



**UNIVERSIDAD MICHUACANA DE
SAN NICOLÁS DE HIDALGO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA
“SAMUEL RAMOS”**

TESIS

LA ESTÉTICA COMO FORMA SIMBÓLICA.

**PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA
EN FILOSOFÍA DE LA CULTURA.**

**PRESENTA:
ANA GLORIA OLMOS ROMERO.**

**ASESOR:
DR. OLIVER KOZLAREK.**

MORELIA, MICHUACÁN, MÉXICO. JUNIO DEL 2009.



Para:

Emanuel

y

Carlos.

Índice

Introducción.	5
Notas.	17
I. La Función de la Estética.	18
I. 1. La función del lenguaje y de la estética.	20
I.1.1 La función del lenguaje y la estética en la historia de la filosofía.	21
I.1.2 La función estética en la filosofía de las formas simbólicas.	38
I.1.3 El lenguaje de la estética.	40
I. 2. La función del mito y la estética.	43
I.2.1 El problema filosófico del mítico y la estética.	44
I.2.2 La función de las emociones en el rito y la estética.	50
I.3.3 La estética y el mito en la vida social humana.	55
Notas.	61
II. La Estructura de la Estética.	63
II. 1. El nivel sensible de la estética.	65
II.1.1. La fase sensible: El objeto sensible.	65
II.1.2. La fase analógica: Las emociones subjetivas.	68
II.1.3. La fase simbólica: La forma pura del conocimiento.	71
II. 2. El nivel intuitivo de la estética.	76
II.2.1. La intuición del lenguaje: Espacio, tiempo, número, el “yo”.	77
II.2.2. La intuición del mito.	83
II.2.3. La intuición en el conocimiento.	87
II.2.4. La intuición estética.	94
II. 3. El nivel simbólico de la estética.	101
II.3.1. El lenguaje como expresión del pensamiento conceptual.	101
II.3.2. El mito como forma de vida y la determinación de la conciencia.	108
II.3.3. La conciencia estética y la determinación de la cultura.	112
Notas.	119

III. La Forma Estética	122
III. 1. El lenguaje en las formas puras de relación.	127
III. 2. La forma dialéctica de la conciencia mítica.	130
III. 3. El principio teleológico y causal de la estética.	140
III. 4. La tragedia y la estética de la cultura.	147
Notas.	156
Conclusión.	158
Bibliografía.	162

Introducción.

Desde el inicio de la filosofía griega, la estética ha sido una de sus principales temas de interés, la estética o teoría de la sensibilidad, inicia con la filosofía misma. En la pregunta original que se hace el hombre sobre el ¿por qué? de las cosas, la sensibilidad no podía dejar de estar presente, sin embargo, no se vive en la inmediatez de los sentidos, la sensibilidad esta previamente conformada. Desde la primeras explicaciones míticas y religiosas hay una estructura lógica, mental y simbólica, que da sentido y significado el mundo que habitamos, posibilitando la expresión y comunicación entre congéneres, que se manifiesta a través del lenguaje, el mito, las artes, etc.

Desde de la antigüedad griega, Platón considera que el conocimiento sensible es engañoso, sin embargo, le concede importancia, constituyendo una etapa para alcanzar conocimiento de las ideas. En la Edad Media, el conocimiento sensible, desde un punto de vista metafísico, es un medio para acceder al conocimiento revelado de Dios. En la modernidad, aún con el desarrollo de la ciencia, la reflexión de la estética es un área de interés en la reflexión filosófica.

A lo largo de la obra del filósofo alemán Ernst Cassirer (1874-1945); se ve un interés especial por la estética, y sin embargo, nunca llegó a escribir un texto propiamente de estética. Por ello, el objetivo que se propone con esta

tesis, es reflexionar sobre la estética como forma simbólica a partir de la filosofía de Cassirer. Una de sus principales obras; *La filosofía de las formas simbólicas*, fue escrita en tres tomos: *El lenguaje, El mito y el conocimiento*. A partir de los cuales, se plantea como objetivo analizar la estética como forma simbólica

Cassirer, nunca dió por terminada su filosofía de las formas simbólicas, deja abierta su investigación para analizar otras formas simbólicas y culturales. Sin embargo, no es el objetivo de este trabajo, continuar con la obra de un filósofo tan destacado, ni realizar un análisis propiamente sobre la filosofía de las formas simbólicas, lo que implicaría una mayor especialización y otra estructura en el desarrollo del tema. Siendo el interés principal el estudio de la estética y su importancia en la cultura.

La filosofía de Ernst Cassirer se inscribe dentro de la tradición neokantiana, perteneció a la escuela de Marburgo, estudió ciencias como; matemática y química entre otras, pero se interesó principalmente en las ciencias de la cultura, como; antropología, filología, lingüística, historia y filosofía. Siguiendo la filosofía kantiana, continuó con el problema del conocimiento, para él, el conocimiento consiste en una conceptualización de la experiencia, pero no se limita al conocimiento de las ciencias naturales, sino que se extiende a todas las ciencias culturales e históricas. Cassirer sigue a Kant en la idea de que los conceptos básicos de las ciencias son de carácter *a priori*; apunta a un enlace efectivo, en una especie de “continuo” entre el sujeto y el objeto, entre lo particular y lo universal.¹

Cassirer afirma que; “el hombre es un animal simbólico”², se interesó en analizar la *función*, *estructura* y *forma* del símbolo, pero no en cuanto a su contenido. La *función* del símbolo, para él, consiste en la relación y diferencia que se establece entre las distintas formas simbólicas como; el lenguaje, el mito y el conocimiento. En cuanto a la *estructura*, de acuerdo a mi interpretación, ésta se encuentra en los niveles y etapas por las que atraviesa el símbolo; sensible, intuitivo y abstracto. En cuanto a *la forma*, ésta se lleva a cabo en un movimiento dialéctico entre las distintas formas simbólicas, por la que se alcanza la unidad y singularidad propia cada forma cultural y simbólica

Por lo anterior, la presente tesis se divide en tres capítulos, en donde se analizará la función, la estructura y la forma de la estética, en cada capítulo respectivamente. Con ello, considero que se cumple el objetivo propuesto, que es analizar la estética como forma simbólica en la filosofía de las formas simbólicas. La importancia del tema la encuentro, en primer lugar, en la importancia que tiene la filosofía de Cassirer para la filosofía de la cultura. En segundo lugar, considero, que el análisis de la estética desde la filosofía de las formas simbólicas, nos lleva a comprender la forma en que damos sentido y significado a nuestro ser individual y cultural. En donde, en un mundo cada vez más plural y multicultural, veo la necesidad de plantearse la relación que se establece entre aquello que somos como seres individuales y su relación en la cultura.

Para lograr lo antes propuesto, se analiza la obra principal de Ernst Cassirer; *La filosofía de las formas simbólicas*, desde la cual, se retoman los

conceptos fundamentales para el análisis de estética como forma simbólica. Asimismo, se analizarán otras obras, entre las que se encuentran: *Antropología filosófica*, *Filosofía de la Ilustración*, *Kant, vida y doctrina*, etc. de donde extraigo principalmente los conceptos referentes a la teoría estética de Cassirer. Otras obras del mismo autor que dan sustento teórico son: *El mito del Estado*, *Las ciencias de la cultura*, etc., sobre todo, en la definición de conceptos e ideas necesarias para el desarrollo del tema.

También, se recurre a otros filósofos para complementar y apoyan las ideas que se van desarrollando como; el Dr. Oliver Kozlarek, en relación al concepto de cultura en la filosofía de Cassirer, que menciono de manera especial por sus aportaciones y apoyo para la realización de éste escrito. Para la definición del concepto de estética recurro a la obra del Dr. Mario Teodoro Ramírez, a quien también, agradezco sus conocimientos impartidos. Asimismo, recurro a otros filósofos que ayudan a completar la teoría estética de Cassirer, que al no haber desarrollado explícitamente su teoría estética, quedan algunos huecos que es posible ampliar, con otros autores, sin llegar cambiar el sentido de la filosofía de Cassirer.

El método que utiliza Cassirer en su obra *La filosofía de las formas simbólicas*, no resulta claramente reconocible, menciona de varios métodos, como la *hermenéutica*, la cual observo en la interpretación histórica y psicológica que realiza del lenguaje, el mito y el conocimiento. En otras ocasiones menciona la *semiótica*, que reconozco en el análisis de las fases y niveles que realiza del símbolo. El método *fenomenológico*, ocupa un lugar

predominante en la filosofía de las formas, por la función dialéctica y *eidética* de las formas simbólicas de la cultura.

Los métodos que menciona Cassirer, que no llega a definir explícitamente, no se desarrollan independientemente sino en interacción, ya que al mismo tiempo que vemos una interpretación histórica y psicológica, hay una desarrollo simbólico y fenomenológico de las formas de la cultura. Lo que además, va acorde con su filosofía de formas simbólicas, en la Inter-determinación entre ellas y que también, creo, se repite con los métodos filosóficos que menciona y lleva a cabo.

Por lo cual, la tesis se desarrollará a partir de estos enfoques metodológicos, hermenéutico, semiológico y fenomenológico, pero sin llegar a profundizar en ellos, entendiendo por ellos lo antes mencionado. Sin embargo, considero pertinente señalar el punto de vista desde el cual se desarrolla el tema, con lo que además, se pretende alcanzar un mayor acercamiento a la filosofía de las formas simbólicas y mayor objetividad en el desarrollo de la estética como forma simbólica.

La tesis se divide, como ya se mencionó, en tres capítulos. El primero titulado; *La función de la estética*, se analiza la función de la estética, a partir del problema filosófico de la historia del lenguaje y el mito, lo que conducirá a definir la función propia de la estética. En el segundo capítulo; *La estructura de la estética*, a partir de los niveles en el símbolo del lenguaje, el mito y el conocimiento, se define la estructura simbólica de la estética. En el tercer capítulo; *La forma de la estética*, se analiza la forma dialéctica en que el

lenguaje, y el mito, alcanzan su forma propia, de manera que podamos encontrar la forma de la estética en oposición a una forma trágica de la cultura. Para finalizar, se llegará a la conclusión que sintetice los temas desarrollados. Sin embargo, antes de comenzar, considero necesario un acercamiento a *La filosofía de las formas simbólicas*, de manera que se justifique el desarrollo del tema propuesto,

Para Cassirer, *La Filosofía de las Formas Simbólicas*, son las distintas formas de definir, comprender y de acercarnos al mundo, todas son formas de conocimiento, que se desarrollan de diferente manera³. Todas funcionan a través de símbolos intelectualmente creados, no son una copia ni una reproducción de la realidad, su valor consiste en no reflejar un ser dado objetivamente, sino en la unidad y diversidad del fenómeno, en la relación que guarda entre sí.⁴

La tarea de las formas simbólicas no es encontrar un sustrato último, sino la *unidad funcional*, no como la suma de fenómenos, sino las condiciones de esa función y el principio que la rige. La pregunta, según el autor, es por la regla que rijan la multiplicidad de las funciones cognitivas y comprenderlas en un operar unitario. Todas las formas simbólicas, según Cassirer, por más universal y general que sean no representan más que una parte de la interpretación del ser, todas tratan de someter la pluralidad a la unidad propia de cada una de ellas, lo individual se inserta como miembro de una estructura lógica, teleológica o causal, propia de cada forma de la cultura.⁵ Pero, alcanzan éste objetivo por

caminos distintos, por ejemplo; nos dice Cassirer, el conocimiento científico busca la unidad en la pluralidad de fenómenos de la naturaleza, el mito y la religión buscan la unidad teológica en la pluralidad de intuiciones, y el arte en la unidad de sensaciones y percepciones.

La función del símbolo de acuerdo con Cassirer, consiste en la manera en que se une y enlaza la experiencia sensible de los fenómenos con la idea creativa de la razón espiritual.⁶ La función simbólica tiene que ver con la relación entre las distintas formas de interpretar la realidad, no expresan en forma pasiva un realidad dada, “*sino que encierra una energía del espíritu que es autónoma*”⁷, dando una significación y un contenido ideal. Esto vale para toda forma simbólica —que incluiría a la estética—, en donde no se refleja algo empíricamente dado, sino que lo crea con un principio autónomo en un sistema de símbolos, dando un sentido y significado a la realidad.

Nos dice Cassirer, toda forma simbólica crea su propio sistema simbólico, que si bien no son intelectuales se equiparan en su origen “espiritual” (entendiendo por espiritual un origen mental o psicológico). La función del símbolo se encuentra en ser el medio entre la pluralidad de las sensaciones y la unidad en la cultura, de modo que se pone de manifiesto como se lleva a cabo la configuración no del mundo, sino una visión total objetiva de la cultura, de modo que, afirma Cassirer; “[...] *la crítica de la razón se convierte en crítica de la cultura*”.⁸

El símbolo busca las conexiones en los fenómenos. El lenguaje, el mito, la ciencia, crean su propio sistema de símbolos.⁹ Cada forma simbólica crea su propio sustrato sensible y su propia forma de configuración espiritual, a las que podemos acceder recurriendo a las diversas formas de creatividad humana, en las que vemos reflejada la esencia del “espíritu”, pues sólo así puede revelarse la configuración material sensible.

En la *estructura* de los símbolos se encuentran dos esferas; la esfera sensible pertenece a la función de la reacción y la esfera inteligible pertenece a la función de la acción y creación. En las formas simbólicas, ambas funciones: la sensible y la inteligible se unen y separan bajo sus propias leyes de creación, el símbolo en su configuración propia entraña una función sensible -estética- y una función inteligible o espiritual. Debe distinguirse, nos dice Cassirer, claramente lo que pertenece a la esfera de la impresión y lo que pertenece a la esfera de la expresión, el mundo de las impresiones pertenece a la esfera sensible y la esfera de la expresión opera en el campo de la creación espiritual, donde lo sensible se encuentra determinada en la multiplicidad de formas simbólicas:

*[...] junto y por encima del mundo de las percepciones hacen surgir su propio mundo de imágenes libres: un mundo que ostenta el color de lo sensible, pero que representa una sensibilidad ya conformada y, por tanto, espiritualmente determinada. Aquí no se trata de algo sensiblemente dado y encontrado sino de un sistema de multiplicidades sensibles creadas en cualquier forma de la libre constitución.*¹⁰

De acuerdo con el autor, el signo presenta una determinada pretensión de valor y objetividad, estableciendo algo universalmente válido y real: “*El signo*

*constituye la primera etapa y la primera prueba de objetividad porque sólo mediante él se le brinda cohesión a los flujos de contenido de la conciencia extrayendo algo permanente, no es una simple sensación sino un conjunto de totalidades ideales de contenido”.*¹¹

En el símbolo, continúa diciendo el autor, surgen formas fundamentales de naturaleza conceptual y de naturaleza intuitiva, que imprimen su sello a la conciencia, adquiriendo una fijeza y cohesión distinta a la simple sensación o percepción, presupone una labor originaria y autónoma distinta a la mera sensación o percepción. No se trata de un acto individual sino de un proceso siempre progresivo de determinaciones que se imprimen en la conciencia.

En el primer nivel del proceso; el sensible, la fijeza no parece ir más allá de la mera retención de la memoria, de la simple reproducción sensible. En un segundo nivel; intuitivo, la memoria va alcanzando una labor más originaria y profunda, otorga un nuevo tipo de formación. En el tercer nivel; el simbólico, la reflexión de la conciencia se da así misma un contenido y una relación significativa transformada, resultando más rica y con mayor precisión.¹²

La manera en que el símbolo adquiere una significación universal tiene que ver con el problema de la forma. *La forma*, nos dice Cassirer, no es la suma de una composición material o, la suma de sensaciones particulares o de cualidades sensibles, sino la expresión de las más sutiles diferencias racionales y sentimentales. La síntesis por la cual se enlazan unidades particulares

formando una significación universal, se lleva acabo en el todo de la conciencia recibiendo un sentido cualitativo.

Las unidades sensibles no permanecen aisladas, sino que se insertan en un todo de la conciencia, por ejemplo: la idea que tenemos de espacio supone la idea de lugar y de tiempo. La filosofía, nos dice Cassirer, no se contenta con una relación puramente fáctica, la relación se establece mediante una síntesis superior, simbólicamente interrelacionadas y no como una pluralidad desvinculada.¹³

Cada forma tiene un plano particular y específico, pero aparecen determinadas analogías. Cada forma conserva su cualidad y modalidad propias, que se mezclan en sistema total en que se encuentra, pues cada conjunto significativo imprime su sello a todas las configuraciones particulares. De donde resulta una multiplicidad extraordinaria de conexiones formales cuya riqueza sólo puede verse en cada forma individual.¹⁴ Nos dice Cassirer, "*cada ser individual de la conciencia sólo se distingue justamente si en él es simultáneamente puesta y representada en cualquier forma la totalidad de la conciencia*".¹⁵

Para Cassirer, la unidad de la cultura es una unidad puramente formal o simbólica, no puede aprehenderse mediante los sentidos, sino sólo en el proceso lógico del pensamiento puro y en la unidad de la conciencia, que se alcanza en el todo de las formas simbólicas. La integral de la conciencia no se obtiene a partir de las partes, ya que el establecimiento de una parte implica ya

el establecimiento del todo, no en cuanto a su contenido sino en cuanto a su estructura y forma generales.¹⁶ Por lo anterior, el conocimiento sensible, no tendría ninguna importancia para la filosofía de las formas, sin embargo, como se menciona anteriormente, la forma se obtiene en el movimiento integral del todo de la conciencia, que no podría dejar de lado la experiencia sensible.

Después de este breve acercamiento a la filosofía de las formas simbólicas, puedo concluir que la filosofía de las formas simbólicas, consiste en el estudio de la función, estructura y forma del símbolo, sin embargo, considero, que el tema podría desarrollarse desde otros enfoques, por lo cual, el tema se limita al estudio de la estética en cuanto a su función, estructura y forma. Asimismo, puedo extraer las siguientes premisas de ésta breve introducción a la filosofía de las formas simbólicas, que tratan de comprobarse a lo largo del texto:

1) La estética es una forma simbólica, es una forma de comprender y acercarnos al mundo, funciona a través de símbolos “espiritualmente” creados.

2) La estética *funciona* en relación con otras formas simbólicas, la sensibilidad está determinada por su relación con el lenguaje, el mito, la religión, etc., y no representan más que una parte de la interpretación del ser.

3) Asimismo, que la *estructura* simbólica de la estética se encuentran dos esferas; la sensible e inteligible, lo que proporciona a la estética un valor de objetividad. Presupone una labor autónoma, distinta de la mera sensación. En su estructura hay un proceso que se desarrolla en distintos niveles; en el primer nivel, sensible, hay una reproducción o reacción sensible ante un estímulo

externo. En el segundo, intuitivo, alcanza una labor originaria, hay una creación y transformación de lo real natural y humano. En el tercero, simbólico, la reflexión estética se da un sentido y contenido.

4) *La forma* de la estética no tiene que ver con la suma de sensaciones o sentimientos, sino con la unidad dialéctica de la conciencia con la unidad objetiva de la cultura, en donde una concepción estética de la cultura supone una dialéctica en la idea trágica de la cultura.

Por último, es necesario aclarar que el tema no pretende ser agotado, hay algunos temas, que creo podrían abordarse a propósito de la estética como forma simbólica y que no son desarrollados. En otros casos, los temas se abordan superficialmente, por lo que, se podría profundizar en ellos, pero que no corresponde realizar en éste momento. De este modo, considero que el tema queda sujeto a la crítica y a un estudio posterior, limitando el estudio únicamente al análisis de la estética en cuanto a lo antes mencionado.

Notas:

- 1.- Cfr. José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Barcelona, Ariel, 1994, p. 469 y Dagoberto D. Runes, *Diccionario de Filosofía*, México, Grijalbo, 1ra. Ed. 1960, 2da. 1969, p. 53.
- 2.- Ernst Cassirer, *Antropología Filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica, vigésima reimpresión, 2001, p. 49.
- 3.- Ernst Cassirer, "El Lenguaje", en *Filosofía de las Formas Simbólicas*, vol. 1, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 1^a Ed. en alemán 1964, 2^{da}.Ed. en español, 1998, p. 10.
- 4.- Cfr. *Idem.* pp. 8, 10, 27.
- 5.- Cfr. *Idem.* p. 17.
- 5.- Cfr. *Idem.*
- 6.- Conf. *Idem.*
- 7.- *Idem.* p. 18.
- 8.- *Idem.* pp. 19, 20.
- 9.- Cfr. *Idem.* pp. 26, 27.
- 10.- *Idem.* p. 29.
- 11.- *Idem.* p. 31.
- 12.- Cfr. *Idem.* p. 35.
- 13.- Cfr. *Idem.* p.37.
- 14.- Cfr. *Idem.* p. 40.
- 15.- *Idem.* p. 42.
- 16.- Cfr. *Idem.* pp. 49, 50.

Capítulo I

LA FUNCIÓN DE LA ESTÉTICA.

Soy la sombra que arrojan mis palabras.

Octavio Paz*.

Para analizar la función de la estética, considero necesaria, una definición preliminar del concepto de estética, para comprender su función. Asimismo, creo pertinente puntualizar qué se entiende por función, con lo cual obtendremos los conceptos desde los cuales partimos para dar inicio al análisis de la función de la estética.

El concepto de función, según su definición etimológica, proviene del latín, y significa; oficio, obligación, cargo, desempeño, deber. La función del símbolo, como se dijo anteriormente, consiste en la manera en que se une y enlaza la experiencia sensible de los fenómenos con la idea creativa de la razón, con lo cual, la función simbólica lleva en sí misma una función estética,

por la sensibilidad que implica el símbolo mismo. La función del símbolo, se encuentra en ser el medio que posibilita la relación entre las distintas formas simbólicas, estableciendo analogías y diferencias. La función simbólica, nos dice Cassirer en su obra *Las ciencias de la cultura*; consiste precisamente en ser el supuesto previo para todo lo que sea captar objetos o realidades. La única diferencia entre las formas orgánicas de la naturaleza y las formas de la cultura es su diferencia funcional, es decir; simbólica. Para Cassirer, lo decisivo no radica en la manifestación de nuevos signos y cualidades, sino en el cambio de función característico al pasar de una forma simbólica a otra, en éste caso al pasar del lenguaje a la estética.

En cuanto al concepto de estética, en su origen etimológico deriva del griego, significa relativo a la sensibilidad, que se traduce como teoría de la sensibilidad. Mario Teodoro Ramírez, nos dice, que se ha entendido una serie de conceptos relacionados con la sensibilidad como; percepción, belleza, arte, imaginación, creación, etc., diferencia cuatro conceptos principales que destacan en cada época histórica. En la antigüedad, el concepto dominante es el de belleza. En la modernidad, el concepto que domina en la estética es el de sensibilidad. En la época romántica, es el de creación, liberada del concepto teológico. En la modernidad plena, el arte ocupa el centro de reflexión. En nuestra época, según Mario Teodoro, la estética integra y unifica las diversas definiciones que se han dado de ella”.¹

De esta manera, si entendemos por estética un concepto integral que unifica las diferentes definiciones como: belleza, sensibilidad, creación, arte,

cultura, la función de la estética, siendo simbólica, tiene que ver con la forma en que la experiencia sensible se une con la razón inteligible, pero sobre todo, en la relación que mantienen la estética con otras formas simbólicas. Por ello, el capítulo se divide en dos apartados, en uno veremos la función de la estética y el lenguaje, tratando de extraer la función propia de la estética en relación con el lenguaje. En el segundo apartado, se analiza la relación del mito con la estética, de manera, que pueda conducirnos a diferenciar la función estética.

I.1. La función del lenguaje y la estética.

Para Cassirer, el lenguaje es el medio por el cual se pueden *expresar* sentimientos y pensamientos en una forma clara. El lenguaje implica una forma de *comunicación* humana, pero que al mismo tiempo que une; divide y separa. Nos dice el autor, *“La misión más alta y hasta la única de las formas simbólicas radica en unir a los hombres; pero ninguna de ellas puede promover esta unidad sin, al mismo tiempo dividir y separar a los hombres”*.²

El lenguaje tiene una función *dialéctica*, en la relación que se establece entre las distintas formas simbólicas, para Cassirer, de haber alguna unidad en el lenguaje *“debe ser de tipo funcional, que no presupone una identidad entre materia y forma, sino el enlace entre las distintas formas simbólicas”*.³

Además de la función expresiva, comunicativa y dialéctica del lenguaje, está la función lingüística. Según Cassirer, el lenguaje se expresa en forma verbal o escrita, sin embargo, lo decisivo, para él, no es la variedad de medios, sino la adecuación congruente con el *fin* que se persigue en la comunicación, Por ello, puede haber otras formas de expresión, otros lenguajes, que no tienen como medio el lenguaje verbal, por ejemplo; la música, la pintura, las matemáticas, etc. Lo decisivo en el lenguaje no es el medio por el cual se expresa, sino la finalidad que se pretende con la comunicación.

. El lenguaje tiene una función constructiva y productiva, y no meramente productora de objetos naturales, de ahí que el lenguaje no es una obra, sino una energía. El lenguaje es un proceso activo y creativo, donde la experiencia sensible se entrelaza con otras formas simbólicas, creando nuevos sentidos y significados. De esta manera, el lenguaje tiene las características propias de toda forma simbólica, es una forma de expresión y comunicación, principalmente de forma verbal, que se realiza creativa y dialécticamente, en lo que sigue, se verá la función del lenguaje en relación con la estética.

1.1.1. La función del lenguaje y la estética en la historia de la filosofía.

El problema filosófico de el lenguaje y la sensibilidad es tan antiguo como la pregunta por el ser, lo que caracteriza la primera reflexión conciente sobre la totalidad del mundo es que la sensibilidad y el lenguaje no se hayan separados.

En las primeras expresiones míticas, nos dice Cassirer, la palabra y la sensibilidad de las cosas se caracterizan por su indiferencia, se hayan mutuamente entrelazados, pero el lenguaje supera este nivel cuando el lenguaje penetra en la esfera de la universalidad y se eleva de las intuiciones sensibles particulares, a la idea universal que posee la palabra.⁴

En los comienzos de la *filosofía griega*, el *logos* (la razón) y la sensibilidad se desarrollan a partir del concepto de *physis*, -naturaleza-, la palabra refleja la unidad de la existencia, según Heráclito, el ser sensible y la palabra se encuentran en devenir.⁵ Esta significación es progresivamente abandonada, Jenófanes empieza a plantear que el lenguaje es convencional, nos dice: "*Todas las cosas ya por el contrario, con opinión están ya prendidas*",⁶ la sofística, siguiendo éste planteamiento, postula la relatividad del conocimiento, siendo el hombre la medida de todas las cosas. La sensibilidad inmediata de la *physis*, comienza a transformarse en una sensibilidad convencionalmente conformada entre los hombres.

Sócrates, según Cassirer, concibe la unidad del lenguaje, la significación, en el punto de partida de la pregunta por el ser, detrás de la palabra se muestra el *eidos*, la idea, como posibilidad del habla y el pensamiento.⁷ Su discípulo Platón, retoma el planteamiento sobre la relatividad del lenguaje, el diálogo, es el presupuesto para encontrar el contenido significativo del concepto. El lenguaje es el punto de partida para el conocimiento, sólo en el concepto es aprehendida la verdad, el conocimiento

sensible es engañoso, no lleva a la verdad, la verdad se encuentra en las ideas. Sin embargo, la belleza percibida por los sentidos es el camino para encontrar el amor y la sabiduría, hasta llegar a la belleza ideal;

*[...] porque el camino recto del amor, ya se guíe por sí mismo, ya sea guiado por otro es comenzar por la belleza inferiores y elevarse hasta la belleza suprema, pasando por así decirlo, por todos los grados de la escala de un sólo cuerpo bello a dos, de dos a todos los demás, de los bellos cuerpos a las bellas ocupaciones, de las bellas ocupaciones a las bellas ciencias, hasta que de ciencia en ciencia se llega a la ciencia por excelencia, que no es otra que la ciencia de lo bello mismo.*⁸

La Edad Media, continúa con el problema de la belleza, pero en sentido diferente, la belleza humana ocupará un lugar subordinado respecto a la belleza divina. Sto. Tomás (1225-1274), desarrolla el problema de la belleza a partir del juicio del gusto, de lo que nos agrada o desagradada, distingue cuatro tipos de juicios: 1) del sentido común; que se desarrolla mediante la memoria, 2) estimativo; que juzga lo conveniente e inconveniente, 3) cogitativo, es un juicio racional y; 4) el creativo, que juzga las bellas formas, También diferencia entre lo bello y lo bueno; lo bello es lo que proporciona placer sin interés, el bien es el deseo que persigue un interés, hay tres tipos de interés: útil, deleitable y honesto, en el honesto el bien y lo bello se confunden. De esta manera, para Sto. Tomás, el juicio estético, implica la razón, que juzga sobre el placer de lo bello y no persigue algún interés. La Edad Media no desarrolla el concepto de bellas artes, el arte tiene fines pedagógicos y es considerado como un oficio, por lo que tiene una utilidad práctica.⁹

En el Renacimiento, se considera la estética desde el punto de vista gnoseológico y psicológico, se cuestionan los problemas fundamentales de la

filosofía y la crítica literaria, se desarrolla la idea de bellas artes, como la perfección de la forma por influencia del arte griego. Es a partir de Descartes que el problema de la estética empieza a tomar mayor relevancia, Descartes pretende abarcar todas las partes del saber, incluido el arte, la idea de *sapientia universalis*, no puede dejar del lado el problema del arte.

Según Cassirer, *Descartes* (1596-1650) traslada el problema del saber al lenguaje, así la idea de un *sapientia universalis* se traslada a la idea de una lengua *universalis*, plan que no llega a ejecutar, pero aparecen múltiples sistemas que pretenden llevar a cabo su plan.¹⁰ Todos parten de la idea de que hay un número limitado de conceptos en conexión y ordenación, Leibniz (1646-1716) pretende exponer las verdaderas conexiones de las cosas, lo que requiere un análisis lógico de los contenidos del pensamiento, partiendo no del análisis conceptual sino matemático. Sin embargo, a diferencia de Descartes la correlación, pensamiento-habla se traslada a la conexión pensamiento-sensibilidad, la sensibilidad se disuelve en las ideas del entendimiento, aquí no tenemos que vérsola con un conocimiento intuitivo sino simbólico. Las representaciones sensibles por oscuras que sean, entrañan un contenido racional, el símbolo sensible es también portador de una significación universal.¹¹

El camino de la estética estaba ya trazado, descansa en la idea de que las leyes universales de la naturaleza deben corresponder a las leyes del espíritu, Newton, nos dice Cassirer, hace valer el orden del universo para el

universo espiritual de la ética.¹² El siglo XVIII, marca un ideal de exactitud como correlato de pretensión de universalidad, nos encontramos ante un ideal de armonía universal, en la coincidencia de la ciencia y el arte. Por lo que se refiere al método, se busca liberarse de la estrechez de la intuición y la imaginación, se busca la justeza como corolario de criterio de verdad.¹³ Así, al surgir nuevas ideas científicas, filosóficas, políticas y sociales se vive un cambio en los patrones estéticos, se pasa del puro formalismo, al conocimiento de la forma genuina de lo artístico, que no es posible sacar de las puras obras de arte, se pide a la teoría que plantee el proceso artístico.

