en primera instancia pensar. El demonio en tanto que se debe forzar para ponerse en el lugar de Dios, no puede crear nada aparte del monstruoso milagro de su «sí-no», de su absoluta contradicción, y, a causa de la inanidad a priori de sus esfuerzos por ser original, es y será siempre una figura grotesca. Su pretendida majestuosidad es pronto convertida en la comicidad del «pobre y [p. 360] estúpido» diablo. La fantasía ha representado al diablo de modo: 1) sobrehumano, 2) subhumano, 3) humano.

Sobrehumano como miembro de un mundo de espíritus caídos que abandonaron la presencia de Dios por envidia y orgullo. La fantasía religiosa ha imaginado en forma colosal a estos sujetos satánicos. En las religiones naturales inferiores, la capacidad del mal era atribuida a los dioses supremos, y la figura de los ídolos era instaurada para inspirar miedo y horror por su carácter colosal. ¡Con qué ojos abiertos de par en par nos miran el Changor mongol o el Uitzipochtli [sic] mejicano! ¡Qué horriblemente nos miran esos ojos estáticos, y cómo anhela vengarse de nosotros esa lengua ávida de sangre, qué amenazadoramente destellan los afilados dientes, con qué bestialidad se muestran esas enormes garras que nos muestran su ciega e irresistible fuerza, qué efecto desconcertante provoca ese cuerpo, un conglomerado promiscuo de formas humanas y animales, qué atroz composición de cráneos humanos y cadáveres triturados! Esta fisionomía de animales de presa desaparece en las religiones superiores. La mentira, la envidia y el orgullo aparecen constantemente como rasgos de los espíritus satánicos, el homicidio sólo como consecuencia. La espiritualización de la imaginación hace más indeterminada a la figura y elabora más las acciones malas, como la Cali hindú, el Eschem persa y el Set egipcio, que era representado panzudo y con la cabeza de hipopótamo, y era llamado Tifón por los griegos. Entre los griegos el mal es concebido como negación de la medida natural y moral, pero no concentrado en una individualidad particular. La fealdad de lo negativo está distribuida en diversos objetos según momentos diversos⁸². Los Briareos con sus muchos miembros, que recuerdan a los de las divinidades hindúes, en su condición de poderes titánicos estaban en lucha con los nuevos dioses, pero no eran malvados. Los salvajes Cíclopes con un solo ojo eran toscos más que malos. Las [p. 361] Gayas eran muchachas de bellas mejillas con el pelo gris, Fórcida sólo tenía un diente, las Arpías eran nauseabundas, las sirenas eran mujeres de bellos pechos, las Lamias y las Empusas gozaban con la sangre de los jóvenes a los que seducían, los Sátiros eran hombres con patas de cabra que se daban a la bebida y a la lujuria, pero todos estos seres de fábula no eran feos según como lo entendemos. Los hijos de la noche que Hesiodo enumera en la *Teogonía* según la descripción del caos eran horribles, pero no malvados. En el mito de Prometeo se representa el origen de la desventura, no del mal. Esto es suficiente, sea cual sea la profundidad moral que encontremos en la que los griegos, habremos de

82 V. J. A. Märker, *Das Prinzip des Bösen nach den Begriffen der Griechen*, Berlín, 1842, pp. 58-162. En las pp. 151-156 Märker ha analizado lo feo το αίσχρον en su distinción o conexión con lo χαχρον. Es muy importante el lugar del *Hippias mayor* de Platón que cita acerca de la σοφία (289 b): «την χαλλιστην παρθεινον προς θεων γενος αισχραν ειναι» en cuanto que el poder divino incluso el de la justicia, es presentado como terrible.

reconocer, les es ajena la idea del mal satánico. Su $\alpha\sigma\beta\epsilon\iota\alpha$ no no llega al punto de la locura. Por el contrario, en la mitología escandinava la imagen del mal está ya muy concentrada en Loki. Loki odiaba, de manera verdaderamente satánica, al bueno y afable Baldur. En la petulancia y en el desenfreno del juego, los dioses decidieron hacer de Loki un blanco. Todas las cosas juraron previamente no hacerle mal, pero la astucia de Loki supo retener una vara de muérdago. Era la fatal flecha de la muerte. Loki se la dio al dios ciego Hödur para que le disparase a Baldur. Los dioses castigaron a Loki encadenándolo a unas rocas y haciendo destilar de él doloroso veneno de serpiente. Pero con la muerte de Baldur, el bueno, comenzaba la catástrofe del mundo, era imposible detener su decadencia y salvarlo de la lucha de los ases. Esta idea que el mundo no puede sostenerse después de la muerte del buen dios sacrificado por el mal, es insólitamente bella y profunda. En el monoteísmo hebraico, Satán, que recibe de Jehová la misión de tentar a Job, es sólo un ángel, no un ser diabólico escindido de Dios. Sólo después los judíos tomaron de los persas la idea de Eschem, el dios alado, etc. También en el Islam, Iblis está en buenas relaciones con Alá. Él le jura que tentará a todos los hombres que no se [p. 362] conviertan al mahometanismo para que fueran condenados al infierno. El Karageuz (gargousse) de los turcos y de toda el África septentrional, personaje principal en el juego de las sombras chinescas, es un diablo, pero sólo un sujeto fresco y burlón⁸³. Sólo en la religión cristiana se perfecciona con la profundidad absoluta de la libertad, también el mal en la forma de una autoconciencia absoluta negativa que se aísla de sí. Sólo frente al Dios que aparece en forma humana, puede aparecer antropológicamente lo absolutamente malo, aunque todavía con forma de ángel alado que apenas se distingue de los otros ángeles sólo por su color gris y sombrío. Así se presenta a Satanás como Abraxas en antiguas miniaturas. También como Trinidad del mal, lo diabólico es reconfigurado en tres repugnantes personas iguales, armadas con coraza, coronados y con cetro, que sacan la lengua y son reproducidas gráficamente por Didron en su *Iconographie chrétienne*⁸⁴. Más tarde, los pintores transformaron las alas en alas de murciélago, como en el Camposanto pisano, hasta que la tendencia a contrastes enérgicos conduce al arte a utilizar también otras formas animales. En el *Infierno* Dante se ha servido de un gran número de figuras fantásticas. La conformación antropológica como tendencia dominante para representar lo sobrehumano, da lugar en el Medievo al mito de Merlín, en la medida en que el diablo, imitando a Dios, querría también procrear un hijo. Merlín, el fruto de esta relación, concebido y dado a luz por una santa y virgen mujer, debe destruir, como hijo del diablo, el reino del hijo de Dios. Naturalmente sucede lo contrario. La antigua historia de Merlín ha sido traducida al alemán, como en conocido, por Friedrich Schlegel⁸⁵. El delicioso drama *El nacimiento de Merlín* de Shakespeare y Rowley⁸⁶ ha delineado de modo excelente la figura del diablo no sin cierta apariencia de

83 En *Illustration universelle*, París 1846, núm. 150, pág. 301, se ve una reproducción del juego de sombras Kara-geuz. M. F. Mornand en sus *Souvenirs de voyage en Afrique* dice de este diablo: “Grotesca síntesis de todos los vicios y de todas las torpezas, reunidas en tipos diversos inventados por nosotros para espantar a los niños, divertir a la población, entretener a las viejas con cuentos exagerados de las vigilias de invierno o para distraer la vigilante sospecha de las masas en las tempestades políticas cuando se avecina un golpe de estado, o también para alimentar aquella fuente de locura original que más frecuentemente constituye el mérito de nuestros hombres afamados. Garagousse es el Arlequín, el payaso, el Polichinela, el Barblú, el Cartouche, el Mayeux, el Robert Macaire del África septentrional. Pero a pesar de estas cualidades, no despierta todavía gran admiración entre los espectadores, sólo como modelo de obscenidad acapara todos los sufragios. En este papel pone en escena todo aquello que en el cinismo tiene de repugnante y horrible; sus palabras, sus acciones son de una crudeza irritante, ultrajante del pudor y la naturaleza, él llega a parodiar las monstruosidades que el mito atribuye a Pasifae”.

84 Didron *Iconographie chrétienne*, París, 1843, pág. 545. En lugar de los órganos sexuales, se ve una cabeza que saca la lengua. Por lo demás, los miniaturistas del medievo pensaban que hacían una obra virtuosa cuando pintaban horrible al diablo, porque en su pía ilusión pensaban que el diablo se enfurecía por ello, y hacer enfurecerse al diablo era siempre un mérito.

85 También en *Sämtliche Werke*, vol. VII.

86 Traducido en la segunda parte de la *Vorschule Shakespeare's* de Tierck.

majestad infernal, que, sin embargo, no impide a su hijo tratar sin ningún arredro a su señor [p. 363] padre, un auténtico contraejemplo del tratamiento sentimental del tema en *Robert le diable* de Scribe, ya citado por nosotros en un par de ocasiones. El *Merlín* de Immermann no ha concebido con suficiente profundidad la idea del diablo; el poeta no ha penetrado suficientemente en el significado cristiano del mito y se ha quedado en demasía en fantasías cosmogónico-gnósticas.

La forma subhumana de lo satánico ha partido esencialmente de la antigua máscara satírica, del cual el simple macho cabrío no era más que una consecuencia. Lo ha demostrado J. Piper en su *Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst von den ältesten Zeiten bis n's sechszehnte Jahrhundert* (1847, I, pp. 404-406). En su *Juicio Final* en el púlpito de Pisa, Nicolás Pisano le daba a Belcebú la figura de Sátiro. Hasta entonces había adoptado esta apariencia. En el siglo XIV lo encontramos en el Camposanto Pisano en la historia de San Rainiero, y a partir de este momento siempre con mayor frecuencia. También el león y el dragón (el cocodrilo, gusano, serpiente y dragón) se convierten en símbolos de lo satánico. En adelante los artistas no sólo mezclarán formas animales, sino también cosas inanimada como barriles, jarras de cerveza, cazos con cabeza y formas humanas en las uniones más inverosímiles. En estas composiciones se quería alegorizar lo infinitamente absurdo y disonante del mal. ¡Qué serie extraordinaria de figuras oníricas han creado en este campo Jeronimus Bosch, Brueghel, Teniers y Callot! Esta fantástica deformidad también se aplicaba a las representaciones de las tentaciones de los santos por parte de los demonios que querían apoderarse de ellos, e igualmente a la representación del infierno, para dar impresión visible de los tormentos de los condenados. Eran inagotables para la representación simbólica de los vicios y sus castigos. Es más cercano a la Antigüedad el infierno de Dante y salta bien a los ojos en los diseños de Flaxmann para el *Inferno*. Aquí [p. 364] domina todavía una manera plástica de ver y reagrupar las figuras. A la inversa, Brueghel ha trasferido a la llegada de Proserpina al Tártaro formas del infierno cristiano. En la tan predilecta historia de la Tentación de San Antonio, los coboldos, las larvas, los diablos y las diablasas que lo acompañan y que deben representarnos el conflicto interior del santo, tienen su punto de referencia en el diablo que en forma de mujer bella trata de incitar al santo a la lujuria. Pero esta seductora belleza debe tener también pequeños rasgos característicos que revelan la patria de la que proviene: de aquí el cuerno que surge de sus cabellos, de ahí la cola que se distingue a los pies del vestido y las patas de caballo que se entrevén a través del manto. Pero además de estos atributos simbólicos, por la posición, los gestos, los rasgos, la mirada de la mujer que le acerca al eremita una copa, se deben reconocer el carácter aparente de la bella infernal, que abriga en sí la muerte y la perdición. Callot⁸⁷ ha tratado este objeto con una exuberancia de bellas invenciones. Ha pintado un gran acantilado de rocas como fondo de un paisaje atormentado por llamaradas de fuego e inundaciones. Si miramos a la derecha vemos en un ángulo a San Antonio defenderse contra el vicio que intenta encadenarle y llevarlo consigo. Parece justo el momento en el que parece haber obtenido la victoria sobre el diablo de la lujuria. En un rincón oscuro de las rocas se alza un animal con forma de rata con unas gafas sobre el hocico y empuña un arma para dispararle por la espalda. Una forma desnuda de pájaro con un vientre grande, cuello largo con una cara que no parece humana, pero sí lo es, lee un misal. No se puede imaginar nada más hipócrita. En torno a este clérigo hay diablos de todo tipo, ninguno igual al otro y, sin embargo, similares todos con rasgos repugnantes de la más vulgar sensualidad. Uno ha juntado las manos, otro arrodillado sobre la grupa de un mulo parece anunciar una indulgencia. Algunos toca el clarinete [p. 365] alargando las narices, otros en el lugar de la cara tienen un ano. Mirando completamente a la izquierda del cuadro contemplamos una roca que se enarca hacia

87 De esta *Tentation de St. Antoine Abbé* poseo un gran grabado de cobre de P. Picault, Callot ha dedicado este admirable cuadro al abad Antoine de Séver (predicador regular del rey) con el siguiente lema: "Si consistant adversus me castra, non timebit cor meur". Acerca del término «diablerie» me gustaría observar que el Medioevo se llamaban «grandes diableries» a aquellos misterios en los que al menos recitaban cuatro diablos.

nosotros con muchos cortes. Sobre un saliente hay un ser bizarro de la cabeza a los pies que mira arriba desde donde un monstruo le hace caer excrementos en la boca abierta y satisfecha. Se siente feliz por esta afable transmisión. En primer plano un cuadrúpedo oblongo, hecho de trozos de coraza y armadura, expulsa de su boca abierta todo tipo de lanzas, fusiles, flechas y balas de todo tipo porque un muchacho desvergonzado le ha quemado el trasero con una mecha. Delante corre un cangrejo con una antorcha humeante. Pero en el medio de todo aparece un horrendo carro triunfal. Sobre el cuello y la cabeza de un animal está sentada una figura desnuda con un espejo, ¿es una Venus? Dos seres extrañísimos tiran del carro del esqueleto, uno jaspeado y leñoso, un verdadero monstruo; el otro con una pata de elefante y una garra con la que ase una muleta. Y sobre todos estos elementos de la fantasía más desenfadada flota el dragón infernal escupiendo criaturas diabólicas que en el aire se multiplican súbitamente, del mismo modo que un mal pensamiento produce uno y otro más hasta el infinito.

