

dinámica debe tratar el espacio y el tiempo, o al menos el espacio-tiempo como reales; y Leibniz nunca explicó cómo puede ello ser fenómeno a partir de algo distinto. Y esto nos lleva a su doctrina de las mónadas'.

Las cuestiones anunciadas en las últimas líneas de esta cita ocupan los dos capítulos siguientes; sobre ellos no insistiremos aquí, y consideraremos tan sólo el último. Como ya dijimos trata Joseph en él, el problema del hombre como sujeto de la libertad y del mal como condición necesaria del plan divino. Conocidas son las soluciones que ofrece Leibniz a tales cuestiones; y a este respecto parece legítimo afirmar que Joseph no ha adentrado más allá de lo que está dicho en los buenos textos de historia de la filosofía. El capítulo empieza con las objeciones escépticas de Bayle a la Escuela, en el sentido de la imposibilidad de conciliar Fe y Razón, libertad humana y dependencia de toda criatura, bondad divina y mal. La respuesta de Leibniz parte de la consideración del valor lógico de tales 'implicaciones', porque las acciones de Dios no se juzgan a partir de probabilidades. 'Mucho hay de verdadero que es improbable', y las objeciones de Bayle no parten de otro fundamento que la improbabilidad. Y Leibniz pasa a proponer, como era exigible, el método adecuado para tal género de cuestiones: '...debemos más bien reconocer que no conocemos todos los hechos, y argüir a posteriori que, siendo que El permite el mal, debe éste ser reconciliable con su perfecta bondad y justicia'. Este es el argumento principal, al que se agrega la imposibilidad de establecer jerarquía alguna entre razón

y fe a partir de los hechos a que Bayle alude. Luego de este primer momento expone Joseph las aseveraciones fundamentales de Leibniz en conexión con esta problemática. El mundo como el mejor entre todos los posibles es lo que tan sólo podía resultar de las limitaciones necesarias de la acción divina, porque no puede ir más allá de realizar esencias eternas e incommutables. En conexión con estas aseveraciones expone Joseph el sentido en que es para Leibniz el universo una totalidad, su eliminación impecable de toda forma de maniqueísmo y el problema de la articulación entre entendimiento y voluntad divinos (esto último implícitamente, por lo menos). El capítulo se prolonga a través de las implicaciones relevantes con relación a los temas principales ya mencionados. Las cuestiones examinadas son: Modos de a voluntad divina, libertad humana indeterminación, virtud y conocimiento, determinismo y voluntad, la antítesis necesario-contingente en el dominio de la acción, espontaneidad y armonía preestablecida, etc., hasta terminar con el problema de la acción contingente de Dios (como fundamento de toda contingencia factual) en conexión con la célebre prueba ontológica de su existencia.

JUAN RIVANO.

Wil elm Worringer. "PROBLEMÁTICA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO". Editorial Nueva Visión. B. Aires, 1956, 30 pgs.

"Así, el resto es callar. Callar ante ansias insolubles. Pero no callar como un futuro ni como un vencido". De tal modo concluye su breve, pero denso

ensayo el gran teórico de "El arte egipcio", en el melancólico atardecer de una denodada lucha esclarecedora librada en el terreno de la historia del arte y la estilística, que recibieron sus tan significativos aportes durante media centuria.

Finalizada su lectura y desbrozada de las anotaciones marginales, surge en el lector, como entre propios ecos de indagaciones y afirmaciones apenas provisionales, la intensa reacción ante la trama centelleante que imbricarán flechas pesquisidoras, disparadas desde las más opuestas latitudes intelectuales. Cuestiones surgidas en el descuido del planteo cotidiano y asistemático, la puesta en vigor, el reclamo, ante insospechados (o demasiado sospechados) requerimientos, saltan al aire diáfano de la vida, como los desprevenidos peces que voltean, y viven con la más urgente vida, la de la agonía, en el cedazo que retira el pescador metafísico.

El rigor epistemológico de Worringer, su formación y hábitos dialécticos, por otra parte, hacen más lacerantes y sinceras, las cuestiones y las dudas, y así nos muestra en su radical desnudez, en su esquematismo primario, el ineludible encadenamiento y las inevitables consecuencias de posturas tan elementales como irremisibles; de plataformas ocupadas desaforadamente y, a veces, a cualquier precio, de manifiestos mesiánicos, de paroxismos fundadores...

Aunque orientado y entendido esencialmente como indagatoria de los fenómenos de expresión que presenta el campo de las artes plásticas, el estudio comentado abarca, por sus ineludibles concomitancias histórico-sociales, el estado mismo de crisis y revisión en todo el ar-

te contemporáneo, en sus diversas formas.

Al trazar los caracteres de esta problemática, dice Worringer, "No intentemos negarlo: ese arte actual, el único que reconocemos como vivo y contemporáneo, es decir "moderno", ese arte plantea una demanda que en su forma última y más aguda culmina en la reivindicación de un derecho dictatorial para los productores".

"¿Cuál es la instancia que, en apoyo de tal demanda, invocan los artistas respectivos? Es el carácter perentorio e infalible de su deber artístico. No les queda otra elección. Su lenguaje les está dictado, en última instancia, por una potencia evolutiva supra-personal".