Desde otra perspectiva, el empirismo concibe el problema del lenguaje en su constitución psicológica, como medio de conocimiento.¹⁴ La unidad de significación se encuentra, por un lado, en el sentido lógico y, por otro, en el sentido psicológico, subjetivo. Pero, nos dice Cassirer, el lenguaje no encuentra ningún arquetipo ni físico ni psíquico, para encontrar la realidad hay que desembarazarse del lenguaje, que siendo un medio de conocimiento oscurece la realidad. Locke (1632-1714), citado por Cassirer, concibe que no puede haber nada en el entendimiento, si antes no se pasa por los sentidos, por lo que no hay lugar para las palabras, el lenguaje no expresa inmediatamente las cosas, sino las ideas del espíritu.

Hobbes (1588-1679), según Cassirer, ve que el lenguaje es el principio de todo conocimiento, pues los nombres son signos de conceptos y no de objetos, la unidad de la palabra nunca expresa la unidad de los objetos, sino el

modo subjetivo en que el espíritu reúne libremente las ideas. Atribuye al lenguaje verdad, las cosas permanecen en su singularidad y se manifiestan en las sensaciones, pero no constituyen la verdad, de ahí que para Hobbes, menciona Cassirer, el lenguaje es fuente del conocimiento, pero también de error.

Para Cassirer, el empirismo lleva el problema del lenguaje al campo de la estética, del problema de la subjetividad empírico-psicológica se pasa a la subjetividad de la existencia natural y espiritual.¹⁵ En esta dirección, la estética se interesa por la naturaleza, como modelo a seguir, pero en una dirección diferente, lo que importa ahora es la naturaleza humana, por la que se interesa también la psicología. La psicología y la estética se alían de tal modo que parecen fundirse; la consideración psicológica hace surgir lo bello, de la naturaleza humana. La cuestión que se plantea ahora, nos dice Cassirer, es la impresión que la obra produce en espectador, ve en el problema del gusto, una especie de *sentido común*. Lo que no quiere decir que renuncie a toda clase de reglas y que lo estético quede entregado a la arbitrariedad y el relativismo.

Por el contrario, considera Cassirer, se trata de descubrir la legalidad específica de la conciencia estética. Bouhours, escribe un tratado sobre el “arte de pensar”, donde la meta del pensamiento consiste en la exactitud, pero la norma está en lo estético. El pensamiento estético no cobra valor por su exactitud y nitidez, sino por la plenitud de relaciones que abarca. Bouhours, nos dice Cassirer, se opone al espíritu de justeza, y propone el principio de fineza, el espíritu de *delicatesse*, como nuevo órgano que manifiesta la agilidad de

pensamiento, en la captación de los finos matices, que da al pensamiento estético su valor específico.¹⁶

Ahora, se trata de afirmar la imaginación y el sentimiento como potencias auténticas y fundamentales. Dubos, nos dice Cassirer, señala la introspección como principio peculiar de lo estético, la naturaleza de lo estético no se comunica en puros conceptos, apela a una experiencia interna. Por eso, la estética no pretende establecer reglas universales, quiere la experiencia fundamental en la que se miren y reconozcan todos.¹⁷

Para Cassirer, las consecuencias de la filosofía de lo bello habían sido desarrolladas por Hume (1711-1776), quien considera que si la estética renuncia a normas universales, si de una época a otra cambia la estimación de lo bello, si cada individuo discrepa de los demás y, sin embargo, coincide con los demás, resulta la relatividad del juicio estético. No se pueden establecer normas absolutas y, por otro lado, se muestra la regularidad empírica. La igualdad que pretende el gusto, en calidad de *sensus communis*, no se puede demostrar, pero resulta en los hechos su fundamento más fuerte. Con esto, afirma Cassirer, se admite un cierto mínimo de validez estética universal.¹⁸

Sin embargo, esto no es suficiente, Diderot (1713-1784), según Cassirer, ve en el concepto de belleza esta posibilidad, para él, dice Cassirer, el gusto es subjetivo y objetivo, subjetivo porque no tiene otra base que la pura experiencia; objetivo porque este sentimiento es resultado de experiencias individuales acompañadas de un juicio de valor, que al fundirse resulta lo que denominamos

“sentimiento de lo bello”,¹⁹ que es irracional porque no recordamos el origen de su procedencia. Sin embargo, esta indefinición que presenta el concepto de belleza se refleja en todo lenguaje, nos dice Cassirer, toda obra de un verdadero poeta es y seguirá siendo intraducible... “*se podrán transmitir los pensamientos, pero la exposición integral sigue y seguirá siendo el mismo y sutil jeroglífico intraducible*”.²⁰ Lo que rige, no sólo en cada arte particular, sino que rige a todo lenguaje particular que imprime el sello de lo espiritual; intelectual y emocional.

La visión estética subjetivista del siglo XVII Y XVIII, gira en torno al problema del genio. El genio es portador lingüístico y *eidético* de una nueva concepción espiritual que sobrepasa la consideración empírico-psicológica. En Inglaterra, considera Cassirer, Anthony Shaftesbury (1671-1713), discípulo de Locke, se adentra en la cuestión de indagar la verdadera conformación de la vida, de la ley a que ha de someterse la construcción del cosmos interno, personal y espiritual, busca no tanto la descripción de los procesos, sino la forma de estos procesos, en su totalidad originaria e inanalizable.²¹

Con la teoría de Shaftesbury, se desplaza la problemática de la estética; la estética clásica se dirigía a la obra de arte, ahora se dirige al sujeto artístico.²² Destaca el concepto del genio del círculo de la pura sensibilidad y del puro juicio, del sentimiento de la *delicatesse* y de *justesse*, para adentrarlo en el campo de las fuerzas propiamente productivas, formadoras y creadoras. Concibe que toda conformación externa de lo sensible se origina en

determinadas proporciones internas, pues la forma no puede basarse en la materia, sino que permanece como unidad ideal. Estas proporciones espirituales es lo que el artista representa. Para él la belleza y la verdad no se entienden como la totalidad del conocimiento teórico o reglas lógicas, sino como la íntima conexión de sentido del universo, que tan sólo se puede comprender y revivir intuitivamente en el fenómeno de lo bello.²³

Con él, afirma Cassirer, desaparece la barrera entre el mundo interior y el mundo exterior, la medida interior que encontramos en la manifestación de lo bello, nos describe la medida de la naturaleza y del mundo físico. La verdad del cosmos se reduce al fenómeno de la belleza. En la contemplación de lo bello se verifica el tránsito del mundo creado, al mundo creador, la oposición entre Dios y el hombre desaparece y se convierte en segundo creador, el artista capta el ser divino en la mediación del símbolo.

El arte en modo alguno es *mimesis*, como copia de la realidad objetiva de la naturaleza, su esfera de imitación pertenece a otro nivel, porque no constituye el producto sino el acto de producción. “*La esencia del genio reside en plantearse este puro devenir, en participar de su intuición*”.²⁴ Su fuerza no reside en captar la verdad sencilla de las cosas y expresarlas con precisión, sino en descubrir las conexiones disimuladas y escondidas de lo bello. La intuición de lo bello no es una idea innata ni un concepto derivado que se pueda adquirir con la experiencia, sino una dirección específica, una energía pura y una función primordial del espíritu.

Sin embargo, nos dice Cassirer, lo bello no se reduce a la mera vivificación y potencialidad de las fuerzas anímicas, ya que lo patético como puede ser, la ejecución de un criminal o una corrida de toros, que también excitan el ánimo, convierten lo estético en un mero espectáculo, reduciendo todo contenido estético, al sentimiento o, a la excitación y afección. La belleza de la proporción serena y la totalidad íntegra, despierta en nosotros una emoción profunda, cuando algo nos sobrecoge y conmueve, también lo informe posee valor y derecho estético, como puede ser el poder de la naturaleza que en el sentimiento de infinitud nos comunica la propia finitud. La significación de la teoría de lo sublime consiste en que desde el terreno del arte, se señalan los límites del hedonismo, del puro placer sensible al placer estético.²⁵

El sentimiento de lo sublime no representa la intensificación del placer y la alegría, más bien es su contrapartida: el deleite, que no excluye lo espantoso y terrible, pues frente al poder de la naturaleza y del destino humano, el individuo se libera de los vínculos a los que se haya sujeto en calidad de miembro de una comunidad o del destino que lo atrapa. Burke, considera Cassirer, subraya dos tendencias fundamentales en el hombre: una que lo lleva a conservar su propio ser y, otra, que lo conduce a la vida en comunidad, en la primera descansa el sentimiento de lo sublime, en la segunda el sentimiento de lo bello. Lo bello reúne, lo sublime aísla; el primero, civiliza, refina; el otro, nos entrega a nosotros mismos.

Un filósofo fundamental en la teoría estética es Baumgarten (1714-1762), discípulo de Wolff, quien domina la técnica de la lógica, con la que proporciona

a la filosofía alemana un apoyo firme, Su obra *La Metafísica*, constituye su aportación más importante, en ella realiza la cimentación filosófica de la estética como ciencia. Baumgarten, determina la estética como teoría del conocimiento sensitivo,²⁶ pero lo sensitivo pertenece al dominio de lo confuso. Sin embargo, nos dice Cassirer, él esta lejos de esta contradicción, a la lógica de la razón corresponde una lógica de la sensibilidad y, con ello, se establece una jerarquía de los conocimiento y la estética encargada del conocimiento sensible ocupa el último lugar.

Baumgarten se inclina al dominio riguroso de lo racional, pero, nos dice Cassirer, defiende la causa de la intuición estética ante el tribunal de la razón. Quiere mostrar que la intuición tiene su propia ley interna, análogo a la razón. Lo que caracteriza a la obra de arte es; la luz, claridad, plenitud, sinceridad y transparencia, pero estas características derivan de la vía cognitiva. No quiere apartar a la poesía del pensamiento y, comienza definiendo la estética como “el arte de pensar bellamente”. Pero exige del pensamiento poético que no sea sólo forma sino también “visión viva”.²⁷

Baumgarten, considera Cassirer, defiende los derechos de la sensibilidad, pero no se trata de desatarla, sino de llevarla a su perfección, que no puede residir sino en la belleza. La belleza es placer, pero un placer distinto al que nace de la vida impulsiva, porque en el no gobierna el deseo, sino la apetencia de la contemplación pura y del puro conocimiento, que nos revela la

vida en el movimiento íntimo, con el que penetramos la *vita cognitionis sensitiva*.²⁸

La estética de Kant (1724-1804), siendo Cassirer neokantiano tiene una influencia decisiva en la filosofía de Cassirer, la estética kantiana se desarrolla en una doble vertiente, por un lado, en *La crítica de la razón pura*, en donde se analiza la estética como forma de conocimiento, en donde el conocimiento empírico procede de reglas y categorías dadas a priori, es trascendental porque el conocimiento no procede de la experiencia, sino del modo de conocerlos, se parte de la experiencia, pero no como la suma de experiencias, sino como el engarce con las leyes de la razón.²⁹ Por otro lado, en *La crítica del juicio*, en donde aborda propiamente su teoría estética, como teoría de lo bello y del juicio teleológico.

La *Crítica del juicio*, el juicio se presenta como una actividad mediadora entre la razón teórica y la razón práctica, para Kant, la capacidad del juicio es la capacidad de dictar leyes a priori, es la capacidad de concebir lo particular dentro de lo general.³⁰ Los juicios se dividen en dos; los juicios analíticos, son de carácter teorético, de un concepto se deriva otro sintéticamente mediante principios y, los juicios reflexivos, parten de los objetos ya determinados y relaciona estos con finalidades, por ejemplo una flor, se relaciona con cierta satisfacción gozosa. El movimiento reflexivo va hacia el interior del sujeto, como sucede en el juicio estético, pero cuando se piensa la flor en relación con algo externo, el juicio es teleológico.

Para Kant, juicio del gusto es la facultad para discernir lo bello, el cual consta de cuatro caracteres fundamentales: cualidad, cantidad, relación y modalidad. Según la cualidad lo bello es cierto placer desinteresado, la ausencia de interés distingue lo bello de lo bueno, En cuanto a la cantidad, lo bello es lo que gusta a todos, lo que hace que tenga valor universal sin conceptos. En lo que concierne a la relación, lo bello implica una finalidad que no trasciende el objeto representado, es una finalidad inmanente, o una finalidad sin fin., intrínseca que culmina en el interior del sujeto. En relación a la modalidad, lo bello es cuanto se reconoce, fuera de todo concepto, como materia de una satisfacción necesaria. Lo necesario es lo que no puede ser de otra manera, a diferencia de lo posible que puede ser de otra manera. Así el juicio del gusto es la facultad de discernir lo bello mediante la imaginación libre, el sentimiento de lo bello es una actitud autónoma, creadora con su propia legalidad interna a priori.

Según Kant, el sentimiento de lo sublime se suscita en una representación desmesurada de la naturaleza, en el sentimiento de lo sublime se da la idea de *infinito*, lo que distingue el sentimiento de lo bello y lo sublime. La belleza echa mano de objetos creados, en lo sublime, en cambio todo es sobriedad íntima y conmovedora. Sin embargo, lo bello y lo sublime provocan satisfacción desinteresada. En lo sublime se comparten los caracteres del juicio de lo bello: cantidad, la cualidad, relación y modalidad.

En lo sublime se distinguen dos modalidades: lo sublime matemático y sublime dinámico. Lo sublime dinámico tiene que ver con la fuerza de la

naturaleza, ante ella se siente su insignificancia física y temor. Pero la idea de infinito cambia su debilidad en superioridad y autonomía de su destino. El sentimiento de lo sublime transforma la inferioridad física del hombre en superioridad de valor moral. En lo sublime matemático, la idea de magnitud se impone al hombre de manera que despierta un sentimiento de impotencia y pena, pero la conciencia de tal límite transforma la pena en complacencia.

La legitimidad de los juicios del gusto, reside ante todo en su carácter de universalidad y necesidad del lo bello. Lo universal significa en el arte el poder de éste de ser comunicado a los demás, lo necesario radica en una aptitud común humana. El juicio del gusto pretende ser reconocido por todos, se funda en condiciones subjetivas universalmente comunicables sin la intervención de conceptos, constituyen una modalidad a priori que hacen posible la experiencia artística. La aptitud estética común es llamada por Kant, *sensus communis*, la cual se lleva a cabo conforme a tres prescripciones: la primera es pensar por sí mismo, la segunda hay que ponerse en lugar de los otros, la tercera pensar de manera consecuente con uno mismo.³¹

En el juicio teleológico, la idea de fin es un principio regulativo (reflexionante). No trata de averiguar si la naturaleza posee una finalidad interior trascendente; sólo declara que hay que considerar a la naturaleza *como si* obedeciera a una finalidad. Kant no toca la cuestión si hay una inteligencia superior, causa de la naturaleza. La inteligencia humana es discursiva, va de las partes al todo y por ésta vía se eleva a la *idea* de mundo como producto de

sus partes, de aquí que tenga que considerar los productos orgánicos de la naturaleza.

Para Kant, la crítica de los límites, permite reconocer en hombres y mujeres, el objeto final de su creación, ahora bien, puesto que el hombre es el fin de la creación, la moral constituye la consecución de los objetivos que se propone.³² Con ello se pone de manifiesto la manera en que la crítica de *La razón pura* y *La crítica de la razón práctica* se enlazan en *La crítica del juicio*.

Según Cassirer, es “*la idea y sólo ella, la que asegura la integridad sistemática del entendimiento de los objetos en una totalidad concreta en su enlace continuo y total*”³³ Y continúa “*no necesitamos preguntar de dónde procede la vida, con tal de que veamos ante nosotros, con claridad intuitiva y orden conceptual, la totalidad de sus formas y su gradual organización*”³⁴

Continuando con la historia filosófica de lenguaje y la estética, a principios de siglo XIX, Cassirer destaca la figura de Wilhelm von Humboldt (1767-1835), quien retoma la distinción aristotélica de *ergon* (obra) y *energeia* (energía). Así como el arte, el lenguaje no puede concebirse como mera “obra” del espíritu, sino como una forma y una “energía” que le es particular al espíritu que se unifica en el concepto de genio.³⁵ El lenguaje hay que entenderlo como libre creación de la razón humana, la razón conserva el carácter subjetivo arbitrario, el lenguaje consiste en inventar signos lingüísticos estructurados en palabras. Si nos remontamos al origen del lenguaje parece no ser un mero signo representativo, sino un signo emocional del afecto y del impulso sensible. En su visión del lenguaje, los conceptos no están desconectados del análisis

lógico pero conservan un tono “*sentimental estético*”.³⁶ La subjetividad del lenguaje ya no figura en Humboldt como mera barrera que nos impide aprender el ser objetivo, sino como un “*medio de conformación de objetivación de las impresiones sensibles*”.³⁷

Para Humboldt, según Cassirer, la primera antítesis que aparece en el lenguaje se da entre lo individual y lo universal. Cada individuo habla su propia lengua con absoluta libertad, sin embargo, hay una propulsión a lo universal. El lenguaje une e individualiza, pero esta unidad no es intelectual, en el sentido que provenga del mero análisis discursivo, sino que debe ser conquistado gradualmente en el fenómeno sensible.³⁸ En el cual, se une la individualidad subjetiva con la unidad objetiva en la totalidad de una cosmovisión; “*la subjetividad de toda la humanidad se vuelve una vez más algo intrínsecamente objetivo*”.³⁹ La palabra deja ver que el lenguaje no sólo es medio para exponer las verdades, su papel es descubrir lo desconocido, crear una manera de ver y entender al mundo.

La segunda antítesis, tiene que ver con su función y estructura.⁴⁰ En donde, la descomposición del lenguaje en palabras no es producto del análisis científico, sino que es labor del espíritu para hacer del sonido una expresión del espíritu.⁴¹ El concepto brota en armonía con todo lo que le rodea, de ahí que la palabra y el concepto garanticen la objetividad, como portadoras de sentido,

con la fuerza de la síntesis sobre la que se apoya la comprensión.⁴² De ahí que, el lenguaje para Humboldt, no sea obra (*ergon*), sino actividad (*energeia*).⁴³

La tercera antítesis tiene que ver con la relación materia-forma, es decir, en la manera en que el lenguaje llega a la unidad de significación en la pluralidad de la materia espacial y temporalmente conformada.⁴⁴ En todo lenguaje, la designación de un concepto lleva a determinaciones materiales acompañado de determinaciones formales. Aquí, *“materia y forma, así como antes, individual y universal, subjetivo y objetivo, no son partes desvinculadas, son parte de un mismo proceso genético, en el cual se pertenece el uno al otro de modo necesario y que sólo pueden separarse por nuestro análisis”*.⁴⁵

Después del recorrido histórico en torno al problema de la relación del lenguaje y la estética, se puede decir, que la función del lenguaje va de la mano con la función de la estética, en donde vemos diferencias y analogías, lo que nos permiten definir la función de la estética a partir de las diferentes interpretaciones.

La característica más importante que puedo encontrar, respecto de la función estética en relación con el lenguaje es que: a) La función de la estética, es una función simbólica, en tanto que el símbolo tiene una función sensible y, por tanto estética. b) La función simbólica de la estética, se desarrolla en relación con el lenguaje y el lenguaje en relación con la estética. c) La estética, igual que el lenguaje tienen una función subjetiva, por su origen mental y psicológico, y objetiva, en la totalidad de una cosmovisión y como fuente de

verdad y error, que lleva a concebir nuevos sentidos. d) La estética lleva implícita la idea de belleza, ya sea natural, humana o de formas puras. e) Que la idea de belleza civiliza, refina, une y crea un sentido común, f) la estética es una forma de conocimiento, que el conocimiento sensible no puede desprenderse de una lógica de la razón, y por otro lado, que el conocimiento lógico, tampoco puede prescindir de la imaginación y el sentimiento.

I.1.2. La función estética en la filosofía de las formas simbólicas.

La función de la estética en la filosofía de las formas simbólicas tiene un papel fundamental, pudiendo reducirse, según Cassirer, la filosofía de las formas simbólicas a la teoría estética, como se verá en seguida.

Cassirer, en la primera mitad del siglo XX, en oposición a la filosofía positivista, considera que la filosofía no podía permanecer en la multiplicidad de hechos particulares. Según el positivismo conocer un proceso de la naturaleza orgánica o inorgánica significa reducirlo a procesos elementales, en última instancia a la mecánica, lo que no admita esta reducción, queda reducido a lo meramente trascendente.⁴⁶ El positivismo, considera Cassirer, se aleja del ideal de explicar el acontecer natural a partir de leyes generales, en su lugar aparece la tarea de describirlos, la mecánica no ofrece los fundamentos últimos, sino sólo las formas del acontecer. Por ello el lenguaje sigue enclavado en el acontecer natural, pero en lugar del concepto de naturaleza mecánica, ha hecho

presencia el concepto de naturaleza psico-física, desde la cual aborda el problema del lenguaje, según el positivismo.

Karl Vossler, nos dice Cassirer, resquebraja el esquema positivista, contrapone el concepto de *creación* al concepto de *desarrollo*. La actitud positivista trata de progresar pasando de los elementos al todo; de la palabra pasa a la oración y, de aquí, al sentido. Vossler, parte de la *creación* del *sentido* y del *acto* de *significación*, necesarios en la comprensión de los fenómenos particulares.⁴⁷ Lo que conduce, según Cassirer, a considerar que todos los fenómenos del lenguaje encuentran su explicación en la “estilística”, donde las reglas gramaticales y de sintaxis pueden explicarse a partir del estilo que priva en cada lengua. Sin embargo, considera Cassirer, en esta concepción yace un nuevo problema, el lenguaje se reduce al arte. Así como antes, la idea de una gramática universal se disuelve en la lógica, ahora amenaza con disolverse en la estética, como ciencia universal de la expresión.⁴⁸

Cassirer considera que es posible admitir otras expresiones espirituales como el mito, por lo que no es posible reducir las formas simbólicas a la estética. Sin embargo, considera Cassirer, que se puede comprender la filosofía de las formas simbólicas como una estética, a condición de extender la teoría estética más allá de la teoría del arte, pero, como se mencionó anteriormente, el arte no representa más que una parte de un concepto integral de estética, Nos dice Cassirer: “*la filosofía del lenguaje sólo puede ser conceptuada como un caso particular de la estética, si es que se ha desvinculado a ésta de toda*

relación específica con la expresión artística".⁴⁹ En otras palabras, nos dice Cassirer, "*si se concibe la tarea de la estética de modo que se amplíe hasta comprender lo que hemos tratado de denominar como tarea de las formas simbólicas universal*".⁵⁰

De este modo, se demuestra la importancia fundamental, que para nuestro autor, tiene la estética en las formas simbólicas, constituyendo la tarea fundamental de las formas simbólicas, siendo el acto de sentido y significación un acto estético, que va más allá de la mera teoría del arte. Sin embargo, se puede afirmar que así como el lenguaje, guarda diferencias con otras formas simbólicas, la estética también se diferencia de entre ellas, lo que aseguraría su autonomía como forma simbólica.

El problema que puedo reconocer en la aceptación de la estética como filosofía de las formas simbólicas, es que habría que considerar como estético actos simbólicos no estéticos como: el crimen, la violencia y la guerra. Por ello, la estética, estando presente en toda forma simbólica, se diferencia de la filosofía de las formas simbólicas, en que la estética tiene un ámbito más estrecho de acción, respecto de la filosofía de las formas simbólicas.

I.1.3. El lenguaje de la estética.

El lenguaje y la estética, como vimos anteriormente, tienen una estrecha relación, sin embargo, si hemos de afirmar que la estética constituye una forma

simbólica, podemos comenzar por preguntar ¿cuál es el lenguaje de la estética?, ¿en que consiste, cómo se desarrolla?, ¿cuáles son sus medios de expresión y comunicación?, ¿en qué se diferencia del lenguaje verbal?, cuestiones que trataran a continuación.

Así como para Kant, la estética es el medio que logra conciliar la razón pura y la razón práctica, se podría decir, que la estética en la filosofía de las formas simbólicas es el medio que logra unir las distintas formas simbólicas, siendo la función del símbolo un acto estético, De acuerdo con la filosofía kantiana, pero diferenciándose, se puede afirmar que para Cassirer, el juicio estético está conformado, no tanto en las categorías a priori del entendimiento, como en la relación con otras formas simbólicas. Así, el lenguaje de la estética, se expresa en las obras de arte y en toda expresión cultural, en determinación y diferenciación con las distintas formas simbólicas.

El lenguaje de la estética, igual que todo lenguaje, es un lenguaje universal que se comparte en comunidad, pero de forma subjetiva, dado que se desarrolla sin conceptos, con un fin propio en la idea de lo bello. De acuerdo a la filosofía de Humboldt, creo, que Cassirer comparte la idea, de que el lenguaje de la estética es una forma de energía, una creación, y no una obra.

En relación con el lenguaje verbal, la estética adquiere forma en la idea y el concepto del lenguaje, pero, no se reduce al lenguaje verbal o escrito, es principalmente un lenguaje sensible que presupone un lenguaje conceptual. La función de la estética no puede desarrollarse independiente del lenguaje, la estética presupone el lenguaje, pero viceversa el lenguaje presupone la

estética, lo que corrobora el epígrafe con que comenzamos que “no somos más que una sombra de nuestras palabras”.

Así, el lenguaje de la estética incluye factores verbales y no verbales, que según el sentido con que se perciba, pueden ser: táctiles, auditivos, gustativos, olfativos, visuales, etc. Sin embargo, la función de la estética más allá de un lenguaje sensible, integrar factores afectivos, emotivos y valorativos, siendo ésta, la función propia de la estética integrar en un todo al sujeto, en la forma de ver y percibir el mundo que le rodea.

Sin embargo, hasta aquí, la función de la estética no sería diferente la función de la psicología, como disciplina que estudia la constitución del sujeto en la totalidad de factores, biopsicosociales. Por lo anterior, la función propia de la estética la encuentra, en otro lado, lo que me lleva al concepto de belleza. Desde la antigüedad, Platón reconoció la función de lo bello, como el medio para alcanzar las ideas puras.

Para Cassirer, lo bello no se reduce a la mera vivificación y potencialidad de las fuerzas anímicas de excitación y afección, la belleza de la proporción serena y la totalidad íntegra, despierta en nosotros una emoción profunda, lo informe posee valor y derecho estético, como puede ser el poder de la naturaleza que en el sentimiento de infinitud nos comunica la propia finitud, como sucede en el sentimiento de lo sublime, que señalan los límites del hedonismo, del puro placer sensible al placer estético.⁵¹

Cassirer, en su filosofía de las formas simbólicas analiza la función, forma y estructura de las formas simbólicas, no trata de dar un contenido

particular de ellas. Al señalar que la función de la estética es la belleza, no estamos señalando un contenido específico, sino simplemente su función específica que une la totalidad de sensaciones, siendo por ello, la función simbólica una función bella, que integra en un todo la pluralidad de sensaciones, sentimientos y conceptos que integran al individuo en sí mismo y con la sociedad.

Edmundo Husserl, de modo irónico, percibía la estética de la filosofía de Cassirer, nos dice; *“Cassirer es el maestro perfecto en sí mismo. Algo tan bello, efectivo, históricamente ilustrador [...]. Y todo lo que presenta es bello y bueno [...].”*⁵²

Lo que refleja, desde mi punto de vista, como la estética esta presente en la filosofía de Cassirer, no sólo teóricamente sino de forma práctica, en donde se aprecia una riqueza conceptual y filosófica que sigue cuestionando nuestro tiempo, y que aún cuando su lenguaje puede parecer denso, se aprecia un trasfondo poético, que se integra en su filosofía.

I.2. La función del mito y la estética.

Para conocer la función de mito y la estética, habrá que preguntarnos ¿qué es el mito? ¿cuál es su función? ¿qué relación tiene con otras formas simbólicas?, preguntas que constituyen el eje medular de éste apartado. De acuerdo a lo

antes visto, se puede decir, que el mito, en tanto que forma simbólica es una forma de interpretar la realidad, pero con características propias. El mito, es una forma simbólica intelectualmente creada, crea sus propios símbolos, se relaciona y entra en conexión con todas las demás formas simbólicas: con el lenguaje, con el conocimiento, con el arte, y la estética.

Para encontrar la diferencia entre la función del mito y la estética, partimos en primer lugar, del problema filosófico del mito, desde algunas disciplinas como: la antropología, lingüística, etc., en la relación y diferencias con la estética. En segundo lugar, se analiza la función de las emociones míticas en el rito y la relación que mantiene con las emociones estéticas. Para después, definir la función propia de la estética en relación con el mito.

1.2.1 El problema filosófico del mito y la estética.

El mito ha influido en todas las formas simbólicas, nos dice Cassirer; el arte, el conocimiento, la moral, la técnica apuntan y tienen influencia del mito, el verdadero punto de partida de todo devenir de la conciencia, no se encuentra en la esfera de lo sentidos, sino en la intuición mítica, ya que la conciencia sensible del mundo de la percepción es ya producto de la abstracción mítica. Antes de que la conciencia se eleve hasta la abstracción lógica, vive en el mundo de la conciencia mítica, en un mundo no tanto de cosas y atributos, sino de potencias y fuerzas mitológicas, de demonios y dioses. Aún la sensibilidad

inmediata de los sentidos es producto de una creación intelectual y espiritual, donde entran en relación la sensibilidad, la imaginación mítica y la razón del lenguaje.⁵³

Sin embargo, el mito ha sido considerado como una forma de conocimiento inferior respecto al conocimiento científico, constituyendo una fase o etapa dentro del conocimiento científico. Pero, dice el autor, no se logra dominar el mito, con sólo negarlo, por el contrario sólo se puede dominar aquello que se ha captado en su peculiar esencia, conociendo lo que puede ofrecer espiritualmente, a través del análisis de su función y de sus límites.

