

## El sentimentalismo estético

“Valiéndose del lenguaje de los románticos alemanes, Roberto Vischer introdujo en el vocabulario filosófico las expresiones intraducibles de *Einfuehlung*, *Anfuehlung*, *Nachfuehlung*, *Zufuehlung*, para designar varios grados de la proyección de nuestra vida afectiva en los objetos simpáticos, especialmente en los objetos bellos; objetivación cuyo resultado es una identificación del objeto con nosotros y de nosotros con el objeto .

Cuando objetivamos solamente nuestras sensaciones, como en el sueño, nuestro estado de conciencia no resulta estético en sí mismo; pero, si objetivamos un estado de alma más profundo, si prestamos al objeto representado el propio sentimiento que tenemos de nosotros mismos, nuestra personalidad entera, entonces nuestro pensamiento es estético. Tal es el concepto de la *Einfuehlung*.

Lalo: *Les sentiments esthétiques*, (p. 55.)

### I

“Se suele designar al sentimiento como órgano de la belleza”. Esta fórmula de Ziegler y repetida por Volkelt, tomada en su valor estricto, significaría la negación del papel preponderante que otros estéticos reconocen en el pensamiento estético a la sensación, al placer sensible, a la inteligencia, a las varias modalidades del juicio reflexivo, o, en fin, a la actividad de juego de nuestras diferentes facultades. Desde el primer momento parece extraña una doctrina que relaciona una actividad tan compleja y concreta, como la de nuestro pensamiento estético, con una única función psicológica, aunque sea esta nuestra vida afectiva, por complicada que fuera (1).

(1) Las fuentes principales de esta exposición, fuera de la obra ya indicada de Lalo, son: J. Volkelt, *System der Aesthetik*, München 1905-1913. V. Basch, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Paris 1896.—La literatura especial del tema es en su mayor alemana, siendo las obras más notables las de Rob. Vischer: *Ueber das optische Formengefuehl*, Leipzig 1873; Th. Lipps, *Psychologie des Schoenen und der Kunst*, Hamburg 1903; M. Diez, *Theorie des Gefuehls und Begrueundung der Aesthetik*, Stuttgart, 1892.—Alguna reseña de estas obras se encuentra en la parte histórica de la *Estética* de B. Croce.

Este sentimentalismo estético tiene alguna relación con ideas confusas y tradicionales, que pasaron, durante largo tiempo, por la última palabra del buen sentido en materia de estética.

En el siglo XVIII se hablaba en presencia de las obras de los artistas y de los mismos artesanos, de buen y de mal gusto, y si se insistía para tener una aclaración de lo que es el buen gusto, la contestación cortés era que el gusto *es un no sé qué* que se siente y no se analiza, *de gustibus non est disputandum*. La contestación más frecuente era de injuriar a quien no tenía un gusto conforme con el del crítico de profesión o de ocasión.

Si algún analista más sutil quería esbozar una definición del gusto, decía con Voltaire que el gusto es un "sentido natural exquisito y acertado de la perfección"; y este sentido natural —es decir, don gratuito de la naturaleza—es también un sentimiento.

Sin embargo, Herder trató de analizarlo en sus consideraciones sobre la ciencia y el arte de lo bello y habló de *simpatía*, y más tarde Hegel (1825) escribía: "El propósito del hombre en el arte es de volver a encontrar su propio yo en los objetos exteriores". Tales fórmulas contienen como en germen lo que, en 1873, escribiera Ziegler en las líneas que encabezan el presente escrito.

Un ejemplo permitirá entender mejor. Si asistiendo a la representación de "Romeo y Julieta" nuestro corazón late al unísono del de Romeo, es que en cierto grado experimentamos nosotros también su amor por Julieta, es que nuestra intuición del objeto estético se acompaña de un contagio de los estados afectivos que adivinamos en él. En eso consiste todo el misterio de la *Einfuchlung*.