La forma sobrehumana de lo satánico es en el fondo sencilla, y la subhumana variada. Pero como esta última se abandona a la fantasía, no puede evitar servirse de una referencia, pues siempre intenta doblegar la libertad del hombre para determinarla como caída de su necesidad divina. Por eso la pintura ha dado a la misma serpiente, cuando baja del Árbol de la Ciencia y explica sus sofismas a los Primeros Padres, una cabeza humana con una fisonomía astutamente onduladora, malignamente amable. Pues al fin y al cabo para nosotros no existe otra forma que la humana para escrutar la personalidad del espíritu. Para el arte el hecho de representar lo diabólico en forma [p. 366] sencillamente humana, como hace al fin, no es más que una consecuencia inevitable. Fundamentalmente la del diablo como ángel malvado no es una forma diferente de la humana. También en la fantasía la idea de que el diablo pueda asumir toda forma, también la humana, constituye el paso a la humanización. Parece como si en el arte se partiera de dos puntos de vista diferentes, el primero el de lo satánico con la figura de un monje, el segundo con la figura de un cazador: la forma eclesiástica es la forma mundana tradicional. La primera la encontramos, por ejemplo —entre las pinturas de la colección Boissereé— en una *Tentación de Cristo* de Patenier donde el diablo, vestido con un hábito, sólo le ha quedado como símbolo la garra en la mano, y para el resto toda la energía de la expresión diabólica está asignada a la individualidad de la figura y la fisonomía: un trabajo mucho más difícil que una representación sostenidas por una explicación a través de atributos. También el pintor holandés Christoph van Sichem ha pintado al diablo de Fausto vestido de franciscano, una figura membruda con un rostro enérgico y orondo lleno de sensualidad y malignidad y una mano pequeña pero desagradable por sus dedos cortos, gruesos y carnosos⁸⁸. El Mefistófeles de la antigua leyenda de Fausto sostiene discusiones teológicas con el doctor acerca del origen del mundo, la jerarquía de los espíritus, la naturaleza del pecado, sobre lo acogedor del más allá, y a estas meditaciones se adapta muy bien la figura del monje. En su ballet *Faust*, Heine observa que Goethe parece no haber tomado en consideración este aspecto de la antigua leyenda todavía visible en la tragedia *Faust* del inglés Marlow (1604), porque había tomado para su *Faust* sólo los elementos del teatro de marionetas y no del libro popular. «De otro modo no habría hecho comparecer a Mefistóteles con una máscara tan obscena y chusca, tan cínicamente estéril. Mefistóteles no es un pobre y vulgar diablo, es un espíritu sutil, como se define él mismo, muy [p. 367] distinguido y aristocrático, y de posición elevada en la jerarquía de los infiernos; forma parte del gobierno infernal, donde él es uno de esos hombres de estado con madera de canciller del imperio». Este reproche es muy erróneo porque el Mefistófeles de Goethe no practica una teología doctrinal, aunque no está privado de cierto rasgo metafísico.

El otro punto de partida —el mundano— parece apoyarse en la imagen del salvaje cazador, que en las pinturas de la Escuela de la Alta Alemania aparece con un traje verde y ajustado, con los cabellos

88 Reproducido en el *Doktor Faustus* de Scheible (Stuttgart, 1844, pág. 23, también en la IIª Parte de la colección titulada *Das Kloster*). Acerca del tipo del cazador véase también F. Kugler *Geschichte der Malerei*, II, pág. 79, que introduce a figuras del tipo de Hans Holbein con un rostro «italiano».

en punta y una pluma de urogallo, ahí aparece su cara curtida, magra, astuta, afilada que raya en lo satírico, así como esas largas y secas manos y los miembros delgados y esqueléticos que se han convertido entre nosotros en los cuadros de Retsch y Ary Scheffer y las representaciones teatrales que siguen ese modelo en elementos de la máscara-estereotipo del diablo. Estereotipo del «Baron mit Falschen Waden» al que no se ha podido sustraer Seybertz en sus ilustraciones al *Faust* de Goethe. Porque en la creencia popular el diablo es propiamente Odín, esto lo acerca al antropomorfismo. En *El mágico prodigioso* de Calderón, el demonio que trata de pervertir a San Cipriano aparece de forma perfectamente humana. En los poetas épicos eclesiásticos naturalmente fue representado en forma sobrehumana, en Milton como un belicoso príncipe infernal, en el *Abbandonah* de Klopstock como un demiurgo de amor melancólico.

Pero hay que distinguir de esta forma de encarnación antropomórfica de lo diabólico, la forma que recibe el hombre cuando se convierte en diablo, lo que según una moral superficial y una teología estúpidamente bonachona, no puede ser posible, aunque de hecho ocurre realmente e incluso muy frecuentemente. Es algo espantoso pero real el que nosotros los hombres nos revelamos contra nuestro origen divino, y podemos hacernos insaciables en nuestra hambre de egoísmo. Aquí no entran en juego momentos [p. 368] singulares del mal como la lujuria, la sed de dominio y similares, sino el abismo del egoísmo absoluto y consciente. Una tendencia de este tipo va en consonancia con la acción, la otra más bien con un alma bella satánica. En el primer caso el arte crea caracteres como Judas, Ricardo III, Marinelli, Franz Moor, el secretario Wurm, Francesco Cenci, Vautrin, Lugarto, etc.; en el segundo, almas desgarradas como las de Roquairol, Manfredo y otros. En aquellos malvados de la acción hay todavía una ingenua serenidad del principio negativo, mientras que, en estos diablos contemplativos, el mal traspasa con un juego sofístico de malvada y vacía ironía, un horrendo desorden. Por mediación del hombre de hoy debilitado por la inquietud, impotente ante los instintos del placer, aburrido por la saciedad, señorialmente cínico, culto sin fin alguno, condescendientes con toda debilidad, vicioso por ligereza que coquetea con el dolor, se ha desarrollado un ideal de indolencia satánica que aparece en las novelas de los ingleses, franceses y alemanes, con la pretensión de ser tomado por noble, tanto más cuando estos héroes viajan mucho, comen y beben muy bien, se hacen la «toilette» más refinada, despiden aroma de pachulí y tienen elegantes maneras de hombre de mundo. Pero esta nobleza no es nada más que la forma primitiva de la aparición antropológica del principio satánico. La «bella náusea» en este diabolismo que intencionalmente sucumbe al pecado para luego degustar la dulce convulsión del arrepentimiento, el desprecio de los hombres, el abandonarse al mal sólo para gozar del desolado sentimiento de abyección universal, la genial desfachatez otorga al filisteo la capacidad de la moral, el miedo a la posibilidad de una historia real, la incredulidad en el Dios vivo que se revela en la naturaleza y en la historia, toda esta fealdad del pesimista desgarrado y consumido ha sido caracterizada con agudeza por J. Schmidt en la *Geschichte der Romantik* 1848, pp. 385-389. Se [p. 369] encuentra el comienzo de este satanismo estético en el *Lovelace*.

La disolución de lo diabólico en lo cómico está ya presente en su contradicción originaria. Su empresa —fundar en el universo un estado de excepción— aparece tanto más absurda cuanto más intelecto y voluntad se hayan fiado a esta empresa. Pues, frente a la sublimidad de la sabiduría y omnipotencias divinas, la inteligencia y fuerzas diabólicas parecen una sabiduría duodecimal y una potencia en miniatura. Los medios de los que se sirve para realizar sus fines sirven al resultado contrario, y es bajo este aspecto sobre todo el que el arte cristiano ha concebido la representación del diablo. El Medioevo ha desarrollado ante todo su comicidad. El vicio era asociado al diablo y a partir de él se dio lugar a las posteriores figuras del «clown» y del gañan. A pesar de sus grandes esfuerzos, el diablo es siempre menoscabado y finalmente, después de haber preparado sus embrollos, es objeto de mofa. En las leyendas populares es el pobre y tondo diablo, pero también el diablo bufo. En el diablo estúpido de Ben Johnson (traducido por Baudissin en el volumen *Ben Johnson und seine Schule*) el

diablo es engañado por todos, y al final llevado a la prisión de la que Satanás lo ha de liberar. En el «Puppet-show» inglés al final Punch mata al diablo y canta:

“¡Hurra!, se acabó la miseria pues el mismo diablo está muerto”.

En el Medievo la figura del diablo, cuyo poder la fe cristiana sabía que superaba, consentía una licencia para la crítica que en otros casos estaba vedada. Más tarde también esta comicidad debería encontrar expresión en concretas individualidades humanas como si la parte oscura del mal fuera expresada por hombres reales. También en la comicidad ha sido reducido a personaje alegórico que permite cierta poesía en las composiciones barrocas y [p. 370] burlescas, por ejemplo, en una comedia, Grabbe hace que la abuela del diablo tenga la idea de remozar el infierno. Durante este período su señor nieto es enviado a la tierra. Como aquí hace mucho frío, el diablo, malacostumbrado por el calor del infierno, se congela y se queda en el camino. Un muy ilustrado maestro de una escuela de pueblo, que desde hace mucho tiempo se ha emancipado de la creencia en el diablo, lo encuentra y lo toma por un «curiosum naturae» y lo lleva a casa. Aquí el diablo se descongela, lo que da lugar a situaciones muy ridículas. Los parisinos han sabido diseñar con garbo el elemento diabólico con dibujos encantadores, las llamadas «diableries», imágenes fantásticas de sombra del tipo de las «ombres chinoises». Estas también son sucesoras de las caricaturas a las Brueghel-Callot-Hoffma que los franceses se han encaprichado en considerar auténtico romanticismo. Concluyendo esta breve fenomenología estética del diablo queremos describir una «diablerie» de Nicolet que se ha hecho accesible para nosotros los alemanes gracias a la *Europa* de Lewald (186, I, «Beilage zum ersten Heft»). Aquí encontramos un espléndido baile que nos presenta por todos los lugares a parejas enamoradas en las actitudes más variadas. De repente, el variopinto tumulto del baile, aparecen tres espantosos diablos que se sientan uno junto a otro y un organillo, un cuerno de casa, una tromba turca y un triángulo tocan un horripilante concierto. Después de éstos aparece un divertido ser con campanillas en la mano. Sigue un diablo que marca el compás con un tenedor y unas cadenas; la orquesta es reforzada por otros diablos que golpean una cazuela, utilizan cacerolas a modo de címbalos, y soplan embudos. Entonces tres brujas salvajes y furibundas de aspecto nada desagradable conducen entre risotadas a la sala a un diablo que se resiste aullando. Estas le han rodeado el cuerpo con una cuerda y lo han atado con fuerza. Apenas llegadas al centro de la sala, todas las mujeres se [p. 371] apresuran a pedirle que provoquen en ellas la benefactora manipulación del rejuvenecimiento. El diablo apresura a las mujeres, las mete en un gran cesto, coloca en medio de la sala un colosal mortero, en las que las aplasta con risas de escarnio. A esto le sigue una cabalgata de máscaras, sólo como se lo puede imaginar la fantasía más desenfundada: una amazona montando un ramo que camina sobre zancos, una graciosa campesina lleva un diablo a cuestas, un viejo y honorable señor con *parapluie* y daga, muy elegantemente vestido, llega trotando sobre una abubilla y finalmente una larga serie de diablos, unos con forma de pájaros, otros de simios, otros de perros y esqueletos, bufones y fantasmas. En medio de esta zarabanda aparece un grueso Belcebú con una copa en la mano: un gigantesco esqueleto con botas de montar se coloca delante con una botella de champán, salta el tapón al aire y de la botella salen moscas, escorpiones, serpientes, diablillo, chinches y pulgas que caen en la copa dispuesta para acogerlos. Finalmente aparece una sílfide y danza un maravilloso solo, sin embargo, salta de improvisto un diablo con fusta. La sílfide pierde las alas y recibe brazos a cambio. El látigo sigue restallando y la bailarina debe elevar sus brazos, andar y bailar. Por todos los lugares flotan sílfides similares por el aire, movidas por fueles infernales y el hálito de los diablos: se las ve bailar sobre la punta de espadas o saltar a través de anillos, hasta que los diablos saltan para montarse a la grupa de escamosos dragones espectrales que cogen a las bailarinas con las garras y las llevan consigo:

«Esta es la suerte de la belleza sobre esta tierra»

C. *La caricatura*

Lo bello aparece como sublime, como agradable o como lo absoluto que concilia en sí la oposición de lo sublime [p. 372] y lo agradable en una perfecta armonía. No es trascendente como lo sublime ni tan fácilmente accesible como lo placentero: en lo bello absoluto la infinitud del primero se convierte en dignidad, la finitud del segundo en gracia. Sin embargo, al mismo tiempo, la dignidad puede grácil y la gracia digna. Lo feo como derivado secundario es dependiente en su concepto del de lo bello. Lo sublime queda convertido en vulgar, lo agradable en repugnante, lo bello absoluto en caricatura en la que la dignidad se convierte en la caricatura en énfasis, el atractivo en coquetería. La caricatura es, por lo tanto, el apogeo en la forma de lo bello, pero precisamente por eso, por su reflejo determinado en la imagen positiva que ésta desfigura, ésta constituye el paso a la comicidad. Hasta ahora habíamos visto siempre el punto en el que lo feo puede resultar ridículo. Lo informal y lo incorrecto, lo vulgar y lo repugnante destruyéndose producen una realidad aparentemente imposible, y con ello lo cómico. Todas estas determinaciones entran a formar parte de la caricatura. También esta deviene informal e incorrecta, vulgar y repugnante según todas las gradaciones de este concepto. Es inagotable en las más camaleónicas variantes y conexiones de las mismas. Son posibles la grandeza mezquina, la fuerza débil, la nulidad sublime, la delicada rudeza, la sensata insensatez, la vacía plenitud, y otras mil contradicciones.

Por eso hasta ahora habíamos tratado también el concepto de caricatura. Pero más exactamente la caricatura consiste en el exagerar el momento de una forma hasta la deformidad. La exageración tiene en concreto un límite. En sí es la modificación cuantitativa —sea por acrecentamiento, sea por disminución— de una cualidad como «quantum» determinado, una modificación vinculada a la naturaleza de la cualidad misma. La modificación desmesurada, como acrecentamiento o disminución infinita, llega a destruir la cualidad del «quantum» porque esta cualidad [373] y cantidad hay una íntima relación. La cualidad misma es el límite de la cantidad. Por eso encontramos ridículo que una cualidad, en su simplicidad, deba tener un elemento comparativo. En sentido relativo puede tener sin duda grados, pero absolutamente sólo puede ser una. El oro como tal no puede ser más que dorado, ni el mármol más marmóreo, ni la omnisciencia más omnisciente, ni el triángulo más triangulado, etc. Un cazador dominical va a un almacén a comprar perdigones. El vendedor se los ofrece de varios tipos; cada cual más caro, pero también de calidad superior. La diferencia gradual aquí es posible. Si el vendedor, empero, le ofreciese un tipo que disparase más mortalmente, el comparativo sería ridículo porque no se puede estar más muerto que muerto. Depende de las circunstancias más próximas hacer aparecer este comparativo que aquí es ridículo en otra luz. Cuando entre los rusos, al estar abolida entre ellos la pena de muerte, un hombre es condenado a millares de torturas y finalmente los soldados golpean a un cadáver que hacen pasar ante una hilera de ellos en un carro de condena, el torturar hasta la muerte a un muerto para completar la condena no es ninguna ridiculez. Por esto la exageración como acrecentamiento o reforzamiento, empequeñecimiento en general no es todavía ninguna caricaturización. El reforzamiento atlético de la fuerza corporal es tan poco una caricatura como un lastre de deudas. Los gigantes de Brobdignac de Swift y sus enanos de Lilliput son creaciones fantásticas pero no caricaturas. El organismo enfermo exagera la actividad del órgano que sufre, el apasionado exagera sus sentimientos hacia el objeto de sus afectos, el vicioso su dependencia de un hábito malo y reprobable. Nadie considerará la tuberculosis una caricatura de la delgadez, el autosacrificio por la patria una caricatura del amor patrio, la [p. 374] prodigalidad una caricatura de la

generosidad. La exageración por sí sola es un concepto relativo, demasiado indeterminado. Si nos quedáramos en éste también los diluvios, los huracanes, los incendios, las epidemias deberían ser caricaturas. Para explicar la caricatura se necesita, por lo tanto, añadir otro concepto, el de desproporción entre un momento de la forma y su totalidad, por lo tanto, de la negación de la unidad que debería subsistir según el concepto de forma. Si, por lo tanto, la forma completa fuera engrandecida o disminuida en igual medida en todas sus partes, las proporciones serían las mismas y en consecuencia —como en el caso de Swift— no se daría lugar a nada propiamente feo. Si, empero, una parte se saliera de la unidad de manera que negara la relación normal, y esta subsistiera en las otras partes, se producen una distorsión y un desorden del que todos son feos. La desproporción nos conmina a sobrentender constantemente la forma proporcionada. Una nariz pronunciada, por ejemplo, puede ser una gran belleza. Pero si se hace demasiado grande, el resto de la cara se diluye frente a ésta. Se da lugar a una desproporción. Comparamos de forma inintencionada la cara y considerados que no tendría que ser tan grande. El exceso de tamaño hace caricatural no sólo la nariz, sino también el rostro del que forma parte: en las *Petites misères de la vie humaine* Grandville ha trazado de manera muy divertida los problemas que una nariz de este tipo plantea en sociedad. La exageración conducirá por fuerza a la desproporción. Pero también aquí una delimitación es exigible. Una simple desproporción, por lo tanto, podría tener como consecuencia sólo una simple fealdad, que no sería posible definir como caricatura. Por otra parte, todo lo que es vulgar y repugnante podría pretender ser definido así, ya que en general se trata de una distorsión de lo bello. Que en la vida cotidiana ya lo simplemente feo sea calificado de caricatura no es un motivo para que en la ciencia no se conciba [p. 375] el concepto de modo más riguroso. En el plano científico se puede llamar caricatura sólo a aquella deformidad que se refleja en una oposición determinada y positiva, y desfigura sus formas. Pero no es suficiente una anomalía, una irregularidad, una desproporción aislada: más bien la exageración que desfigura la forma debe operar como un factor dinámico que conmociona la totalidad de la misma. Su desorganización debe ser orgánica.

Este concepto es el secreto de la producción de la caricatura. En su desarmonía, a través del feo exceso de un momento de la totalidad, resurge de nuevo una cierta armonía. La tendencia insana —por así decirlo— de un punto atraviesa también las otras partes. Se forma un falso centro con respecto al que comienzan a gravitar con lo que se produce una distorsión más o menos enérgica de la totalidad. Esta alma de la deformidad que actúa según una única tendencia trasformada, no sólo produce una fealdad particular y particularmente extraña, sino que convulsiona todo con su enorme alteración. En general reconocemos aquí una doble modalidad desfigurante: la usurpación y la degradación. La primera lleva la apariencia a una forma más alta de la que por mediación de su ser podría llegar; la segunda la coloca en una forma inferior a aquella que le corresponde. La usurpación exalta una existencia a la contradicción de querer aparentar más de lo que le permite su propio ser. Se arroga una naturaleza que originariamente no le pertenece. La degradación arroja a una existencia a la contradicción de tener que hacer propia una esfera que ya ha dejado detrás con respecto a su punto de partida. La usurpación y la degradación, por lo tanto, no son idénticas a potenciamiento y despotenciamiento. Potenciamiento y reforzamiento normal. Por ejemplo, la leyenda medieval de *Gregorio sobre la roca* que Hartmann von Aue ha reelaborado en alemán y que todavía hoy circula como lectura popular es un potenciamiento cristiano de la leyenda [p. 376] antigua de Edipo, pero en ningún caso su caricatura. Y de esta manera, el modo en el que Eurípides ha tratado los mitos de Orestes y Edipo es un despotenciamiento poético respecto a la representación esquilea del primero y sofoclea del segundo, pero tampoco una caricatura del mismo. Se hace, por lo tanto, necesaria una ulterior determinación para hacer caricatural la tendencia deformante que mira demasiado alto o demasiado bajo: la confrontación determinada a la que la distorsión debe invitar. Todas las determinaciones de lo feo en cuanto concepto reflexivo, implican una confrontación con el concepto

positivo de lo bello que aquél niega. Lo mezquino tiene su medida, con la que se confronta, en lo grande, lo débil en lo fuerte, lo vil en lo majestuoso, lo burdo en lo grácil, lo muerto y lo vacío en lo lúcido, lo horrendo en lo atrayente. Sin embargo, la caricatura no tiene su medida en un concepto general, sino que requiere una relación determinada con un concepto ya individualizado que puede tener un significado más general, ser muy extensivo y, sin embargo, debe salir fuera de la esfera de la pura conceptualidad. En general no se puede hacer una caricatura del concepto de familia, de estado, de danza, de avaricia, etc. Para ver deformado el prototipo en caricatura, entre el concepto y la caricatura, debe presentarse al menos aquella individualización que Kant llama esquema en *La crítica de la razón pura*. El prototipo no puede ser tan solo un concepto abstracto, debe obtener una forma individual. Pero aquello que aquí llamamos prototipo de la deformación caricaturesca, no es tomado en sentido exclusivamente ideal, sino sólo en el sentido de un fondo positivo, pues puede ser un fenómeno absolutamente empírico. En *Las nubes* de Aristófanes, flagela a la mala filosofía, la sofistería el falso «logos» y presenta a Sócrates como caricatura del filósofo. Este Sócrates que roba mantos en la palestra, que calcula el salto de las pulgas, que enseña a hacer de lo curvo algo recto, que para estar más cerca [p. 377] del éter flota en una cesta en su cuarto de trabajo, que deja con un palmo de narices a sus alumnos, no es el mismo Sócrates con el que celebraba entusiásticos simposios. Pero en cierto sentido es el mismo Sócrates, pues su figura, sus pies descalzos, su vara y su barba, sus maneras dialécticas han sido de él recabadas y precisamente por esto han creado una caricatura genuina. No se puede hacer la caricatura de la filosofía en general, pero bien se puede hacer la caricatura de un filósofo, la forma más eminente, más familiar para el público del fenómeno de la filosofía es un filósofo, en sus dogmas, método, modo de vivir. Así Palissot en sus *Filósofos* hacía una caricatura del evangelio de la naturaleza de Rousseau, Gruppe en *El enredo* caracteriza el estilo propio de Hegel en su cátedra. Para Aristófanes, Sócrates era el esquema, el paso a la individualización poética. Sócrates poseía suficiente filosofía y urbanidad para, al mismo tiempo que estaba presente en la representación de *Las nubes*, levantarse en el teatro para facilitar al público la comparación. Si Aristófanes hubiera puesto en escena a un abstracto sofista, le hubiera faltado a su figura una profundidad individual.