El problema del pensamiento mítico se remonta hasta los comienzos de la filosofía. La filosofía adquiere conciencia de su propia misión al diferenciarse del pensamiento mítico, cuando trata de explicar el mundo tiene que ver, no con la realidad fenoménica, sino más bien con la concepción mítica de la realidad. El pensamiento filosófico en sus comienzos ocupó una posición intermedia entre la concepción mítica y la auténtica filosofía, el concepto griego de *arjé* (origen), se encuentran en el límite entre la filosofía y el mito, acercándose al concepto de *logos* (razón), que se aleja cada vez más de las potencias divinas. En el siglo V a.C., la filosofía griega trató de interpretar los mitos, los sofistas y Platón se valieron del mito como una etapa preparatoria para su filosofía. Para Platón, el mito tiene un contenido conceptual, pues en él se muestra el mundo del devenir. El neoplatonismo recoge la interpretación alegórica del mito que hereda al medioevo y el Renacimiento.⁵⁴ En la filosofía moderna se va imponiendo cada vez más la vuelta a lo subjetivo. El mito y la estética se

convierten en un problema, en la medida en que se manifiesta una dirección originaria del espíritu, pero no encuentra su validez y funciones específicas en la cultura.

. El problema del mito fue abordado desde diversos ángulos; filósofos, etnólogos, antropólogos, historiadores, psicólogos, sociólogos, lingüistas, se ocuparon del mito, por lo que una filosofía del mito ha de comenzar con estas interpretaciones. Cada escuela da una interpretación diferente y algunas de éstas respuestas entran en contradicción.⁵⁵ No faltaron intentos de comprender el mito refiriéndolo a algunas otras formas del espíritu; como el conocimiento, el arte o el lenguaje. Max Muller, trató de concatenar mito y lenguaje, intentando probar que la ambigüedad de la palabra fue la primera causa de las creaciones míticas. Sin embargo, considera Cassirer que esta hipótesis no es muy satisfactoria, al pensar que la cultura sea producto de una mera ilusión. Pero con ello, se muestra que el mito *“está concatenado íntimamente con las demás actividades humanas que es inseparable del lenguaje, la poesía, el arte, la ciencia misma tuvo que pasar por una etapa mítica, la alquimia precedió a la química, la astrología a la astronomía”*.⁵⁶

Muchos antropólogos, nos dice Cassirer, han afirmado que el mito en resumidas cuentas, es un fenómeno muy simple, resultado de la imaginación, la fantasía y la *“primitiva estupidez”*,⁵⁷ que no merece su estudio y análisis, sin embargo, el mito se ha presentado a todo lo largo de la historia humana. Los historiadores dieron las respuestas más divergentes, de acuerdo con sus

intereses: los poetas y filósofos románticos fueron los que primero se acercaron realmente al mito, para ellos “*no podía existir diferencia entre la realidad y el mito*”⁵⁸; poesía y verdad, realidad y mito coincidían la una con la otra. En el sistema de Schelling, no cabía diferencia entre el mundo subjetivo y el mundo objetivo

Las generaciones posteriores abordaron el problema por el lado empírico, el lingüista encontró un mundo de palabras y nombres, el filósofo encontró una filosofía primitiva, el psiquiatra un fenómeno neurótico interesante y complicado. Por el lado de la antropología, Sir James Frazer, intentó recoger los fenómenos del pensamiento mítico y ordenarlos en clasificaciones generales, pero, se convenció de que era imposible comprender el mito de una manera aislada del pensamiento humano, porque de principio a fin el pensamiento humano sigue siendo el mismo. Con ello, se cae en el extremo de no diferenciar entre el mito y la ciencia, revela que la magia simpatética posee el mismo principio que la ciencia: supone un orden y una secuencia de hechos.⁵⁹

En 1871, Sir E. B Tylor, en su libro *Primitiva Cultura*, se niega a aceptar la idea de una mente primitiva, por lo que no hay diferencia esencial entre la mente del salvaje y la del hombre civilizado. Los pensamientos del salvaje pueden parece grotescos, pero no son confusos o contradictorios, revelan ya una lógica impecable.⁶⁰ La diferencia no estriba en las reglas del pensamiento y la argumentación, sino en el material, en los datos a los cuales se aplican estas

reglas. Sin embargo, la materia de estudio del mito no podía ser la creencia en una divinidad suprema o, un juicio sobre la muerte, o la adoración a ídolos, o la práctica de sacrificios, ya que no son un principio necesario, no ofrecen un aspecto universal de la vida religiosa o del mito. Propone que en los salvajes como en los filósofos hay un centro común, el terror por el fenómeno de la muerte, aunque los métodos de interpretación difieran ampliamente, el fin a que aspiran es el mismo, conocer el sentido de la vida y la muerte.⁶¹

Una concepción opuesta a ésta la encontramos en la descripción que ofrece Lévy-Bruhl,⁶² considera, que es imposible una medida común para la mentalidad primitiva y la nuestra, se oponen la una a la otra radicalmente. La mente del salvaje, es incapaz de los procesos de argumentación que fueron atribuidos por Frazer y Tylor, no es una mente lógica sino *prelógica* o mística. Con Frazer, según Cassirer, el mito se intelectualiza demasiado, pierde su elemento irracional, el trasfondo emotivo del que se origina. Pero con Lévy-Bruhl, sería imposible todo análisis del pensamiento mitológico, pues si no hay contacto con la mente primitiva o prelógica y la nuestra, no es posible abordar el mundo mitológico.

Sin embargo, considera Cassirer que hay ciertas analogías en ambas formas de pensamiento, en su estructura lógica y en su capacidad de análisis y síntesis; *“nos sorprende descubrir hasta que punto la mente primitiva siente el deseo y la necesidad de discernir y dividir, de ordenar y clasificar los elementos de su contorno”*.⁶³ Lo que importa, dice Cassirer, no es el contenido, sino la

forma de clasificación y esta forma es enteramente lógica. Lo que aquí encontramos es más bien una hipertrofia, una exageración y exuberancia del instinto de clasificación.

Concluyendo, el problema filosófico del pensamiento mítico tiene que ver con el grado de validez del pensamiento mítico. Por un lado, se considera como una mera fantasía o imaginación que no guarda importancia alguna para la cultura, por otro lado, se considera que no hay diferencia entre el pensamiento mítico y el pensamiento lógico. Cassirer considera que el mito, es una forma de conocimiento que se relaciona con todas las formas simbólicas; la ciencia, el arte, el lenguaje. Sigue las mismas reglas lógicas del pensamiento, la diferencia es que en las interpretaciones míticas hay una exageración de la interpretación, que busca encontrar el sentido de la vida y la muerte. La estética también busca la unidad de sentido, que sigue también las reglas lógicas de la razón donde la imaginación y fantasía tienen un papel importante en la creación de nuevos sentidos.

La función simbólica de la estética en relación con la función del mito, comparte similitudes, pero también diferencias que se contraponen y complementan. El mito tiene una función social, que une a un grupo humano; en sentimientos, emociones, prácticas y conocimientos, en la estética encontramos la misma función social que une a un grupo en sentimientos, emociones, práctica, conocimientos, pero en formas bellas de relación, que une en un todo de sensaciones, sentimientos y pensamientos.

La validez del pensamiento mítico y estético se encuentra, más allá del razonamiento lógico, en la función que tiene en la estructura del pensamiento y vida humanas, siendo ambas formas esenciales en la formación del pensamiento y vida humanos, por ello, nos dice Cassirer, todas las formas simbólicas tienen una importancia fundamental;

*“la filosofía de las formas simbólicas no es una jerarquización histórica de diferentes formas simbólicas que se orientan en alguna categoría de progreso, sino, al contrario, demostrar la inagotable pluralidad de formas que, sin embargo, encuentran su unidad en la función para el conocimiento y apropiación del mundo”.*⁶⁴

I.2.2. La función de las emociones en el rito y la estética.

A pesar de sus diferencias entre las distintas concepciones del mito, nos dice Cassirer, las teorías del mito que hemos considerado hasta ahora tienen un rasgo común, parten del supuesto de que el mito es, antes que nada, una masa de ideas, de representaciones, de creencias teóricas. En nuestra experiencia sensorial vemos que no hay ningún objeto físico que corresponda a la representación mítica, de ahí se sigue que el mito es pura fantasmagoría, en la antigüedad griega se entendía por *mito* como fábula y narración, que relata los hechos de los dioses o aventuras de héroes.⁶⁵

Sin embargo, nos dice Cassirer, hay muchas tribus primitivas entre las cuales no encontramos ninguna narración de este tipo y, a pesar de ello manifiestan las características de una vida penetrada por motivos míticos, esto motivos no se expresan por medio de pensamientos definidos o de ideas, sino

por actos. El factor activo predomina sobre el factor teórico. Cuando se ejecuta un ritual religioso o una ceremonia, el hombre no se encuentra en un estado de ánimo puramente especulativo o contemplativo, sino que vive una vida de emociones.⁶⁶

Con ello, considera Cassirer, se puso de manifiesto que el rito es un elemento más profundo y más perdurable que el mito. W. Robertson-Smit, en su obra *The Religion of de Semites*, aplicó éste principio metodológico para estudiar las representaciones religiosas empezando por los actos. Sin embargo, esto presentaba un obstáculo para definir éste carácter de una manera científica, por lo que, el único enfoque posible parecía ser intelectualista. Se suponía generalmente que los afectos debían reducirse en términos de ideas, según la filosofía de Descartes y Spinoza; *“los afectos humanos tienen su origen en las ideas oscuras e inadecuadas, tampoco la psicología empirista cambió esta generalizada opinión, para ellos, las ideas eran entendidas como copia de las impresiones sensibles”*.⁶⁷

Th. Ribot, citado por Cassirer, considera que en oposición a la vieja tesis intelectualista, los estados emotivos no se asemejan a los intelectuales. Los estados emotivos no son puramente secundarios o derivados, no son meras cualidades, modos o funciones de los estados cognitivos. Son por el contrario, primarios, autónomos, irreductibles a la inteligencia y capaces de existir sin ella. Esta doctrina se fundó en consideraciones biológicas. Desde este punto de vista; *“las emociones y los sentimientos dejan de ser una manifestación*

secundaria, y penetran en lo más profundo del individuo, tienen sus raíces en las necesidades y los instintos, esto es en movimientos".⁶⁸

La misma opinión fue sostenida por *W. James* y por *C. Lange*, insistieron en la importancia primordial de los factores fisiológicos de las emociones. Las emociones se manifiestan en síntomas musculares y en alteraciones vasomotrices. Según *Lange*, citado por *Cassirer*, la más ligera variación circulatoria modifica profundamente las emociones del cerebro. "*Una emoción incorpórea es una emoción que no existe*"⁶⁹, por ejemplo: en la emoción del miedo, encontramos antes que nada, cambios en la circulación, el corazón late con más violencia, la respiración se hace menos profunda y más rápida. El sentimiento del miedo no precede a estas manifestaciones corporales, sino que las sucede, es la consecuencia de estados fisiológicos.

Es evidente que biológicamente hablando, el sentimiento pertenece a un estrato anterior y más elemental que todos los estratos mentales del conocimiento. En el sentimiento, los estados e impulsos motores son primarios, las manifestaciones afectivas secundarias. Como dice *Ribot*, citado por *Cassirer*, la raíz de la vida afectiva hay que buscarla en la intervención motriz y en los impulsos y, no en la conciencia del placer y dolor. "*El placer y el dolor son sólo efectos que deben guiarnos en la búsqueda de las causas escondidas de los instintos*"⁷⁰. Es un error confiar en el testimonio de la conciencia, y creer que los estados emotivos son insignificantes y ajenos a la psicología.

Gracias al desenvolvimiento de este enfoque, nos dice Cassirer, se consideraron los ritos como manifestaciones motrices de la vida psíquica, lo que se manifiesta en ellos son tendencias, apetitos, afanes y deseos; no simples representaciones o ideas. El mito es el elemento teórico, el rito el elemento dramático. Sin embargo; *“no podemos plantear la cuestión de cuál de estos dos aspectos es el primero y cuál el segundo, pues no existen separadamente, son correlativos e interdependientes, se apoyan y explican el uno al otro”*.⁷¹

Un paso adelante, según Cassirer, lo dio Sigmund Freud, con su obra *Totem y Tabú* (1913), el mito no se considera como algo aislado, queda conectado con fenómenos bien conocidos y podía estudiarse de una manera científica. Al marcar el paralelo entre la vida psíquica de los salvajes y la de los neuróticos se convence de que la única clave del mundo mítico tenía que buscarse en la vida emotiva del hombre. El mundo no es producto de la razón, es irracional en su esencia misma, porque es fruto de la voluntad ciega, el intelecto no es más que el resultado de la voluntad, el poder de la voluntad aparece clara e inconfundiblemente en nuestro instinto sexual. Freud, recurre a su teoría de las emociones, para afirmar que la única fuente del sistema totémico era el horror al incesto que siente el salvaje. De este modo el mito de Edipo, se convierte en el “ábrete sésamo” del mito, todos los temas del pensamiento mítico son los mismos que encontramos en ciertas formas de neurosis.⁷² Sin embargo, considera Cassirer;

“Lo mismo que la poesía y el arte, el mito es una forma simbólica y una característica común a toda forma simbólica es la de ser aplicable a cualquier

objeto. En el arte cualquier objeto es aplicable a la obra de arte, en el mito cualquier cosa; el cielo, la tierra la lluvia puede ser objeto del mito".⁷³

Así, lo que deseamos saber no es la mera sustancia del mito, sino su función en la vida cultural del hombre. Reducir a una motivación especial y singular el hecho del mito, no es una respuesta satisfactoria, la vida psíquica y cultural del hombre no está hecha de un material tan simple y homogéneo. Según Cassirer;

"Freud ha desviado simplemente la escena de los relatos míticos, según él lo que relatan es la eterna historia de la vida sexual del hombre, desde los tiempos prehistóricos hasta el presente el hombre ha estado obsesionado por dos deseos fundamentales; el deseo de matar a su padre y de unirse con la madre".⁷⁴

En el mito encontramos la esfera teórica y en el rito la esfera afectiva y práctica, ambas se correlacionan y entrelazan recíprocamente. El objeto del mito, igual que en el lenguaje y el arte, no puede rededucirse a un solo objeto, el objeto del mito puede variar de una cultural a otra, así puede ser objeto del mito; la lluvia, los astros, la muerte, dios, etc., de lo que se trata, es de buscar su función en la vida cultural. De este modo, se puede decir que en la estética igualmente se encuentra entre "la esfera teórica" y "la esfera práctica", que interactúan entre sí, que el objeto de la estética no puede reducirse a un sólo elemento, ni puramente objetivo o subjetivo.

En la función del rito, vemos una función activa que lleva al movimiento y la acción recíproca, sin embargo, la acción siempre mantiene una relación con lo teórico y esta transformación se consolida en las formas simbólicas de la cultura.⁷⁵ En el campo de la estética, podemos ver igual que en el mito la función activa y emotiva, acompañada de una función teórica. La acción

estética no puede verse desligada de una reflexión teórica, la acción estética no se da en una acción irreflexiva del puro sentir, por el contrario, para que podamos llamar estética a una acción sensible presupone una reflexión sobre ese accionar, enfocado a una forma pura de ser.

I.2.3. La estética y el mito en la vida social humana.

Para conocer la función de la estética en la vida social humana, se analiza la función del mito, tratando de extraer, la función social de la estética. Considera Cassirer, que en toda actividad simbólica y en toda forma de cultura encontramos una unidad en lo diverso. El arte nos ofrece la unidad de intuiciones de “formas vivas”, la ciencia la unidad del pensamiento en los principios y leyes de la naturaleza, la religión y el mito en el sentimiento de universalidad en la identidad fundamental de la vida.⁷⁶ La unidad cultural del arte es de formas vivas, sin embargo, habría que aclarar si ésta unidad corresponde a la estética en general y qué podemos entender por forma viva.

Nos dice Cassirer, que no es posible que la vida que lo penetra todo se conciba en una forma personal. El mito y la religión “*es un profundo deseo que sienten los individuos de identificarse con la vida de la comunidad y con la vida de la naturaleza*”.⁷⁷ Este deseo lo satisfacen los ritos religiosos, en ellos, los individuos se funden en una forma única, en un todo indiferenciado; en las danzas guerreras las mujeres se identifican con sus maridos, comparten sus

esperanzas y temores, sus riesgos y sus peligros. Este vínculo de simpatía, no lo debilita la distancia, al contrario lo refuerza. Lo que aquí importa no son las relaciones empíricas entre causa y efecto, sino la intensidad con las que se experimentan las relaciones humanas, este no es un vínculo casual sino emotivo.⁷⁸

Concibe Cassirer, que por medio de un acto de identificación, el hombre afirma su unidad fundamental con sus antepasados humanos o animales; por medio de un segundo acto se identifica la vida propia con la vida de la naturaleza. Para que la vida se conserve tiene que ser constantemente renovada, pero esta renovación no se concibe en términos puramente biológicos, *“la persistencia de la especie depende también en este caso de actos sociales, y no de actos fisiológicos”*.⁷⁹

Uno de los elementos esenciales del mito, es que el mito no surge sólo de procesos emotivos, sino también intelectuales, no puede describirse el mito como una simple emoción, porque constituye la expresión de una emoción; *“La expresión de un sentimiento no es el sentimiento mismo, es una emoción convertida en imagen”*.⁸⁰ Lo que hasta entonces se sentía de una manera vaga y oscura, adquiere una forma definida; lo que era un estado pasivo se convierte en un proceso activo.

Ribot, según Cassirer, señala que el primer periodo de la vida es preconciente, que es la preparación y bosquejo de una vida emotiva superior y conciente. De esta manera, considero, que el mito y el lenguaje constituyen una

preparación para el pensamiento científico. Estas actividades difieren gradualmente, pero cumplen todas con la tarea de la objetivación. En el lenguaje objetivamos nuestras percepciones sensoriales; el mundo del mito parece un mundo fantástico, sin embargo, tiene cierto aspecto objetivo definido, en sus ceremonias religiosas el hombre actúa bajo la presión de profundos deseos individuales y violentos impulsos sociales, todavía son inconcientes, pero cuando estos ritos se transforman en mitos, aparece un nuevo elemento, se plantea la cuestión de lo que significan. El mito trata de comprender el origen y fin de la vida, y aunque las respuestas puedan parecer incongruentes y absurdas, lo que importa es la pregunta. De esta manera, considero, que el rito objetiviza los impulsos sociales donde adquieren una forma concreta y, el mito cuando se trata de dar significado y sentido a la vida.

Toda expresión de una emoción, tiene un efecto calmante, Herbert Spencer, citado por Cassirer, llamó a este principio "ley de descarga nerviosa", esta ley se aplica a todas las expresiones simbólicas, pero de una manera distinta. En nuestras reacciones físicas un estado de reposo sigue a la repentina explosión y, una vez desaparecida, la emoción desaparece. Pero cuando nuestras emociones la expresamos por actos simbólicos, la emoción se proyecta hacia fuera, pero en vez de dispersarse queda concentrada. La expresión simbólica no significa una extenuación, sino una intensificación y concentración. En el lenguaje, en el arte y la religión, nuestras emociones no se convierten simplemente en actos; se convierten en obras. Estas obras no se

desvanecen, son persistentes y duraderas.⁸¹ En la expresión artística, se ve claramente que las obras de arte perduran más allá que el artista.

El pensamiento y la imaginación mítica no es una expresión individual, sino una objetivación de la experiencia social del hombre, las imágenes con las que vive no son conocidas como imágenes o como símbolos, sino como realidades. Esta realidad se acepta de una manera pasiva, pero con ello, se da el paso que conducirá a una nueva meta, pues tampoco en el mito las emociones son simplemente sentidas, se convierten también en imágenes. *“Estas imágenes son toscas y fantásticas para el hombre civilizado, pero comprensibles para el hombre que vive en ellas, pues ellas pueden darle una interpretación de la vida de la naturaleza y de su propia vida interior”*.⁸²

En el mito, el hombre empieza a aprender un nuevo arte; el arte de expresar, lo cual significa organizar sus instintos más hondamente arraigados, sus esperanzas y temores. Este poder de organización aparece con la mayor fuerza cuando el hombre se enfrenta al mayor de los problemas: al problema de la muerte. Preguntar por la muerte fue una de las primeras y más urgentes preguntas de la humanidad. Los mitos de la muerte se encuentran, desde las primeras formas míticas, hasta las formas más civilizadas. La revelación religiosa interviene en este punto y asegura la vida después de la muerte, la inmortalidad del espíritu. Esta revelación le da sentido a la vida y resuelve las contradicciones y conflictos relacionados con la existencia del hombre sobre la tierra.

Platón ha dado una definición del filósofo; *“como el hombre que ha aprendido el arte de saber cómo morir”*.⁸³ Pensadores modernos han retomado éste pensamiento, como el único camino a la libertad que le queda al hombre; expulsar de su mente el temor a la muerte. Saber morir nos libera de toda sujeción y toda compulsión. El mito, no podía dar una respuesta racional al problema de la muerte. A pesar de ello, antes que la filosofía, el mito *“fue el primer maestro de la humanidad”*, en un lenguaje comprensible para la mente de ese entonces. Es justamente esta tarea la que el mito tenía que llevar a cabo en la historia de la humanidad. *“En el pensamiento mítico el misterio de la muerte ‘se convierte en una imagen’, y por medio de esta transición la muerte deja de ser un hecho físico intolerable y penoso y se hace comprensible y tolerable”*.⁸⁴

Sintetizando, la función del mito y la estética es una función social, esta función encuentra la objetivación como una *“forma de vida”* que comparte una comunidad humana y en el significado que comparte dicha comunidad. En la estética, vemos que hay una objetivación en una *“forma de la vida”* y en el *“significado”* que comparte una comunidad. Pero, no se manifiesta como en los ritos o mitos, en un sentido religioso de culto y reverencia, sino como una *“forma de vida”*, que adquiere objetividad en la forma de vida de una cultura y en el significado que de ella se da así misma y que se plasma en las obras de arte y en la teoría estética. Sin embargo, la separación de la función social del mito y la estética es puramente formal, necesaria para la mejor comprensión, ya

que en la práctica el mito y la estética comparten semejanzas y diferencias, determinándose mutuamente.

Con el mito los individuos se conciben dentro de una colectividad, la unidad del mito no es puramente biológica o genética, sino emotiva, intelectual y simbólica. La objetividad del mito se realiza cuando los ritos se concretan en la vida en comunidad y cuando el mito trata de dar significado de esa vida en comunidad. De igual manera, se puede decir, que la unidad estética no es puramente biológica, sino emotiva, intelectual y simbólica. La sensibilidad estética sigue reglas lógicas, aunque no como en el positivismo en donde a un estímulo sigue una respuesta, sino en un sentido creativo, libre, en la creación de nuevos sentidos y significados emotivamente vividos en una comunidad.

El problema que se plantea a partir del mito; es la validez del conocimiento sensible y estético. Se cuestiona que el mito es pura fantasía, sin embargo, en el mito se encuentra un razonamiento lógico, atravesado por las emociones y la imaginación, siendo el preludio para el razonamiento filosófico y científico. Problema que podemos trasladar al campo de la estética. En ambos casos, encontramos una esfera *teórica* y una esfera *emotiva*. La esfera teórica de la estética, la encontramos en que sigue una lógica atravesada por las emociones, pero no religiosas sino estéticas, es decir por formas bellas o formas puras, que adquieren objetividad como formas de vida. Siendo así, una de las funciones de la estética, ser una *forma de conocimiento de formas puras* y una *forma de vida* que el artista trata de plasmar y que en una cultura vive o pretende de vivir.

Notas:

I. La función de la estética.

1.- Mario Teodoro Ramírez, *Variaciones sobre arte, estética y cultura*, Morelia, Mich., México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2002, p. 15 y ss.

I.1. La función del lenguaje y la estética.

* Octavio Paz, "Lectura de 'Pasado en Claro'", en *La prueba del nueve*, México, Círculo de Lectores, 1985, p. 63

2.- Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica(F.C.E.), 1ra., ed., en inglés 1944, Vigésima reimpresión en español 2001, p. 195.

3.- Idem. P. 196.

4.- En analogía a la clasificación que realiza Hume en ideas simples y complejas, las primeras proceden de la impresión sensible y las compleja son una reproducción de las primeras, clasificación que puede aplicarse a la estética en niveles estéticos.

5.- Heráclito, Frag. 72, en *Los Presocráticos*, México, F.C.E., 1991, p. 245.

6.- Jenófanes, Frag. 7, *Idem.* p. 24

7.- Cfr. Ernst Cassirer, *Filosofía de las Formas Simbólicas, vol. 1, El Lenguaje*, México, F.C.E., 1ª ed. en alemán 1964, 2ª ed. en español, 1998, p. 69.

8.- Platón, *Los Diálogos*, "El Banquete", México, Porrúa, 1984, p. 377.

9.- Raymond Bayer, "La Estética de la Edad Media", en *Historia de la Estética*, México, F.C.E., 1965. p. 85 y ss.

10.- Cfr. ob. cit., vol. 1, p. 75.

11.- Cfr. *Idem.* pp. 77-79.

12.- Ernst Cassirer, *Filosofía de la Ilustración*, México, F.C.E. 1ª ed. en alemán 1932, 3ª ed. en español, 1972, p. 309.

13.- Cfr. *Idem.* p. 312.

14.- Cfr. ob. cit., Cassirer, vol. 1, p. 81.

15.- Cfr, *Idem.* p. 91.

16.- Ob. cit. *Filosofía de la Ilustración*, p. 330.

17.- *Idem.* pp. 332, 333.

18.- Cfr. *Idem.* pp. 335 y ss.

19.- *Idem.* p. 340.

20.- Ob. cit. Cassirer, vol. 1 p. 92.

21.- Cfr. *Idem.*

22.- Ob. cit. *Filosofía de la Ilustración*, p. 345.

23.- Cfr. *Idem.* p. 346.

24.- *Idem.* p. 348.

25.- Cfr. *Idem.* p. 360.

26.- *Idem.* p. 371.

27.- *Idem.* p. 379.

28.- Cfr. *Idem.* pp. 282- 389.

29.- Ernst Cassirer, *Kant, vida y doctrina*, México, F.C.E., 1ra. Ed. alemán 1918, reimpresión en español, 1997, p. 204.

30.- *Idem.* P. 323.

31.- Emanuel Kant, *Crítica del juicio*, México, Porrúa, 1997, p. 179-182.

32.- *Idem.* P. 179-182.

33.- Ob. Cit. *Kant, vida y doctrina*, p. 419.

34.- *Idem.*

35.- Cfr. Ob. cit., Cassirer, vol. 1, p. 96.

36.- *Idem.* p. 109.

37.- *Idem.* p. 111.

- 38.- *Idem.*
 39.- *Idem.* p. 113.
 40.- *Idem.*
 41.- *Idem.*
 42.- *Idem.* p. 114.
 43.- Cfr. *Idem.*
 44.- Cfr. *Idem.*
 45.- Cfr. *Idem.* p. 116.
 46.- Cfr. *Idem.* p. 124.
 47.- Cfr. *Idem.* p. 130.
 48.- *Idem.*
 49.- *Idem.* p. 131.
 50.- *Idem.*
 51.- Cfr. *Cit.* 25.
 52.- Oliver Kozlarek, *Crítica, acción y modernidad*, México, Driada, 2004, p.196.

I.2.- La función del mito y la estética.

- 53.- Cfr. Ernst Cassire, *Filosofía de las Formas Simbólicas*, vol. 2, *El Mito*, "Prefacio", México, F.C.E., 1ª ed. en alemán 1964, 2ª ed. en español, 1998, p. 11.
 54.- Cfr. *Idem.* pp. 17, 18, 9.
 55.- *Idem.*, p. 12.
 56.- Ernst Cassirer, *El Mito del Estado*, México, F.C.E., 3ra. reimpresión en español, 1974, p. 31.
 57.- *Idem.* p. 9.
 58.- *Idem.* p. 10.
 59.- Cfr. *Idem.* pp. 13, 14.
 60.- *Idem.* pp. 14, 15.
 61.- Cfr. *Idem.* pp. 15, 6.
 62.- Cfr. *Idem.* pp. 17-21.
 63.- *Idem.* p. 21.
 64.- Ob. Cit. Kozlarek. p.203, 204.
 65.- Cfr. Ob.cit. *El Mito del Estado*, pp. 31, 32.
 66.- Cfr. *Idem.*, p. 32.
 67.- *Idem.* p. 34
 68.- *Idem.* P. 35
 69.- *Idem.*
 70.- *Idem.* p. 37.
 71.- Cfr. *Idem.* p. 38.
 72.- Cfr. *Idem.* p. 38-44.
 73.- Cfr. *Idem.* p. 45.
 74.- *Idem.* p. 47.
 75.- Ob. Cit. Kozlarek, p. 201.
 76.- Cfr. Ob. cit., *El Mito del Estado*, p. 48.
 77.- *Idem.* p. 49.
 78.- Cfr. *Idem.* pp. 49, 50.
 79.- *Idem.* p. 51.
 80.- *Idem.* p. 55.
 81.- Cfr. *Idem.* pp. 60.
 82.- *Idem.* p. 61.
 83.- *Idem.* p. 62.
 84.- *Idem.* p. 63.

Capítulo II

LA ESTRUCTURA ESTÉTICA.

Somos bien poca cosa y, no obstante, la totalidad nos merece, somos un signo que alguien hace a alguien, somos el canal de transmisión: por nosotros fluyen los lenguajes y nuestro cuerpos los traduce, a otros lenguajes. Las puertas se abren de par en par: el hombre regresa. El universo de símbolos es también un universo sensible. El bosque de las significaciones es el lugar de la reconciliación.

Octavio Paz*.

Con el epígrafe que iniciamos damos entrada a la idea de que el símbolo tiene una función sensible, es decir; estética. Sin embargo, en su estructura el símbolo revela niveles; el nivel sensible, intuitivo y el simbólico. La estética en tanto que forma simbólica tiene que ver con estos tres niveles, de ahí que la estética se manifiesta desde las estructuras más elementales de la sensibilidad *corporal* y física del cuerpo humano, hasta una sensibilidad abstracta, pasando por una sensibilidad afectiva y emotiva.