Consiste, pues, en una especie de antropofornismo simbólico por el cual suponemos y prestamos a los demás seres y a toda la naturaleza ciertos estados de conciencia que vivimos después.

Ahora se puede objetar que esta simpatía no se encuentra exclusivamente en el sentimiento estético, y que, por consiguiente, esta simpatía o *Einfuchlung*, para ser propiamente estética, requiere caracteres distintivos.

Volkelt determina los siguientes:

1.º es inmediata en cuanto es espontánea y no necesita de

las hesitaciones, experiencias, averiguaciones porque pasamos en la vida ordinaria cuando tratamos de interpretar los gestos y la fisonomía de los demás hombres;

2.º es más completa, en el sentido de que en la vida ordinaria una cantidad de observaciones anteriores y de costumbres estorban nuestra interpretación de la actitud ó del acento de un amigo;

3.º tenemos a veces el sentimiento de la insuficiencia de esta simpatía en su calidad de conocimiento y al mismo tiempo de su necesidad inevitable.

Ya en 1892 Raúl Gross, en su *Einführung in die Aesthetik* había reconocido en el pensamiento estético una "imitación interna, principio de una imitación externa correspondiente con nuestro instinto de imitación y que adquiriría un valor estético cuando se desarrolla por juego y sin interés positivo. La simpatía interna o *Einführung* de Lipps y de Volkelt vendría a ser como el punto culminante de esta actividad.

Pero nuestros movimientos imitativos (que sean completamente desarrollados y aparentes, como cuando instintivamente marcamos el compás o ritmo de una música, o que sean inhibidos en su manifestación muscular), no implican necesariamente la atribución de sentimientos al objeto que los ocasiona, mientras esta atribución se debe agregar al concepto de la simpatía estética o *Einführung*. Así cuando decimos de una columna que ella se endereza, resiste, contrarresta, esto quizá lo imitamos por ciertas tensiones de nuestros músculos, pero sobre todo transportamos en la columna nuestra experiencia muscular y emotiva y casi sería más exacto decir que es ella (la columna) que suponemos que nos imita.

Sin embargo, Lipps rechaza esta intrusión de la actividad corporal y protesta contra una definición de la *Einführung* o simpatía estética que haría de ella una representación del estado de tensión de nuestros músculos complicada de estados afectivos.

Lipps ve en esto solamente elementos previos de la impresión estética, elementos que la condicionan y en ocasión de los cuales "se realiza una manera de estar de la constitución interior de nuestra vida de que son ellos el símbolo". Y así se llega a un simbolismo estético que se injerta con sus elementos intelectuales en el puro sentimentalismo estético.

Con eso se da una explicación que vale lo mismo para explicar el *sentimiento de lo bello*, o “*libre acompañamiento interior*” del objeto positivamente simpático, y también el *sentimiento de lo feo*.

Si soy objeto de una manifestación de desprecio, siento mi personalidad disminuída, es decir, yo vivo un momento en mi fuero interno este sentimiento, para luego oponerme a él. La condición para estar conmovido por este desprecio es su reproducción interna. Así resulta que la *Einfühlung* o simpatía *negativa* es la negación de la *positiva*, lo mismo como un juicio negativo es la negación de un juicio positivo, pero en cuanto juicio resulta una operación lógica de la misma naturaleza y sometida a las mismas reglas.

La conclusión de Lipps es que “El sentimiento de lo feo es la objetivación del sentimiento de la negación de sí mismo, el sentimiento de quien vive y al mismo tiempo objetiva una negación de su propia vida”.

V. Basch, profesor de estética en la Sorbona, apoderándose de esas ideas de Lipps y de Volkelt (*Essai Critique sur l'esthétique de Kant*) llega a poner como principio de la estética *la simpatía simbólica*, puesto que lo que da un carácter *estético*, a ciertos sentimientos simpáticos mientras otros no lo tienen, sería que aquellos resultan de una simpatía que nos identifica parcialmente con los objetos que les provocan. Y esta parcial identificación responde a la misma noción de símbolo.