Reconoce Worringer el estado crítico de una situación, por otra parte ya denunciada (Guyau, Ortega) que da origen a una verdadera dicotomía social: "arte de artistas" "arte del público". Concepción democrática del "arte para el pueblo" y concepción aristocrática de "arte para el artista", ambas posiciones, en su interpretación y alcance negativos, significan, en el primer caso, el anquilosamiento cultural, el rebajamiento de todos los niveles porque se trata de "bajar" hasta un "pueblo" (público) instalado por pereza o inercia social en formas o modos de ver "tradicionales", sancionados por la costumbre y aceptados, aunque fueran revolucionarios en su época alumbradora; en el segundo caso, la torre de marfil, la soberbia, el egoísmo y la vanidad impotente de los alquimistas de la cultura, amurallados en una concepción más que relativa, pesimista, de la vida y el mundo, que juegan con las cáscaras de un estéril ilusionismo.

Acepta Worringer como legal que, incluso, aislados del gran público, "se ensimismen cada vez más en el encierro solitario de sus talleres". Pero, por lo contrario, el artista cabal, diríamos remediando a Scheler, el "todo-artista" como el "todo-hombre", se ha sentido y se siente, hoy y en todo tiempo, antena colectora de una angustia multitudinaria, caja de resonancia de una dinámica social, a pesar o, precisamente, a causa de su magnífico aislamiento, de su soberbia dolida, de su aparente genofobia, extraño en un mundo que le duele y apasiona, airado contra los hombres, más no contra el "hombre"...

Es que la división y separación aludidas tienen que ver con una condición especial, con un modo de ser y de "gustar", orgánicamente distinto, que determina trayectorias anímicas, también distintas y confrontadas. De tal modo, se oponen, antagónicas e inconciliables, por irreducibles a un término común, aquellas dos actitudes, diríamos mejor, maneras de ser, de re-actuar frente a ciertas especiales expresiones y modalidades del arte: arte de minorías, arte para entendidos, "arte de artistas" y "arte popular", o arte del pueblo o para el público. Cabe agregar que dichas polaridades, no son, en modo alguno, un fenómeno exclusivo de la actualidad artística y han sido, en cambio, el paralelismo histórico de toda contemporaneidad. Tal prueban entre otras, la estética de la simpatía (Guyau) y la introyección (Lipps). En suma, se opera siempre, un proceso de cariocinesis estimativa, una división de grupos humanos por coincidencias de gusto y educación, con la sola diferencia que la división o polarización formulada por Wo-

rringer y claramente denunciada por Ortega, en su recordado ensayo * se operaría en vista de una circunstancia exclusivamente limitativa y funcional: aquellos que poseen el "órgano" y el afinamiento educativo consecuente que lleva al "arte de artistas" y, los más, que careciendo de dicha formación y exquisitez estética, se regodean en el "arte del público". Pero, esto no es, indudablemente, tan simple y esquemático como parece plantearse en una proyección horizontal, desasida de sus implicaciones sociales y de los planteos disyuntivos que surgen de las posibilidades de toda educación. Fuerza es reconocer que la crisis, si antigua, se ha exacerbado con la condición eminentemente intelectual que caracteriza a todo el arte contemporáneo, incluso aquellas tendencias que parecen surgir de lo alógico y simplemente existencial. El arte contemporáneo se halla en el camino progresivo de la abstracción, que termina devorándose a sí misma, si no la asiste el freno vital de un arte que se sienta plenamente válido.

En la substitución de la naturaleza por símbolo, se llega, en breve término, la representación simbólica objetiva: el símbolo, si no, la cifra, "aludiendo" en forma más o menos evasiva a una realidad inquirida, explorada y vivida como trasfondo de toda urgencia existencial. Así, comprensible que una realidad suscitada por el símbolo, prescindida de la naturaleza como vehículo de comunicación intencional: no es tan comprensible, en cambio, que a la naturaleza, y lo humano, por lógica consecuencia, se los entien-

* "La deshumanización del arte", 1923.

da como meras abstracciones y convenciones superadas (en el caso de las artes plásticas, lo descriptivo-figural, la perspectiva, etc.). La abstracción es el grado más alto y significativo de la parábola expresiva; no deja al objeto sino que lo significa, pretendiendo fijar su imagen "ideal" inmutable, absoluta, matemática. La abstracción es el objeto en intensa y extrema simplificación; ella no es solamente una operación del intelecto en su captación del mundo fenoménico, sino que intenta —y es, a veces, necesario que así lo haga en el juego de la economía del conocer— substituir al fenómeno mismo. Cuando se cumple en terreno propedéutico, el repertorio de formas o fórmulas que reelaboran y substituyen —eterno aprendizaje— una visión del mundo y de la naturaleza; cuando sirve, en definitiva, a la plasmación sensible de una nueva cogitación de la realidad, está en su terreno legal y fecundo; empero cuando esa abstracción no es más que "slogan" publicitario, cuando la operación condensadora y simplificadora desemboca en especulación crematística y "no es más que" un perfil distinto en la vajilla y en la mantelería, sigue sirviendo, como el más pedestre naturalismo, las prosaicas y burguesas modalidades del "buen vivir" a pesar de lo revolucionaria y antiburguesa que aparente ser.