El símbolo, es el medio de conexión de los fenómenos, capta lo universal en lo particular y lo particular en lo universal, Cassirer, por influencia kantiana, concibe la función del símbolo de manera análoga a la facultad del juicio. En la *Crítica del Juicio*, la capacidad del juicio se presenta como una actividad mediadora, concilia; la razón teórica y la razón práctica, la naturaleza y la libertad, el ser y el deber ser, siendo el juicio estético, el único que logra enlazar el reino de la naturaleza y el reino de la libertad.¹ Así, se puede afirmar que el símbolo, en analogía con Kant, implica un juicio *a priori*, como medio que une la pluralidad en la unidad y la unidad en la pluralidad,² pero que Cassirer desarrolla en distintas etapas, las cuales no se desarrollan de manera jerárquica, en donde una etapa determina a la siguiente, sino en interdeterminación, donde una etapa determina a la siguiente, pero a su vez ésta presupone a la etapa anterior.

El símbolo es un arquetipo de la misma plasmación concreta,³ nos señala un fin teleológico; moral, cognitivo y estético; “*En el fin aparecen unidos el ser y el devenir, la forma y la materia, el mundo inteligible y el mundo sensible, en el aparece la realidad verdaderamente concreta que encuadra y aúna como especiales todas estas antítesis*”.⁴

Para encontrar las características propias de los símbolos de la estética, es preciso considerar que los símbolos se encuentran un proceso activo, no son símbolos estáticos y dados de una vez y para siempre, sino que se desarrolla

en una serie de niveles y subniveles, en el que las distintas etapas se encuentran en constante interacción, compartiendo semejanzas y diferencias.⁵

II. 1. El nivel sensible de la estética.

Igual que toda forma simbólica, la estética se desarrolla en tres niveles principales: sensible, intuitiva y simbólica, los cuales a su vez se dividen en distintas fases⁶. El primer subnivel; el *sensible*, es el más inmediato a nuestra percepción del mundo físico; en el subnivel *analógico*, la sensibilidad adquiere un tono afectivo, emotivo o, cognitivo y; el nivel simbólico, en donde se alcanza un sentido concretamente vivido y un significado del mundo natural y humano.⁷

II.1.1. La fase sensible de la estética.

El nivel sensible se desarrolla en el todo de la conciencia, en interacción con el lenguaje, el mito, el conocimiento y el arte. Por lo cual, a partir del proceso que sigue el lenguaje, el mito, el arte, etc. trataré de encontrar de que manera se desarrolla éste nivel en la estética.

a) En la fase sensible del lenguaje, la *mimesis* es un instinto fundamental del hombre, el niño empieza a aprehender por imitación, pero ya en la más simple expresión mímica de querer coger algo, el niño manifiesta un deseo y

creación espiritual universal.⁸ En el lenguaje, el contenido anímico y la expresión sensible aparecen unidos de tal modo que el uno no existe sin el otro. Aquí no se trata de ningún resultado mediato, sino de la síntesis fundamental de la cual surge el lenguaje como un todo, y por el cual, todas las partes se mantienen unidas, desde la expresión sensible más elemental hasta las más elevadas. El simple movimiento mímico muestra la unidad de lo interno y lo externo, de lo espiritual y lo corporal, el signo mímico no es añadido arbitrariamente a la emoción, sino que ambos, la emoción y la exteriorización están dados temporalmente en un mismo acto.⁹

b) De forma parecida, en el nivel sensible el mito y el rito, no son una mera copia de la realidad externa, en el más simple juicio empírico; como “aquí” y el “allá”, el pensamiento lógico está ya preparado.¹⁰ En la simple configuración del espacio y el tiempo, no expresamos un simple dato de la sensación, sino que incorporamos un conjunto sistemático de relaciones, “*introduce en la realidad espacial y temporal su típica antítesis de lo ‘sagrado’ y lo ‘profano’*”.¹¹ Con ello resulta que todo acaecer empírico implica un acto de evaluación; un juicio subjetivo, que destaca lo permanente de lo fluido y cambiante.

Los contenidos de objetividad están dados, como contenidos reales de forma todavía homogénea e indiferenciada. Aquí faltan los matices de significación y de valor que el conocimiento separa, en las distintas esferas del conocimiento; entre el mundo de la verdad y el mundo de la apariencia, entre el sueño y la vigilia, entre la muerte y la vida. El mito se atiene exclusivamente a la

presencia del objeto y a la intensidad con que le impresiona “*Pero justamente esta intensidad, este poder inmediato con que el objeto mitológico se apodera de la conciencia, saca a ésta de la mera sucesión de lo uniforme y homogéneamente iterativo[...] cada objeto que impresiona aparece como algo incomparable y propio*”.¹²

c) De manera semejante ocurre con el arte, aún en el arte puramente representativo, se manifiesta la creatividad del artista.¹³ La imitación es una fuente de goce, como vemos en las representaciones más realistas de la tragedia griega, la razón de este gozo lo vemos al captar el sentido de las cosas que ahí se representan, manifestando algo interno y externo. La obra de arte no se restringe a una mera reproducción mecánica de la realidad, se tiene que permitir la creatividad espiritual del artista.¹⁴ Los neoclásicos arrancaron del principio de la *mimesis*, pero en vez de reproducir la naturaleza, se reproduce la belleza de la naturaleza. De este modo, la teoría de la belleza tuvo que adoptar una nueva forma.

Cassirer diferencia entre “belleza orgánica” y “belleza estética”, La belleza orgánica de la naturaleza no es lo mismo que la belleza estética que sentimos ante la obra de un gran paisajista. Cuando paseamos por el campo, gozamos del aire y su frescura, pero se experimenta un cambio cuando veo el paisaje con ojos de artista, entonces se capta el reino de “formas vivas” no de “cosas vivas”. “*Ya no vivo en la realidad inmediata, sino en el ritmo de formas*

espaciales, en armonía y contraste de los colores. La experiencia estética consiste en esta absorción por el aspecto dinámico de las formas".¹⁵

d) La estética no es ausencia de las pasiones ni apatía, significa que nuestra vida emotiva adquiere su máximo vigor, pero este vigor cambia de forma, ya que no vivimos en la realidad inmediata de las cosas sino en el mundo de puras formas sensibles. En este mundo, las pasiones son liberadas de su carga material, sentimos su forma pero no su pesadumbre. *"La calma de la obra de arte es paradójicamente una calma dinámica; el arte nos ofrece todos los movimientos del alma en toda su profundidad"*.¹⁶

La sensibilidad estética, desde esta primera fase, no es puramente pasiva y receptiva, en la más simple afección a los sentidos hay una serie de determinaciones y relaciones que nos llevan a reaccionar ante un estímulo de un modo u otro, hay un sentido de totalidad que nos lleva a sentir cualquier estímulo dentro de un todo. En este nivel, la sensibilidad estética se diferencia de la sensibilidad natural, la sensibilidad estética capta la forma pura, aún cuando, podemos decir que no hay una conciencia de esa forma pura.

II.1.2. La fase analógica de la estética.

a) En un segundo subnivel de desarrollo, el lenguaje de los ademanes meramente imitativos pasa a los ademanes *representativos*,¹⁷ en ellos se configura más libremente la imagen del objeto, la representación emerge con

mayor libertad, sobre todo cuando se empieza a utilizar el sonido como medio y sustrato sensible, coexistiendo con el lenguaje mímico y fónico.¹⁸ Con el sonido, el lenguaje adquiere un nuevo principio de estructuración, la articulación del sonido se convierte en medio para la articulación del pensamiento, alcanzando mayor libertad interna, el sonido no sólo expresa cualidades materiales, sino relaciones formales subjetivas del sentimiento y el pensamiento. En este nivel, el proceso del lenguaje actúa por analogía, entre el sonido y el contenido en virtud del cual se hace posible la coordinación de las cosas con los contenidos.¹⁹

b) En la conciencia mitológica nos vemos conducidos un paso más adelante cuando consideramos otra especie de objetividad. Los contenidos de la forma homogénea e indiferenciada de significación se va distinguiendo y transformando en una ordenación de “causa y efecto”.²⁰ Esta categoría hace que el pensamiento encuentre un instrumento de separación y diferenciación que lleva a cabo la conciencia frente al caos de impresiones.²¹ La causalidad en el pensamiento mítico entraña una contigüidad con los elementos de la experiencia, hay una simultaneidad de coexistencia, todo contacto espacial o temporal es tomada como una relación de causa y efecto. Mientras que el pensamiento empírico establece determinadas causas y efectos, el pensamiento mitológico elige libremente las causas. En el pensamiento mitológico todo puede derivarse de todo, porque todo puede estar conectado con el todo temporal o espacial. En cambio el pensamiento científico se ocupa

no del cambio sensiblemente dado, sino que expresa una ley universal con independencia del aquí y ahora, por el contrario el mito versa siempre sobre el acaecer individual.²²

c) En el arte se avanza un paso adelante, cuando el acento se pone, no en la imitación de la naturaleza física, sino en el aspecto emotivo del arte. Pero no basta con poner el acento en el aspecto emotivo de la obra de arte, con esto hay un cambio de signo, pero no a un cambio decisivo de sentido. El arte sigue siendo reproducción pero el lugar de objetos físicos, hay una reproducción de nuestra vida interior, de nuestros afectos y emociones. Para Goethe;

*El arte es formado mucho antes de ser bello y, sin embargo, es verdadero y gran arte[...] porque un solo sentimiento las ha creado en su conjunto característico. Este arte característico actúa sobre lo que se halla en torno suyo, partiendo de un sentimiento interno único[...] es entonces completo y viviente.*²³

El arte, no reproduce una realidad acabada, al igual que en todas las formas simbólicas, el arte descubre la realidad, pero el descubrimiento que hace de la realidad, no es de la misma manera en que la ciencia descubre la naturaleza, o el lenguaje la realidad externa. La objetividad del lenguaje y la ciencia se alcanza cuando clasificamos muestra percepciones y las integramos bajo representaciones generales con el fin de darle un sentido objetivo, en la obra de arte también hay semejante condensación, pero en una "intensificación y concreción de la realidad".²⁴

d) En la estética, vemos el mismo avance que en las otras formas simbólicas. De la sensibilidad inmediata con las cosas, se pasa a la sensibilidad

interna y emotiva, y por consiguiente, al nivel simbólico de la estética. Con el desarrollo del lenguaje, la percepción sensible se va estructurando en la conciencia, a partir de las categorías de causa y efecto. En la estética como en el mito, hay una intensificación y concreción de la realidad, se vive de manera más intensa las emociones, alcanzando un avance, pero empieza a diferenciarse lo estético de aquello que no lo es.

II.1.3. Fase significativa de la estética.

Progresivamente toda forma simbólica va alejándose de lo inmediatamente dado, la distancia respecto de lo inmediatamente existente es la condición para que se nos haga evidente y cobremos conciencia de nuestra sensibilidad.

a) El lenguaje empieza ahí donde termina la relación inmediata con la impresión sensible, la síntesis que lleva a cabo en la designación, sólo puede efectuarse como síntesis de lo diverso; la mera repetición es identidad, la designación reside en la diferencia. El paso hacia el lenguaje humano sólo se da cuando el sonido puramente *significativo* ha adquirido primacía frente a los sonidos de la afectividad y el estímulo.²⁵

b) Se ha llamado a la imaginación mítica polisintética, porque no efectúa separación alguna en la representación, “lo que el danzante ejecuta al participar en el drama mítico no es ninguna mera representación o espectáculo, sino que el danzante es el dios, se convierte en dios”.²⁶ Este tránsito, esta disolución del

ser en la acción mítica vale lo mismo en sentido subjetivo que objetivo. En el mito la conciencia está atendida a lo simplemente existente, carece de posibilidad de corregir y criticar lo dado. Los contenidos míticos son simbólicos, porque detrás de ellos se oculta un sentido misterioso que debe ser diferenciado, por aquellos que poseen la clave.

Esta incapacidad del pensamiento mítico para aprehender la significación como algo ideal y significativo se manifiesta por el lugar que se da al lenguaje. El mito y el lenguaje guardan un contacto recíproco, sus contenidos se condicionan y sustentan entre sí. Además de la magia de la imagen tenemos la magia de la palabra, aquí la palabra y el nombre no tienen una función representativa, en ambos casos está contenido el objeto mismo y sus poderes reales, la palabra y el nombre no designan ni significan sino que operan.²⁷

c) El arte no admite una simplificación conceptual, no indaga las cualidades de las cosas, sino que ofrece una “intuición de sus formas”.²⁸ Tampoco es mera repetición de algo que ya teníamos, es un descubrimiento verdadero y genuino. El artista es un descubridor de las formas de la naturaleza, lo mismo que el científico lo es de las leyes de la naturaleza. *“En el arte vivimos en el reino de formas puras”*²⁹ y no en el escrutinio de los objetos sensibles. El artista no sólo tiene un propósito diferente sino un objeto diferente. *“Nuestra percepción estética muestra una variedad mucho mayor, y pertenece a un orden más complejo que nuestra percepción sensible ordinaria”*,³⁰ donde nos damos por satisfechos al captar los rasgos comunes de los objetos. La

universalidad estética significa que el predicado de belleza no está restringido a un sujeto especial sino que se extiende a todo el campo de sujetos juzgadores. Si la obra de arte no fuera más que un capricho no poseería significación universal. La imaginación del artista no inventa arbitrariamente las formas de las cosas, nos muestra estas formas en su verdadera figura, haciéndolas visibles y reconocibles, escoge un determinado aspecto de la realidad, pero este proceso de selección es al mismo tiempo de objetivación, haciendo de esta visión algo permanente y verdadero.³¹

Es por tanto, difícil mantener una distinción entre las artes objetivas y las subjetivas, entre las representativas y expresivas, una obra de arte no es meramente representativo ni puramente expresivo es *simbólica*,³² en un sentido nuevo y más profundo. La libertad estética no es la ausencia de las pasiones ni una apatía, significa que nuestra vida emotiva adquiere su máximo vigor y este vigor cambia de forma, ya que no vivimos en la realidad inmediata de las cosas, sino en un mundo de “puras formas sensibles”.³³

d) En la fase simbólica de la estética, todos nuestros sentimientos experimentan una especie de transmutación, las pasiones son liberadas de su carga material, sentimos su forma y su vida pero no su pesadumbre. La calma de una vida estética es paradójicamente dinámica, el arte nos ofrece los movimientos del alma en toda su profundidad, no es una cualidad emotiva simple es el proceso dinámico de la vida misma, que oscila entre dos polos

opuestos: entre la pena y la alegría, la esperanza y el temor. Dotar de forma estética a nuestras pasiones significa transformarlas en un estado libre y activo.

Lo mismo que el proceso del lenguaje, el proceso estético es dialógico y dialéctico, no abandona al “otro” a un papel pasivo, sino que ha de repetir y reconstruir el proceso creador, que le ha dado vida en la formación de un *senssus communis*, en la comunión dialógica entre el “yo”, el “tú” y el “nosotros”. El arte y la estética transforman los dolores, las atrocidades, en medios de liberación y autoliberación, proporcionándonos una libertad interior dinámica de nuestra vida interior.

La belleza no es una propiedad inmediata de las cosas, no es un mero ser percibido, tiene que definirse en términos de una actividad del espíritu, de la función de percibir con una dirección característica, pero éste proceso no es meramente subjetivo, por el contrario, es una de las condiciones de objetividad del mundo. El ojo de artista y de aquel que pueda dar a su vida un sentido estético, no es pasivo, que reciba y registre las impresiones de las cosas; es constructivo y únicamente mediante estos actos podemos construir la belleza de las cosas naturales y humanas.

En general, resumiendo lo antes dicho, se puede afirmar que el lenguaje, el mito, el arte y la estética pasaron por tres subetapas antes de alcanzar la madurez de su propia forma, lo que representa no sólo su clasificación, sino su estructura. El desarrollo progresivo de las formas simbólicas (lenguaje, mito, arte, estética) muestra que la fase sensible va quedando atrás, sin embargo, “no existe ninguna forma simbólica por altamente desarrollada que no conserve

rastros de la sensibilidad”, y viceversa, por primitiva que sea y no conserve rastros significativos.

Con ello se muestra que la sensibilidad estética recorre un camino que va de la sensibilidad inmediata de estímulos físicos y corporales, pasando por la sensibilidad de sentimientos y afectos, hasta la sensibilidad simbólica que conjuga y mezcla todos los niveles, no vive en la sensación inmediata sino que la transforma en una fuerza liberadora, creativa, dinámica, dialógica, de la vida interior y exterior, del mundo natural y humano. La estética conserva del pensamiento mítico, la objetividad y concreción con que vive en la inmediatez de sensaciones y sentimientos transformados en una forma creativa, viva y liberadora de la pena y el dolor.

En las fases del símbolo, el primer nivel se subdivide en etapas que a su vez reflejan la totalidad de los niveles simbólicos, ya en éste primer nivel encontramos una fase simbólica, que podemos apreciar tanto en la formación del sujeto que aprende, como en el desarrollo de la historia y la cultura, sin embargo, podemos apreciar que en el primer nivel predomina aún la sensibilidad empírica y receptiva sobre la sensibilidad espiritual que conforma la totalidad de la experiencia.

La relevancia que tiene el nivel sensible reside en que aquí, se configura un sentido común de un grupo humano, que comparte un sentimiento y vivencia colectivos, pero del cual todavía no se tiene conciencia, que alcanzará en las siguientes etapas, determinando en el nivel sensible el desarrollo simbólico de las formas de la cultura, influyendo en ellas aun en sus fases más avanzadas.

Ya desde el nivel sensible, la sensibilidad estética, percibe la forma pura, pero todavía en un sentido mítico que vive en la inmediatez de los sentidos, todavía no hay una autorreflexión estética sobre la sensibilidad misma, recurriendo a una explicación impregnada por los sentimientos y emociones.

II. 2. El nivel intuitivo de la estética.

Al igual que la epistemología y la reflexión sobre el lenguaje, la filosofía de la estética, por su función simbólica, no puede trazar una línea divisoria entre lo sensible y lo inteligible. *“La mera sensación inmediata no es un dato de la experiencia inmediata, sino un producto de la abstracción”*.³⁴ La sensación no está antes de toda conformación, implica una referencia: espacial, temporal y numérica. Aún en las más abstractas configuraciones revelan la conexión que guardan con las bases intuitivas. El paso de la sensación a la intuición, la crítica del conocimiento demuestra que es un momento necesario en la estructuración del conocimiento.³⁵ Es en la intuición donde se patentiza la síntesis espiritual, sólo mediante la intuición de espacio, tiempo, número y “yo”, el lenguaje, el mito, el conocimiento y la estética lleva a cabo su función de configuración de las impresiones en representaciones, pero de un modo distinto de acuerdo a su particular modo de configuración.

II.2.1. La intuición en el lenguaje: espacio, tiempo, número, el “yo”.

a) En el lenguaje, *la intuición espacial* muestra la compenetración de la expresión sensible y espiritual.³⁶ La designación del espacio es el principio fundamental de toda lengua, todas las demás determinaciones van a la zaga de la caracterización espacial, con ello se pone de manifiesto un rasgo común a todo pensamiento lingüístico. Para hacer posible la aplicación de los conceptos lingüísticos es necesario proyectarlos en el espacio y reproducirlos analógicamente. Sólo en las relaciones de lo junto-separado adquiere la conciencia el medio para representar las más heterogéneas conexiones, dependencias y oposiciones cualitativas.

Esta relación puede esclarecerse en los términos espaciales más elementales del lenguaje, los sonidos vocálicos aún cuando no consiguen salir de la esfera del gesto designan ciertas determinaciones de lugar, en los primeros balbuceos del niño se separan los grupos fonéticos de fuerza centrípeta y fuerza centrífuga, la *m* y la *n* se dirigen hacia dentro, la *p*, *b*, *t*, *d* se prefiguran hacia fuera, en el primer caso corresponden ademanes de coger, en el segundo de rechazar, Brugmann hace la misma distinción respecto del *yo* y el *tú*. El desarrollo subsiguiente lleva a delimitar el espacio en general, se separa; “esto” y “aquello”, el “aquí” y el “allá”, lo “cerca” y lo “lejos”. Con ello se logra una articulación lingüística del mundo espacial. La interacción de espacio

y sustancia se muestra particularmente en el lenguaje, el uso del artículo define a la sustancia permaneciendo su origen en el espacio y, de ahí se pasa a la formulación de pronombres, preposiciones, verbos.³⁷

b) La determinación del *tiempo* es más compleja, aquí se evidencia una determinación de una dimensión superior que lleva a cabo el pensamiento en general. El “ahora”, “antes” y “después” no está contenida en la intuición inmediata, juega un papel más importante el pensamiento analítico y sintético. *“El tránsito de lo sensible a lo ideal se verifica de modo gradual, que apenas se advierte el cambio decisivo en la actitud espiritual”*.³⁸ Los simples adverbios de lugar se emplean indistintamente también en sentido temporal, por ejemplo; las palabras usadas para el “aquí”, “allá” y “acullá” confluyen con el “ahora”, “antes” y “después”. En la conciencia desarrollada de orden científico, hay una multitud de grados temporales, este orden en el tiempo no está dado por la sensación inmediata, dicho orden es obra del entendimiento en particular de la deducción causal.³⁹ La categoría de causa y efecto es la que transforma la mera intuición de la sucesión, en la idea de orden temporal.

En términos generales pueden distinguirse tres etapas distintas en el progreso que va del sentimiento, al concepto de tiempo. En la primera etapa la conciencia está dominada por el “ahora” y “no-ahora”; en la segunda; empieza a diferenciarse la acción duradera de la pasajera, hasta que finalmente llega el concepto puro de relaciones temporales, considerado como concepto ordenador abstracto, surgiendo los diferentes niveles del tiempo en su contraposición y condicionalidad recíproca.⁴⁰

Así como las relaciones espaciales, las relaciones temporales se van perfilando mezclando y encubriendo con otras determinaciones, también las diferencias temporales aparecen como puras diferencias cualitativas, apareciendo como el nombre o el verbo. En las lenguas cultas desarrollada es característico que las determinaciones temporales se adhieren a la parte del discurso que implica la expresión de proceso, actividad o cambio.⁴¹ Sin embargo, no todas las lenguas traducen esta relación con la misma claridad. El lenguaje infantil muestra que los adverbios de tiempo tienen lugar con posteridad de los de espacio, términos como “ayer”, “hoy” y “mañana” no tienen un sentido temporal definido.

La conciencia desarrollada de tiempo, no integra el todo del tiempo como un todo sustancial a partir de momentos individuales, sino que lo aprehende como un todo funcional y dinámico, como unidad de relación causal.⁴² *“Sólo cuando los factores de la acción concurren en una serie unitaria causal y teleológica, en la unidad de un enlace dinámico y de una significación teleológica, surge la unidad de la representación temporal”*.⁴³ Esta nueva fase ya no necesita de una intuición de todos los componentes, sino que se conforma con fijar el punto de partida y el punto final.⁴⁴ Las lenguas que se encuentran más alejadas de la intuición temporal son aquellas que para su formación presuponen la medición del tiempo y que consideran al tiempo con un valor medible.

c) Si progresivamente se pasa de la representación de espacio a la del tiempo, pasamos a la del *número*. El círculo de la intuición parecería

completarse, pero al mismo tiempo vemos que la intuición va quedando atrás creándose un mundo de principios intelectuales.⁴⁵ La forma de pensamiento relacional que posibilita establecer el concepto numérico constituye para el lenguaje su meta última, a la que se aproxima progresivamente. El paso que exige el pensamiento matemático en su liberación de la intuición de las cosas no puede ser dada por el lenguaje, éste se aferra a la designación de objetos concretos y de acontecimientos aún cuando trata de expresar indirectamente puras relaciones.⁴⁶

De acuerdo con su contenido y orden lógico, el número deriva de una compenetración de una conjunción de métodos y postulados de pensamiento. El momento en que la pluralidad se transforma en unidad, en que la separación se enlaza en un equilibrio, el concepto de número toma forma.⁴⁷ Al igual que las relaciones espaciales, las relaciones numéricas empiezan por el cuerpo humano para extenderse a la totalidad del mundo de la intuición sensible. El cuerpo propio constituye el modelo de las relaciones numerales primitivas, los conceptos numéricos son meros ademanes mímicos. Los numerales no designan determinaciones objetivas sino movimientos corpóreos e indicaciones que corresponden a la posición de las manos o dedos.⁴⁸

En el acto de contar no se pasa arbitrariamente de una parte del cuerpo a otra, sino que hay un esquema de sucesión, orden y progreso.⁴⁹ Al aprehender los objetos sensibles, no por lo que inmediatamente, sino por la manera en que están ordenados, la mente empieza a avanzar en la precisión de los objetos y de los actos, y con esto se llega al nuevo y verdadero principio

intelectual del número. Del empleo de la mano como modelo para contar surge el sistema quinario, del empleo de ambas manos el sistema decimal y de ambas manos y pies el sistema vigesimal. No obstante se reconocían grupos individuales con diferencias en un rasgo individual.

En todo caso, *“el lenguaje no pudo adquirir conciencia de la forma del tiempo y del número más que enlazando determinados contenidos y vivencias rítmicas de orden y sucesión en las cuales ambas estuvieran dadas en una especie de función inmediata”*.⁵⁰ Encontramos aquí los primeros motivos de la formación del lenguaje y su relación con el arte. Se ha escudriñado el comienzo de la poesía remontándose hasta los cantos de trabajo, en los cuales se exterioriza el ritmo percibido por el hombre en su propio movimiento corporal. Para la conciencia este ritmo se manifiesta de una doble manera, expresa por una parte, la pura sensación de movimiento, y por otra, la forma objetiva en las percepciones del sentido auditivo, en la armonía de los sonidos y ruidos que acompañan al trabajo.⁵¹ Aquí la diferencia no se refiere tanto a las cosas como a los actos de los cuales partió la separación y distribución, como un momento fundamental del cual partió la operación de contar.

d) Hasta aquí el análisis del lenguaje describe la estructuración del mundo, pero el lenguaje también configura la existencia subjetiva. En las designaciones numéricas que se originan en la esfera personal, la diferenciación no parte de la cosa sino de la persona. Aquí “el número no aparece como un principio universalmente válido”, como un proceso continuo, sino que se circunscribe a un ámbito subjetivo del sentimiento,⁵² es lo que

determina la diferencia entre el “yo”, “tú” y “él”, hasta la intuición de multiplicidad. Progresivamente se pasa del número individual y concreto al número seriado, que llega a lo cualitativamente diferente.⁵³ Y muchas de estas diferencias tienen su origen espacial y temporalmente. Lo que pone de manifiesto que los conceptos de espacio, tiempo y número integran la auténtica estructura de la intuición objetiva e ideal sobre las que se configura el lenguaje, pues, *“la expresión sensible se va llenando de un contenido espiritual hasta llegar al símbolo”*.⁵⁴

También la expresión del “yo” necesita apoyarse en la esfera nominal y subjetiva, en la intuición de sustancia y objeto. Cada nueva diferenciación espacial, temporal y numérica produce al mismo tiempo una imagen diferente de la realidad subjetiva. En un principio el sentimiento del “yo” está ligado al cuerpo, en algunas lenguas se dice “mi cuerpo” o “mi esencia” para significar el “yo”.⁵⁵ Progresivamente el lenguaje distingue tipos y grados de personalidad de acuerdo a la función activa o pasiva que desempeña. La riqueza de gradaciones se patentiza en las diferencias de género, o en grados de acción teórica o práctica. Toda esta multiplicidad de distinciones muestra que el ser subjetivo es un proceso creativo y dinámico en el cual las formas de ser y actuar están interrelacionadas en una unidad espiritual de significación. El lenguaje constituye la base sobre la cual se constituye el ser subjetivo del “yo”, siendo un proceso activo entre “el ser y el actuar fundiéndose en una unidad espiritual de significación”.⁵⁶

Recapitulando, la fase intuitiva del lenguaje es la etapa intermedia entre la fase sensible y conceptual, es lo que posibilita a través de categorías como espacio, tiempo y número conocer la estructura de mundo y el “yo”. En la fase intuitiva las categorías de espacio, tiempo, número, y “yo”, no se desarrollan de una sólo vez y para siempre, por el contrario, se van desarrollando lentamente, desde el nivel más simple de la experiencia inmediata con el mundo, hasta los más abstractos del concepto, sin embargo, no hay una relación jerárquica en donde las determinaciones espaciales, más inmediatas con el sustrato sensible, ocupen un lugar subordinado respecto de las temporales y numéricas, en todo momento la sensibilidad y la idea se desarrollan y determinan mutuamente, pero de manera diferente de acuerdo a cada forma simbólica.