Sin embargo, en este punto deberemos reconocer una distinción entre el fenómeno y su esencia, sea por medio de la usurpación, sea por medio de la degradación. De todos modos ésta es muy involuntaria. Todos aquellos caballeros industrioses, todos aquellos niños sabidillos, pedantes de la erudición, pseudofilósofos, pseudoreformadores del Estado y de la Iglesia, pseudogenios, esas bellezas forzadas, esas viejas damas eternamente quinceañeras, aquellos maleducados que siempre emergen de la corrupción de toda civilización, todas las obras que no son nada más que la contradicción de su concepto, todas estas existencias son incontestablemente caricaturas. Pero en cuanto existencias empíricas, están complicadas en todo aspecto con la realidad, que encierran una serie de variadas y [378] altamente realizables relaciones. La caricatura estética debe ser por ello distinguida como producto del arte que es purificado de las casualidades de la existencia empírica y subraya de modo pregnante la unilateralidad que le interesa. La perspectiva del arte para la creación de la caricatura es una perspectiva satírica. En consecuencia, todos los conceptos que pertenecen a la sátira pertenecen también a la caricatura. Esta puede ser serena y tétrica, sublime y vil, mordaz y benévola, tosca y garbosa. Es, por lo tanto, una falsa limitación ver sólo la caricatura en las obras pictóricas, como ocurre, por ejemplo, en la Introducción al *Musée de la caricature en France* de Paulin Paris, cuando dice: “En su acepción más amplia, la caricatura es el arte de dar a la expresión de los sentimientos y de las costumbres, el carácter de sátira. Este arte no debe ser muy posterior a las invenciones de la pintura. Hasta ahora se ha entendido al ideal en su relación con la belleza, pero también se ha debido sentir la necesidad de entenderlo en su relación con la fealdad física y moral. Sin embargo, el término caricatura, de origen italiano, es un término bastante nuevo en francés. Admitido a partir del siglo XVI en el lenguaje del arte, sólo en nuestros días se ha convertido en un término académico, y a título de tal

se ha afirmado entre las expresiones habituales de conversación”. El mismo Paris desmiente de hecho esta limitación a la pintura al comentar la novela de Fauvel *Le pèlerinage de la vie Humaine*, y *La danse macabre* como obras satíricas de las que la miniatura ha extraído materia para las imágenes que adornan los manuscritos. La poesía es tan capaz como la pintura de caricatura en un campo mucho más amplio y en una profundización mayor. La *Geschichte der Komischen Literatur* de C.F. Flögel (1784, 4 vol.) trata en particular la historia de la composición satírica, por tanto, de la caricatura poética. Por lo que concierne al término «caricatura», nosotros los alemanes lo hemos adoptado, aunque sólo a través de los [p. 379] franceses y los italianos. En italiano el término deriva de «caricare», y para denominar la caricatura los franceses utilizan un término análogo «charge». En otro tiempo nosotros los alemanes, para indicar la caricatura, habíamos utilizado la expresión «Afterbildnis». Entre los pintores, mucho antes que en Hogarth, hay una tendencia a hacer de lo feo un medio para la caricatura en Leonardo da Vinci. Sus diseños que pertenecen a este género, en su mayoría estudios de cabezas, han sido frecuentemente reproducidos a partir de Caylus. Sólo se puede decir impropia­mente de la naturaleza que produzca caricaturas. Cuando la realidad no alcanza su concepto, puede surgir —nosotros ya estamos convencidos— lo feo, o en ciertas condiciones también lo cómico, pero una caricatura real presupondría la posibilidad de reconducir la forma, en su distorsión a condiciones de libertad. Nosotros decimos que los simios son una caricatura del hombre, pero sabemos muy bien que eso sólo se puede decir humorísticamente. El simio no es un ser humano feo, degenerado, y es imposible escribir una sátira sobre los simios. El simio no puede ser otro que aquel que es, y nosotros no podemos exigirle ser menos mono y más hombre. Del cretino puede estar más justificado decir que es una caricatura del ser humano porque aunque es hombre por su naturaleza, fenoménicamente ha caído en la animalidad, mientras que en el simio su forma se asemeja a la del hombre, pero su naturaleza sigue siendo distinta. Si algunos animales aparecen totalmente desfigurados respecto a su tipo, es porque interviene la constricción a la que el hombre está sometido, constricción que niega toda libertad estética. Cuando en una exposición de animales vemos cerdos, o bueyes que se arrastran sobre su propia grasa, sólo encontraremos feas o quizás cómicas estas masas de grasa, pero éstas no son caricaturas verdadera y propiamente. Es un triste espectáculo ver un caballo que antes relinchaba belicoso al oír las fanfarrias de los [p. 380] trompetistas del regimiento y ahora como jamelgo despreciado es puesto a tirar por las calles del carro de la basura. Un doguillo que ha engordado y se ha hecho desvergonzado por una vida sibarita y sedentaria, y ha pervertido su naturaleza de perro por culpa de los mimos de las señoras, representa una horrenda innaturalidad, pero sólo impropia­mente podremos decir que es una caricatura.

El arte gustará de servirse frecuentemente del mundo animal para satirizar sobre los seres humanos con travestimientos parodísticos y parodias. La sátira se mofa de lo que es insignificante en sí mediante su exageración, con lo que descubre su impotencia y la vierte a lo ridículo. El animal está capacitado para representar decisivamente ciertas unilateralidades y vicios. La analogía con los animales puede expresar en modo menos adecuado las cualidades superiores y más nobles del hombre que los impulsos de un egoísmo limitado e interesado. Sin embargo, el reino animal es suficientemente grande y variado como para representar también la virtud y las buenas cualidades, para ofrecer una réplica bastante buena en la actividad humana. Oriente, la Antigüedad, el Medievo, la Edad Moderna, han preferido este reflejo de las mismas en las máscaras de animales. La *Batraciomaquia* de las Homéridas es una de las más antiguas y exquisitas composiciones literarias de este tipo. La comedia antigua se servía de estas máscaras animales en su coro: todavía vemos esto en *Las avispas* y *Las ranas* de Aristófanes. Entre las pequeñas pinturas de género de la pintura mural pompeyana encontramos muchas escenas grotescas de animales que tienden a lo satírico. Una abubilla se sube altaneramente a una viga llevada por jilgueros, lepidópteros y grifos. Un pato va a un recipiente deseoso de beber, una campana de vidrio se lo impide, permanece allí lleno de falsas ilusiones, etc. Una pintura preeminente es aquella que se mofa del pío Eneas cuando abandona los escombros de Troya en llamas [p. 381] con

su padre Anquises en los hombros y el pequeño Ascanio de la mano. Eneas y Ascanio son representados como simios con cabeza de perro, Anquises como un viejo oso. En lugar de los penates de la patria, éste ha salvado un juego de dados de las llamas. Interpretar esta escena como una caricatura satírica de la familia del emperador e incidentalmente de Virgilio, como intenta hacer Raoul Rochette en el *Musée secret* de Pompeya (pp. 223-226) nos parece demasiado rebuscado. ¿Por qué no tendría también que sucumbir en la destrucción el pío Eneas cuando los antiguos en estos cuadros no respetaban ni a los dioses? La escultura de la Edad Media ha colocado en la Iglesia una cantidad de análogas figuras grotescas para mofarse de los judíos y los clérigos. En la fábula del lobo y la zorra, la poesía ha parodiado el curso del mundo reasumiéndolo, gracias a las formas animales, en una imagen universal que en nuestros días el genio de Kaulbach, en la pintura, no sólo ha ilustrado, sino que ha reelaborado intensamente. Él ha diseñado los animales con una fidelidad a la naturaleza par a la verdad humana, desarrollando así un humorismo digno de admiración y pleno de invenciones autónomas. ¡Qué delicioso es el gran banquete en el que el elefante se refresca el gáznate con una botella de champán! ¡Qué delicioso el idilio de la familia real en el que la leona está en el lecho, el rey león se agita preocupado con las gafas sobre la nariz y el pequeño príncipe está sentado sobre un orinal! En Francia, Grandville con sus *Animales políticos* y sus ilustraciones de las fábulas de Lafontaine ha hecho cosas auténticamente extraordinarias en este género. Su arte de fundir vestimentas y formas humanas con formas animales es inimitable. Por ejemplo, pinta dos gallos como si fueran campesinos que están a la gresca, pero, sin embargo, los campesinos siguen siendo gallos porque provee a las figuras de cabezas de gallo y espolones.

Otro medio no menos eficaz de caricatura parodística [p. 382] han sido siempre las marionetas: nos podemos persuadir de esto leyendo *l'Histoire des marionettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours* (París, 1852) de Charles Magnin. Las marionetas del teatro de la feria de St. Germain y St. Laurent —en las páginas 152-169 Magnin presenta fragmentos de la crónica que las recuerdan— no sólo parodian la alta tragedia, como la *Orestiada*, y la *Meropea*, etc., sino también la alta comedia como *El médico a palos* de Molière.

Entre la parodia y al travestimiento parodístico, la diferencia es que la parodia subvierte sólo lo general, el travestimiento parodístico también lo particular. *Troilo y Crésida* hacen la parodia de los héroes de la *Iliada* pero no los travisten. Los nobles príncipes aparecen como brutales y rudos espadachines, Helena y Crésida como siervas disolutas y equívocas. Con sus connotaciones satíricas, el tiñoso y gruñón Tersites hace coro humorístico a las acciones pobres de espíritu de los célebres héroes. Shakespeare ha exagerado aquello que en Homero son rasgos característicos y caricaturizándolo ha hecho ridículo el «pathos» heroico. El orgullo del forzado Ajax, la función de soberano de Agamenón, la cornamenta de Menelao, la íntima amistad de Aquiles por Patroclo, la afición a las aventuras caballerescas de Diómedes, se disuelven en frases grandilocuentes y la inmoralidad de todas estas relaciones es puesta al desnudo sin reservas. Aquí la caricaturización es parodia. Sin embargo, la caricatura que hace un travestimiento parodístico sigue con detalle el contenido para subvertirlo como han hecho Scarron y Blumauer con la *Eneida* de Virgilio. Philippon y Huart con el *Juif errant* de Sue. En nueve libritos ellos han reasumido esta prolija novela, repitiéndola paso por paso en los elementos principales, pero dejando al descubierto todos sus errores de composición y desvelando todas las contradicciones y las inverosimilitudes, y mostrando exageradamente lo feo que hay en los personajes. El domador Moroc, el viejo soldado Dagobert, [p. 383] la etérea Adrienne de Cardoville, el tosco Mayeur, el príncipe indio Schalma y, sobre todo, el jesuita Rodin brutalmente enérgico que a todos engaña, son transformados en los diseños de Philippon en las figuras más horrendamente ridículas. También esta es una parodia, pero una parodia con travestimiento⁸⁹. Por lo que concierne al concepto de

89 Con los conceptos de parodia y travestimiento parodístico, les ocurre a los teóricos de la estética algo similar que a los lógicos con los conceptos de inducción y de analogía. Uno llama parodia lo que otro llama travestimiento y viceversa.

caricatura grotesca, parece que Kant le ha dado una extensión excesiva en *Consideraciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime* cuando dice:

“La cualidad de lo sublime terrible cuando deviene absolutamente innatural para a ser bizarro. Las cosas innaturales, a las que se atribuye un carácter de sublimidad, sea mucha o poca, son caricaturas grotescas... Quisiera hacer esto más comprensible mediante algunos ejemplos, pues aquel que carece del pincel de Hogarth necesita suplir con la descripción lo que le falta a la expresión del diseño. Afrontar audazmente el peligro para defender nuestros derechos, los de la patria o los de los amigos es sublime. Los cruzados, la antigua caballería eran bizarros: los duelos miserables residuos de esta última derivados de una distorsión del concepto del honor, son caricaturas grotescas. Un alejamiento del mundo porque se está desbordando por él, es noble; los antiguos eremitas eran bizarros: los claustros y los sepulcros similares para aprisionar a santos vivos son grotescos. La constricción de las pasiones bajo el juego de los principios sublimes: las maceraciones, los votos y otras virtudes de los monjes son caricaturas. Los huesos de los santos, el santo madero de la Cruz y todas las bagatelas similares, incluso los santos excrementos del Gran Lama son caricaturas grotescas. Entre las obras del espíritu y del sentimiento, los poemas de Virgilio y Klopstock entran en el género de lo noble, las de Homero y Milton en lo gigantesco, las *Metamorfosis* de Ovidio son caricaturas, los relatos de desvaríos del humorismo francés son las caricaturas más miserables que se pueden imaginar. La poesía anacreóntica está de ordinario próxima a la insensatez”. [p. 384]

Esta concepción de lo caricaturesco como algo innatural, pero presuntamente sublime, en particular desde el punto de vista moral, va demasiado más allá de los límites de las determinaciones estéticas de tales conceptos. Falta poso, según Kant, para que estemos obligados a definir como caricatura grotesca todo lo fantástico. Sin embargo, nosotros daremos este nombre, en parte a aquellas caricaturas que pasan a lo ondulante, y en parte a aquellas que reelaboran con una repugnante fealdad, formas que en sí son normales o nobles. En la primera forma la caricatura grotesca puede ser cómica hasta el máximo grado, como por ejemplo, en los geniales diseños de Töpffer o en algunas figuras de Jean Paul, en la segunda forma se puede suscitar, por medio de otras relaciones, nuestra risa o al menos nuestra sonrisa, pero también puede tener un regusto desagradable que haga que no nos abandonemos con placer a estas formas, sino que rápidamente huyamos de esas a otras. En una novela corta en forma de diálogo, Goethe ha tratado este punto (*Werke*, XXV, pp. 263 ss.). Él imagina aquí que una compañía discuta en pro y contra lo feo. La fantasía y el humor encuentran mayores ventajas en ocuparse de lo feo que de lo bello. Con lo feo se pueden hacer muchas cosas, con lo bello no. Sin duda lo bellos nos proporciona una forma, lo feo la destruye, y las caricaturas dejan una impresión indeleble auténticamente execrable.

“Pero, ¿por qué —opina uno de los interlocutores— han de ser los cuadros mejores que nosotros mismos? Nuestro espíritu parece tener dos lados que no puede subsistir el uno sin el otro. Luz y oscuridad, bien y mal, cima y abismo, nobleza y vileza, y tantas otras antítesis que parecen ser, sólo en proporciones variadas, los ingredientes de la naturaleza humana, y ¡cómo se puede desaprobador un pintor que ha pintado a un ángel blanco, bello y luminoso que después le parezca oportuno pintar un diablo negro, oscuro y feo.

Amalia: No habría que objetar si los amigos [p. 385] del arte de afean no incluyeran en su campo también lo que pertenece a regiones mejores.

Seyton: Me parece que ahí actúan muy correctamente. Pues así llevan a los amigos del arte de embellecimiento cosas que apenas le pertenecen.