Si se dice del león que es símbolo del valor, es que unimos las dos ideas de león y de valor y que las vemos unidas en uno de sus elementos que les es común, aunque estén diferentes bajo todos sus demás aspectos. Y gracias a eso aunque inadecuadas la una a la otra, las dos ideas se expresan mutuamente. Ahora bien, dice Basch: “cuando este proceso psicológico no reside ni en el inconsciente completo, ni en el pensamiento claro, pero sí en el claro obscuro de la conciencia, él tiene un valor estético, puesto que la idea y la imagen se funden hasta no poder más distinguirse entre sí, ni de nuestra personalidad, y hasta ni de la armonía formada en el universo por el conjunto de los seres”. Simpatizamos simbólicamente con los sonidos, con las formas y colores, con los personajes de un drama, con el estado de alma del artista. Tal sería el principio de todo hecho estético. En resumidas cuentas, que nos dirijamos á Zie-

gler, a Lipps, a Volkelt, a Basch o a cualquier otro de los profetas del moderno sentimentalismo estético, siempre se llega a eso que *todos los principios y todos los hechos estéticos* pueden reducirse directa o indirectamente a una identificación de nuestro yo con los objetos.

Y como término último de esta operación mística, un sentimiento de placer resulta para nosotros de esta expansión de nuestra personalidad, no *orgánica*, pero sí *psíquica* cuando ella, por la simpatía estética, se confunde, sin perderse, con todo lo que significa fuerzas, plenitud de vida, armonía interna, libertad de las posibilidades o de las realidades de la vida.

Es por allí que el hombre llega al más elevado grado de desarrollo de su individualidad que es al mismo tiempo la mayor y menos limitada satisfacción que el individuo pueda experimentar de sí mismo. "*Ungehemmtes Sichausleben, Sichgewissen*".

Existe una escuela psicológica contemporánea que considera que lo que existe en primer término para la conciencia son los conjuntos cuyos elementos no se conocen inmediatamente, pero solamente después por el análisis. Y este análisis según estos psicólogos, sería una operación artificial y casi tan incapaz de revelarnos la realidad como el estudio aislado de las células por el anatomista es incapaz de revelar el secreto de su actuación fisiológica en el organismo. El sentimentalismo estético nos aparece luego como la doctrina estética correlativa de tal psicología.

Un punto ha de llamar la atención en esta identificación supuesta de nuestra personalidad con las cosas o los personajes capaces de despertar en nosotros un sentimiento estético es que, como dice Lipps, en el momento de la contemplación estética los hombres y las mujeres dejan de ser hombres y mujeres, olvidan cualquier diferenciación sexual por ser ésta la fuente solamente de emociones egoistas, por lo que quedaría inexplicado el hecho que hombres y mujeres pueden apreciar de la misma manera las obras que representan las formas masculinas o femeninas, adivinando sentimientos que no podrían experimentar normalmente por ser estado de espíritu genuinamente masculino o femenino y con los cuales, sin embargo, unos y otros se identifican.

Como consecuencia de tanta teoría Lipps llega en materia

de crítica artística y literaria a aplicaciones que no están desprovistas de interés (1).

Ya que considere como establecido que "el objeto estético sensible es siempre símbolo de un contenido espiritual y que solamente por allí es estético y tiene un valor", llega a declarar que la *estética de la extensión* no se debe estudiar más como una *geometría estética* sino como una *mecánica estética*. En otros términos, las líneas no son bellas sino cuando se les interpreta como trayectorias de un movimiento, que a su vez traduce el esfuerzo o la espontaneidad de una fuerza. Con lo cual se demuestra que el *estilo moderno* con sus líneas siempre libres, en continuo cambio de dirección, casi vivientes, ya ni se puede calificar de mecánico sino de *humano*.