II.2.2. La intuición del mito: espacio, tiempo y número.

a) Nos dice Cassirer, que *“A fin de caracterizar en sus rasgos generales la intuición mítica del espacio, podemos partir del supuesto de que el espacio mitológico ocupa una posición intermedia entre el espacio de la percepción sensible y el espacio del conocimiento puro de la geometría”*.⁵⁷ El espacio de la geometría carece de contenidos, se reduce a interrelaciones funcionales, su homogeneidad se funda en una identidad lógica e ideal. El espacio de la percepción no es homogéneo, cada lugar tiene su peculiaridad, el arriba-abajo, izquierda-derecha no conservan relación, Entre estos dos espacios se

encuentra el espacio mitológico, se relaciona con el espacio de la percepción en que ambos son configuraciones concretas de la conciencia, conservan un contenido, ligado a valores emotivos y mitológicos de lo sagrado y lo profano.⁵⁸

El “aquí” y el “ahora” no son términos de relación universal que pueda tener distintos contenidos, sino que es percibido como inmediato. En el espacio mitológico, cada lugar es revestido del acento de lo santo y lo profano, los límites mediante los cuales organiza el mundo espacial y espiritual, no se basa en leyes sino que esta sujeto a sus sentimientos y voluntad. En virtud de este fundamento emotivo, resalta su función general, donde la diferencia constituye el todo; reconoce una representación del espacio de la que no es espacial, *“así como también toda diferencia espacial es y continua siendo una diferencia cualitativa”*.⁵⁹

Entre los indios Zuñi y Yorubas a partir de la organización de espacio organizan su mundo social, de esta manera las cosas más heterogéneas entran en contacto; los colores corresponden, a un número, a un día a la semana, a un elemento, en una fusión de todas las diferencias. También aquí la universalidad de la intuición espacial se convierte en vehículo del universalismo de una cosmovisión.⁶⁰ También aquí, se distingue el conocimiento por la totalidad a que tiende, la totalidad de la ciencia es de leyes, de relaciones y funciones, la totalidad de la intuición mítica es de una cosmovisión, de una forma de vida de una cultura. En un principio el espacio y el tiempo se toman como cosas existentes, pero al ir progresando el pensamiento científico se va reconociendo como esquemas ideales, su objetividad se basa en que hace posible la intuición

empírica y la ordenación del mundo, a través de la cual, se da una nueva dirección al proceso de objetivación. Y en última instancia “toda manifestación del espacio y tiempo remite a esta función”.⁶¹

b) El significado del mito es puramente *temporal*, el mito empieza cuando se atribuye un nacimiento y devenir a los dioses y demonios, cuando se pasa a la narración de dioses “se puede hablar del mito.”⁶² La intuición temporal constituye la condición para el desarrollo de lo divino. Se llega a la distinción de lo sagrado y lo profano cuando se hace patente el tiempo, cuando un contenido es colocado en la distancia queda establecido lo sagrado. “El tiempo es la primera justificación espiritual”, el pensamiento no se conforma con lo dado de la existencia, sino hasta dar forma al presente en el pasado.⁶³

En su fase primitiva del mito, hay una indiferenciación del tiempo, hay un pasado absoluto que no necesita explicación, el ser y el devenir es incuestionable, no hay separación entre el presente empírico y el origen mitológico, en este sentido es intemporal.⁶⁴ En una fase posterior, el tiempo se transforma gradualmente, en la conciencia de sucesión, “las relaciones temporales se desarrollan a través de las relaciones espaciales”.⁶⁵ La intuición de espacio y tiempo se funda en la intuición de alteridad, de luz y oscuridad, relaciones espaciales de izquierda-derecha, marcan las relaciones de tiempo, que a su vez marcan la distinción de lo sagrado y lo profano. Las actividades religiosas se organizan e irrumpen el curso de los acontecimientos, de esto se infiere que al tiempo biológico sigue el tiempo cósmico.⁶⁶

El paso del día y la noche, la sucesión de estaciones, se proyecta sobre la existencia del hombre, en esta relación se tiene un puente entre la subjetividad de la vida y la objetividad de la naturaleza. El mito desconoce el tiempo absoluto, sin referencia al objeto, desconoce el tiempo físico-matemático e histórico que se basa en la diferencia del antes y después. Si embargo, paulatinamente el tiempo opera como intermediario, pues pasa de un factor físico a uno ideal hasta establecer un orden legal que rige al universo que hace posible la diferenciación del tiempo.⁶⁷

c) El tercer motivo que domina la estructura del mundo mitológico es el *número*, el número armoniza todas las cosas de la percepción sensible, haciéndolas reconocibles al dividir las relaciones de las cosas en grupos.⁶⁸ En la fijación de límites en relaciones precisas reside el poder propiamente lógico del número. Lo sensible, la materia de percepción es despojada por el número, cada vez más de su naturaleza específica y es definida en una forma intelectual universal. En el pensamiento científico, el número aparece como “instrumento” que reduce la multiplicidad concreta en unidad ideal de los fenómenos, mientras que en el pensamiento mitológico aparece como “vehículo” de significación específicamente religiosa.⁶⁹

En conclusión, el mito no se desarrolla independientemente de la intuición de espacio, tiempo y número. La intuición mítica se da entre el espacio de la percepción y el espacio ideal. Siendo la intuición una fase de toda forma simbólica, que podemos trasladar las mismas características a la estética. Encontrando como diferencia, que el mito permanece en el espacio de lo

sagrado y lo profano y el espacio estético en la idea de belleza y caos. Ambos conservan un tono sentimental y cualitativo que determina una cosmovisión.

La intuición temporal del mito marca el momento decisivo, en un principio no hay una distinción del tiempo, posteriormente se toma conciencia de la sucesión y de lo significativamente relevante, tomando cada vez más un sentido ideal. La intuición temporal y numérica de la estética, igual que el mito, avanza hasta una sensibilidad ideal que da orden al caos del universo, pero en la idea de la belleza de formas puras. Con lo que se puede afirmar, que la intuición de espacio, tiempo y número, sigue el mismo proceso en el mito y la estética, en ambos casos la intuición es el vehículo, en el primer caso, de la significación religiosa, en el segundo, de aquello que agrada o desagrada.

II.2.3. La intuición en el conocimiento: espacio, tiempo, número.

a) *El espacio* es la primera forma de intuición que posibilita todas las demás formas de intuición. La construcción de la realidad intuitiva, empieza con la división de la serie fluida de los fenómenos sensibles, la articulación del mundo fenoménico se efectúa mediante la determinación simultánea de las unidades cosicas como unidades espaciales. El hecho de que una cosa sea esa cosa, depende del hecho de que fijemos su posición dentro de la totalidad del espacio intuitivo.⁷⁰ Así como cada cosa aparece ligada a un punto espacial, la posición de todos los demás objetos aparece definida, así le agregamos “tamaño” y

“forma” espaciales como determinaciones objetivas. En última instancia la individualidad de la cosa se funda en que es un individuo espacial, en el sentido de que posee una esfera propia en la cual se haya frente a cualquier otro objeto.⁷¹

La pregunta por el significado del espacio se agudiza al preguntar por lo que significa en la construcción de la realidad específicamente espiritual.⁷² Toda intuición está sujeta a un pensamiento teórico, que a su vez está ligado al juicio y a la deducción lógicas, de modo que el acto fundamental del pensamiento puro nos revela y hace accesible la realidad en forma de un mundo, de cosas independientes, como un mundo espacial intuitivo.⁷³ No se trata de reducir la simple percepción, ni la actividad lógica del entendimiento, se trata de una genuina síntesis del espíritu, de una actividad que no se funda en reglas lógicas abstractas sino más bien en reglas de la “imaginación”.⁷⁴ Lo que distingue a estas reglas es que no son capaces de establecer nexos necesarios y universalmente válidos, sino “empíricamente contingentes”. No es ninguna necesidad interna y material, sino “costumbre y hábito” lo que conecta los diversos ámbitos de los sentidos y permite que se asocien tan íntimamente, que los unos pueden representar a los otros.⁷⁵

La evolución de la intuición espacial está ligada a la posibilidad de “representación”, supone que la impresión sensible va adquiriendo progresivamente una función representativa que va más allá de su contenido expresivo. Lo que llamamos el espacio no es un objeto en sí, que se nos presente mediatamente mediante signos, sino que es una modalidad, un

esquematismo peculiar de la representación misma. En este esquematismo adquiere la conciencia la posibilidad de una nueva orientación, adquiere una nueva visión específica espiritual, gracias a la cual todas las configuraciones de la realidad objetiva le parecen ahora cambiadas.⁷⁶ Este cambio no significa ningún tránsito de la mera cualidad a la cantidad, de la intencionalidad a la extencionalidad, de la sensación inespacial a la espacial. No se refiere a la génesis metafísica o psicológica de la conciencia espacial sino que *“sólo representa un cambio de significación que tiene lugar en virtud de la cual se pone de manifiesto todo el sentido encerrado e implícito en ella”*.⁷⁷

Hemos visto como el lenguaje y el mito se sumergen en ese medio, los dos no se comportan uniformemente en ese proceso, sino que se distinguen en la dirección básica que toman. En el mito, la intuición espacial no opaca ni aniquila ese “sentimiento del mundo”, sino que es más bien el medio decisivo para su expresión, cada determinación espacial no tiene solamente un sentido intuitivo, sino un carácter expresivo propio. El lenguaje, traza desde el comienzo un nuevo camino, lo que caracteriza a los primeros términos espaciales que encontramos en el lenguaje es que entrañan una función “demostrativa”, creando los primeros medios “expresivos” de cercanía y lejanía, creando con ello la diferencia del “yo” y el “tu”, que constituye una nueva fase de contemplación del mundo.

Para el mito toda diferencia espacial sigue teniendo rasgos “expresivos”, de modo que toda perspectiva espacial queda bañada por el sentimiento y la sensación subjetiva, también el lenguaje tiene sus raíces en esa esfera, pero en

él se efectúa un cambio; el viraje del espacio “expresivo” al espacio “representativo”. Los diversos sitios ya no aparecen separados por características cualitativas del sentimiento, sino que aparecen relaciones de orden espacial.

La evolución del espacio pragmático al espacio intuitivo queda así anticipado en su principio general. El espacio de la acción, que podemos atribuir a los animales, no conoce la libre visión del conjunto de las determinaciones espaciales, ninguna sinopsis que permita captar conjuntamente en una unidad los elementos localmente separados. El tránsito de la mera acción al esquema, al símbolo, a la “representación”, significa una verdadera crisis de la conciencia espacial que, sin embargo, no se circunscribe al ámbito de ésta, sino que va de la mano una transformación espiritual general, una verdadera revolución del modo de pensar.⁷⁸

b) *El tiempo* no figura al lado de las cosas como un ser o una fuerza física, que carezca de un carácter propio de existencia o acción, sin embargo, toda conexión o relación entre cosas se remonta en última instancia a determinaciones del acaecer temporal, a la diferenciación entre “antes” y “después”, “ahora” y “no ahora”. “*La peculiaridad del esquematismo temporal es la que hace posible la experiencia objetiva*”.⁷⁹ Inicialmente, cuando se trata de designar determinaciones y relaciones temporales, el lenguaje depende enteramente de la mediación del espacio, así, “*el tiempo sólo puede ser expresada apoyándose de algún modo en determinaciones espaciales y objetivas*”.⁸⁰ En la medida que el flujo es postulado como momento fundamental

del tiempo, su ser y esencia son situados en su transcurrir. Para el mito, el tiempo como devenir es una potestad del destino universal y no orden cósmico del acaecer, no es algo meramente ideal, que establece el orden del antes y después, sino que conserva toda su vivacidad terrenal y celestial, humano y divino.

Sin embargo, el tiempo mismo no toma parte de este transcurrir, pues el cambio no le afecta a él mismo, sino al contenido del acaecer, a los fenómenos que se suceden en el tiempo. Justamente por ello parece postularse nuevamente un ente, un todo sustancial que se compone de elementos no-existentes, pues, así como el pasado ya no es, el futuro aún no es. Según esto, lo único que parece restar del tiempo como existente es el presente en calidad de medio entre este “aún no” y aquel “ya no”.⁸¹ Por otro lado, si concebimos el tiempo de modo estrictamente puntual, deja de ser miembro de la serie temporal en virtud de ese aislamiento.

En cuanto trasladamos el tiempo al fenómeno de la conciencia, la división de pasado presente y futuro ya no es una división sustancial, que determine tres modos heterogéneos, sino que se refiere a nuestro conocimiento de la realidad fenoménica, en la cual se involucran tres distintas relaciones.⁸² El presente de lo pasado, que es la memoria; el presente de lo presente que es la individualidad y; el presente de lo futuro que es expectativa. Así el tiempo no es una cosa absoluta, es la conciencia unitaria que abarca tres distintas relaciones fundamentales.

Con la conciencia temporal se descubre también la conciencia del “yo”, pues ambas se condicionan mutuamente, el “yo” se encuentra y se conoce así mismo en la triple forma de la conciencia temporal que, por otra parte, se integran en una unidad del “yo”.⁸³ En ese sentido, la tendencia hacia el futuro y la observación del pasado, determina la voluntad histórica, como un momento activo que determina el actuar. Así, la conciencia histórica descansa en una compenetración de una capacidad “activa” y una capacidad “imaginativa”. Aquí se manifiesta en toda su fuerza la representación simbólica, pues es el símbolo el que se adelanta a la realidad y mira retrospectivamente y se convierte en momento y motivo de su devenir histórico, determinado por una peculiar forma de visión.⁸⁴

c) Las condiciones generales del *número* que rigen el proceso de contar, efectúan por una parte, un acto de coordinación, los elementos del conjunto deben estar claramente distinguidos entre sí, asignándoles elementos del conjunto a los miembros de la serie. Esta forma de discriminación, entraña un acto de reflexión, que en virtud del lenguaje alcanza su plenitud. En la concepción pitagórica del número, su esencia consiste en introducir la primera limitación intelectual a lo ilimitado de la percepción.⁸⁵ Sin embargo, en la matemáticas moderna no apela ya a la intuición como medio de fundamentación, apela a ella únicamente para ofrecer una representación concreta de las relaciones del pensamiento puro, probando que las matemáticas no se aplican a un sólo campo de objetos.⁸⁶

Concluyendo el apartado, se puede afirmar que es la intuición espacial lo que posibilita toda forma de intuición, toda intuición conserva una lógica que nos lleva a definir la realidad, en la intuición se lleva a cabo una síntesis, en donde las reglas lógicas del conocimiento se fundan en reglas de la imaginación, de la costumbre y el hábito, en la intuición no encontramos verdades absolutas, sino necesarias y contingentes. En cuanto a la intuición estética, sería ella la que posibilita la relación que se da entre el espacio expresivo del mito y el espacio simbólico del lenguaje y el conocimiento, la síntesis que realiza la intuición estética, es una síntesis espiritual entre el sentido y el significado, entre la práctica y la idea. La intuición estética enlaza, el sentido subjetivo con un significado lógico, que da sentido y significado de la realidad que nos rodea.

La intuición temporal, se va alejando de las representaciones espaciales, hasta adquirir cada vez más un sentido ideal entre lo que ya fue y la que aun no es. La intuición temporal de la estética, define cada vez más la acción práctica en la trama de relaciones temporales, aquí alcanza mayor fuerza el sentido simbólico. La intuición estética, tampoco puede dejar del lado la intuición del número, aquí también se da una coordinación de los elementos, que en virtud de su propio sistema simbólico: musical, pictórico, danzístico, etc. alcanza su plenitud. Tanto en la ciencia como en la estética, se da cada vez más un alejamiento del objeto, proyectándose a representaciones cada vez más abstractas. Sin embargo, la diferencia que podemos encontrar entre ambas formas de intuición, es que la estética no pierde la subjetividad y su relación con

el objeto del cual parte y que retorna en una riqueza de formas que surgen de la imaginación.

II.2.4. La intuición estética.

Para el análisis de la intuición estética, no partimos de la intuición de espacio, tiempo y número, sino de la idea de intuición desarrollada a partir de la teoría estética de la Crítica del juicio de Emanuel Kant, desarrollada por Cassirer en su obra *Kant, vida y doctrina*. La intuición, de acuerdo con nuestro autor, tiene que ver con el problema de la relación de lo individual con lo general, lo individual sólo parece alcanzar su verdadero sentido, al desaparecer dentro de lo general, necesitamos llegar a la “*intuición artística*” para encontrarnos con un aspecto totalmente nuevo.

La obra de arte no es algo individual, que descansa sobre sí misma, en ella se nos representa un todo, una imagen de conjunto de la realidad y del cosmos espiritual. Aquí, lo individual no apunta hacia un algo abstracto universal, sino que es de por sí este algo universal, porque lo lleva simbólicamente dentro de su contenido.⁸⁷

La concepción estética de un todo y de sus distintos momentos parciales, no se detiene en la desintegración del fenómeno en sus causas y efectos, “*sino que se detiene en el concepto mismo para entregarnos la impresión que imprime la contemplación, trata de captar el conjunto en una visión total dentro*

de la imaginación".⁸⁸ El contenido aparece aquí bajo una perfección cualitativa que no necesita de ningún complemento externo. La conciencia estética posee dentro de sí aquella forma de realización concreta "sustraída del tiempo", borrando aquella proyección hacia un fin que caracteriza a nuestros actos de voluntad. Con ello llegamos al rasgo distintivo de *lo bello*, "*como aquello que complace en la 'simple consideración'*".⁸⁹

La complacencia que determina los juicios del gusto "carece de todo interés por el objeto", por la creación o existencia de las cosas. La objetividad del contenido estético "difiere completamente de la realidad empírica"; "*es la idea que se forma de la representación y no lo que para mí significa lo que interesa cuando se trata de un objeto bello o no*".⁹⁰ La función estética no se preocupa por saber qué es y cómo actúa el objeto, sino qué cosa es para mí la representación del objeto. Lo real pasa a segundo plano, desplazado por la unidad ideal de la "imagen pura". En este sentido podemos decir que el mundo "*estético es un mundo de apariencias*".⁹¹ La objetividad característica y peculiar de la representación estética consiste en prescindir de la existencia del objeto. No se preocupa por las condiciones accesorias de la cosa, lo que hace de ella una "*intuición de formas puras*".⁹²

El postulado kantiano, nos dice Cassirer, que deja de lado todo interés por el objeto, no menoscaba la libertad de movimiento de la imaginación, lo que deja de lado, es la voluntad y los deseos de los sentidos, porque obstruyen y reprimen la vivacidad de las representaciones, de las formas de la fantasía, en que se cifra, para Kant, la peculiaridad de lo artístico.

El centro de interés estético se desplaza de la realidad de la cosa a la realidad de la imagen, se desplaza, la movilidad de los afectos al simple juego entre ellos. En la libertad del juego se mantiene íntegra la movilidad interior, pero no se desliga de su base material, los elementos del juego brotan de las funciones fundamentales de la conciencia, lo que explica la comunicabilidad de los estados estéticos, que da por supuesta la validez para todos. El estado de ánimo en las representaciones estéticas es *“el de un sentimiento de libre juego de las fuerzas de la imaginación”*.⁹³

Para que exista una representación, partiendo de un objeto, hacen falta dos cosas: *“imaginación para agrupar los elementos intuitivos múltiples e inteligencia con vistas a la unidad del concepto que agrupa las representaciones”*.⁹⁴ La comunicabilidad general subjetiva de la representación es un juicio del gusto, pues se efectúa a partir de un determinado concepto como premisa, de un estado de ánimo en el libre juego de la imaginación y la inteligencia. “La unidad intuitiva” de la forma no necesita de la especificación discursiva, aquí el proceso de libre formación no se ve entorpecido por la existencia objetiva de las cosas, pero, por otra parte, tampoco desconoce el papel que desempeña la inteligencia. La inteligencia no se limita al concepto lógico-teórico, es la capacidad de deslindar, lo que hace detener la acción continua de las representaciones y lo que ayuda a la determinación de la imagen.⁹⁵

Ahora, *“ya no se enfrenta el entendimiento y la imaginación como cosas heterogéneas [...] sino que está en consonancia la función del entendimiento y*

de la intuición".⁹⁶ El libre juego no se refiere a las representaciones mismas, sino a la fuerza de la representación, a la movilidad viva en que se manifiesta. En este sentido, no se compara una imagen con un concepto específico, sino que revela la unidad sintética en la totalidad de fuerzas de espíritu, animadas por el sentimiento de vida del sujeto mismo. La representación es referida al sujeto y concretamente al sentimiento de vida de éste.⁹⁷

La controversia en las diversas escuelas estéticas, respecto a la imaginación no se reduce a un sólo punto. Aún los defensores del realismo que pretenden limitar el arte a una función mimética admiten el poder de la imaginación artística, pero, la imaginación del poeta debe ser guiada por la razón, las unidades gramaticales de espacio, tiempo y número se convierten en hechos físicos medibles.

La escuela romántica introdujo un concepto diferente del carácter de la imaginación, se cree que lo maravilloso y prodigioso son los únicos temas que permiten un verdadero tratamiento poético pero, nos dice el autor, el mundo del artista no es meramente fantástico, existe otra forma de imaginación.

La humanidad no pudo comenzar con el pensamiento abstracto o con el lenguaje racional, tuvo que pasar por el lenguaje simbólico del mito y de la poesía. Con los poderes de la *imaginación*, nos hallamos en la antesala del arte. El artista no sólo debe sentir el sentido interior de las cosas y su vida moral sino exteriorizar sus sentimientos. La exteriorización significa una encarnación visible, no sólo en un medio material, sino formas sensibles dibujadas en formas plásticas. El equilibrio y el orden de estas formas es lo que nos afecta en la obra

de arte. Toda obra de arte, tiene su propio lenguaje inconfundible, que entra en conexión con otros, pero no se reduce a ellos.

La imaginación alcanza su punto culminante en el romanticismo, ahora posee un valor metafísico universal. La imaginación poética es la clave de la realidad, la imaginación productora es la consumación de la filosofía. Poetizar la filosofía y filosofar la poesía es la meta suprema de los pensadores románticos. El verdadero poema no es la obra del artista individual: es el universo mismo, es lo absolutamente real. Lo maravilloso, lo prodigioso y lo misterioso son los temas que permiten un tratamiento poético. Sin embargo, esto significa una limitación, al proceso creador del arte. Contrario a los románticos, los realistas del siglo XIX, sostenían un naturalismo radical. La naturaleza de la obra de arte no depende de la grandeza del tema, uno de los triunfos del arte consiste en hacer uso de las cosas corrientes en su forma real, sin embargo, el poder imaginativo no es inferior a los escritores románticos.

En el intento por refutar la poesía romántica, Cassirer considera que se desconoce el carácter simbólico del arte, el simbolismo del arte tiene que ser inmanente y no trascendente, la belleza es lo infinito presentado finitamente, pero el infinito no es metafísico, ni lo absoluto de Hegel, hay que buscarlo en las estructuras fundamentales de nuestra experiencia sensible, en las líneas, en las figuras, en las formas arquitectónicas y musicales. Estos temas, libres de todo misterio son visibles, audibles y tangibles. En este sentido, Goethe, nos dice Cassirer, no duda en afirmar que el arte no pretende mostrar la profundidad metafísica sino la profundidad de las cosas naturales. Así como el lenguaje

muestra todas las cosas, las más altas y las más bajas, el arte puede abarcar la esfera entera de la experiencia humana, nada del mundo físico o moral, ninguna cosa natural o acción humana se halla excluida del arte, porque nada resiste el proceso formador y creador.

La intuición del arte ha de seguir los principios generales de toda forma simbólica, parte de los conceptos de espacio, tiempo y número, con una función distinta en cada una de las artes, por ejemplo, se ha definido la escultura y la pintura como artes espaciales y la música como un arte temporal. Sin embargo, en la intuición del arte hay un aspecto nuevo, apunta no a algo abstracto sino a un todo real y espiritual, que posee dentro de sí su realización concreta, sustraído del tiempo y de todo fin. La obra de arte, prescinde de la existencia del objeto, no se preocupa por las condiciones de las cosas, lo que hace del arte una intuición de formas puras:

Allí donde la observación empírica sólo percibe la dispersión en el espacio y en el tiempo, donde el universo se escinde en una pluralidad de simples partes, la intuición estética descubre aquel entrelazamiento de fuerzas creadoras sobre que descansa tanto la posibilidad de lo bello como la posibilidad de la vida misma. Pues, el fenómeno de la belleza como el de la vida a parecen encuadrados y captados por igual dentro del fenómeno de la plasmación.⁹⁸

En conclusión; la intuición estética es la intuición de formas puras de relación, no excluye el lenguaje y una forma de configuración mítica, no se limita a una intuición causal o lingüística es un libre juego en donde interviene la representación y el sentimiento. La intuición estética parte de la intuición de lo bello, de la pura complacencia, fuera de todo interés, no se limita a una idea trascendente, por el contrario incluye toda forma sensible y afectiva, que se

expresa en una forma material propia de cada forma artística. La intuición estética se vale de la imaginación, pero no se reduce a la mera fantasía ya que implica a su vez un juicio conceptual y lógico de espacio, tiempo, número, que a su vez rebasa.

Por medio de la intuición estética, se integra la pluralidad de representaciones en la unidad de la forma pura, creando un sentido común que se manifiesta como una forma de vida y una forma de la cultura. Así, considerar la estética como forma de la cultura, nos lleva a concebir la cultura desde un punto de vista dinámico y creativo, que incluye tanto el nivel sensible como el nivel simbólico, que incluye el aspecto material, como cultural y afectivo en una forma cultural. Con ello, se afirma una forma de la cultura de una manera creativa y activa que integra los distintos niveles y formas de la cultura.

La concepción creativa y activa de la cultura en la filosofía de Cassirer, es desarrollada por Oliver Kozlarek, quien dice que la filosofía de Cassirer es una filosofía no determinista ni reduccionista, ya que logra integrar las condiciones físicas-corporales y las intelectuales-culturales, “*respetar la creatividad de la vida humana [...], reconoce la intersubjetividad de las condiciones humana[...]*”⁹⁹, que se complementa e integra con una idea estética de la cultura.

II. 3. El nivel simbólico de la estética.

En las etapas del desarrollo del símbolo, la última fase, la fase simbólica se manifiesta de manera distinta en el lenguaje, el mito y la estética. El lenguaje alcanza un nivel simbólico en el concepto, en el mito alcanza su desarrollo simbólico como una forma de vida individual y social. En la estética, el nivel simbólico igual que el lenguaje, llega a la unión de lo sensible de “la forma pura” y al igual que en el mito comparte una estructura como forma de vida, pero con sus diferencias.

II.3.1. El lenguaje como expresión del pensamiento conceptual.

La tarea primigenia de la conceptualización del lenguaje, nos dice Cassirer, no es como ha creído la lógica, generalizar cada vez más la representación, sino *particularizarla* progresivamente. Del concepto se exige universalidad pero éste no es un fin, sino el vehículo para alcanzar la meta del concepto que es la precisión. Para ello es necesario el acto lógico de afirmación y diferenciación, a través del cual, en el flujo de la conciencia las impresiones sensibles encuentran cierta estabilidad. El concepto no surge en “*la comparación de representaciones, ni en su agrupación en géneros y especies, sino en la conformación de las impresiones en representaciones*”.¹⁰⁰

Para que la representación pueda enlazarse en la función del pensamiento, necesita someterse a un proceso de conformación lógico, se suele dar por evidente este paso porque esta efectuado en la formación del lenguaje que heredamos. Pero en la creación de la palabra, la *objetivación*, no está dada en la generalización en la conexión de lo múltiple, sino que antes debe desempeñar la tarea de dar a cada impresión la *significación*.¹⁰¹

A esta primera fijación de cualquier cualidad aprehensible por el pensamiento y el lenguaje, se añaden otras determinaciones que se relacionan y ordenan en serie. Al comunicar un concepto cualquiera, se efectúa una serie de operaciones mentales de enlace, separación o relación sobre representaciones ya conocidas. Al final, de esta operación lógica se presenta en la conciencia el contenido que queríamos comunicar. Palabras de uso común, como colores y tonos, son designaciones resumidas de problemas lógicos que no pueden resolverse en una representación cerrada, por el contrario, la conciencia se representa y compara tonos aprehendiendo el factor común, que de acuerdo con nuestra sensación esta contenida en ellos.

Antes de que el lenguaje pueda pasar a la forma de generalización del concepto, necesita de la conceptualización cualitativa. En ella la denominación se refiere a cualquier propiedad individual aprehendida en un contenido intuitivo total.¹⁰² El hecho de que cada lengua tenga su propia forma de significación muestra que el lenguaje nunca expresa simplemente objetos, sino que esta determinado por la actitud del espíritu, por la visión subjetiva de los objetos,

pues la palabra no es una copia del objeto, sino la imagen creada del espíritu.¹⁰³

Los conceptos lingüísticos se encuentran entre *la acción y la reflexión*. El lenguaje es un reflejo no de un mundo objetivo sino de su propia actividad que determina los rasgos básicos de la imagen lingüística del mundo. Cuando la actividad y la voluntad se dirigen a un punto y, la conciencia se concentra en él, el hombre está maduro para el proceso de designación. Esta manifestación se desarrolla en los sonidos sensibles del grito, que manifiesta una intencionalidad y voluntad. Pero, puesto que el sonido no se origina de la actividad aislada, sino de la actividad comunal, tiene desde un principio un sentido comunitario, (*sensorium comune*) encaminada a una finalidad común.¹⁰⁴ En su origen el fonema acompaña a la actividad común como expresión del sentimiento de comunidad, todas las cosas ingresan a la perspectiva humana, y se convierten en cosas en la medida que sufren la actividad humana recibiendo su designación y nombre. El contenido de estos conceptos se hace más inteligible, cuando, además de su contenido lógico captamos el sentido *teleológico*.

Las palabras del lenguaje no se enfrentan pasivamente a la totalidad de las impresiones sensibles, sino que penetra en ellas y las llena con su propia vida interior. Sólo lo que es afectado por la actividad interna es significativo. En este proceso, la formación del lenguaje, el pensamiento y a la representación mítica conserva una orientación particular. Al igual que el mito, el lenguaje parte también de la experiencia y formas fundamentales del trabajo personal, pero no se queda en este punto, sino que le da al mundo una nueva forma, que se

contrapone a la mera subjetividad de la sensación y el sentimiento. Así, el lenguaje en el proceso de vivificación y determinación se funden constantemente para formar una unidad espiritual. En esta doble dirección que va de adentro hacia fuera y, luego en sentido inverso, la realidad interior y exterior van tomando forma y se van delimitando.

A fin de captar con mayor detalle estos rasgos debe mostrarse el modo en que el lenguaje va progresando gradualmente, mostrando el paso de una actitud “calificativa” de lo sensible-concreto a una actitud generalizadora.¹⁰⁵ Las lenguas de los pueblos primitivos dan mayor precisión intuitiva a cada suceso o actividad, se esfuerzan por expresar con mayor claridad las cosas, aquí son las determinaciones espaciales las que se centran en su traducción. Pero, el lenguaje da un paso más hacia la “universalidad genérica”, cuando en lugar de conformarse con determinadas denominaciones de la esfera de la intuición, pasa a ligar esas denominaciones de la homogeneidad cósmica de contenidos con la “forma lingüística”. Cuando se trata de establecer una estrecha conexión entre el sonido y la significación, se da el paso de la conceptualización lingüística cualitativa a la clasificatoria, por ejemplo, cuando grupos de palabras forman una unidad mediante un sufijo común. Pero ésta operación es puramente lógica, no basta para explicar el fundamento último y origen del lenguaje, pues cada palabra tiene su propio radio de acción relativamente limitado, no cuenta con la posibilidad de volver a reunir una pluralidad y diversidad de esferas de significación en un nuevo todo lingüístico que ponga al descubierto una nueva esfera de la intuición.¹⁰⁶

Tampoco la psicología logra dar respuesta a sobre el origen del lenguaje en la mera asociación analítica, el curso causal de las asociaciones no basta para explicar el origen de las categorías lingüística ni de las lógicas. Cualquiera que sea el motivo psicológico para reunir determinados grupos de palabras, la reunión misma representa un acto lógico independiente, que permanece en la esfera del *sentimiento*, de modo que no se encuentra la homogeneidad alcanzada por los actos lógicos y lingüísticos. Más aún, el *sentimiento* puede enlazarlo todo; por eso mismo no explica suficientemente el hecho que determinados grupos se asocien con determinadas unidades.¹⁰⁷

Para esto, se necesita un punto de vista racional, de comparación lógica, que prepare el camino, creando un esquema de coordinación que fije el aspecto subjetivo del concepto, asociando los problemas lingüísticos y lógicos. En este sentido, también las clasificaciones del lenguaje, por su subjetividad de que ineludiblemente están teñidas, entrañan una cierta idealidad, una orientación hacia la unidad objetiva de la idea.