Amalia: Sin embargo, no les perdono en absoluto a los caricatos el alterar de modo infame las imágenes de los hombres eminentes. Por más que me esfuerce no puede dejar de ver al gran Pitt como un

En el travestimiento se encuentra la misma determinación fundamental que hay en la parodia pero sólo en general: en el travestimiento, como su nombre indica, el mismo contenido con otra forma modifica el contenido. Una parodia seria, un travestimiento siempre ridículo.

palo de escoba de nariz chata, y a Fox, al que tantos aprecian, como un cerdo bien cebado.

Henriette: Eso es lo que digo yo. Estas imágenes provocan una impresión indeleble y no niego que de vez en cuando me divierto evocando en pensamientos estos fantasmas para desfigurarlos aún más”.

Si la caricatura nace con la sobrecarga de los rasgos, podríamos considerar a la caricatura grotesca el extremo de la caricatura: la exageración es en tal modo exagerada que llega a [sic] lo oscilante a lo nebuloso. Las últimas palabras de Goethe aquí citadas, en modo justo, [dan] este paso. La caricatura grotesca en cuanto tal es, sin duda alguna, fea, pero por su conformación bizarra y grotesca puede convertirse en un medio eminente de comicidad. ¡Qué rico es en ésta Shakespeare! En *Enrique IV* y en *Las alegres comadres de Windsor*, el caporal Nym, Bardolph, Dorina «Rasgasábanas», Shallow y los reclutas, son caricaturas grotescas, en *Los dos hidalgos de Verona* el siervo Launce, en *Trabajos de amor perdido* Natanael, Holofernes, Calabaza y Carcoma, y en *Mucho ruido y pocas nueces* el Juez de paz y el Condestable, etc., no son nada más que caricaturas grotescas que nos hacen reír abiertamente. Gargantúa y Pantagruel son caricaturas grotescas, tanto en Rabelais como en Fischart. Las obras de Tieck y Boz están inundadas de caricaturas. También la pintura ha dado a luz a numerosas composiciones divertidas. Recordemos las composiciones de Brueghel y Teniers. También la escultura, a la que la [p. 386] caricatura parece contraponer totalmente la ha cultivado en modos diversos. ¿Qué son las figuras monstruosas tantas veces citadas por nosotros, en las que encuentra vía libre la capacidad satírica de los cinceles medievales sino las más extraordinarias y portentosas caricaturas? Las estatuillas de Dantan que reelaboraron Nisard, Ponichard, Lizst, Brougham, etc., son caricaturas grotescas. La comicidad de la pantomima no puede evitarlas. La figura del Pierrot gordo, desvergonzado, torpe, burdo y que silba cándidamente, que Dominice ha llevado del teatro italiano a París combinando la vestimenta de Polichinela y el carácter de Arlequín, es esencialmente una caricatura grotesca. Ya habíamos distinguido una caricatura involuntaria de la creada intencionadamente por el arte. Sin embargo, sería una mala comprensión asumir esta distinción en el sentido en el que no fuera posible entre los productos del arte que algunos sean realmente caricatura sin querer serlo, o sea de modo involuntario. Las cosas no son así sino al contrario, toda una serie de obras terminan, absolutamente contra sus intenciones en la caricatura. El motivo de este fenómeno está en la naturaleza de lo bello absoluto que compone en sí los elementos de lo sublime y lo agradable. Producir lo bello auténtico requiere una profundidad de concepción y una fuerza creativa que son extraordinariamente raras. La mediocridad tiene suficiente sensibilidad para lo bello, pero no tiene suficiente originalidad para crearlo autónomamente. Por lo que esta ante todo cae en un pseudoidealismo que con una vacía nobleza de tendencia y el purismo formal de la ejecución, pretende profundizar en el ideal. Este idealismo produce formas que fundamentalmente poseen una universalidad sólo alegórica, aún si bien tienen la pretensión de valer como existencias reales y vitales. Sería mejor que fuesen sólo alegorías porque entonces no se contradirían. Entonces serían solo abstracciones. Sin embargo, pretenden ser reconocidas por nosotros [p. 387] como formas naturales plenas de autónoma vitalidad, y de este modo caen en lo feo porque nos engañan con la apariencia de una real idealidad. La ausencia de toda incorrección positiva, la aplicación de conocidas y nobles formas, el alejamiento de toda exuberancia, el carácter domesticado de la expresión escogida, la pulcritud negativa con la que es purificado el detalle engañan acerca de la ausencia interior de forma y no hacen suponer al artista que sólo ha hecho salir a la luz a una caricatura ideal. Ya habíamos dicho antes intencionadamente que es sobre todo la mediocridad la que cae en el error de realizar el auténtico ideal en una sombra sin sangre. Tampoco el genio tiene la garantía de no tomar esta falsa salida, porque lo bello absoluto excluye todos los extremos y la necesidad de la armonía absoluta puede producir la tendencia a un nivelamiento que puede disolver toda frescura de la fuerza y de la originalidad en una falsa superioridad, en un quebradizo jugueteo formal, en una patológica nobleza formal.

Este tipo refinado de caricatura que crea tanta belleza infecunda y —como ideal de eunuco— desvía la fuerza creativa y normalmente, después de haberlo extenuado y consumido todo, atrae hacia sí la reacción de un período salvaje, inquieto, burdamente empírico como el *Sturm und Drang*, y exige una atención crítica particularísima, porque aparentemente ofrece lo máximo. Todo arte naturalmente especifica esta idealidad en base al «medium» que adopta para representar. Por lo tanto, para entrar en esta discusión se necesitaría afrontar la teoría específica de todo arte singular. Sin embargo, quisiéramos dar algún ejemplo para aclararlo. Cuando el arte antiguo comienza a decaer, empieza a crear hermafroditas, estos no son otra cosa que caricaturas. Sólo en la distinción de los sexos puede perfeccionarse en ideal el carácter específico de la belleza, como ha mostrado con acierto Wilhelm von Humboldt en su penetrante ensayo “Über die männliche und weibliche Form” publicado en [p. 388] 1795 en *Die Horen* de Schiller (y ahora en *Gesammelte Werke*, 1841, I, pp. 215 ss.). Sólo en el hombre puede elevarse la dignidad a pureza absoluta, y en la mujer la gracia. En la adolescencia la figura viril puede asumir, como efebo, cierta debilidad femenina, en el período de la vejez la figura femenina, como matrona, puede asumir cierta rigidez viril, sin por ello perjudicar a la verdad individual del sexo. Pero constituir sobre la base de los ideales viril y femenino un tercer ideal que no ha de ser masculino ni femenino, sino masculino-femenino, es una tentación de una reflexión descarriada que conduce inevitablemente a deformaciones caricaturales. Esto se convierte en una empresa innatural que sólo podría seducir a un género caído en la pederastía [sic]. La escultura y la pintura han puesto todos los medios para hacer honores a este pseudoideal que se convierte también en caricatura en las obras de un extremo virtuosismo. Precisamente porque debe pretender la belleza absoluta, exhaustiva, la belleza de estos hermafroditas tiene en sí un horror casi espectral, incluso una fealdad que suscita repugnancia. Aunque una amazona se corte un seno para así poder tensar mejor el arco, sigue siendo mujer, e incluso capaz de amor como Pentesilea. Si un hombre es castrado a la fuerza, su afeminamiento eunuco le crea infelicidad. Pero un hermafrodita que debe ser hombre y mujer al mismo tiempo es un monstruo. Entre los motivos de las pinturas pompeyanas encontramos también a algunos hermafroditas, pero también hay uno en el que está representado de modo excelente la repugnancia de la naturaleza sana frente a este equívoco ideal (*Musée secret*, 13, pág. 68). Un hermafrodita con velo femenino, con pendientes, con el pecho curvo con forma de senos y con anchas caderas, está tumbado sobre mullidos cojines. Un sátiro engañado a la vista de la aparente feminidad le quita uno de sus mantos. El hermafrodita lo requiere con lascivia, pero el sátiro, que no ha encontrado una ninfa como esperaba, huye despavorido, no se [p. 389] atreve a volver la vista atrás y extiende sus manos de forma defensiva. El arte no debe abandonar la individualización si no quiere renunciar a la auténtica poesía. Debe representar la esencia, pero como fenómeno concreto. Lo general en cuanto tal le corresponde a la ciencia, no al arte. Este tiene que defenderse de dichas generalizaciones que absorben la individualidad. En la continuación de *Consuelo, la condesa de Rudolstadt*, sobre todo en el epílogo, George Sand ha caído, por ejemplo, en esta deformación caricatural, noble en sí, pero no artística. Consuelo con su vestido de zíngara y su esposo vestido de Trimegisto, se convierten finalmente en hombres puros, en hombres en cuanto tales. Trimegisto exclama: “¿Acaso no soy un hombre? ¿Por qué no debo decir aquello que la naturaleza humana exige y, por lo tanto, también realizarlo? Sí, yo soy hombre, y puedo decir lo que el hombre quiere y lo hará. Aquel que ve acercarse las nubes, puede predecir al rayo y el huracán. Yo sé lo que llevo dentro del corazón y lo que puede surgir de allí. Yo soy un hombre y estoy en relación con la humanidad de mi época. He visto Europa”, etc. ¡Pura y prosaica abstracción! Dichas obras pueden ser novedosas y bellas, pero tanto su nobleza como su belleza se encuentran en la falsa vía de la deformación caricaturesca, en lo abstracto. Recordamos en este punto la gran sensación que causó una estatua del escultor Clésinger para el Salón parisino de 1847, que no fue admitida en la exposición porque no estaba inserta en un contexto mitológico o de otro tipo. Se trataba de una exuberante mujer que retozaba voluptuosamente sobre una cama llena de rosas. Esta era la realidad que no se quería

reconocer, ¿qué hizo la crítica? Sostenía que Clésinger había abierto una nueva vía. Algunos amigos habían aconsejado al escultor que pusiera a una serpiente retorciéndose a los pies de la escultura para garantizar la decencia del catálogo (de este modo se habría podido pensar en una Cleopatra o en una Euridice) y la estatua fue [p. 390] denominada *La femme piquée par un serpent*. La crítica precisó que aquella obra maestra no era una diosa, ni una ninfa, ni una dríade, oréade, napea u oceánide, “sino simplemente una mujer. Este audaz, este loco, este enrabiado ha pensado que era un objeto suficiente”. “Uno se queda impresionado y se regocija con este tipo que no es griego ni romano, y fascinado por esa boca entreabierta, los ojos caídos, la nariz apasionada, esa fisonomía convulsa y dulce agitada por un sentimiento ignoto, por el voluptuoso sentimiento causado por la embriaguez del veneno, filtro pérfido que a del talón al corazón, y que le hiela las venas quemándoselas”. A pesar del apoyo del ficticio, queda bien a las claras que el éxtasis es de tipo voluptuoso. “Un espíritu metódico podría inquirir: ¿qué expresaba antes de que se le añadiese la serpiente? Nosotros no podríamos más que decirle: Pues bien, ella había recibido en mitad de su pecho una de las flechas de oro del carcaj de Eros”. Finalmente, cuando se trata de describir la novedad de la vía emprendida, se la despacha con la generalidad que indica claramente el peligro que lleva consigo el hecho de representar “simplemente a una mujer”, a una mujer por antonomasia.