Las relaciones e interdependencias entre arte y técnica (técnica entendida como condiciones de vida) no admiten hoy refutación valedera; el espiritualismo más empecinado no puede negar el primado de la máquina y la contundencia pragmática con que los nuevos modos de convivencia social influyen o determinan, acostumbrando al individuo a nuevas ex-

periencias sensibles que van dejando, cada vez, más atrás, una imagen borrosa de la Naturaleza, o acaso, la reemplacen.

Así, como se señalara, con toda razón, que el hombre común, el carente de afinamiento estético, toma la representación de la naturaleza como fin en sí mismo y no, como medio por el cual actúan elementos substantivos de la obra artística; especialidad, ritmo, color, volumen, línea, silencio, sonido, también debe recordarse que estos medios expresivos no actúan por sí solos sino en función de una nueva realidad, que es la obra de arte.

La prevalencia progresiva de los elementos formales, superando incluso aquella etapa en que la forma, plenamente válida, asume toda la significación e intencionalidad artística, desemboca en el huero ajeteo de los signos sin sentido, en el hermetismo lingüístico y mecánico de las palabras vacías de mensaje... Así lo reconoce Worringer que dice de esta especie de arte que "convertido en mero juego por una verdadera degeneración, pone por sí mismo en duda, su razón de ser". Con todo, expresa el autor, considerando la condición crucial del arte contemporáneo, que, aún hallándose en pleno proceso canceroso de abstraccionismo que lo lleva a un callejón sin salida, no le queda más remedio que seguir adelante... Worringer intenta salvar con la premisa estetizante del "arte por el arte" a-pesar-de-todo (sic) el escepticismo, la amarga y profunda verdad que anida en el cuestionario de su ensayo, bajo la forma de una conclusión negativa sobre las posibilidades de comunicación, interpretación y legitimidad del arte de hoy, a la luz de una articulación inter-humana,

o, si se prefiere, necesidad social, que pueda considerarse incuestionable.

El artista de hoy —por lo menos, el artista que toma la vía de la abstracción a ultranza— debe resignarse a una esencial e inevitable incomunicabilidad, debe aceptar la irreversible situación de que su lenguaje se desenvuelve dentro de un sistema cada vez más cerrado; que, tal vez, pintor, escultor o músico y también poeta, su arte será cada vez menos una lengua que un código de señales, donde la desesperación y el nihilismo dictarán mensajes cifrados de problemática recepción.

Prudentemente, advierte Worringer a los auténticos innovadores, eliminadas las huestes gigantescas de los meros seguidores, que si ellos entienden trabajar para un mañana “no deben pretender que el presente les extienda un poder general en blanco” tanto más cuando asoman perturbadores indicios del estado de falencia y caducidad en que se debate la razón misma de ser, en cuanto exigencia expresiva, de las artes plásticas.

Al acotar, brevemente, su concepción de que, posiblemente, las artes plásticas, como entes culturales organizados y socialmente justificados, respondan a la penuria de una irrevocable finitud y agotamiento, cediendo el paso a otros lenguajes de más actual planteamiento, suscita la cuestión de su conveniencia expresiva, más adecuada o no, a nuestras necesidades históricas.

De tal modo, actualiza una de las formulaciones de la estética hegeliana, aquella de que cada una de las artes, por cuanto constituye una forma orgánica de expresión, condicionada por la dinámica social, se mantiene en vigencia de acuer-

do con su mejor respuesta a determinado tipo de apetencias estéticas; dase, por tanto, simultaneidad de ciertas formas, en todos los estratos y épocas del acontecer humano, pero con un cierto orden y prevalencia, en un encadenamiento y sucesión cíclicos, al que no es ajeno el proceso de creciente espiritualización que cada una de esas formas expresivas (artes) ha ido mostrando.

Finalmente, Worringer expresa que el arte podrá seguir siendo, de todos modos, un medio para dirimir el mundo, un mundo permanentemente inventado por cada uno de los artistas que en él se angustian.

HUMBERTO E. CERANTONIO.

Martin Buber. ¿QUÉ ES EL HOMBRE?. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2ª edición. 1950, 161 pág.

Martín Buber, profesor de filosofía social de la Universidad Hebrea de Jerusalén, ya ha visto traducidas al inglés la totalidad de sus obras y la influencia que muy luego éstas ejercieron. Discípulo de Dilthey y amigo de Max Scheler, no halló cabida ni menos seguridad en las distintas concepciones antropológicas que recorrió como investigador. De ahí que él, por su parte, haya intentado bosquejar una antropología en la que sean superadas las limitaciones que creyó reconocer en aquéllas.

El libro de Buber constituye un esfuerzo feliz para ofrecer en rigurosa síntesis lo que estábamos acostumbrados a buscar en densos trabajos, como la *Antropología Filosófica* de Cassirer o la no menos excelente descripción que con el mismo título escribió Bernhard Groethuysen. Con la