En música y en poesía, el ritmo, con sus elementos de acentuación, objetivos los unos, subjetivos los otros, tiene un valor simbólico inapreciable, pero que queda inexplicable por confundirse casi con lo más profundo e íntimo de nuestra vida.

Volkelt establece cuatro normas fundamentales que serían la condición previa de todo valor estético, pero que pueden cada una ser tomadas en su valor *psicológico* y en su valor *objetivo*.

Llega a esas normas por haber de antemano distinguido en la teoría de lo bello dos partes, descriptiva la una, normativa la otra, hechos y preceptos; y si formula cuatro normas es que después de describir los hechos estéticos y su resonancia psicológica cree poder relacionar los hechos constatados con menesteres profundos de la naturaleza humana que les dan *su valor*. Por allí puede pretender la estética al carácter de ciencia normativa y no solamente especulativa.

Las cuatro normas fundamentales serían las siguientes:

1.<sup>o</sup> Plenitud del sentimiento de la intuición. Unidad de la forma y de la materia;

2.<sup>o</sup> Extensión de nuestra representación dotada de afectivi-

(1) "Es sobre todo por la constitución de una estética positiva de los elementos de las artes plásticas que Lipps mostró el valor de su concepto, aplicándolo al análisis más detallado que se halla hecho de las varias formas simples y en particular de las curvas usadas en los vasos y en los ornamentos arquitectónicos. La combinación de algunas esquemas fundamentales le proporciona 1.650 tipos de todas las formas posibles, entre las cuales 540 son calitativamente diferentes y por eso irreductibles." — *Lato, op. cit.* p. 74.

dad. Plenitud de la significación humana en el contenido del pensamiento;

3.<sup>a</sup> Debilitación del sentimiento de la realidad. El hecho estético como mundo de la apariencia;

4.<sup>a</sup> Aumento de nuestra facultad de pensar relaciones. El objeto estético como unidad orgánica.

En términos más sencillos: a cada necesidad de la naturaleza humana, corresponde un valor estético, pero ninguno de estos *menesteres* de nuestra naturaleza sería un menester estético, si no revistiera el aspecto intuitivo y contagioso de la *Einfuehlung*, de que no es sino una forma.

De esta manera la más elevada expresión del nuevo sentimentalismo estético viene a ser la de una función del espíritu puesta como principio irreductible y rebelde al análisis. Es en el fondo el *no sé qué* de los sentimentalistas franceses del siglo XVIII, pero envuelto de no pocas nubes.

## II

Esta doctrina puede ser objeto de varias críticas de carácter estético, psicológico o filosófico, según se busca en ella la contestación a las siguientes preguntas: ¿tiene la objetivación de la vida afectiva un papel fundamental en estética? — ¿Tiene un verdadero valor explicativo o bien no es más que una noción confusa? — ¿Descansa su significación filosófica sobre principios aceptables?

1.ª *Crítica estética y psicológica.* — La objetivación de la vida afectiva es seguramente un hecho de nuestra vida psicológica, pero no parece posible ver en este hecho la verdadera explicación de la emoción estética, puesto que no nos identificamos con cualquier objeto bello a pesar de las elucubraciones más o menos laboriosas por las cuales se nos quiere hacer creer que participamos de la vida aérea y alegre de la gente alada, cuando miramos con gusto el vuelo de la golondrina o de la alondra, o bien de la vida monótona de la ostra, cuya voluptad se limita en abrir y cerrar sus valvas (1).