“Con esta estatua Clésinger ha dado pruebas de una contestable originalidad. No tiene nada que ver con la Antigüedad de Atenas o Roma y menos aún con el Renacimiento. No deriva más de Fidias que de Jean Goujon; no se asemeja en absoluto a David, ni mucho menos a Pradier, ese pagano tardío; quizá se podría probar con buena voluntad cierta relación con Coustou o Clodion, pero es mucho más viril, más fogoso, más violento en la gracia, por otra parte, muy atento con la naturaleza y la verdad. ¡Ningún escultor ha abrazado la realidad más estrechamente! Ha resuelto el problema de representar una belleza sin melindres, sin manierismo, sin afectación, con una cabeza y un cuerpo contemporáneos, en la que todos podamos reconocer a nuestra amante, ¡ella es bella!”. [p. 391]

Es obvio que la deformación caricaturesca del idealismo abstracto tome como objeto al genio en su lucha con el mundo. El genio es en sí mismo una potencia ideal. ¿Dónde podría resplandecer más el ideal sino en una representación del genio? Parece obligada esta conclusión a la que le debemos toda una serie de composiciones poéticas, novelas, novelas cortas y dramas que tienen por contenido la historia de la creación artística. Como esta actividad es en sí algo tranquilo, secreto, invisible, es una disposición, no quedó más remedio que transferir a los artistas a circunstancias que le daban la oportunidad de proclamar sus sentimientos, sus aspiraciones, su fuerza de voluntad. Y ¿qué mejor medio para ello que ponerlo en circunstancias desagradables: incompreensión, necesidades, pobreza, desarraigo social y cosas similares? Se presenta así una triste oportunidad después de otra de decir la verdad acerca de ese mundo ingrato, en ningún caso digno de poseer genios similares, y de satisfacer el orgullo del espíritu indignado que no es lo suficientemente orgulloso como para renunciar al aplauso del mundo tan profundamente despreciado. Desde el *Tasso* de Goethe o el *Corregio* de Oelenschläger, no queda ni un solo artista de renombre que no haya escrito de una u otra manera acerca del dolor universal: siempre a un paso de la caricatura, donde no cae del todo. Entre estas figuras caricaturescas una de las más famosas es el *Chatterton* de Alfred de Vigny. Después de su representación en el Théâtre français, Jules Janin escribía en la *Allgemeine Theaterrevue* de Lewald:

“Este Chatterton es una especie de loco con talento al que la vanidad arruina. En lugar de darse a la obra con conciencia y coraje, como un hombre que ve el futuro ante sí, Chatterton comienza a lamentarse de los hombres y del mundo. Un buen día se mata porque no puede esperar más. Sin duda todo esto es deplorable, pero es también un [p. 392] triste ejemplo que nunca debería de haber proporcionado material a una elegía lacrimógena. En general, no se les dice suficientemente a los jóvenes que la sociedad no es

responsable de aquello que no han hecho nada por ella. Creen incluso que cuando han ideado versos o prosa, la sociedad ha de ir hacia ellos con los brazos y las bolsas abiertas, mientras que son ellos los que deben andar hacia el mundo. Por su naturaleza el genio es paciente: cuanto más inmortal tanto mejor saber esperar. ¿Dónde hay un genio en el mundo que no haya esperado con constancia, como el viejo Horacio, hasta que le llegara su turno? ¿No os indignan estos jóvenes espíritus impacientes que no comprenden que la juventud es ya un grandísimo bien y son ingratos con el cielo por no sentirse felices de ser jóvenes? ¿No fomentan sus vehementes lamentos, sus dolores engañosos la propensión al suicidio? La muerte de Guilbert, Malfilatre, Chatterton, ya ha producido muchos males. Desde este punto de vista, la obra de Alfred de Vigny es una ópera deplorable y homicida. Imagínense un poeta que durante cinco actos se mueve por la escena y declama contra la sociedad porque no tiene pan y no tiene vestido. Pero ¿y el trabajo?, ¿por qué no trabaja?, ¿qué privilegio tiene por el que haya que ir a él antes de que se conozcan sus obras? Un creyente estricto mandaría a Chatterton a prisión. Él va a la cárcel, allí es alimentado y albergado, y puede escribir lo que le parezca, poetas más grandes que Chatterton sufrieron cadenas y aún menos cómodamente. ¿No fue acaso el mismo Sheridan prisionero del *Os alienum*?, ¿era por eso menos Sheridan? Lord Mayor ofrece a Chatterton el puesto de primer servidor de cámara y lo rechaza. J. J. Rousseau era menos orgulloso y llevó librea, y si se mató, esto ocurrió en secreto, a escondidas, después de haber escrito *Heloïse, Emile* y el *Contrat Social*".

Ya hemos dicho suficiente acerca de las deformaciones caricaturescas que vienen causadas por la idea de realizar el ideal de la belleza misma. Ya hemos dicho suficiente [p. 393] sobre las formas más recónditas de estas caricaturas y de los engaños en los que puede caer la crítica al tratarlas. Ya hemos dicho suficiente sobre la caricatura casi inevitable que el sujeto lleva consigo. Sin embargo, todo esto se sigue que en la creación de la caricatura intencional es posible exactamente la misma cosa. Desde el momento en que como obra de arte está sometida a las leyes generales de lo bello, también las formas [que] guardan consigo una relación negativa pueden naturalmente ser también malas caricaturas. Son aquellas que no reflejan sus rasgos con suficiente agudeza en la contraimagen prevista, es decir, que no son suficientemente humorísticas y en su obtusidad provocan un referimiento inseguro al modelo y dificulta la interpretación. Son aquellas que por la debilidad de su diseño deben rodearse externamente de un accesorio simbólico y por el exceso que éste supone caen en el peligro de hacer fallar la justa relación. Finalmente las malas caricaturas son aquellas que no saben mantener, ni mucho menos encontrar, el punto en el que radica la desfiguración de la figura y se desarrolla desde dentro como la auténtica ironía del concepto que allí debería propiamente haber. Bien es verdad que se habla de la caricatura como si se tratase de una ejecución artística extremadamente subordinada, como si sólo los talentos inferiores pudieran medirse con ésta, como si ocuparse de esta tuviese que corromper por fuerza el gusto. Esta opinión banal sólo tiene sentido si es referida a la mala caricatura, porque la buena caricatura es verdaderamente difícil, al igual que todo aquello que es bueno. Debemos reflexionar sobre el hecho de que el mejor poeta trágico —como ya decía Platón en el *Simposio*— es también el mejor poeta cómico, porque la comicidad, al igual que lo trágico, surge de la mayor profundidad del espíritu y requiere la misma fuerza. Los antiguos trágicos para sus trilogías recurrían al acostumbrado drama satírico. Todos estos dramas se han perdido a [p. 394] excepción de uno: *Los cíclopes* de Eurípides. Basta para hacernos ver que la caricaturización era el alma de este género. Cuando no sólo sea subvalorada la caricatura mala, sino la caricatura en general que recorra por los nombres de Aristófanes y Menandro, Horacio y Luciano, Calderón y Shakespeare, Ariosto y Cervantes, Rabelais y Fichart, Swift y Boz, Tieck y Jean Paul, Molière y Béranger, Voltaire y Gutzkow, los nombres de Brueghel y Teniers, Callot y Granville, Hogarth y Gavarni, y que se pregunte si puede tener ahora el coraje de ver en la creación de auténticas caricaturas una obra así de secundaria. Ciertamente, sin contenido ideal, sin humorismo, sin libertad, sin audacia o delicadeza, sin elasticidad humorística, la caricatura no es más que una execrable y enojosa caricatura, tan insoportable y aburrida como toda obra de arte mala. La caricatura no puede más que representar la idea en la forma de la no idea, la esencia en la deformación

de su fenómeno, pero también reflejarla en un «medium» concreto. En otras palabras debe conocer el arte de individualizar. La caricatura es el opuesto de la auténtica belleza que contiene en sí la propia satisfacción y se sacia en la armonía de las propias formas. La caricatura alude inquieta a más allá de sí misma, porque con ésta representa algo diferente. Es una forma en sí disorde, aunque en esta discordancia es relativamente armónica consigo. La mediación empírica de la que parte puede ser infinitamente variada. Pueden ofrecerle un pretexto [de] situaciones, acciones y tendencias culturales de todo tipo. Veámos que pueblos vecinos reasumen en al caricatura sus características. Los franceses caricaturizan a los británicos, los británicos a los franceses. Ciudades eminentes producen caricaturas de sí mismas en las que se mofan de sus propias características. Por ejemplo, las moderas máscaras italianas, a las que han contribuido varias capitales de Italia, han heredado los tipos de las atelanas romanas. Arlequín es el antiguo romano Sannio, [p. 395] Pantalone el vendedor veneciano, el Doctor es de Bolonia, Beltrame de Milán, Scapino y su servidor ladronzuelo de Bérgamo, el capitán español y Scaramuccia de Nápoles, Polichinela, el burlón pullista de Acerra, es el Macaus de los antiguos, Tartaglia el balbuciente y Pascariello, el petrimetre sinvergüenza, de Nápoles, Gelsomino, el fino caballere, de Roma y Florencia, etc. Mezzetino y Pierrot son transformaciones de las máscaras italianas del teatro italiano de París. Estas máscaras son en muchos sentidos las caricaturas más perfectas. Contienen todos los matices de lo feo disueltos en la comicidad. Hacen parodia de todo, pero con una individualización concreta más que con una base histórica. Grandes ciudades como Londres, París, Berlín, se mofan de sí mismas con sus «cockneys», «badauds», «Buffey's». La progresiva disolución social en estos centros de civilización ofrece inagotables objetos a la caricatura. Mayhew en su obra de enorme importancia acerca de los pobres londinenses, ha realizado la idea de hacer daguerrotipos de las figuras características de la miseria de las calles y de las espeluncas londinenses, de tal manera que se puedan ver las copias fieles y terribles del Hades espectral de la civilización londinense. Que el proletariado está compuesto sólo de caricaturas, y que estas caricaturas de Cuishank y Phiz. Sobre todo hacen una terrible impresión los niños indefensos, que en la precocidad de su existencia desolada por la indigencia, la necesidad, el crimen y la bebida, ofrecen un espectáculo de aspecto totalmente descarriado. Algunas figuras son más nobles, pero precisamente por esto más impresionante, como por ejemplo, ese mendigo indio que en una esquina de la calle vende opúsculos religiosos cristianos. Esta figura oscura, flaca, con su frágil estructura ósea, su quieta indigencia, su conmovedor rostro melancólico que deja traslucir un espíritu [p. 396] más noble en un recuerdo todavía no disuelto en la niebla de Londres. Los franceses han producido una obra que parece copiar con fidelidad de rasgos la realidad, pero sin esconder el elemento caricaturesco en el que están inmersos tantos tipos de la sociedad actual. Aludimos a *Les Française peints par eux mêmes, Encyclopédie morale du dixneuvième siecle*. Esta enciclopedia ilustrada con los diseños más excelentes de los primeros artistas de Francia, escrita por autores clásicos fue publicada en cuarto a partir de 1841, y merece ser conocida por psicólogos, moralistas, literatos, sacerdotes y estadistas mucho más de lo que en apariencia es. Tres volúmenes de esta obra representan los tipos de provincias. Los artículos sobre el ejército, sobre los «forçats», sobre el hospital St. Lazare y similares están escritos con la máxima seriedad científica. *Il Diable `a Paris o Paris et les Parisiens*, publicado en 1845 en dos volúmenes en cuarto, ha de ser considerada una continuación que sólo se dedica al entretenimiento y se ocupa con las caricaturas de las que provee desde el proletariado más fino y más tosco, hasta los mendigos y las prostitutas.

Al igual que los pueblos y las ciudades, vemos hacerse caricaturas mutuamente a las variadas clases sociales. El campesino, el soldado, el maestro de escuela, el barbero, el zapatero, el camarero, etc., son fijados en caricaturas que se metamorfosean de época en época, pero siempre renuevan la misma tendencia. Finalmente también la diferencia de los sexos y las diferentes edades proporcionan material para la caricatura. Se podrían añadir a éstas las pasiones, así como las ha descrito Teofrasto en

sus *Carácteres* y después de él La Bruyère y después Rabener constituyendo el objeto del tipo de comedia inaugurada por Menandro y Difilo.

De estas situaciones debíamos distinguir las acciones. Estas constituyen el contenido de la auténtica caricatura histórica que hace sátira de las contradicciones que [p. 397] aparecen en la acción pública de los pueblos y de los gobiernos. Periódicos de caricatura como el londinense *Punch* y el *Charivari* parisino, devienen de esa manera crónicas de las perversiones políticas y eclesiásticas.

Las tendencias de la civilización ofrecen material para muchas caricaturas y con frecuencia muy interesantes y doblemente: por una parte mediante la mofa de esa tendencia en general, pero también después con la mofa de las contradicciones que surgen entre cultura e incultura y cultura e hipercultura. Una tendencia en general puede ser caricaturizada en cuanto que la sátira delimite sus características haciendo una unilateralidad o exagerándola al fijarla. Está implícito en la naturaleza de la cosa que la civilización ofrezca el material más afortunado a la caricatura en la imperfección de sus comienzos o en la madurez excesiva de sus salidas. Las caricaturas, que se basan en el primer aspecto, se producen en gran cantidad cuando los pueblos civilizados entran en relación con los pueblos salvajes. Desde otro punto de vista, esto mismo puede ser también un espectáculo muy doloroso: cuando vemos como un ser fuerte y relativamente bello es afectado, destruido y desfigurado por la cultura extraña hasta convertirse en una caricatura grotesca horrendamente ridícula. En sus *Indios de Norteamérica* (ed. alemana, 1848, pp. 306 ss.) Catlin nos hace el retrato de un jefe Affineboiner, Wai-schun-scho que llegó a Washington adornado con su fastuoso traje nacional. Pero ¿cómo volvió a su pueblo después de su estancia en los Estados de la Unión?

“Cuando apareció sobre el puente del barco, llevaba un traje del paño más fino con galones dorados, dos vistosas charreteras, un pañuelo negro en torno al cuello y en los pies dos botas de agua de tacón alto que hacían tambaleante e inseguro su andar. En la cabeza llevaba un [p. 398] sombrero de castor con un galón de plata y un penacho rosa de dos pies de largo. El cuello del traje rígido y derecho le llegaba hasta las orejas y sobre su espalda colgaban las trenzas de su larga y roja cabellera. En torno al cuello llevaba un medallón de plata prendido de una cinta azul y de una corre que partía del hombro derecho colgaba un sable. Las manos estaban vestidas con guantes de cuero de cabra y tenía en la mano izquierda un paraguas azul. Así salió de Washington el pobre Wai-schun-scho”.