Describir las distintas formas de conceptuación y clasificación que operan en cada una de las lenguas, está más allá del campo de las posibilidades de la filosofía del lenguaje. Nos dice Cassirer, que dicha tarea quedaría en el campo de la lingüística general. Los caminos que tomó aquí el lenguaje son tan intrincados que es difícil esclarecerlos, pero, puede intentarse una ordenación utilizando como principio el tránsito progresivo de lo concreto a lo abstracto. En este caso debe tenerse en cuenta que se trata de una estratificación metodológica y no temporal e histórica del lenguaje. Los estratos

o fases aquí existen yuxtapuestos y superpuestos y pueden mezclarse de múltiples maneras.¹⁰⁸

Por ejemplo, en lenguas primitivas se encuentran clasificaciones por tamaño, número y situación, en tales divisiones las distinciones conceptuales están todavía ligadas a un sustrato material. En sistemas de clasificación más desarrollados parecen haber alcanzado una intuición global que esta más allá de las distinciones sensibles, en tales clasificaciones parece manifestarse un impulso hacia la organización, sobrepasando la esfera intuitiva y apunta hacia nuevas formas de síntesis de lo múltiple con la que cuenta el lenguaje.¹⁰⁹

En esencia, es un hecho que cada una de estas síntesis no representa un punto de vista exclusivamente teórico, sino también, imaginativo y fantástico. Por ello, los motivos que guían al lenguaje en su clasificación están relacionados con las formas conceptuales y mitológicas. Aquí el lenguaje, como forma espiritual se encuentra en el límite entre el mito y el *logos*, por otra parte, represente un punto intermedio “entre la visión teórica y la visión estética del mundo”. Ejemplos de esto se encuentran en las clasificaciones de género, cargadas de motivos *semimitológicos* y *semiéstéticos*.¹¹⁰ En tales clasificaciones el lenguaje está unido al pensamiento y representación mitológica, pero, progresivamente se eleva sobre este primer estrato y va emergiendo la “*esfera general de la ‘vida’ como un ser con una significación y valor peculiares*”. Con lo anterior, de acuerdo con Cassirer, se confirma que la división en una clase no se lleva a cabo con criterios puramente objetivos sino en la estructura lógico conceptual de la realidad, cargada de distinciones

puramente subjetivas que sólo pueden captarse en la sensibilidad inmediata, con esto los actos no están determinados únicamente por la percepción y el juicio, también por la voluntad y emotividad que implica una toma de posición interna.

Con estos fenómenos se patentiza el principio fundamental de la conceptualización lingüística. El lenguaje nunca sigue completamente a las impresiones y representaciones, sino que opone una acción propia, en virtud de la cual, toma una posición que distingue, elige, dirige y crea determinados puntos de la intuición objetiva: de ahí que las impresiones sensibles tengan matices teóricos y afectivos, pero conservando la lógica del lenguaje, mediante reglas de congruencia de las distinciones conceptuales. Así, una vez que se ha encontrado el principio de clasificación, se convierte en la auténtica expresión de relación, de su articulación espiritual. De esta manera, la fantasía del lenguaje esta ligada al pensamiento conceptual. *“Aquí el lenguaje con todo su apego y ligas con el mundo de lo sensible y lo imaginativo, revela una tendencia hacia lo lógico-universal, mediante la cual se va liberando progresivamente a una espiritualidad más independiente”*.¹¹¹

Desde el punto de vista epistemológico se reconoce que la esfera de la sensación, lleva de forma continua, a la esfera de la intuición y, de la intuición al pensamiento conceptual. De manera que las fases no deben considerarse como datos de la conciencia independientes entre sí, por el contrario, *“no sólo cada factor complejo engloba al más simple, no sólo cada momento posterior*

engloba al anterior sino que viceversa, también es cierto que aquél esta preparado y trazado con éste".¹¹²

Cassirer, no llega a la unidad de la significación de una manera puramente lógica o psicológica, a él le interesa encontrar la estructura fundamental en las diferentes fases de desarrollo: sensible, intuitiva y simbólica. En la fase simbólica, el concepto lingüístico alcanza la unidad de significación, en la que las distintas fases se hayan superpuestas, con ello la fase sensible e intuitiva se determinan e interactúan con la fase simbólica. La voluntad, la fantasía y la imaginación siguen teniendo un papel determinante en la fase más desarrollada del lenguaje, con lo que se muestra que el lenguaje, ocupa un lugar intermedio entre el mito, la estética y la lógica. Y viceversa, la estética, la sensibilidad esta determinada por procesos lógicos, lingüísticos, emotivos, afectivos, y volitivos que se dan por supuestos, porque los aprendemos en la costumbre y el hábito creando un sentido comunitario.

II.3.2. El mito como forma de vida y la determinación de la conciencia.

En los primeros estadios de evolución encontramos que el sentimiento de sí mismo está fundido con un sentimiento comunitario mítico-religioso. La diferencia del "yo" respecto de lo cosicamente dado, no es la única forma en que se verifica el progreso que va del sentimiento general de la vida a la

conciencia del “yo”. La subjetividad tiene como correlato no cualquier cosa exterior, sino más bien el “tú” o “el”, del cual se distingue para reunirse de nuevo. Este “tú” o “el” constituyen el verdadero polo que necesita el “yo” para encontrarse y determinarse a sí mismo. . El “yo” sólo se siente y se conoce a sí mismo en la medida en que se ve agrupado junto con otros en la unidad de una familia, de una tribu o de un organismo social.

Cada nueva actitud que el “yo” asume frente a la comunidad encuentra su expresión en la conciencia mitológica, la creencia del alma deviene una representación y un instrumento espiritual para el acto de subjetivación, es decir para aprehender el “yo” individual. El mito es una síntesis espiritual que hace posible el vínculo entre el “yo” y el “tú”, estableciendo una unidad y oposición, de comunión y tensión entre ambos. De hecho el mito es un instrumento de diferenciación, en virtud de la cual, surgen del caos determinadas formas definidas de la conciencia social e individual.¹¹³

La evolución del mito muestra que la forma de la conciencia humana no se desarrolla en la diferencia con las demás formas biológicas, que incluso esta diferenciación es producto de una cosmovisión. Sólo en la progresiva concentración del sentimiento vital universal, llega el mito paulatinamente al sentimiento social específicamente humano.¹¹⁴ Así pues, en el mito toda la realidad natural se expresa en el lenguaje de la realidad social y viceversa¹¹⁵. Aquí no es posible la reducción de un factor a otro, ambos se determinan en completa correlación particular de la conciencia mitológica.¹¹⁶ Así como la naturaleza se genera a través de una interpretación teórica de los contenidos

sensibles, la estructura de la sociedad es un ser mediato idealmente construido por medio del lenguaje, del mito y la estética.¹¹⁷

Toda existencia social tiene sus raíces en determinadas formas concretas de comunidad y de sentimiento comunitario.¹¹⁸ Mucho antes de que el hombre viera en sí mismo una especie y un género claramente separada, que se distingue de la naturaleza, el hombre se ve a sí mismo como un eslabón de la cadena de la vida en general, dentro de la cual cada individuo está mágicamente ligado con el todo. Sólo gradualmente se va preparando un cambio en la evolución de la autoconciencia humana.¹¹⁹ Fue la poesía homérica la que marca la diferencia con el mito. *“Fue el arte quien, al proporcionar al hombre una imagen de sí mismo, en cierto modo descubrió la idea específica del hombre en cuanto tal”*.¹²⁰

En la representación plástica de los dioses puede seguirse paso a paso la evolución que aquí tuvo lugar. En el arte egipcio se muestran las formas híbridas de hombre-animal, en la plástica griega, la conformación de la figura humana llega a una nueva forma de lo divino. La poesía anticipa el proceso de humanización e individualización en la diferenciación de las representaciones de los dioses. No es la poesía quien precede a la mitología, pero tampoco, la mitología a la poesía, ambas son la común y simultánea culminación del estado anterior, de desarrollo y silencio. El mundo de los dioses evoluciona hacia la historia de los dioses en la poesía. *“Aquí se confirma la regla básica que rige toda la evolución del espíritu, a saber, que el espíritu sólo alcanza su verdadera y completa interioridad al manifestarse exteriormente”*.¹²¹

El poema épico descubre al héroe y, con él al hombre individual, sujeto de acción y sufrimiento. El héroe, es la figura intermedia entre dios y el hombre. La tragedia griega emerge de la conciencia mítico-religiosa, de la acción del culto, de los festivales y coros dionisiacos, pero no queda atrapada en el entusiasmo orgiástico, sino que este entusiasmo opone una figura completamente nueva del hombre, un sentimiento nuevo del “yo” y la mismidad. La intuición artística ve en la existencia individual no tanto ese aislamiento de éxtasis que rompe las cadenas del cuerpo y la individualidad para unirse con la vida universal, sino que ve la existencia individual, el “yo”, como la singularización y concreción en una figura, cuyo contorno es garantía de perfección que exige la determinación y delimitación.

El drama no reclama a la persona, sino a las personas, la relación del “yo” con el “tú” y su conflicto. Este adelanto progresivo del drama corresponde a la progresiva profundización del sentimiento y de la conciencia de la personalidad. La tragedia griega descubre una nueva fuente del “yo”, oponiéndose a aquella concepción pasiva, al considerar al hombre activo y responsable, convirtiéndolo en sujeto ético-dramático. En el “sentido común” se define la personalidad del sujeto individual y de la cultura, en la cual vive, reproduce y transforma simbólicamente los contenidos de la conciencia.¹²²

La fase simbólica del mito llega a una determinación de la conciencia y de la vida social. El mito constituye la primera determinación de la conciencia del “yo”. El “yo” se define y determina a partir de la relación con los otros, con el “tú” y “él”. Como podemos ver hay una determinación muy estrecha entre

mito y arte, Cassirer tiene que recurrir al desarrollo del arte para explicar el desarrollo del mito, siendo el arte (dramático) lo que posibilita una mayor determinación del “yo” y de la vida social.

II.3.3. La conciencia estética y la determinación de la cultura.

La ciencia, según la filosofía de Cassirer, nos ofrece el orden en los pensamientos; la moral el orden de las sensaciones; el arte nos proporciona el orden de las apariencias sensibles, tangibles y audibles. La teoría estética, según el autor, ha tardado mucho en reconocer y darse cuenta de estas diferencias fundamentales. Si en lugar de buscar una teoría metafísica de la belleza analizamos simplemente nuestra experiencia inmediata de la obra de arte, difícilmente podemos descuidar esta característica. El arte puede ser definido como un lenguaje simbólico, pero esto nos proporciona el género común, no la diferencia específica. En la filosofía de la estética moderna, el interés por el género común parece prevalecer a tal grado que suprime la diferencia específica. Croce insiste en la estrecha relación entre el lenguaje y el arte, de manera que no distingue entre las dos actividades. Sin embargo, hay una diferencia innegable entre los símbolos del arte y los términos lingüísticos. Estas dos actividades no concuerdan ni por su carácter ni por su fin; no emplean el mismo medio ni tienden hacia la misma meta. Ni el lenguaje ni el arte nos proporciona una mera imitación de cosas y acciones; ambos son

representaciones. Pero una representación en el medio de las formas sensibles del arte difiere ampliamente de una representación verbal o conceptual.

Tanto por el modo de descripción como por el motivo, son diferentes, la ciencia y el arte. Un geógrafo puede describir un paisaje de forma plástica pero lo que trata de producir es un concepto empírico, en el que compara, observa y registra sus rasgos característicos. Para el artista no existen estas relaciones empíricas, estas comparaciones con otros hechos y sus relaciones causales, en el campo del arte, tenemos que olvidar los intereses teóricos y prácticos. Detrás de la existencia de la naturaleza, de las propiedades específicas de las cosas descubrimos sus formas, que no son elementos estáticos. Nos muestran un orden móvil que nos revela un nuevo horizonte de la naturaleza.¹²³

Sólo si concebimos el arte como una dirección especial, como una nueva orientación de nuestros pensamientos, de nuestra imaginación y de nuestros sentimientos, podremos comprender su verdadero sentido y función. Las artes plásticas nos hacen ver el mundo sensible en toda su riqueza y diversidad, la poesía es la revelación de nuestra vida personal.

Mientras no vivimos más que en el mundo de apariencias sensibles, no tocamos más que la superficie de la realidad, la profundidad de las cosas exige el esfuerzo de nuestras energías activas y constructivas. Estas energías no se mueven en la misma dirección y no tienden hacia el mismo fin, tampoco pueden proporcionarnos el mismo aspecto de la realidad. Existe una profundidad conceptual como existe una *hondura puramente estética*. La primera es

descubierta por la ciencia, la segunda es revelada por el arte; la primera nos ayuda a comprender las razones de las cosas, la segunda a ver sus *formas*.

En el arte nos hallamos absortos en la apariencia inmediata y gozamos de su riqueza y variedad, no tenemos que ver con la uniformidad de las leyes sino con la multiplicidad y diversidad de las intuiciones. El arte puede ser descrito como un conocimiento pero se trata de un conocimiento peculiar. Shaftesbury observa que toda belleza es verdad, pero la verdad de la belleza no consiste en una mera descripción teórica de las cosas; consiste, más bien, en la “visión simpática” de las cosas.¹²⁴ Estas dos ideas de la verdad son diferentes pero no se contradicen. El arte y la ciencia se mueven en planos diferentes, la interpretación conceptual de la ciencia no excluye la interpretación intuitiva del arte. Cada una posee su perspectiva propia, pero la profundidad de la experiencia humana depende del hecho de que somos capaces de variar nuestros modos de visión, de que podemos alternar nuestras visiones de la realidad. .

La conciencia estética afirma una comunicabilidad general de sujeto a sujeto, la cual no necesita pasar por lo conceptual-objetivo. En el fenómeno de lo bello se da lo inconcebible, así como todo sujeto permanece el mismo, a la par es portador de un sentido colectivo.¹²⁵ El sentimiento artístico es siempre un sentimiento del “yo” y es, al mismo tiempo, un sentimiento general del mundo y de la vida. Al objetivarse en formas de fantasía estética, el “yo” se desprende de su individualidad; pero no por ello desaparece su individualidad, sino que perdura en ella y se comunica por medio de ella a todos aquellos que son

capaces de concebirlas de un modo más puro. El sujeto se ve situado en un medio general que es, sin embargo, distinto de la realidad en que la conciencia natural nos coloca. Lo que distingue la descripción acabada de un paisaje, es simplemente que en esta representación todos los rasgos del objeto aparecen al mismo tiempo como rasgos de una emoción anímica. El movimiento interior influye al objeto, para transmitirlo con mayor fuerza a los demás.¹²⁶

El “yo” en el estado de contemplación estética no permanece adherido a su representación concreta, sino que se afirma en el todo de las representaciones. Se revela ante él un nuevo cosmos que no es el todo de representaciones, sino “el todo de la subjetividad“. Dentro de este todo se encuentra cifrado él mismo y con él la individualidad de todos los demás. Y así, puede la conciencia estética resolver el paradójico problema de establecer un algo general que no se contrapone a lo individual, sino que es correlativo, por la sencilla razón de que sólo dentro de aquel general puede realizarse y plasmarse.¹²⁷

Por tanto, los juicios estéticos entrañan una relación del objeto con el sujeto, presenta una afinidad con los juicios lógicos, que da por supuesta su validez para todo el mundo, pero no en conceptos sino en la complacencia que dicta sus propias reglas. Para Kant “*el genio es el talento que dicta al arte sus reglas*”.¹²⁸ El genio y su acción han llegado al punto en que se entrelazan indisolublemente la suprema individualidad y la suprema generalidad, la libertad y la necesidad, la obra creadora y el imperio de la ley.¹²⁹ Es en esta esfera

personal donde reside el misterio y la fuerza de la comunicabilidad general que caracteriza al genio.

En el mutuo reflejo del “yo” y el universo, surge el sentimiento de lo sublime, que reviste a nuestros ojos verdadera grandeza, ya se trate de grandeza de extensión o de fuerza, matemática o dinámica. Que a su vez, nos puede llevar a la idea de respeto, con lo que ética y estética parecen confundirse. Sin embargo, *“nuestras intuiciones sólo son estéticas cuando enfocan la autodeterminación de nuestra capacidad espiritual, no de por sí, sino a través de nuestra intuición de la naturaleza, cuando reflejamos lo interior en lo exterior y esto en aquello”*.¹³⁰ Y en este mutuo reflejo del “yo” y el universo, reside la esencia de la consideración estética en general. Se representa aquí una forma de animación de la naturaleza, como se acusa en el fenómeno de lo bello. Sólo así cobra la infinitud de la naturaleza, que antes era un simple concepto, su verdad concreta y sentida, al contemplarse en el reflejo de la infinitud del yo.¹³¹

El criterio artístico nos abre un nuevo camino. Aquí, nos dice Cassirer, el libre juego de las fuerzas del espíritu, se nos presenta la naturaleza como si también ella fuese obra de la libertad, como si también ella cobrase forma desde dentro, con arreglo a leyes y fines que le son inherentes, mientras que por otra parte, la obra de creación libre, se nos antoja como algo necesario y como obra de la naturaleza misma. De este modo, el juicio del gusto no queda excluido del mundo de los fenómenos objetivos de la naturaleza, sino que tiene su peculiar modo de comportarse, que se distingue claramente del

conocimiento de los conceptos y las leyes como de las determinaciones de la voluntad. Es el “juego armónico” de las fuerzas del espíritu el que infunde el contenido de vida a la propia naturaleza: la facultad del juicio estético se transforma así en la facultad del juicio teleológico.¹³²

En síntesis, la fase simbólica de la estética, se aleja de las apariencias sensibles que no tocan más que la superficie de la realidad y, va a la profundidad de las cosas en un esfuerzo activo y constructivo, La profundidad estética nos lleva a ver las *formas* y no sus razones, vemos la apariencia de las cosas en la multiplicidad de intuiciones en una visión “simpatética” que amplía nuestra visión de la realidad.

La conciencia estética afirma una comunicabilidad general de formas sensibles entre sujetos, pero no de forma conceptual, sino estética, en interacción con las formas simbólicas del lenguaje, el mito, el conocimiento y la estética. En la última fase, la belleza de formas puras de relación la estética alcanza su nivel más abstracto, en mutua determinación con el nivel sensible e intuitivo.

En la última fase, la experiencia estética integra, el mundo material y físico con una subjetividad emotiva, y social. Por ello, la experiencia estética es activa al mantener el equilibrio entre todos los niveles y subniveles culturales. La conciencia estética integra de manera armónica la confrontación que se da entre sujetos y formas culturales, el sujeto se percibe, en una plenitud que integra la totalidad de capacidades humanas, sensible, intuitiva y simbólica con todas las formas simbólicas: el lenguaje, el mito y el conocimiento.

En éste nivel, la conciencia estética se aleja de la pesadumbre de las emociones, las emociones se viven en la plenitud del ser, lo que representa potenciar la sensibilidad, la intuición, la abstracción simbólica, que conducen la creación de un mundo más propicio para todos, en el que todos se integren activamente.

Notas:

II.1.- El nivel sensible de la estética.

* Otavio Paz, *El Signo y el Garabato*, México, Joaquín Mortis, 1975, p. 30

1.- Ernst Cassirer, *Kant, Vida y Doctrina*, México, Fondo de Cultura Económica (F.C.E.), 1997, p. 319.

2.- *Idem*.

3.- *Idem*. 324.

4.- *Idem*. p. 325.

5.- Cfr. *Idem*. p. 329

6.- Cfr. ob. cit. Cassirer Ernst, *Filosofía de las Formas Simbólicas*, vol. 1, *El Lenguaje*, México, F.C.E., 1ª ed. en alemán, 1964, 2ª ed. en español, 1998, p. 133-135.

7.- Cfr. *Idem*. p. 148.

8.- Cfr. *Idem*. p. 137.

9.- Cfr. *Idem*. p. 135.

10.- Cfr. Ob. cit. Cassirer, vol 2. p. 114.

11.- *Idem*.

12.- *Idem*. p. 106.

13.- Cfr. Ernst Cassirer, "El arte", en *Antropología Filosófica*, México, F. C. E., 2001, p. 208.

14.- Cfr. *Idem*. p. 208.

15.- *Idem*. p. 226.

16.- *Idem*. p. 222.

17.- Ob. cit. Cassirer, vol, 1, p. 140.

18.- Cfr. *Idem*. p. 141.

19.- Cfr. *Idem*. p. 153.

20.- Cfr. Cassirer Ernst, *Filosofía de las Formas Simbólicas*, vol. 2, *El Pensamiento Mítico*, México, F.C.E., 1ª ed. en alemán 1964, 2ª ed. en español 1998. p. 83.

21.- Cfr. *Idem*. p. 108.

22.- Cfr. *Idem*. p. 109.

23.- Ob. cit. *Antropología Filosófica*, pp. 210, 211.

24.- *Idem*. p. 214.

25.- Cfr. Cassirer, vol. 1, p. 157.

26.- Cfr. Cassirer, vol. 2, p. 64.

27.- *Idem*. p. 65.

28.- Ob. cit. *Antropología Filosófica*, p. 215.

29.- *Idem*.

30.- *Idem*. p. 216.

31.- *Idem*. p. 218.

32.- *Idem*.

33.- *Idem*. p. 221, 226.

II.2.- El nivel intuitivo de la estética.

34.- Ob. Cit. Cassirer, Vol. 1, p. 159

35.- Cfr. *Idem*.

36.- *Idem*. p. 160.

37.- Vease, *Idem*. pp. 164-68.

38.- *Idem*. p. 181

39.- Cfr, *Idem*. p. 184.

40.- Vease, *Idem*. p. 185.

41.- *Idem*.

42.- Cfr. *Idem*. p. 189.

43.- *Idem*. p. 190.

- 44.- Cfr, *Idem*.
- 45.- Cfr. *Idem*. p. 195.
- 46.- Vease, *Idem*. p. 197
- 47.- *Idem*.
- 48.- Cfr. *Idem*. p. 198.
- 49.- *Idem*. p. 209.
- 50.- *Idem*. p. 213
- 51.- Cfr. *Idem*. p. 112.
- 52.- *Idem*. p. 213.
- 53.- *Idem*. 219.
- 54.- *Idem*. 223.
- 55.- *Idem*. pp. 117,118.
- 56.- Vid. *Idem*. p. 236.
- 57.- Ob. Cit. Vol. 2, p. 116.
- 58.- Cfr. *Idem*. pp. 117.118.
- 59.- *Idem*. p. 119.
- 60.- Cfr. *Idem*. pp. 120,121.
- 61.- *Idem*.
- 62.- *Idem*. p. 140,141.
- 63.- *Idem*. p 142.
- 64.- *Idem*. P. 143.
- 65.- *ibid*.
- 66.- Cfr. *Idem*. p. 147.
- 67.- *Idem*.
- 68.- Cfr. *Idem*. p. 181.
- 69.- *Idem*. p. 183.
- 70.- Cassirer Ernst, *Filosofía de las Formas Simbólicas*, vol. 3, *Fenomenología del Reconocimiento*, México, F.C.E., 1^A ed. en alemán 1923-1929, 2^a ed. en español 1998, p. 171.
- 71.- Cfr. *Idem*. p. 172.
- 72.- *Idem*. p. 173.
- 73.- *Idem*. p. 176.
- 74.- Cfr. *Idem*. p. 177.
- 75.- *Idem*.
- 76.- *Idem*. p. 180
- 77.- *Idem*. p. 181.
- 78.- *Idem*. p. 185
- 79.- *Idem*. p. 194.
- 80.- *Idem*. p. 196.
- 81.- *ibid*. p. 198.
- 82.- *Ibid*. p. 200.
- 83.- Cfr. *Ibidem*. pp. 203-204.
- 84.- *Idem*. pp. 216-217.
- 85.- *Idem*. p. 293.
- 86.- *Idem*. p. 424.
- 87.- Cfr. ob. cit. *Kant, Vida y Doctrina*, p. 359.
- 88.- *Idem*. p. 362
- 89.- *Ibid*. pp. 362-363.
- 90.- *Ibid*. p. 364.
- 91.- *Ibid*. p. 365.
- 92.- *Id*.
- 93.- *Idem*. p. 366.
- 94.- *Idem*. p. 367.
- 95.- Cfr. *Idem*. p. 368.
- 96.- *Idem*. p. 369.

- 97.- *Idem*.
98.- *Idem*. p. 326.
99.- Ob. cit. Kozlarek, p. 196.

II.3.- El nivel simbólico de la estética.

- 100.- Ob. cit. vol. 1, p. 262.
101.- Cfr. *Idem*. p. 263.
102.- *Idem*. p. 263.
103.- Cfr. *Idem*. p. 267.
104.- *Idem*. . p. 270.
105.- *Idem*. p. 273.
106.- *Idem*. p. 278.
107.- *Ibid*. p. 279.
108.- *Ibid*. pp. 280-281.
109.- *Ibid*. pp. 281-282.
110.- Cfr. *Idem*. p. 284.
111.- *Idem*. p. 289.
112.- *Idem*. p. 290.
113.- Cfr. Ob. Cit. Vol. 2, p. 223.
114.- Cfr. *Idem*. p. 224.
115.- Cfr. *Idem*. p. 239.
116.- *Idem*. p. 240.
117.- *Idem*. p. 241.
118.- Cfr. *Ibidem*. p. 242.
119.- *Idem*. p. 243.
120.- *Idem*. p. 244.
121.- *Idem*. p. 245.
122.- Cfr. *Ibidem*. pp. 246-247.
123.- Cfr. ob. cit. *Antropología Filosófica*, pp. 248-249.
124.- Cfr. *Idem*. p. 251.
125.- ob. cit. *Kant Vida y Doctrina*, p. 372.
126.- Cfr. *Idem*. p. 373.
127.- *Idem*. p. 373.
128.- *Idem*. p. 375.
129.- Cfr. *Idem*. p. 376.
130.- *Idem*. p. 386.
131.- Cfr. *Idem*.
132.- *Idem*. p. 390.

Capítulo III

LA FORMA DE LA ESTÉTICA

Fin de la superstición del oficio: 'aquel que no posee sino habilidad es un tonto'.

Fin del fanatismo de la cosa única, tanto por la multiplicación de ejemplares de cada obra cuanto porque cada uno de ellos es un objeto que nos invita a completarlo y transformarlo.

Fin de la idea de espectador en beneficio de la de juego creador[...]

Octavio Paz*.

El concepto de forma que procede del latín, significa; “molde, horma, configuración, constitución“. La forma simbólica es la unidad de significación de una forma cultural; del lenguaje, el mito y el conocimiento. La forma supone la pluralidad de sensaciones y a partir de ella, el significado de esas sensaciones. En este apartado, se pretende reflexionar sobre las formas simbólicas; del lenguaje, el mito, el conocimiento, y la estética, en el proceso dialéctico a partir

de la cual, de la pluralidad de sensaciones se llega a la unidad de significación estética de la cultura.

Para Cassirer el concepto de forma y el concepto de causa son los dos polos en torno a los cuales gira nuestra comprensión del universo. Ambos son indispensables, si queremos llegar a establecer un orden universal. La forma consiste en ordenar y clasificar con arreglo a determinadas formas, por clases y géneros, la variedad del ser que se ofrece a nuestra percepción inmediata. Al lado del problema del ser aparece el problema del devenir. No basta con comprender qué es el mundo, hay que comprender también de dónde viene. La pugna entre ser y devenir está presente en toda la historia de la filosofía, los filósofos jónicos de la naturaleza indagan las causas del devenir. Parménides y Platón son los iniciadores de este grupo, donde se proclama como principio universal el *nous* (razón), pronto es abandonada esta postura, pues encontró solamente causas mecánicas y, emprende un segundo viaje, que lo lleva al país de las ideas. Aristóteles prometía superar esta antítesis, pretende restaurar los derechos del devenir, pero, coincide con Platón, en que el conocimiento de la forma verdadera es la meta de la explicación científica del universo. Forma y materia, ser y devenir, deben combinarse para que sea posible esa explicación. De este entrelazamiento surge el concepto aristotélico de la causa formal.¹

La autentica totalidad se da cuando las partes se hallan presididas por un único fin y tratan de realizarlo, para Aristóteles, el principio de forma coincide con el principio de razón suficiente, pues ambos se asocian y conjugan en el principio de fin. La filosofía aristotélica creía haber logrado conciliar en el

concepto de forma, el concepto de causa y de fin. Por este camino la explicación del universo se reduce a una unidad y armonía maravillosa. La física, la biología, la cosmología, la teología, la ética, quedaban referidas a una causa común. Todas encontraban su unidad en el motor inmóvil del universo.²

La hegemonía del sistema aristotélico se mantuvo durante siglos. Fue en el Renacimiento, con el desarrollo de las matemáticas que el concepto aristotélico de la forma-causa pierde toda su razón de ser. Hobbes (1588-1679) formula que la filosofía es el conocimiento de los fenómenos, partiendo de sus causas o principios, pero, lo que no tiene principio, lo eterno no puede ser objeto del conocimiento.³

Con lo anterior, se elimina el concepto de forma, y se abre un abismo entre las ciencias naturales y la ciencia de la cultura. Es evidente, que la cultura no puede abolir el concepto de forma, sin abolirse con ello a sí misma. Lo que tratamos de conocer en la ciencia, el lenguaje, en el arte, la religión son sencillamente determinadas formas que necesitamos comprender, antes de reducirlas a sus causas.⁴ Esta transformación arranca con el concepto de forma, pero ya no en sentido aristotélico; se retiene el concepto de forma en lo que tiene de totalidad, pero no lo que se refiere a la actividad encaminada a un fin trascendente.⁵ Lo que sin embargo, considera Cassirer, no elimina las causas y fines de cada forma cultural. Pero, en un sentido inmanente, es decir, histórico y psicológico al que tiende cada forma simbólica.