Es evidente que se puede admirar mucho los colores y formas del marisco sin tener más que desprecio por el carácter mezquinamente limitado de su vida y conciencia;

b) tampoco aceptaríamos la afirmación de V. Bash, que “una visita en un museo no es sino una serie continua de transmutaciones y metempsícosis”, o esta otra que en presencia de un drama o a la lectura de una novela nuestra mayor admiración supone de nuestra parte una mayor identificación de nuestra afectividad con los sentimientos de los personajes. Tal aseve-

(1) “No penetramos solamente los sentimientos de vida de lo que tiene alguna analogía de especie y de esencia con nosotros, tal el vuelo alegre del pájaro o la graciosa agilidad de la gacela, no solamente reducimos a un mínimun los tentáculos de nuestro espíritu para compartir el sueño de la existencia estrechamente limitada del marisco y la monótona voluptad que él experimenta al entreabrir y cerrar sus valvas; no solamente nos extendemos y dilatamos con las flexibles formas del árbol, cuyas delicadas ramas parecen animadas por la alegría de cernerse y de inclinarse con gracia,—sino que por una misteriosa fuerza de interpretación, vacía de todo recuerdo de nuestra propia constitución, podemos concebir las mismas formas que nos son más extrañas, como sería de un polígono regular, de una simple distribución simétrica de puntos... entre los cuales nos aparece como una felicidad característica movernos con fuerzas nunca nombradas.” — Lotze, *Microcosmos*.



ración lleva como consecuencia la atribución de un mayor *valor estético* a la compasión del hombre inculto en presencia del Laocoonte que al juicio del crítico informado que formula sus reservas en presencia de esta obra maestra del arte helénico decadente. Y es hecho de experiencia cotidiana que cuanto más falta de educación artística es uno tanto más entra vivamente en los sentimientos objetivados por los artistas.

c) Añadiremos que las emociones, las más bestiales, como las del dolor o del placer físico, son las más contagiosas sin por eso ser las más estéticas.

Por fin la simpatía o imitación interior del objeto no diferencia la emoción estética del conocimiento, que supone él también una penetración del objeto conocido en el sujeto conocedor en virtud del antiguo principio aristotélico: *quidquid recipitur, recipitur per modum recipientis et non per modum recepti*.

Conclusión: La simpatía estética no explica porqué ciertos hechos psicológicos tienen un valor estético y otros no.

Sin embargo no negaremos a esta teoría el mérito de dejar al crítico un campo abierto para justificar o a lo menos disculpar cualquier gusto en los clientes de los artistas y cualquier ignorancia de su oficio en estos mismos.

La *Einfuehlung* no es más que la *imaginación* y la *sugestión*, pero disfrazadas bajo un nombre menos claro, por el cual pierden la mayor parte del carácter de idea bien definida que revela en ellas un análisis psicológico más completo, y sus operaciones se revisten de un misterio inútil.

2.ª *Crítica filosófica*. — Las consecuencias filosóficas de esta doctrina no aparecen más favorables, puesto que significan renunciar a cualquier explicación racional y científica de los hechos estéticos, orientando el arte y todo lo que se relaciona con él, ya sea activamente en el artista creador, o pasivamente en el aficionado, a un *misticismo* generador de pereza intelectual y de snobismo. Puesto que cada uno de nosotros queda único juez de sus estados de alma, si el arte no es más que una objetivación de ellos, no habrá otro juez competente de la obra que el solo autor, y cualquier estética normativa o crítica propiamente dicha aparece ilegítima.

El problema esencial de la estética no puede ser la objetivación de nuestra sensibilidad, la simpatía simbólica o cualquier

otra definición de la intraducible *Einführung*, puesto que todo eso es de por su naturaleza inestético y común a diversas actividades humanas que no son específicamente estéticas. La verdad es que lo importante, lo porque algunas simpatías simbólicas, algunas objetivaciones de nuestro yo son estéticas y otras no, son las *condiciones individuales y más aun colectivas* que dan este valor a las primeras y no a las segundas.