Catlin hace un retrato de esta caricatura. El héroe arrastra el sable entre sus piernas, sopla el humo de un puro y de ambos lados del vestido salen botellas de aguardiente. Pero la verdadera caricatura se obtiene sólo cuando llega a casa, cuando los suyos le toman por mentiroso cuando les cuenta cosas acerca de los yanquis. La mañana de su llegada la mujer se confecciona con los faldones —la parte superflua del traje— dos bragas y con los galones plateados del sombrero dos ligas. El traje así acortado se lo lleva a su hermano, cuando aparece con el arco y carcaj pero sin traje, sus amigos admiran estupefactos su fina camisa con botones de alto precio. Decide dejar el sable en su puesto, pero ya a medio día cambia sus botas por mocasines y así vestido se sienta entre sus amigos a contarles cosas entorno a las botellas de aguardiente. Una de sus queridas ha puesto su mirada en sus bonitos tirantes de seda y un día después se le ve con la botella de aguardiente bajo el brazo y silbando “Yankee Doodle” y la Marcha de Washington frente a las cabañas de sus viejos conocidos. Su camisa blanca, o parte de esta, que es agitada por el viento, ha sido acortada escandalosamente, los pantalones con bandas doradas han sido convertidos en confortables calzoncillos, tenía el arco y el carcaj y el sable que arrastraba por la tierra, le servía a modo de timón que lo conducía seguro por la “inquieta superficie de la tierra”. Así pasan dos [p. 399] días, el frasquito estaba vacío y de toda su magnífica colección de utensilios no le quedaba nada más que el paraguas al que tenía un gran cariño y que llevaba con buen y mal tiempo mientras llevaba un vestido de piel.

Si el arte se ocupa de estas contradicciones deberá tener la ironía de reírse de las carencias de la civilización. Por ejemplo, después de haber hecho posesión de las Islas Marquesas, los franceses han producido una serie de caricaturas en este sentido. Han retratado a los salvajes tatuados que vestidos a la europea —como el jefe indio— se desfiguraban a sí mismos en las caricaturas más extravagantes: como se alegraban de pagar las tasas en las ventanillas, como los progresos de la civilización francesa se les revelaban a los padres estupefactos en hijos blancos, etc. En una hoja vemos a un noble habitante de las islas Marquesas con botas, pero sólo con una camisa por otro vestido que va a salir de la cabaña con una porra en la mano. A través de la puerta ha visto en el exterior a su mujer en un tierno «tête à tête» con un elegante francés. Pero otro francés para el salvaje e intenta quitarle la porra:

—Desgraciado, ¿qué estás haciendo?

—Quiero darle un porrazo al amante de mi mujer.

—Eso significaría perder la reputación. Seguid la moda europea, mandadle una carta a vuestro rival, pedidle que se bata en duelo con vos y él os freirá los sesos y así obtendréis una completa satisfacción”.

En otra imagen se ve a una víctima de la moda con un pantalón blanco acordonado, gilet amarillo, cuello almidonado y frac ajustado:

—Pero señor sastre, me es absolutamente imposible mover los brazos y las piernas en este vestido.

—Es precisamente lo que se pretende. En París los ricos se visten así: cuando más fastidiosos están con sus trajes, más a gusto dicen estar”. [p. 400]

Mucho más variados son los objetos que la deformidad de la hipercultura ofrece en su falso sentimentalismo, en su falsa conveniencia, en su falsa erudición, en la insensatez del razonamiento político, en la locura de los fanatismos sectarios, en lo absurdo del lujo, en la rivalidad de los métodos de curación y también en las aberraciones artísticas. Habitualmente estas caricaturas son ya expresión de las relaciones con las que el espíritu trata de superar estas enfermedades. Así, por ejemplo, están el «blasbeu» como sátira de las mujeres literatas, Mr. Prudhomme como sátira de los críticos que todo lo saben, Mr. Mayeux con su uniforme, su gran gorro de oso sobre la cabeza, las conservadoras gafas sobre la nariz como sátira de los guardianes de la Patria, y Jean Patûrot “a la recherche de la meilleure des républiques” como sátira de los socialistas y comunistas. Estas caricaturas se hacen a veces demasiado personales, por ejemplo, en el modo en el que A. W. Schlegel se mofaba de la poesía de Kotsebue, o el modo en la *Diogena* se vertía en comicidad el esfuerzo de la Condesa Hahn-Hahn por encontrar en sus novelas al hombre adecuado. Después de haberlo intentado en vano con toda una serie de hombres, incluso con un jefe indio, reconoce finalmente que el hombre adecuado es un chino.

En el modo de tratar el objeto, la caricatura ha de seguir las leyes generales del arte. Puede retratar, simbolizar, idealizar.

Generalmente el retrato pertenece a la caricatura personal que parte de la sátira contra un individuo en concreto. Sin embargo, como esta tendencia está conectada con la lucha de partidos en el estado, en la iglesia, en el arte, el odio tendrá en aquél gran parte. Esto trae como consecuencia que la elaboración estética de la caricatura estará subordinada al interés material de clavarle el dardo envenenado al adversario. Por ello, en tanto y en cuanto sirva suficientemente de soporte para el ataque satírico se [p. 401] contentará con cierta semejanza del porte y la fisonomía. El valor estético de casi todas las caricaturas de este tipo es extremadamente reducido. Basta hojear colecciones del tipo del *Musée de la caricature en France* donde son reproducidas según el original, caricaturas de la época de la Fronda, de la Guerra de los Hugonotes, del fraude financiero de Law hasta de la Gran Revolución; o basta ver las caricaturas también reproducidas en base al original en la *Histoire musée de la république Française depuis l'assemblée des Notables jusqu'a l'empire* de Augustin Challamel (París, 1842, dos volúmenes); o basta ver las caricaturas de la revista *London und Paris* editada en Weimar por Böttinger

entre fines del siglo pasado y principios de éste, basta confrontar con estas imágenes los escritos análogos satíricos (pasquines y canciones) para encontrar un tono áspero, estridente y prosaico pensado ante todo para asestarle un golpe al contrario en la opinión pública. Por esto en este ámbito se repiten ciertos trucos para exponer al adversario al ridículo.

Esta pobreza de medios es una consecuencia de la perspectiva egoísta de la sátira personal que raramente se eleva a la serenidad y a la tranquilidad. El segundo tipo de procedimiento estético se distingue del retrato porque ya toma la deformación caricaturesca con una dimensión general, como tipo que representa un género, y, por lo tanto, confiere a los individuos un valor simbólico. Aquí desaparece la aspereza de la relación directa y gana gran campo de acción la poesía. Esta representación simbólica sigue las transformaciones de la historia para describir la decadencia de sus figuras significativas en las contradicciones que se desarrollan según su limitación empírica inevitable. Por ejemplo, nuestro *Deutsches Volksbuch von den Schild— oder Lalenbürger* es una caricatura de este tipo, que sin hacer alusiones personales, flagela con auténtico humor la ridiculez de la burguesía de provincias siempre [p. 402] situada en su limitado horizonte. Así el poema de Wernher *Helmbrecht* en altoalemán moderno, es una excelente descripción de cómo los campesinos y la caballería desperdiciaron su vida en una desolada y desordenada vida de bandidaje. El período de la Monarquía de Julio ha producido el tipo de *Robert Macaire*, es decir, el de la estafa organizada. Junto a su colega Bertrand, Macaire está en todo lugar en la tribuna, en la bolsa, en el salón de sociedad, en la mesa de juego, en la consulta del médico, en el cabriolet, Macaire corpulento, en frac, con chistera, con un grueso pañuelo de seda, el alfiler de brillantes al pecho; su compañero Bertrand con una gorra ajustada, con trajes raídos, con largos bolsillos para meter dentro todo lo que encontrase, andares vacilantes, cuello descubierto y seco, modales estudiados y un aire picarón de inocencia. Pertenecen a este género también las imágenes que las naciones se han hecho de otras en ciertas épocas, como cuando hablamos del hermano Jonathan en América, de John Bull en Inglaterra, de Michel en Alemania, etc. En China el gobierno se sirve incluso de la caricatura simbólica para perseguir la fuma de opio: hace representar en imágenes todos los estadios de la decadencia de un infeliz que, por el placer del opio, acaba haciéndose extraño a todo sentimiento humano, a todo sentido del deber a toda realidad, y queda reducido a un horrendo esqueleto.

Al modo ideal de tratar caricaturescamente al objeto, podemos definirlo como modo fantástico. La ausencia de medida en la exageración convierte a la caricatura en azar inofensivo o en suprema necesidad. La deformación se anula a sí misma porque sale fuera de los límites de la realidad común, y tiende a una libertad fabulosa. Sólo grandes artistas tienen suficiente ingenio para producir esta admirable metamorfosis de lo feo que suscita en nosotros con un humorismo propio ese sentimiento de serenidad, sentimiento que aparte de ésta sólo puede provocar la [p. 403] belleza absoluta. La libertad y la grandeza en el modo de tratar el objeto supera en su comicidad la negatividad sea de la forma, sea del contenido. La fantasía de esta perspectiva tiene con el juicio la misma relación que el joven Debüreau tenía con el hermano mayor cuando corre en Constantinopla el mayor de los peligros. El padre de Debüreau debía mostrar junto a su familia sus artes atléticas y acrobáticas frente al Gran Sultán. Fue para ello conducido un día a un salón que estaba completamente vacío, aquí ante un telón de seda realizó con los suyos una demostración de las artes más arriesgadas. Por ejemplo, el hermano mayor sostuvo una escalera con los dientes y el menor subió arriba. Llegado felizmente arriba se olvidó de descender porque desde lo alto de la escalera pudo ver de improviso todo el harén del Sultán que miraba por detrás del telón. El hermano le hacía una seña tras otra y casi sucumbía cuando finalmente su hermano menor despertó de su ensueño y bajo de la escalera. Esta historia narrada por Jules Janin en el tercer capítulo de su *Debüreau, histoire du théâtre à quatre sous* es también un símbolo. Debajo el entendimiento que calcula y sopesa, luego la escalera desnuda y no bella como medio, pero encima la fantasía extasiada que se olvida a sí misma ante la contemplación de lo bello.

Muy frecuentemente la caricatura, en cuanto creación pictórica, para expresar con claridad su intención, acepta la ayuda de la palabra. Por mediación de esta conexión, han nacido no sólo bromas aisladas, sino suites enteras, historias completas de conexión de palabras con figuras y figuras con palabras. Gavarni es un genio extraordinario en este arte doble, pero Töpffer lo supera en humor. Las *Ouvres choisies de Gavarni, études de moeurs contemporaines*, cuatro volúmenes en cuarto, 1846, nos muestran a los «enfants terribles», las «Lorette», los estudiantes, el carnaval, los «débadeurs», las actrices, Clichy, París de noche, etc., de una manera siempre humorística, pero caústica. [p. 404] Sin embargo, Töpffer en sus deliciosas *Histoires en estampes* rebosa de esa serena arrogancia que el ha hecho crear a un Shakespeare, Falstaff, a un Jean Paul al Doctor Katzenberger, a un Tieck, a la espantapájaros Lebrinna. Vischer ha caracterizado de modo excelente todo este género en un ensayo sobre Gavarni y Töpffer en los *Jahrbücher der Gegenwart* de Schwegler (1846, pp. 554-566) que tenemos que remitir a éste, desde el momento en que no podríamos más que repetirlo⁹⁰.