El reconocimiento del concepto de totalidad y el de causa, no elimina la diferencia entre ciencias de la naturaleza y ciencias de la cultura, pero si elimina

la barrera que las separaba. Las ciencias de la cultura pueden estudiar sus formas y estructuras, al igual que las ciencias naturales, también fijan su atención en sus problemas de forma. Los análisis formales y los análisis causales aparecen, a partir de ahora como corrientes no contradictorias, sino complementarias y que necesariamente deben combinarse entre sí, en todas las ramas del saber.⁶ No es posible comprender las ciencias de la cultura sin apoyarnos en el análisis del devenir histórico de cada campo cultural, sin embargo, el análisis del devenir, la explicación causal no es todo,⁷ es simplemente una dimensión del acaecer cultural, ni más ni menos importante que las demás. La verdadera imagen en profundidad de la cultura, emerge cuando sabemos distinguir todas estas dimensiones, para luego combinarlas entre sí.⁸

En todo examen de las formas culturales, según Cassirer, vemos que el *análisis del devenir*, basado en la categoría de causa y efecto, que se complementan con el análisis de *acto* y *forma*. El análisis de la forma es la capa fundamental, necesitamos tener una visión de conjunto y comprender su sentido, si queremos comprender lo que tiene que decirnos cada forma cultural.⁹ Se trata de determinar el “que” de cada forma cultural, ¿qué es y qué significa cada una de estas formas y qué función cumplen?, ¿cómo se relacionan y qué las distingue? Del análisis de la forma llegamos al *análisis del acto*, en este análisis no preguntamos por la formación de cada obra cultural, preguntamos por los procesos psíquicos de que estas obras han brotado, preguntamos por la conciencia simbólica, preguntamos por el modo y la

dirección del representar, del sentir, de la fantasía, de la fe, que sirvan de base al arte al mito o la religión.¹⁰

Una vez, que por medio del análisis de la forma hemos determinado la esencia del lenguaje, por vía del conocimiento causal de la psicología y la historia, podemos preguntarnos ¿cómo se desarrolla y transforma esa esencia? Nos asumimos con ello en el campo del devenir; pero también permanece dentro de los marcos por la forma. Así el concepto de forma y el concepto de causa se separan pero se vuelven a encontrar. La alianza de estos dos conceptos sólo puede ser fructífera para la investigación empírica a condición de que cada uno afirme su propia independencia.¹¹

Para Cassirer, la forma no es una “cosa única“, total y absoluta, por el contrario, supone el devenir, el cambio, el movimiento. La forma es la unidad que caracteriza a una expresión cultural; al lenguaje, al mito y al conocimiento, de este modo, la forma nos remite a su estructura en la cultura, a su origen y desarrollo en la relación que se establece entre ellas. En este sentido, la forma simbólica por ser cultural, no puede dejar del lado los fines éticos, estéticos, cognitivos y religiosos, siendo éstos los que dan forma y unidad a una forma cultural en un contexto espacio-temporal.

La forma de la estética, considero, tiene que ver con el movimiento dialéctico, con otras formas simbólicas, así como en su génesis y desarrollo histórico y psicológico. La forma simbólica y la forma de la estética no son estáticas, pero, en la interrelación que mantiene con otras formas simbólicas hay una indefinición de su forma, de ahí que las formas simbólicas llevan

implícito un aspecto trágico, en la indeterminación que sufre cada forma cultural, con lo cual, de acuerdo con el epígrafe anterior, se anuncia el fin de la forma única, en beneficio del juego creador.

A continuación, después del análisis de la función y estructura de la estética, se pretende encontrar la forma de la estética. Para lo cual, primero se analiza la forma del lenguaje y el mito, para de esa manera encontrar la forma de la estética y su función en la cultura, con lo que se concluye el objetivo propuesto al inicio de este escrito.

III. 1. El lenguaje y las formas puras de relación.

La crítica de la escritura por la escritura es el eslabón que cierra la cadena placer-muerte. Elizondo se enfrenta, y nos enfrenta a una pregunta ¿qué significa el sacrificio, la destrucción de los signos? Pero esa pregunta ¿no es la misma del principio? La misma del principio...

Octavio Paz*

Desde el punto de vista epistemológico hay un camino que lleva en forma continua de la esfera de la sensación, a la de la intuición, de la intuición al pensamiento *conceptual*. Al seguir este camino la epistemología esta consciente de que las fases aisladas del conocimiento, por tajantemente

separadas que se les concibe en la reflexión, no deben ser nunca consideradas como datos de la conciencia independiente entre sí. Por el contrario, no sólo cada factor complejo engloba el factor simple, sino que viceversa también aquél está preparado y trazado en éste. La forma de la simple sensación y percepción se enlaza aquí no solamente con las funciones intelectuales básicas del conceptuar, juzgar y concluir, sino que la sensación misma es ya una de esas funciones básicas, conteniendo implícitamente lo que en las otras funciones emerge con una conformación consciente. Es de esperar, que también en el lenguaje se pondrá de manifiesto esta misma correlación, También aquí cada uno de los motivos particulares contendrá ya la universalidad y la totalidad específica de su forma, esto se pone de manifiesto en que la palabra no es, sino la oración el elemento originario de toda configuración lingüística.¹²

Hasta donde se puede seguir la pista, el lenguaje se nos aparece siempre como una unidad ya formada. Ninguna de sus manifestaciones puede ser concebida como mera yuxtaposición de sonidos materiales con un significado, sino que en cada uno de ellos encontramos términos que expresan la relación entre los elementos aislados.¹³

Así como la epistemología no logra separar la materia del conocimiento de su forma, de tal manera que ambas aparezcan como contenidos independientes que sólo están vinculados externamente sino que ambos factores sólo pueden ser pensados y definidos en interrelación, en el terreno del lenguaje la mera materia muda no es sino una abstracción, un concepto metodológico límite que no tiene realidad inmediata ni existencia real y fáctica.¹⁴

La oración es el verdadero portador del sentido lingüístico, toda oración ofrece la posibilidad de una articulación interna y exige tal articulación. Ahora bien, esta puede efectuarse en distintos grados y niveles. En la interacción dinámica y en la oposición de ambas fuerzas se origina lo que se llama la forma de cada lengua.¹⁵ Por ejemplo, las lenguas *polisintéticas* el impulso que principalmente se manifiesta es el esfuerzo por representar la unidad funcional del sentido lingüístico, en una construcción fonética muy compleja pero encerrada en sí misma. Todo el sentido es concentrado en una sola palabra-oración en la cual queda encajonado y, por así decirlo cerrado en un rígido círculo. Tampoco esta unidad de expresión lingüística es una genuina unidad de pensamiento, puesto que esta expresión sólo puede alcanzarse a costa de la universalidad lógica. Contrastando con esto, en las lenguas de *flexión* se manifiesta una conexión completamente distinta de ambas fuerzas fundamentales del análisis y la síntesis. Aquí la unidad misma de la palabra contiene ya una especie de tensión interna y la conciliación y superación de la misma. La palabra está integrada por dos factores claramente separados, pero vinculados e interrelacionados.¹⁶

Aunque en el surgimiento del lenguaje lo sensible y lo inteligible parezcan estar entrelazados indisolublemente, esta correlación, en cuanto tal, no establece entre ambos factores, una relación meramente unilateral. Pues la expresión intelectual no podría desarrollarse en y a partir de lo sensible si no estuviese originalmente contenido en ello; si la designación sensible no entraña un acto de reflexión, de toma de conciencia. La antítesis entre ambos extremos,

lo sensible y lo intelectual, no agota el contenido particular del lenguaje, porque en todos sus productos y su evolución, se manifiesta como una forma de expresión al mismo tiempo sensible e intelectual.¹⁷

El lenguaje alcanza la forma pura de relación, en un proceso que va de la sensación, pasa por la intuición y llega al pensamiento conceptual. En este proceso el concepto presupone la sensación y la sensación presupone el pensamiento conceptual. De este modo, las formas puras de relación, no llegan a una abstracción sin un referente existencial, al ser un proceso dialéctico, la forma conceptual determina nuestras sensaciones del mundo, pero éstas, a su vez, determinan al concepto. De ahí, que las formas simbólicas son formas vivas, creativas y dinámicas, siendo un proceso de continuo movimiento, donde hay una destrucción y reconstrucción de símbolos.

III. 2. La dialéctica de la conciencia mítica.

Tras la multiplicidad de configuraciones mitológicas tuvo que ponerse de manifiesto una forma unitaria de creación. Pero el mito no sería una forma verdaderamente espiritual si esta unidad no estuviera exenta de contradicciones. En las distintas etapas, por la que atraviesa el mito, éstas no se suceden simplemente, sino que más bien se contraponen. El progreso consiste no sólo en seguir completando ciertos rasgos básicos, sino en negarlos

completamente. Y esta dialéctica puede mostrarse no sólo en la transformación de los contenidos de la conciencia mitológica, sino también en su forma interna. Esta dialéctica sólo puede operar creando nuevas formas, como expresiones objetivas del universo interior y exterior, tal como aparecen en el mito.¹⁸

De hecho no se trata de que el mito haga una reflexión sobre sus propios fundamentos, lo decisivo es que el mito aún en esta inversión permanece dentro de sí mismo. No sale de su esfera, pero tiene que trascenderla. Esta satisfacción y superación resulta de la actitud del mito frente a su propio mundo de imágenes.¹⁹ La razón de esta escisión revela al mismo tiempo la razón última del mito.

La filosofía positivista de Comte supone que hay un proceso gradual del espíritu por el que la humanidad paulatinamente se eleva desde las fases primitivas hasta el conocimiento teórico. Ese progreso se lleva a cabo a través de tres procesos: teológico, metafísico y positivo. Aquí la conciencia mitológica es reprimida y superada gradualmente por un poder ajeno a ella. De acuerdo con este esquema, una vez alcanzado el nivel superior se puede prescindir del nivel inferior, cuyo contenido ha de extinguirse.²⁰

En la evolución de las formas lingüísticas hemos distinguido tres estadios: mímica, analógica y simbólica. Y la misma relación encontramos en el mundo mitológico. La imagen mitológica en un principio está definida en la intuición del mundo de las cosas, de la realidad y el acontecer objetivos, de ahí que no existe separación entre lo real y lo ideal, entre la existencia y la significación, el tránsito entre ambos campos tiene lugar continuamente. Al

comienzo de la actividad mitológica lo representado es al mismo tiempo algo real y activo. Al ir progresando la cosmovisión mitológica se introduce una separación, lo que constituye el comienzo de lo religioso.²¹

Sin embargo, los contenidos del mito y la religión, la forma de ambos no es la misma. Toda religión en su evolución debe separarse del mito, pero no todas las religiones proceden del mismo modo en este desligamiento, siendo lo que revela su peculiaridad histórica y espiritual.²² Y con ello entra en una nueva relación con la totalidad de la realidad, con la totalidad de la existencia empírica. Pero, no en el sentido del conocimiento teórico analítico, pues todavía está fundida en el mundo de las representaciones y sentimientos míticos. De ahí que la idea de lo religioso degrada la forma mitológica como inferior y la existencia sensible misma. Un ejemplo es el que muestra el Antiguo Testamento, en donde la voluntad religiosa va más allá de la intuición de lo meramente existente.²³

La existencia debe desaparecer si ha de surgir el nuevo mundo, el mundo profético, visible sólo en la idea religiosa, no puede aprenderse mediante la mera imagen, de ahí la prohibición de la idolatría, de hacer imágenes. Con una conciencia nueva, se abre un abismo entre el mundo mitológico y el mundo del religioso que no ve diferencia entre el prototipo e imagen.²⁴ Pero lo verdaderamente importante de esta disolución reside en el motivo espiritual, en virtud del cual el mundo de imágenes del mito se da a conocer como algo externo y material.²⁵

Para la visión profética entre Dios y el hombre no puede establecerse ninguna relación que no sea entre el “yo” y el “tú”. La función religiosa, al haber descubierto la pura interioridad se retrae del mundo exterior. La imagen sensible debe ser desprovista del auténtico contenido significativo, pues por este camino resulta posible la profundización que el pensamiento y la fe experimentan en la subjetividad religiosa, la cual no puede reducirse a nada material.

La religión iranio-persa tomó otro camino para pasar de la esfera del ser a la esfera del significado religioso. Los persas no acostumbran erigir estatuas, ahora “Mazda”, el dios creador persa no recibe otro predicado que el del puro ser y el de pura bondad moral. En esta religión en su actitud hacia la naturaleza, los elementos no son adorados por sí mismos, sino por su posición ético-religiosa, en la lucha del bien y el mal. Así como los hombres tienen que decidirse entre ambas potestades, también las fuerzas de la naturaleza se colocan de una u otra parte.²⁶

Para dar a conocer transiciones tan sutiles de la conciencia religiosa, de la realidad, nos dice Cassirer, el lenguaje de la religión posee un instrumento peculiar que le está vedado al lenguaje conceptual de la lógica. Para éste último, no hay ningún término medio entre realidad y apariencia, entre ser y no-ser.²⁷ Sin embargo, aun dentro de la esfera religiosa esta alternativa no es forzosa, sobre todo cuando empieza a desligarse del mundo mitológico. El mito, a diferencia de la lógica, logra conciliar la realidad y la apariencia, lo práctico y lo pensado, manifestándose aun en la actualidad. Cuando se niega la figura

mitológica, no significa que queden reducidas a nada, aún después de su superación, el “mito no ha perdido su vigor, por el contrario, sigue existiendo como potestades inferiores y demoníacas frente a la divinidad”.²⁸

A medida que el mito va dejando de ser expresión suficiente de lo divino, va surgiendo con mayor claridad la nueva forma de configuración: la voluntad y la acción.²⁹ El budismo va más allá de ésta última barrera, para el budismo la acción y la voluntad reside en aquello que encadena al hombre al ámbito del devenir, la verdadera liberación está principalmente más allá de la acción y la voluntad. Para quien lo supera, ha desaparecido la antítesis entre el yo y mundo, el yo y tú. Para él la personalidad significa sólo la cáscara, el último residuo de la finitud y la imagen.³⁰

Según las diversas formas del proceso religioso, se destacan diversos elementos. Una religión de la acción se comporta de modo distinto a una religión del sufrimiento, y una “religión de la cultura” lo hace distinto de una religión natural.³¹ Para el budismo el yo, el individuo y el alma deben ser asignados a esa región de la nada, pues no busca salvar al yo sino salvarse del yo individual. El alma no es nada sino la última ilusión, la más difícil de superar.³² Y junto con el alma sustancial debe desaparecer la divinidad sustancial. Buda no niega los dioses populares, pero están sometidos a la ley del perecer, del devenir, y por tanto del sufrimiento. Así el budismo se convierte en prototipo de una religión atea; no porque niegue la existencia de los dioses sino por que son irrelevantes.³³ Sin embargo, no se le puede negar el nombre de religión, pues no es su contenido, sino su forma, la que da contenido a ese

concepto. Aquí el acto fundamental de síntesis religiosa apunta en una dirección en que el acaecer es sometido a una determinada interpretación.³⁴

También el cristianismo libera esta lucha a lo largo de su evolución: aquí el desligamiento de las imágenes mitológicas parece más difícil, porque ciertas intuiciones mitológicas están enclavadas en sus propias doctrinas.³⁵ Y en esto reside gran parte de su fuerza histórica, quizás hubiese sucumbido si no hubiese tenido ese origen mitológico. Ese vínculo puede seguirse en los distintos elementos de la liturgia cristiana. Así la nueva tendencia religiosa que caracteriza al cristianismo, la nueva significación sólo puede madurar y expresarse en el material mitológico, el cual en cierto modo juega el pape de un dato histórico-psicológico.³⁶

Es en la mística donde opera la dinámica pura del sentimiento religioso, la cual pugna por disolver los rígidos datos exteriores. El vínculo del alma humana con Dios no encuentra su expresión ni en la intuición mítica o empírica, ni tampoco en la existencia fáctica del acaecer empírico de la realidad. Consiguientemente la mística rechaza tanto los elementos mitológicos como los elementos históricos de la fe.³⁷ La encarnación de Dios se concibe como un proceso que se efectúa incesantemente en la conciencia humana. Aquí no tiene lugar la unificación de dos naturalezas contrarias sino que la unidad de la relación religiosa surge de los elementos de dicha relación. El padre -dice Eckhart, citado por Cassirer- engendra a su hijo sin cesar, y aún digo no sólo me engendra a mí, su hijo; más aún me engendra a mí para él y a él para mí.

Esta polaridad que pugna por ser una correlación es la que define la mística cristiana.³⁸

Para llegar a captar lo divino deben abandonarse todas las condiciones del ser finito y empírico. Dios, según Eckhart no tiene dónde, está en todas partes y ninguna. Por consiguiente cualquier diferencia de tiempo desaparece, su eternidad es un ahora actual. Sólo queda la nada sin nombre, constantemente la mística cristiana se ve amenazada por el peligro de la nada que se apodera del yo. Ahí donde la mística cristiana se aproxima al nirvana budista dejando que el yo se extinga en Dios, se esfuerza por perseverar la forma individual; con la cual el yo sabe del abandono de sí mismo.³⁹

Nuevamente sale a relucir la dialéctica de la conciencia religiosa. La síntesis buscada siempre conduce a la coincidencia de los elementos a enlazar. Sólo cuando la diferencia entre Dios y el hombre ha desaparecido, cuando Dios se ha convertido en hombre y el hombre en Dios parece que se ha alcanzado la meta de la redención.⁴⁰ Aquí, aparecen los linderos entre la concepción mítico-religiosa y la concepción filosófico-religiosa. La visión filosófico religiosa concibe la unidad no de modo sustancial, sino como unidad sintética, como unidad de lo diverso, siendo necesaria la separación de la concepción mítico-religiosa para llevar a cabo la unidad misma. En la conciencia religiosa nunca cesa el conflicto entre el contenido significativo y la expresión plástica de ese contenido, que pugna por salir del mundo mítico.⁴¹ Ahora, ningún evento es simplemente esto, sino que se convierte en signo de algo distinto, trascendente.⁴²

El problema de la religión confluye con el problema del lenguaje en virtud del concepto mediador del signo. Lenguaje y religión derivan de la misma raíz espiritual, ambos son facultades del espíritu para captar sensiblemente lo suprasensible y viceversa.⁴³ Entre el espíritu humano y la esencia de las cosas se interpone el mundo de imágenes y signos. Esta es la función de la palabra, no revela por sí misma, pero permite la revelación, sin esto nunca habría surgido el habla entre hombres, la capacidad de comprender lo interior a partir de lo exterior, lo oculto a partir de lo revelado, lo invisible a partir de lo visible.

Pero si la religión y la palabra se unen, surge un problema para la filosofía de las formas simbólicas. Esta no puede reducirse a la unidad originaria del lenguaje y la religión, ya se le considere como unidad divina o de la razón. Pues la filosofía de las formas simbólicas no pregunta por el origen común, sino por la estructura común, por la unidad de la función. Si existe tal unidad habrá que buscarla en dirección de la expresión simbólica.⁴⁴

El lenguaje recorre una serie de etapas intermedias las cuales fluctúan todavía entre el mundo de las cosas y el mundo de las significaciones. En la esfera religiosa encontramos la misma característica. En ambas se efectúa una posición intermedia, en ellas no se confunde lo sensible y lo espiritual, pero sigue habiendo una referencia recíproca, en virtud de la cual aparecen interrelacionados y separados uno del otro. En la religión se establece entre lo sensible y lo suprasensible, lo corpóreo y lo espiritual. De ahí que la comprensión religiosa dimana de la realidad que necesita ser referida a algo ajeno a ella para encontrar su propio sentido.⁴⁵

Toda interpretación espiritual esta ligada al mundo sensible y encarna con irrepitible en el tiempo. La irrepitibilidad elimina del proceso religioso todo contenido histórico.⁴⁶ El proceso es trasladado a la profundidad del yo, al abismo del alma, en donde puede efectuarse, sin ninguna intervención, la correlación inmediata entre Dios y el yo, aquí vemos como todos los conceptos religiosos dependen de una orientación simbólica. Todo lo sensible es y sigue siendo signo y metáfora, pero este signo, ya no tiene nada de milagro en su revelación suprasensible. La genuina revelación ya no se efectúa en lo individual, sino en el todo del mundo y el alma simbólicos.⁴⁷

Aquí nos encontramos en una concepción cuya evolución conduce más allá de la esfera religiosa. La historia del idealismo filosófico conserva la nueva visión del símbolo que se abre paso en la mística, aquí se efectúa una peculiar síntesis entre lo simbólico y racional.⁴⁸ El sentido del mundo se nos revela cuando consideramos simultáneamente como racional y simbólico, todo ser y acaecer. Aquí la significación religiosa de un acontecimiento no depende de su contenido, sino de la forma simbólica; de la relación que guarda el sentido del universo con pensamiento religioso. Así, la verdad suprema de lo religioso sigue sujeta a la existencia sensible, porque sólo en ella posee su forma de manifestación.⁴⁹

Pero, ese equilibrio apunta hacia otra esfera, sólo cuando desde el mundo mitológico y religioso volvemos la mirada hacia el arte, la antítesis que impera parece mitigarse. Pues lo que caracteriza la dirección fundamental de lo estético es que aquí la imagen es reconocida en cuanto tal, sin sacrificar nada

de sí mismo ni de su contenido para cumplir su función. El mito invariablemente ve en la imagen un trozo de realidad sustancial dotado de fuerzas superiores, sin embargo, siempre se ve conducido a preguntar por el contenido de verdad de los objetos. La conciencia estética es la primera en superar éste problema, pues desde el principio se entrega a la pura contemplación, diferente y en oposición a otras formas de acción, la imagen trazada es puramente inmanente. Al retornar a esta legalidad surge una nueva libertad de la conciencia: la imagen ya no es independiente, sino que se ha convertido en una pura expresión de su propia fuerza creadora.⁵⁰

La forma del mito, igual que el lenguaje se alcanza en un movimiento dialéctico, la forma del mito no es algo estable y eterno, por el contrario, el mito sigue una serie de etapas, que se determinan y presuponen entre sí. En la multiplicidad de expresiones míticas, el mito conserva una unidad propia, en la forma trascendente que va más allá de una expresión sensible. Atraviesa, por una serie de etapa o transformaciones, desde las más inmediatas a los sentidos corporales, pasando por una intuición de formas, hasta la unidad que integra el yo en el todo trascendente. Así, encontramos que la unidad que alcanza la filosofía no es trascendente en lo divino, sino trascendente en el símbolo. Sin embargo, la forma estética, también se diferencia de la filosofía, en el último nivel, la forma simbólica de la estética, alcanza la unidad de la forma en las formas puras de relación entre el yo y el todo, pero no divino o meramente simbólico, sino estética o bellamente vivido, siendo trascendente simbólicamente e inmanentemente sensiblemente.

III. 3. El principio teleológico y causal de la estética.

El arte de la contemplación produce objetos pero no los considera como cosas sino signos: puntos de partida hacia el descubrimiento de otra realidad, sea ésta la presencia o la vacuidad. Escribo hacia el descubrimiento porque en una sociedad como la nuestra el arte no nos ofrece significados ni representaciones: es un arte en busca del significado. Un arte en busca de la presencia o de la vacuidad donde se disuelven los significados. Este arte de la contemplación rescataría la noción de obra sólo que en lugar de ver en ella un objeto, una cosa, le devolvería su verdadera función: la de ser puente entre el espectador y esa presencia a la que el arte alude siempre sin jamás nombrarla del todo.

Octavio

Paz*

Dentro de la plasmación estética, se refleja la unidad del ser como reflejo de la unidad del espíritu y del sentimiento que experimentamos dentro de nosotros mismos.⁵¹ En cada uno de estos elementos la totalidad de que se trata no se considera como si no estuviese integrada por sus partes, sino como si ella misma fuese el origen de las partes y el fundamento de su determinación concreta. Pero esta totalidad tiene un carácter puramente ideal, es una premisa que nuestra reflexión se ve obligada a establecer ante los objetos, pero que no entra directamente en la estructura de éstos. Hay sin embargo, una zona de hechos y de problemas en el que la unidad no parece presentarse como un simple principio subjetivo, sino perteneciente a la misma naturaleza. Damos

este paso cuando concebimos la naturaleza no como un principio mecánico causal, sino como una totalidad de formas de vida, pues el concepto de vida no va de la pluralidad a la unidad, sino al contrario de la unidad a la pluralidad.

Esta orientación es la que determina el carácter de evolución, la evolución encierra de antemano un principio orientador. En vez de una marcha uniforme del antes y después, en el que el momento pasado es devorado por el presente, se concibe la vida como un mutuo entrelazamiento de momentos de modo que el pasado se mantiene vivo en el presente. Este entrelazamiento es el que designa la palabra de organismo. La fase espacial de la vida es explicada partiendo de la totalidad de manifestaciones, el concepto de organismo surge no en cuanto a las facultades del conocimiento, sino que se intuye de una manera concreta y objetiva. Sin embargo, el concepto de vida orgánica es absolutamente inseparable de nuestra concepción de la naturaleza, del mismo modo que nuestra concepción de vida espiritual es inseparable de la voluntad o el de intuición y plasmación estética.

La distinción entre dos tipos de acción: uno mecánico y otro ajustado a un fin, forma parte de las condiciones de nuestro conocimiento. En un reloj, una parte del mecanismo hace mover al resto, no puede engendrar otros relojes, ni supe por sí mismo las partes que se pierden, ni se repara automáticamente. En cambio un ser orgánico no tiene sólo fuerza motriz sino también fuerza creadora, un árbol crea otro árbol, se crea a sí mismo, se renueva continuamente. Los distintos fenómenos de la naturaleza adquieren una nueva

significación, ningún fin se sitúa fuera de sí mismo. *En la formación estética el concepto de sujeción a un fin es sin fin.*

El concepto metafísico que busca en la organización del universo, lo benéfico para el hombre a través de la sabiduría y bondad de Dios había perdido fuerza. Para poder seguir hablando de la sujeción de la naturaleza a un fin hay que remitirse no a un fundamento trascendente, sino de la propia estructura inmanente. Esta estructura se acomoda a un fin, en la medida que no exige más punto de comparación que el fenómeno mismo y el ensamblaje de sus partes.

El concepto de fin en sí no pertenece al campo de la naturaleza, sino al dominio de la libertad. En el campo de la naturaleza los fines son relativos ya que no puede justificar un juicio teleológico absoluto. Por consiguiente, el concepto de “fin en sí mismo”, como el de valor en sí, se circunscribe al campo de lo moral, a la idea del sujeto de voluntad. Pero al llegar aquí surge un problema en la consideración estética. Entre el concepto de belleza natural y el de sujeción de la naturaleza a leyes no había conflicto ya que tiene un carácter distinto. La conciencia ética y estética se crea su propio mundo y lo coloca por encima de toda realidad empírica, el juicio teleológico que nos formamos de la naturaleza y que tienen por objeto los juicios de la experiencia y el conocimiento no puede desconocer las categorías de espacio, tiempo, magnitud y causalidad.⁵²

Recordemos que el principio de la causalidad, en sentido crítico, no significa otra cosa que el medio indispensable de que disponemos para

objetivar la sucesión de los fenómenos en el tiempo. La articulación causal de los fenómenos no se deriva de la sucesión en el tiempo, por el contrario, sólo aplicando el concepto de causa y efecto a una cadena de percepciones podemos determinar el orden objetivo de sus elementos en el tiempo. Si nos atenemos a este resultado, reconocemos inmediatamente que no existe ninguna posibilidad de exceptuar ningún campo espacial de la naturaleza del principio causal. Pues ello valdría sustraerlo a la ordenación objetiva del tiempo.⁵³

Por tanto, si la evolución que atribuimos al organismo es, y no puede dejar de ser, un acaecer, tiene que estar sujeta necesariamente y sin limitaciones a la de causalidad. Todas las manifestaciones concretas y específicas que se presentan en sucesión tienen que explicarse a base de las precedentes y de las condiciones del mundo en torno. Esta concepción de la naturaleza no deja margen a la hipótesis de una fuerza especial adecuado a un fin.⁵⁴ Sin embargo, si con el concepto de fin nos hace comprender la naturaleza partiendo de un fundamento subjetivo, no cabe duda que nuestra investigación se movería dentro de un círculo vicioso, nos dice Cassirer.⁵⁵ Pues el problema que se deriva del análisis de la sujeción estética a un fin de las potencias del ánimo y en base a nuestros conceptos, consistiría precisamente en saber si el concepto de fin formaba, por lo menos indirectamente, parte de la estructura del mundo de la experiencia, poseyendo de algún modo validez objetiva.

Sólo habría un camino para superar postulados incompatibles. El principio teleológico no tiene una significación constitutiva, sino puramente

regulativa; no sirve para superar la explicación causal de los fenómenos, sino para ahondarla y aplicarla con carácter universal. No se contrapone, sino que la prepara, señalando los fenómenos y problemas sobre los que ha de proyectarse.⁵⁶ He aquí como el principio teleológico que parecía conducirnos a la última causa trascendente y al fundamento inicial de toda experiencia, lo que hace es llevarnos a ahondar todavía más en la estructura de esta experiencia y hace brillar ante nosotros, en vez de aquella causa primigenia, solamente la plenitud y el contenido de los fenómenos.⁵⁷ Se esclarecen así la contraposición del concepto de fin en la estética y en la teleología de la naturaleza.