Un hombre inculto admirará más una polka o un cromó; un hombre culto una fuga de Bach, un Velázquez o un Rembrandt. Cada uno simpatizará sinceramente, pero su simpatía no será en ningún grado un juicio de valor objetivo que ultrapase el individuo y si hay algo objetivo en los juicios estéticos, solamente son las condiciones objetivas *históricas y técnicas* que darían la explicación de eso. El olvido de esto tiene por consecuencia que todo lo que en las obras de arte del pasado ha dejado de ser un soporte para la mentada proyección simpática de nuestro yo moderno, sería incapaz de proporcionarnos un goce estético. Ya no tendríamos que amoldarnos a las obras para entender y gustarlas, son ellas que deberíamos amoldar a nuestra manera de estar y de sentir. Los estéticos y críticos de la escuela de Lipps no vacilan en presencia de estas consecuencias de su doctrina. Goldschmidt escribía hace poco a propósito de la ejecución de las obras del gran músico del siglo XVIII, Händel:

“Si llegásemos a descubrir un oratorio de Händel, cuya ornamentación polifónica fuese íntegramente escrita por el mismo autor, un tal documento no tendría para nosotros más que un interés de curiosidad”, sería no solamente legítimo sino indispensable modificarlo, podar todo lo necesario, para poner tal obra antigua de acuerdo con el gusto moderno.

Tal doctrina no es sino la ininteligencia erigida en criterio artístico, el vandalismo sistematizado.

Es cierto que con o sin profesión de fe en la *Einführung*, durante el siglo XIX, se han disfrazado muchas obras de arte del pasado, bajo harapos de moda: traducciones de fantasía; transposiciones de caracteres dramáticos, etc., v. gr. en el teatro, en una Sarah Bernhardt interpretando la Phedra de Racine con las furias desenfundadas de un histerismo romántico, siempre de gran efecto sobre un público casi analfabeto en materia de arte; — en arquitectura, adaptaciones, transformaciones, restauraciones de los monumentos del pasado en vez

de simples providencias conservatorias y respetuosas del ideal de los antepasados; en pintura las restauraciones hicieron perder no pocas obras maestras.

Todas esas prácticas hoy día son casi unánimemente condenadas; pero no se puede bastante prevenir la opinión contra ellas.

En los países ricos de recuerdos artísticos del pasado resulta con frecuencia que esos tesoros del arte están constituídos no solamente por obras aisladas, sino por conjuntos. Es así por ejemplo que una obra arquitectónica como una catedral gótica de la edad media, cuidadosamente aislada en medio de una vasta plaza y como expuesta a la curiosa y profana admiración del aficionado como una especie de pieza de museo, como una maquetté de exposición, se vuelve en algo muy contrario de lo que fué en la mente de los creyentes que en las ciudades medioevales las levantaron como el paladio de la ciudad, en la sombra inmediata del cual ellos apretaban sus viviendas hasta invadir con ellas los pequeños espacios libres entre los contrafuertes exteriores de las paredes.

En regla general hasta el siglo XIX, época de la creación de los museos,—con apenas una excepción para algunos cuadros destinados a galerías privadas—no hubo obra de arte hecha sin una destinación formal y su ubicación prevista. A consecuencia de que el ambiente de tales obras forma parte casi integrante de ellas y el respeto que nos puedan merecer tales obras ha de extenderse a este ambiente. De no ser así, se amolda las obras del pasado al gusto del presente y se deja de comprender el pasado al mismo tiempo que se deja de crear una obra expresiva de un ideal moderno y característico del presente, se cae en la esterilidad y la barbarie.

Por allí se ve que el sentido histórico de una obra forma parte de su valor estético y que para apreciarla es necesario comprenderla tal como es y no tal como la deseáramos.—A consecuencia de que la estética moderna no puede ser sino una reflexión filosófica sobre los principios y resultados de la crítica de arte, lo mismo como la filosofía moderna no es sino una reflexión sobre los primeros principios y los resultados de las ciencias.

De manera que la tendencia exclusivamente subjetivista del sentimentalismo está en oposición completa con el verdadero carácter de la ciencia estética.