90 Vischer ha hecho una comparación entre Gavarni y Töpffer exponiendo excelentemente el humorismo de este último. Los diseños de Töpffer no son otra cosa que leves diseños de pluma, muchas veces parecen ser sólo puntitos y rayitas, pero hay que añadirles las historias, las deliciosas historias de Mr. Jabot, Jolibolis, Mr. Pencil, etc. El estilo de Töpffer se ha hecho muy popular entre nosotros gracias al uso que de éste hacen Schneider y Braun en las *Münchener fliegende Blätter*. Para caracterizarlos nos permitiremos citar algunas palabras de Vischer en su descripción. Vischer subraya como momento principal la epicidad de su procedimiento, que lo estimula a dar una continuación a los episodios: “Una vez que el *Dr. Faustus* son salvados los astrónomos de ahogarse en el agua, debemos saber qué es lo que ha pasado con sus pelucas: y he aquí otra larga e interesantísima historia. Madame Crépin aplica un emplastro de pez y lo pierde, en seguida viaja todavía pasando de mano en mano hasta que termina sobre la cabeza del antiguo preceptor de su hijo el actual guardia fronterizo Bonichon. Así surgen otros motivos principales. Así hay que considerar los métodos de Töpffer como sucesivos, se tiene la impresión de la construcción continua, de la progresión, de la sucesión amplia, como en una narración que para no fatigar es interrumpida a ratos. Como en la *Histoire d'Albert* donde toda nueva fase de la historia de este hijo descarriado termina con una patada en el trasero que le da su padre, en este dibujo sólo se ve el pie de uno y las partes posteriores del otro. Lo mismo ocurre con los momentos que vuelven en los que el Sr. Jabot se para, el Sr. Vieux Bois se cambia la camisa y similares. Töpffer maneja lo sucesivo en su fantasía a su manera, a modo de representar la misma acción sobre varios campos separados por líneas que se suceden inmediatamente. Albert es entre todo tipo de viajeros, primero comerciante de vino, después un librero que edita una *Metaphysique pittoresque*. Se le ve introducirse en una familia a las que maltrata (assassine) con su presencia. En esto Töpffer divide con líneas el folio con once trazos sutiles. En la primera viñeta se ve al señor Albert todavía de cuerpo entero que hace una reverencia “il assassine au rez de chaussé”, en la segunda sólo media figura “à l'entresol”, en la tercera sólo el dorso y las piernas, siempre con una profunda inclinación “au premier” y así con gracia *in infinitum*, hasta que al fin no se ve más que un punto evanescente. Mr. Pencil diseña la bella naturaleza, apenas ha acabado observa su obra con extrema satisfacción. En otra imagen se le ve por el otro lado y “il est content aussi”. Lo observa desde arriba y desde abajo, y está contento, lo vuelve, lo ve el lado blanco y “remarque avec plaisir qu'il est encore content”. Töpffer conoce el motivo suficientemente bien, para repetir con palabras el texto. Así también los violentos celos de Jolibois en Mr. Pencil siempre son introducidos con el paréntesis “car hélas la passion aveugle”. En este punto debemos subrayar el loco juego del azar, la negación fantástica de las leyes de la naturaleza que tienen inicio apenas el individuo entra en su intrincado destino. La rueda vertiginosa de un mundo enloquecido lo coge por los dedos y por los bajos de la capa, y lo mete inexorablemente en su curso. Lo imposible es tratado como si fuese algo obvio. En muchos de estos fascículos la historia casi va acabar en el aire y un céfiro soplado por muchos personajes surca las alturas. Las personas son normalmente indestructibles, si tuvieran que ser cien veces reducidas a polvo, machacados hasta ser hechos papilla, exhalar el último suspiro, derretirse en sudor, no serían acaso dioses cómicos, seres inmortales del Olimpo de la locura. No hay más gravedad, pero, no, sí que hay una, se suda y se sufre fatiga bajo su peso. No hay más necesidades y, sin embargo, hay una, con mucha perseverancia se puede superar: con ésta se pueden pasar días y semanas sin comer ni beber, esconderse en troncos huecos de árbol, navegar por el aire con un gigantesco telescopio, caminar metido en un baúl cerrado con dos aperturas por los brazos. Töpffer no es fantástico al estilo de Aristófanes, Callot y otros dibujantes grotescos modernos, no dibuja en absoluto ranas-hombres, hombres-pájaros, etc. Esto no daña la modernidad de sus contenidos. Pero mediante una transición a la que da lugar mediante algunos motivos que parecen muy consecuentes lo imposible se hace posible, y basta sobrepasar una pulgada la línea divisoria para que estemos una milla más allá; disuelve las leyes de la gravedad, de las necesidades, de los límites de la fuerza y la ilusión humanas, hasta que nos vemos transportados a un mundo particular, a una fortaleza de nubes que nos recuerda en todo momento lo más común

La caricatura fantástica extrae de toda peligrosidad ética la deformación. Permite la ventaja de pasar por alto el buen sentido y lo parodia. Podría parecer en este punto que en virtud de esta licencia, la exageración de lo característico sea o absolutamente disuelta o se vea extremadamente reforzada al tener como consecuencia la extrema fealdad como ya la definía Platón en *El Sofista*, 228 a: το αμετριάς πανταχον δθσειδες γενοϋ, el género más deforme de lo feo. Sin embargo, esto sería un error. Porque la ausencia de medida de lo fantástico recrea en sí misma una medida al hacer reencontrar dentro de la exageración de las formas cierta relación proporcional entre éstas. Por medio de esto se hacen posibles una libertad y audacia extraordinarias, pero también la gracia en el tratamiento del objeto, de tal manera que la caricatura no se refleja sólo en un medio finito, sino más bien en la infinitud de la idea misma, en lo bello, lo verdadero y lo bueno en sí y por sí. Así como la vieja comedia griega era tan digna de admiración por esta fantasía ideal, también nosotros alemanes, por nuestra disposición natural, podríamos crear algo inmortal de esta tendencia si entre nosotros estuviera presente un poco más de fuerza nacional, un poco más de cooperación unitaria y las fuerzas mejores no estuvieran desatinadas a malograrse frecuentemente en existencias obtusas, en efemérides completamente locales. Aparte de los maestros reconocidos en este campo, no estamos de [p. 405] acuerdo en ver en el Teatro Leopoldo fundado en la Viena de Stranitsky una particular vocación por transferir la caricatura al más puro cielo de la comicidad, a prescindir de todo intelectualismo unilateral, por hacer «del género deforme de aquello que no tiene medida» una fuente del más puro placer de reír. Bäuerle mostraba ya su inminente decadencia, con Raimund vuelve a su máximo esplendor, con Nestroy se precipita a su decadencia. El argumento merece un tratamiento particular que no podemos dar aquí, porque no nos queda más remedio que despedirnos de la caricatura insinuando solo su continuación en lo ridículo. Por lo tanto, nos abtendremos de un desarrollo ulterior y nos limitaremos aquí a dar un par de indicaciones para una mejor comprensión. En la *Lindane* un miedoso zapatero debe realizar una gran empresa en el reino de las hadas. El destino lo ha elegido —a pesar de lo que le incomoda y le contraría— para desempeñar el papel de héroes. Debe atravesar un bosque. Su pusilanimidad es caricaturizada, pero ¿de qué manera? De modo completamente fantástico. Se hace acompañar por su aprendiz y toma una escopeta. Apenas llegan al bosque, empieza a ponerse nervioso. No hay ningún peligro a la vista, pero no importa. El bosque por sí solo, el miedo por sí solo, son motivo suficiente para hacer cualquier cosa para defenderse de peligros posibles. Por eso el aprendiz debe disparar; pero ¿a dónde?, si no se ve nada sospechoso. Él dispara al azar, al aire, mientras que el zapatero se asusta descontroladamente. Y mira por donde —y en esto está el elemento fantástico— que cae algo del aire. Se atreve a ver el pájaro. El pájaro no tiene el aspecto de un pájaro, tiene cuatro patas, no tiene plumas, sino cerdas, es un cerdo. Imposible, pero allí yace. Nosotros nos reímos, pero el zapatero se asusta aún más. O veamos el *Alpenkönig und Menschenfeind* de Reimund, en el que el Señor de Rappelkopf se siente a sí mismo hablar, actuar, refunfuñar y desvariar a través del Rey de los Alpes. Pero en [p. 406] un momento determinado le parece que su sosia es exagerado. Piensa que el Rey de los Alpes hace de él una caricatura excesiva. ¡Qué verdadero, qué profundo, qué filosófico hemos de decir que es este humor! Si nos pudiéramos ver de modo auténticamente objetivo, ¿no pensaríamos también que aparecemos ante nosotros mismos no como en realidad somos, sino un poco exagerados?

y cotidiano que, no obstante se proyectan más allá de ésta. De esta manera se culmina la libertad y pureza de la comicidad, el auténtico y absoluto mundo del humor. También desaparece lo amargo y malvado de la sátira porque nos encontramos totalmente inmersos en este segundo y libre mundo de los imposibles que se hacen posibles”.

CONCLUSIÓN

Los dioses del Olimpo fueron las formas más bellas que nunca ha creado la fantasía. Sin embargo, estaba entre ellos el cojitranco Hefesto, y este dios cojitranco no sólo estaba casado con la diosa más bella, Afrodita, nacida de la espuma del mar, sino que también era el dios sensible del arte plástico y sabía crear las formas más bellas. Y a pesar de que los dioses eran tan bellos y tan inmortales no consideraban indigno de ellos echar de cuando en cuando una carcajada —una carcajada insofocable según Homero— como en el momento en que Hefesto atrapó a su mujer y a Ares en una red. De esta manera la mitología griega reconoce la relación entre lo bello, lo feo y lo cómico. Pero lo hace en un mito especial el que trata Bohtz en su escrito *Über das Komische und die Komödie* (1844, pág. 51) y que encontramos en los *Deipnosophistas* de Ateneo (XIV, 2). Parmenisco había subido a la caverna de Trofonio y había visto los horribles prodigios. Desde entonces no pudo reír y por eso interrogó al oráculo de Delfos y este le contestó que en su casa la madre le devolvería la capacidad de reír. Nada más llegar a Delos, Parmenisco buscó la casa de la madre del dios, Latona. Esta se le mostró en un tronco deformado. Aquello suscitó en él, que esperaba verla reflejada en una bella estatua, la más violenta risa. De esta manera el oráculo había cumplido su palabra. La [p. 407] madre del bello Apolo y un tronco parecían cosas demasiado heterogéneas, sin embargo, aquí esta inconciliabilidad era real, y tal realidad —en tanto realidad que no debía ser posible— ridícula. ¿No es acaso este mito la historia de la conexión de lo feo —que nos hace callar— con lo cómico que alegremente nos estremece?

Ya hemos ido a la búsqueda de lo feo primero de lo negativo, de lo imperfecto en general. Se ha mostrado que no era nada originario, sino algo secundario que tenía en lo bello la condición de su existencia. En este punto llegamos a la conclusión de que se realizaba en la naturaleza en parte por su forma inmediata, en parte por medio de la enfermedad o la mutilación. Lo feo espiritual se distingue de lo feo natural, con aquel sólo pueden ser emparentados la locura y el mal, pero no el error, ni la ignorancia, ni la impericia. Que el arte, como creador de lo bello, pudiera tomar por objeto a lo feo parecía una contradicción. Pero no sólo se da la posibilidad de dicha constitución, sino también la necesidad de la misma: de un lado por la universalidad del contenido del arte que refleja en sí la imagen general del mundo de los fenómenos, de otro lado, por la naturaleza de lo cómico que no puede eludir a lo feo como medio. Como las artes se distinguen por la variedad del medio de la representación, resulta de ello una relación diferente con la posibilidad de creación de lo feo: a la música y a la arquitectura les correspondería la mínima, y a la pintura y la poesía la máxima posibilidad. Ciertamente las artes están unidas en la posibilidad de quedarse por detrás del ideal o de deformarlo, pero gracias a su técnica, la arquitectura, la escultura y la música más protegidas contra el afeamiento.

Desde el momento en que necesita de forma, lo bello descansa sobre relaciones generales de medida: unidad, simetría, armonía. Por eso la fealdad comienza con la ausencia de forma que impide concluirse a la unidad o la [p. 408] disuelve en lo informe, produciendo un intrincamiento de deformidad y contradicción desarmónica.

Sin embargo, lo feo no es sólo hostil a la medida en general: también en particular tiene un comportamiento negativo frente a la legalidad de la naturaleza, o como media estética convencional, un gusto determinado por la generalidad de la cultura que denominamos corrección. La negación de tal normalidad es lo incorrecto que encuentra especificación particular en las artes y los estilos singulares.

Aquella negación de las relaciones de medida y esta negación de las normas físicas y convencionales, tienen su fundamento sólo en la deformación, en el proceso negativo de la interioridad que en la deformación exterior no hace sino manifestar su disolución. La libertad de la existencia, de la

vida, del espíritu, puede pervertir lo sublime convirtiéndolo en vulgar, lo agradable en repugnante, lo bello es deforme. No de tal manera que lo sublime, lo agradable y lo bello como tales no sean sublime, agradable o bello, sino en el sentido en que lo mezquino tiene su medida objetiva en lo grande, lo débil en lo potente, lo vil en lo majestuoso, lo tosco en lo grácil, lo muerto en lo lúdico, y lo horrendo en lo atractivo. Como cumbre de lo horrible se presentó el mal, la libre autodestrucción del bien. El mal en cuanto diabólico se mostró como la absoluta libertad aparente que conscientemente niega por principio el bien y busca en vano satisfacción en el abismo de su tormento.

El mal nos da el punto de transición hacia la caricatura en cuanto que encierra en sí la reflexión de contenido y forma en su contraposición. La representación del diablo es la de la caricatura absoluta, pues es la mentira de la destrucción ficticia de la belleza, la ausencia de voluntad como voluntad de la nada, la fealdad como disolución positiva de la belleza. Pero la caricatura se disuelve en lo **[p. 409]** ridículo en tanto que puede incluir dentro de sí todas las formas de lo feo, pero también las de lo bello. Que en la deformación devenga bella, plena de inmortal serenidad, sólo es posible gracias al humor que la exagera hasta lo fantástico. La desenfadada alegría del humorismo que, en su lastimoso atrevimiento se ocupa de la deformación grotesca no está privada de la más pura racionalidad y es similar a la Ménade que, poniendo el pie en la cresta de la montaña, conducida por la fascinación por el dios, con un movimiento audaz eleva su cabeza para mirar las estrellas del cielo, como si quisiera evadirse de la tierra para retornar al éter divino de lo que todo ha nacido.