También el enjuiciamiento estético representa una transformación en comparación con el entendimiento puro; también por medio del entendimiento puro se descubría y fundamentaba una nueva forma de ser y de su función en la conciencia. El campo que de este modo se abría se desglosa como un mundo de juego, autárquico, referido a su propio centro. El concepto de fin que evoca los fundamentos del origen, que puede ser un designio de la naturaleza o de la providencia divina carece de significación pues, envuelve afirmaciones tautológicas, que se limita a reproducir su forma bajo una forma distinta.⁵⁸ Lo que puede dar la facultad reflexiva del juicio no consiste en descifrar el enigma del mundo en el sentido de un mecanismo metafísico, sino en profundizar en la riqueza de los fenómenos de la vida y sus condiciones.⁵⁹ Este entendimiento, sólo puede captar la totalidad por medio de la acumulación progresiva de sus partes, pero, lo que a él le compete no es el conocimiento de los fundamentos

primeros y originarios del ser, sino la comparación de las diferentes percepciones y su sumisión a reglas y leyes generales.⁶⁰

En nuestro entendimiento, el conocimiento va de lo analítico-general (de los conceptos) a las cosas particulares (a la intuición empírica). En el entendimiento estético, no siendo discursivo, sino intuitivo procede de lo sintético general (de la intuición de un todo general) a lo particular del todo a las partes.⁶¹ Pero, descartamos la posibilidad de un fin de un intelecto arquetípico y un intelecto atípico que no necesita de mediación de imágenes.⁶² El fin ya no es concebido como un producto del pensamiento absoluto, ni una idea puramente antropomorfa meramente subjetiva. Su subjetividad tiene por sí misma un carácter general, es la condición de la razón humana misma la que se expresa aquí.⁶³ El concepto de fin nace del reflejo de la experiencia en la idea; de la comparación de nuestro pensamiento categorial con la comprensión de unidad e integridad sistemática que el entendimiento plantea.⁶⁴

Para Kant, según Cassirer, la manifestación de la vida orgánica y la idea de fin en que ésta se expresa en nuestro conocimiento constituyen un fenómeno primigenio. No se trata de la expresión de lo absoluto ni de una limitación subjetiva del juicio, sino de algo que nos lleva a los límites de la humanidad misma y nos hace comprendernos como tales y resignarnos dentro de ellos.⁶⁵ Así como en la *Crítica de la Razón Práctica* se establece el contenido de la moral en principios generales y de validez absoluta, el problema del arte y de la vida no podía abordarse más que en la crítica de la facultad del juicio estético y teleológico, permitiendo así abarcar la totalidad de la vida, de la

naturaleza y del espíritu y comprenderla como si se tratara de un solo organismo de la razón.

La unidad sensible y espiritual de la estética, se encuentra en el concepto de fin que da unidad al entendimiento y al sentimiento. La idea de fin, no es un concepto que se pueda extraer del acaecer de la naturaleza, es un concepto regulativo y formal que ayuda reflexionar sobre el acaecer natural y espiritual. El fin de la estética, tampoco es un concepto trascendente, como ocurre en la religión y el mito, por el contrario su fin es inmanente, no puede prescindir de categorías de espacio, tiempo y causalidad. Siendo a partir de la idea de fin, de unidad, lo que permite comprender lo particular de los objetos, como de las sensaciones. El juicio teleológico tampoco queda en la mera subjetividad, es un juicio general necesario para la razón y el entendimiento.

El juicio teleológico de la estética enlaza el entendimiento y la razón, con la voluntad y el deseo, el fin de la estética es un fin, que postula sus propios fines, siendo el mundo de la estética el mundo de la libertad.

La forma de la estética es el puente que une toda forma simbólica, “alude a la totalidad, sin jamás nombrarla”, de acuerdo con el epígrafe que iniciamos este apartado, que más allá de una representación lingüística o mítica, es una forma de expresión que se manifiesta como una forma de vida, que integra el todo de las formas simbólicas en su forma característica de cada cultura. De esta manera, la estética como forma simbólica, se constituye una filosofía de las formas de la cultura.

III. 4. La tragedia y la estética de la cultura.

*El signo de la modernidad es un estigma:
la presencia herida por el tiempo, tatuada
por la muerte.*

Octavio Paz*.

En las épocas más ricas y brillantes de la cultura, en vez de ver a la cultura como algo enriquecedor para el hombre, se ha considerado como algo que lo aleja más y más de la verdadera meta de la existencia. Rousseau, nos dice que la cultura, el arte y la ciencia sólo han servido para enervar y reblandecer al hombre en lo moral y en lo físico, sólo crea nuevas necesidades que jamás pueden satisfacerse.⁶⁶ El pensamiento rusioniano conmovió el pensamiento racionalista, del siglo XVIII, gracias a él, Kant no cree que el refinamiento de la cultura intelectual pueda llegar a resolver todos los enigmas de la existencia y curar los males de la existencia humana. La simple cultura del entendimiento, nos dice Cassirer, no puede fundamentar el supremo valor de la humanidad.⁶⁷

Aun cuando se haya logrado el equilibrio moral-espiritual, aun cuando se garantice a la razón práctica su primacía sobre la razón teórica, no por ello deja de ser vana la esperanza de saciar la sed de dicha del hombre, pero si la dicha constituye la meta de la aspiración humana, la cultura queda condenada. Sólo queda un camino para justificarla, lo verdaderamente valioso debe buscarse en los propios actos humanos, en aquello que puede llegar a ser. La cultura promete, no la dicha misma, sino lo que le hace digna de merecerla. La

finalidad de la cultura no es la realización de la dicha sobre la tierra, sino la realización de la libertad, de la autonomía que representa el dominio no de la naturaleza, sino el dominio moral del hombre sobre sí mismo.

Pero un nuevo problema surge ¿la cultura puede garantizar el desarrollo de todas las capacidades humanas y de todos sus deseos? Así sucederá, nos dice Cassirer, si el hombre puede saltar por encima de las fronteras de la individualidad, si puede ensanchar su propio yo hasta proyectarlo sobre la totalidad de la humanidad. Pero quien intenta esto, se opone a la más dolorosa de las barreras, Georg Simmel, en su ensayo *La Tragedia de la Cultura* ha planteado este problema, según él, la filosofía no puede hacer otra cosa que señalar el conflicto, pero sin prometer su solución.⁶⁸

La reflexión sobre la dialéctica de la cultura nos revela que el individuo se ve excluido del disfrute de los bienes culturales. La verdadera tragedia de la cultura, según Simmel reside en que la aparente interiorización de la cultura lleva aparejada una especie de auto enajenación. El individuo no extrae de la cultura la conciencia de su poder, sino su impotencia. Media entre el alma y el mundo un conflicto constante, a la vida vibrátil, incansable del alma, se enfrenta un producto fijo, inmovible que estanca y fosiliza aquella vivacidad.

Desde el momento en que se construye el yo, y se convierte en objeto, por encima de sí y frente así, se pierde el ideal de unidad armónica, capaz de bastarse a sí mismo. Los contenidos sobre los que el yo construye un universo propio y unitario no le pertenecen exclusivamente a él; éstos le vienen dados desde afuera, espacial, temporal e idealmente, y constituyen al mismo tiempo

las contenidos de otros mundos sociales, metafísicos y éticos, en los que se adoptan formas que no coinciden con las del yo, y en esto consiste propiamente, la tragedia de la cultura.⁶⁹

Podemos considerar como destino trágico de la cultura, el que las fuerzas aniquiladoras emergen de las capas del ser mismo, esta destrucción consiste en un destino que el propio ser lleva en sus entrañas. Simmel, nos dice Cassirer, no pretende detener la marcha de la cultura, con lo que el hombre acaba viéndose irremediabilmente inmerso a un funesto dualismo.⁷⁰ Sin embargo, considera Cassirer, Simmel nos habla el lenguaje del místico. La mística debe negar todos los mundos figurados de la cultura, exige que renunciemos a todos los símbolos. Aspira a que el yo, en vez de entregarse al vano intento de captar y comprender lo divino, se funda en unidad con ello.⁷¹

Partiendo de esta consideración, la cultura no representa un todo armónico, sino que esta plagada de los más agudos conflictos, la cultura lleva una vida dialéctica y dramática, no es un simple acaecer, que discurra tranquilamente sino una acción que es necesario abordar, y que jamás está segura de su meta. De ahí, que no pueda entregarse a un optimismo o a una fe dogmática en su perfectibilidad. Cuando la cultura construye, amenaza con deshacerse en sus manos, tiene siempre un no se qué de insatisfactorio y de profundamente problemático, tal es el drama que plantea Simmel.⁷² Sólo admite dos papeles, de una parte aparece la vida, de otra, el mundo de los valores objetivos ideales, son dos campos distintos que no pueden articularse entre sí, menos fundirse. Así se ve al sujeto enfrentado al arte, al derecho, a la religión y

a la ciencia. De esta forma se cristaliza la movilidad del espíritu, convertido en objeto se opone a la vivacidad, a la responsabilidad interior ante sí mismo.⁷³

Por primera vez, nos dice Cassirer, se revela la solución que admite la tragedia de la cultura, el círculo no puede cerrarse, por muy estable que sea la cultura nunca será más que un punto de transición, no es algo absoluto, con que tropiece el yo, sino el puente que conduce de un polo del yo a otro. En esto estriba su verdadera y más importante función. El proceso vital de la cultura consiste precisamente en ser inagotable en la creación de estas mediaciones y transiciones.⁷⁴ Si enfocamos este proceso exclusivamente desde el punto de vista del individuo, vemos que conserva un carácter escindido. El artista, el investigador, el religioso, ninguno puede realizar una obra verdaderamente grande más que entregándose de lleno a su misión y olvidándose de su propio ser. Pero la obra acabada no es solamente realización, al mismo tiempo es desengaño. La realidad de la que forma parte contradice a la muchedumbre de posibilidades.⁷⁵

Pero, el escepticismo queda apaciguado, pues allí donde el artista ve poco, nos parece a ver a nosotros demasiado. Y ambos casos son legítimos, pues esta independencia de la obra le permite cumplir su misión propia. La obra se convierte en mediadora entre el tú y el yo.⁷⁶ Y donde más claramente se ve este proceso, no es en sujetos sino en épocas enteras. Los grandes renacimientos de la historia universal han sido triunfos de la espontaneidad y no siempre de receptividad, donde cabría hablar de una dialéctica histórica. Esta

dialéctica, sin embargo, no envuelve ninguna contradicción, ya que viene impuesta por la esencia misma del desarrollo espiritual.⁷⁷

Siempre que un sujeto -ya se trate de un individuo o una época- se haya dispuesto a olvidarse, para desaparecer en otro, se encuentra a sí mismo en un sentido nuevo y más profundo. Una cultura que sólo toma determinados contenidos, sin poseer la voluntad, queda reducida a una simple asimilación, sin que se convierta en verdaderas fuerzas creadoras.⁷⁸ Sin embargo, este debate entre diversas culturas no se desarrolla sin fricciones. Una verdadera fusión no puede llegar a producirse nunca, pues las fuerzas antagónicas sólo pueden actuar afirmándose las unas a las otras.⁷⁹

Podemos ver en esta clase de antagonismos un carácter trágico, pero no debemos sólo fijarnos sólo en el conflicto, sino también en su superación.⁸⁰ Las tendencias encaminadas a la conservación son tan importantes e indispensables como los que buscan la renovación, ya que ésta sólo puede llevarse a cabo sobre lo que permanece, del mismo modo que lo perdurable sólo puede existir en un proceso de auto renovación.⁸¹

Este mismo contraste se observa también en el arte. Partiendo de aquí, se ve que el problema general de cada uno de los géneros de creación artística, hay una constancia de la forma y el de su mutabilidad. Es cierto que el equilibrio entre ellos no se opera del mismo modo en las diversas artes. En unos casos parece predominar lo constante y lo uniforme, en otros, en cambio la mudanza y el movimiento. Cabría, en cierto sentido contraponer la estabilidad de la forma

arquitectónica al movimiento de la forma musical. Pero en ambas se acusa la dinámica del ritmo y la estabilidad de las formas.

Y así, en los diferentes campos de la cultura nos encontramos constantemente con el mismo proceso unitario y armónico en cuanto a su estructura fundamental. La pugna entre las dos fuerzas, una de las cuales tiende a la conservación y la otra a la renovación que no cesa jamás. El equilibrio que parece alcanzarse a veces entre ellas es siempre un equilibrio inestable.⁸²

Sin embargo, este drama de la cultura no se convierte necesariamente en una tragedia de la cultura, no hay en él una derrota definitiva, ni tampoco una victoria definitiva. Las dos fuerzas antagónicas crecen conjuntamente, en vez de destruirse mutuamente. En ningún otro campo se manifiesta esta forma, como en las ideas religiosas. Aquí no se trata de metas concretas y finitas; se trata de un problema de vida o muerte, del ser o el no ser.⁸³ No cabe en este campo decisiones relativas, se cree haber encontrado algo eterno. Pero, la promesa de este supremo bien envuelve al sujeto a una determinada exigencia, poniendo fin a su propia inquietud interior a su búsqueda inalcanzable. La religión, igual que toda expresión espiritual trata de superar la vida, de la cual surge, para lo cual impone las más vigorosas ataduras interiores y exteriores.

El Dios, cuya ayuda implora sólo aparece a condición de la oración, y que no se altere la cadena de ritos. En las religiones de pueblos primitivos la totalidad de la vida sucumbe ante la rigidez del formalismo religioso. Pero la religión al desarrollarse, va señalando metas distintas y más altas. Las ataduras

no desaparecen, pero tienden a dirigirse a la vida interior. La oración deja de ser una colección de palabras mágicas, para convertirse en una invocación de la divinidad. Los actos de culto pasan a ser formas de reconciliación con Dios, crece con ello el poder de lo subjetivo y lo individual.⁸⁴

Y con ello vuelve a estallar el conflicto en toda su fuerza. El yo se desborda por encima de sus fronteras, no reconoce el límite entre sí mismo y la divinidad. El profeta se propone construir un nuevo cielo y una nueva tierra, y en este empeño cae en su propio ser y en su propia obra, y no tiene más remedio que convertirse en creador de nuevos símbolos religiosos, convirtiéndose nuevamente en dogma.⁸⁵ Tampoco la religión, a pesar de ser algo fijo, eterno y absoluto, puede sustraerse de este proceso, al tratar de modelar la vida cae bajo el flujo del ritmo constante e incontenible de la vida misma.⁸⁶

Partiendo de lo anterior se puede establecer una diferencia entre las ciencias de la cultura y de la naturaleza. La naturaleza tampoco conoce la quietud, la movilidad constituye una de las características fundamentales de los organismos, la diferencia es que los organismos de la naturaleza los cambios individuales no trascienden a la especie, en cambio en la cultura el desarrollo y acción de los individuos se hayan entrelazados con el desarrollo y la acción en conjunto. Lo que lo individuos sienten, quieren y piensan no queda encerrado dentro de ellos mismos; se objetiva, se plasma en sus obras. Y las obras del lenguaje, la poesía, la religión se convierten en otros tantos monumentos, en testimonios incorporados al recuerdo y memoria de la humanidad.⁸⁷ Claro esta, que hay innumerables bienes que se pierden para la humanidad, pero incluso

en estos casos la obra permanece como unida por lazos invisibles al todo de que forman parte, aunque haya desaparecido como obra concreta, ha ejercido antes de desaparecer efectos que dejan una huella, que influye de algún modo en la cultura,

Este proceso es lo que distingue la transformación de la naturaleza de la transformación de la cultura, la primera se lleva a cabo de manera pasiva, la segunda activamente. La voluntad creadora de que emanó pervive y perdura, inspirando nuevas creaciones.⁸⁸

Siendo la cultura una forma simbólica, todas las formas simbólicas comparten una función y estructura, pero se diferencian entre sí. La forma, tiene que ver con la unidad característica de cada una de ellas; la unidad del lenguaje, es una unidad conceptual y lingüística, el mito es una unidad trascendente del yo con el todo, la unidad de la ciencia en una unidad de leyes de la naturaleza, pero ¿cuál es la unidad o forma de la estética? La forma de la estética es una unidad, del yo con el universo. Esta unidad, es subjetiva, pero también cultural.

La forma estética de la cultura, se desarrolla en relación y unión con el lenguaje, el mito y la ciencia. La forma estética de la cultura, es la que logra unir todas las formas simbólicas. Supone al lenguaje, el mito, la religión y el conocimiento, la forma estética de la cultura supone una unidad conceptual, emotiva, práctica y cognitiva, unidas de forma dialéctica, en una unidad trágica pero también creativa.

Es la forma estética de la cultura la que, creo, logra superar la tragedia de la cultura, el símbolo en sí mismo lleva implícito un aspecto trágico, ya que el símbolo conlleva una unidad que sale fuera de sus propios límites, el símbolo se forma en unión con otros, rompe la unidad del yo, lo que da un toque trágico a la cultura, y es la estética, la que logra la unidad conceptual, mítica, religiosa y cognitiva, lo que lleva a integrar al sujeto en su ser subjetivo y cultural.

Con ello, la estética pondera la imaginación para crear nuevas formas simbólicas y de relación con los otros. La unidad conceptual y simbólica que se alcanza con el lenguaje, va más allá si logra una unidad afectiva y práctica, si alcanza una unidad trascendente del yo con el todo, unida a una lógica. Con lo que se alcanzaría la unida estética de la cultura, que deducimos a partir de la filosofía de las formas simbólicas y de aquello que podemos considera como plenitud subjetiva e individual en comunión con la cultura.

La forma estética de la cultura, considero, no es algo real que se desarrolle en una cultura o periodo histórico, constituye un referente necesario como posibilidad a alcanzar y desarrollar por una cultura. Ya que la forma estética de la cultura tampoco puede eliminar la parte trágica de ella, que a su vez da impulso para seguir creando y recreando nuevas formas de la cultura. Pero, si la estética de la cultura supone la tragedia de la cultura, puede llevarnos a un escepticismo, por lo cual, considero, que la estética de la cultura, aún cuando no puede prescindir de una parte trágica, alcanza cada vez más un mayor grado de coherencia y unidad, acercándose cada vez más a un ideal de belleza humana y cultural.

Notas.

III. La Forma de la Estética.

* Otavio Paz, *El Signo y el Garabato*, México, Joaquín Mortiz, 1ra ed. 1973, 2da. ED. 1983. p. 43.

- 1.- Cfr. Cassirer Ernst, "Forma y Causalidad" en *Las Ciencias de la Cultura*, México, Fondo de Cultura Económica (F.C.E.), 1ra ed. en alemán 1942, 2da. ed. en español, 1955, p. 133.
- 2.- Idem. p. 134.
- 3.- Idem. p. 136.
- 4.- Idem.
- 5.- Idem. p. 137.
- 6.- Cfr. Idem. p 145.
- 7.- Idem. p. 146.
- 8.- Idem.
- 9.- Ibid.
- 10.- Idem. p. 147.
- 11.- Cfr. Idem. P. 151.

III. 1. El Lenguaje y las Formas Puras de Relación.

* Ob. Cit. Ocatvio Paz, p. 206.

- 12.- Cfr. Ernst Cassirer, *Filosofía de las Formas Simbólicas*, vol 1, El lenguaje, México, F.C.E., 1ra ed. en alemán 1964, 2da. ed. en español, 1998, p. 290.
- 13.- Idem. p. 292.
- 14.- Idem. p. 294.
- 15.- Idem. p. 297.
- 16.- Idem.
- 17.- Idem. p. 310

III. 2. La Dialéctica de la Conciencia Mítica.

18.- Cfr. Ernst Cassirer, *Filosofía de las Formas Simbólicas*, Vol. 2, El Pensamiento Mítico, México, F.C.E., 1ra ed. en alemán 1964, 2da ed. en español, 1998, p. 289.

- 19.- Idem. p. 290.
- 20.- Idem.
- 21.- Idem. p. 293.
- 22.- Idem. p. 294.
- 23.- Idem.
- 24.- Idem. p. 295.
- 25.- Idem. p. 296.
- 26.- Idem. pp. 296-297.
- 27.- Idem. p. 298.
- 28.- Idem. p 299.
- 29.- Idem. p 301.
- 30.- Cfr. Idem. p 301.
- 31.- Idem. p 302.
- 32.- Idem.
- 33.- Idem. p 303.
- 34.- Idem.
- 35.- Ibidem.
- 36.- Ibid. p 305.
- 37.- Id.
- 38.- Idem. p 306.
- 39.- Idem. p 307.
- 40.- Cfr. Ibidem.

- 41.- Idem. p 308.
- 42.- Idem. p 309.
- 43.- Idem. p 310.
- 44.- Idem. p. 311.
- 45.- Ibid. p 313.
- 46.- Id. p 315.
- 47.- Cfr. Idem.
- 48.- Idem. pp. 315-316.
- 49.- Idem. pp.17-318.
- 50.- Cfr. Idem. p 319.

III. 3. El Principio Teleológico y Causal de la Estética.

* Ob. Cit. Octavio Paz, p. 45.

- 51.- Ernst Cassirer, *Kant, Vida y Doctrina*, México, F.C.E., 1997, p. 391.
- 52.- Cfr. Idem. pp. 6-397.
- 53.- Idem. p 398.
- 54.- Idem.
- 55.- Ibidem. p 399.
- 56.- Ibidem. p 400.
- 57.- Ibid. p 407.
- 58.- Idem.
- 59.- Idem. p 408.
- 60.- Idem. p 409.
- 61.- Ibidem.
- 62.- Cfr. Idem. p 410.
- 63.- Idem. p 411.
- 64.- Idem. p 412.
- 65.- Ibidem. p 414.

III. 4. La Tragedia y la Estética de la Cultura.

* Ob. Cit. Octavio Paz, p. 37.

- 66.- Ob. Cit. *Las Ciencias de la Cultura*, p 155.
- 67.- Idem. p 156.
- 68.- Idem. p 157.
- 69.- Idem. p 159.
- 70.- Idem. p 160.
- 71.- Ibidem. p 161.
- 72.- Ibidem. p 163.
- 73.- Ibid. p 164.
- 74.- Id. p 165.
- 75.- Idem.
- 76.- Ibid. p 166.
- 77.- Ibidem. p 167.
- 78.- Idem.
- 79.- Idem. p 169.
- 80.- Idem.
- 81.- Idem. p 170.
- 82.- Ibidem. p 185.
- 83.- Idem. p 186.
- 84.- id. p 187.
- 85.- Idem.
- 86.- Idem. p 188.
- 87.- Idem. p 189.
- 88.- Ibidem. p. 191.

Conclusión

La estética como forma simbólica nos llevó a considerar el desarrollo de la sensibilidad en todas sus manifestaciones, desde la sensibilidad más inmediata de los sentidos, hasta la suprasensibilidad que integra el todo del individuo en una forma de vida. La función de la estética, se encuentra en relación con las distintas formas simbólicas de la cultura, con el lenguaje, el mito, la religión, y el conocimiento, ya que la función del símbolo lleva implícita una función estética. Sin embargo, la función estética se diferencia de las demás formas simbólicas, tiene una función, estructura y forma propias, que asegura su autonomía como forma simbólica.

La función estética en la cultura se encuentra en el papel que tiene la estética en el símbolo. El símbolo, tiene una función estética, siendo el medio que posibilita la relación entre sensibilidad y la razón. Por ello, Cassirer considera que es posible reducir la filosofía de las formas simbólicas a la teoría estética, a condición de no reducir la teoría estética a una teoría del arte. Así, la estética se encuentra en toda forma simbólica, como el lenguaje, el mito, etc., sin embargo, la estética, tiene diferencias específicas.

Entre las funciones de la estética se encuentra ser un lenguaje, pero diferente al lenguaje verbal, siendo un lenguaje sensible que presupone al lenguaje conceptual, creando un sentido común. Así como el lenguaje tiene una función estética, la estética es un lenguaje, el lenguaje de la estética es un lenguaje sensible que se comparte en una comunidad, el lenguaje estético

integran en un todo las experiencias sensibles, emotivas y culturales, que caracterizan a un grupo cultural. El lenguaje de la estética, se puede reconocer en sus obras de arte, en las costumbres y tradiciones, en el desarrollo de la ciencia y de toda expresión cultural, siendo la función propia de la estética integrar en un todo armónico la totalidad de formas simbólicas.

El mito constituye el primer intento de la humanidad por dar una explicación del mundo natural y humano, sin embargo, el mito no podía prescindir de una experiencia sensible y estética, los hombres primitivos se concebían dentro de un mundo natural y humano que el mito trata de explicar. En el mito y en la estética, el hombre busca la unidad que dé sentido y significado al hombre en comunidad, la diferencia que puedo encontrar es que el mito busca la unidad en la trascendencia y la estética en la inmanencia de los fenómenos.

La estética al ser una forma de conocimiento, acepta la posibilidad de una lógica del conocimiento, que más allá de del conocimiento conceptual y abstracto de la ciencia, es un conocimiento sensible y emotivo, cuya verdad se encuentra en la unidad de sentido que se comparte intersubjetivamente, su objetividad se encuentra en la plasmación concreta de una forma de vida, así como, en las ideas que se comparten por una comunidad. La verdad de la estética la encontramos en el concepto de belleza, cuando a partir de la pluralidad de sensaciones se lleva a cabo una unidad de sentir de formas puras.

Los símbolos de la estética se desarrollan en etapas, como en toda forma simbólica, en donde el nivele más inmediato de los sentidos supone el

nivel más avanzado y donde el nivel más avanzado presupone los primeros niveles. En el primer nivel, se desarrolla la sensibilidad inmediata con los objetos materiales, en donde la sensibilidad ya está conformada en el todo de las formas simbólicas. En el segundo nivel, la intuición constituye una etapa intermedia entre el nivel sensible y el simbólico, la intuición se desarrolla a partir de categorías de espacio, tiempo, número, relación, causalidad. La intuición de espacio es más inmediata a la sensibilidad material y, progresivamente lleva a la intuición de tiempo y de número, hasta la intuición del yo. La intuición estética tampoco pueda prescindir de tales categorías, aunque en el arte, tales categorías parecen rebasadas, la intuición estética no se detiene en los momentos parciales del espacio, tiempo, o número, sino en la intuición de la totalidad integra de la forma pura. En el último nivel la estética se aleja cada vez más de una sensibilidad inmediata de los sentidos, hasta una suprasensibilidad, que percibe la totalidad de formas simbólicas, adquiriendo objetividad en el sentido y significado de la teoría estética y sobretodo como una forma práctica de vida. Siendo por medio de la estética como forma simbólica que se logra integrar la totalidad del individuo en la cultura.

La forma de la estética, se refiere a la unidad propia que caracteriza a la estética como forma simbólica y como forma de la cultura. Sin embargo, la forma se alcanza en el movimiento dialéctico de cada forma simbólica, donde la unidad de la forma se altera para crear nuevos significados. La forma estética que integra al individuo en la cultura adquiere un movimiento trágico en donde la unidad de individuo en la cultura se resquebraja, con lo que da inicio a otras

formas de integración. Siendo la estética de la cultura y la tragedia de la cultura dos polos opuestos que se contraponen pero que se complementan en la cultura.

Todas las formas simbólicas, el lenguaje, el mito, la religión, la ciencia buscan la unidad del individuo pero por caminos diferentes, siendo la estética, en tanto que el símbolo tiene una función estética que logra integrar a todas ellas, así como por la función estética de la belleza que integra las formas puras de relación, siendo el arte y la estética las primeras formas de expresión que posibilitan la organización del mundo material y humano, estando presente la estética en toda forma de la cultura.

La filosofía de las formas simbólicas, permitió un acercamiento a la estética desde un punto de vista metodológico, pero, principalmente desde un punto de vista integral que incluye la sensibilidad física y corporal, así como los sentimientos, emociones y el razonamiento, tanto en lo individual como en lo social, siendo la estética de la cultura asegura su continuidad de la cultura.

Sin embargo, podemos preguntarnos ¿por qué Cassirer no desarrolló explícitamente la estética como forma simbólica? Cualquier respuesta que se diga será una suposición, pero podemos creer que no la desarrolló, porque implícitamente ya la había desarrollado a lo largo de su obra filosófica. No podemos saber exactamente cual fue el motivo de tal omisión, pero, podemos reconocer, que su filosofía sigue aportando elementos para entender y proyectar nuestra forma de ser en lo individual y social.

Bibliografía

Cassirer Ernst, *Las Ciencias de la Cultura*, México, Fondo de Cultura Económica (F.C.E.), 1ra ed. en alemán 1942, 2da. ed. en español, 1955.

Cassirer Ernst, *Filosofía de la Ilustración*, México, F.C.E. 1ª ed. en alemán 1932, 3ª ed. en español, 1972.

Cassirer Ernst, *El Mito del Estado*, México, F. C. E., 1ª ed. en inglés 1946, 3ª reimpresión en español, 1974.

Cassirer Ernst, *Kant, Vida y Doctrina*, México, F.C.E., 1997.

Cassirer Ernst, *Filosofía de las Formas Simbólicas, vol 1, El Leguaje*, México, F.C.E., 1ª ed. en alemán 1964, 2ª ed. en español, 1998.

Cassirer Ernst, *Filosofía de las Formas Simbólicas, vol. 2, El Pensamiento Mítico*, México, F.C.E., 1ª ed. en alemán 1964, 2ª ed. en español, 1998

Cassirer Ernst, *Filosofía de las Formas Simbólicas, vol. 3, Fenomenología del Reconocimiento*, México, F.C.E., 1ª ed. en alemán 1923-1929, 2ª ed. en español 1998.

Cassirer Ernst, *Antropología Filosófica*, México, F. C. E., 1ª ed en inglés 1944, 20ª ed. en español 2001.

Kozlarek Oliver, *Crítica, Acción y Modernidad*, México, Dríada, 2004

Los Presocráticos, México, F.C.E., 1991.

Platón, *Los Diálogos*, “El Banquete”, México, Porrúa, 1984.

Raymond Bayer, *Historia de la Estética*, México, F.C.E., 1965.

Ramírez Mario Teodoro, *Variaciones sobre arte, estética y cultura*, Morelia-México, Universidad Michoacana, 2002.

Bibliografía Complementaria.

Adorno Theodor W. *Teoría Estética*, España, Taurus, 1992.

Baumgarten Alexander , *Reflexiones Filosóficas acerca de la Poesía*, Argentina, Aguilar Editores, 1964.

Cassirer Ernst, *Esencia y Efecto del Concepto de Símbolo*, México, F.C.E., 1ª ed. en alemán 1956, 1ª ED. en español 1975.

-----, *EL Problema del Conocimiento en la Filosofía de las Ciencias modernas*, VOL. 2. F.C.E., 1ª ed. en alemán, 1907, 1ª ed. en español 1957.

Croce Benedeto, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, España, Ed. Ágora, 1997.

Fernández Justino, *Estética del Arte Mexicano*, México, UNAM, 1990.

Humboldt Wilhelm von , *Sobre la Diversidad de la Estructura del Lenguaje Humano*, España, ed., ED.1990.

Köhler W., (et. al), *Psicología de la Forma*, Buenos Aires, Paidós, 1963.

Panofsky Erwin , *El Significado de las Artes Visuales*, España, Alianza Editorial, 1ª ed. 1955.

-----, *Estudios sobre Iconología*, España, Alianza Editores, 11ª ed. 1998.

-----, *Sobre el Estilo*, España, Paidós, 1ª ed. en inglés 1995, 1ª en español 2000.

Paz Octavio, *El Signo y el Garabato*, México, Joaquín Mortiz, 1ra ed. 1973, 2da. ed. 1983.

Paz Octavio, *La prueba del nueve*, México, Círculo de Lectores, 1985.