

## Retorno a la unidad

### V

¡Atención a los principios!

Como habrá advertido el lector, mi actitud es todo menos negativamente crítica. Tiendo, a ojos vistas, hacia una concepción constructiva del universo que corra paralela a la marcha de la antropología, la ciencia y el arte actuales. Pero entiendo que, si se quiere sobrenadar en el mar de equívocos en que naufraga gran parte del pensamiento contemporáneo, hay que saber no sólo adónde se va, sino de dónde se viene, es decir, en qué suelo hinca sus raíces nuestro modo de pensar.

A esto responden las repetidas alusiones hechas en los artículos precedentes al *estilo objetivista de pensar*, que, a mi juicio, sigue modelando, callada o abiertamente, para infortunio de todos, la vida mental de muchos pensadores actuales. Es curioso advertir que gran parte de los esfuerzos beneméritos que hoy se realizan para anclar el pensamiento en la tierra firme de lo profundo, lo ontológicamente valioso, se agostan en flor por el dramático desequilibrio existente entre el fin a que se tiende y los principios de que se parte. El *pathos* que caracteriza los escritos de los pensadores existenciales no responde sino a este desfase que hay entre el objeto de estudio y las categorías que orientan la investigación. ¿Cómo va a ser posible, por ejemplo, entender esa realidad compleja que llamamos comunidad si se considera como presupuesto metodológico indispensable llegar a lo "compuesto" a partir de lo "simple" por vía de recomposición?

Si se ahonda un poco en el modo actual de pensar se advierte una clara desorientación, erizada de peligros, acerca de las categorías que vienen orientando hace siglos la marcha del pensamiento. Delatan esto inequívocamente las polémicas actuales acerca, por ejemplo, del arte y de la técnica literaria de la narración.

*Objetividad del "cine" y la novela  
Resumen de una polémica*

Es sintomática a este respecto la crítica que hizo Carlos Luis Álvarez de la defensa de la objetividad narrativa realizada por José María Castellet en su opúsculo "La hora del lector" (1). A mi juicio, la crítica de Carlos Luis Álvarez, justa y exacta en el fondo, está lejos de poseer la radicalidad que el tema exige, por no tener a la base una teoría filosófica suficientemente rigurosa de la objetividad. Vayamos por partes.

1. "La tesis fundamental de Castellet—escribe Carlos Luis Álvarez—se acerca cada vez más al papel de protagonista en la literatura, mientras que el escritor pierde terreno paulatinamente. Esta *desaparición progresiva* del autor conducirá—está conduciendo—a una absoluta objetividad narrativa "que responde al fenómeno social de resquebrajamiento del mundo burgués". Al desaparecer la literatura "analítica", que "respondía perfectamente a una concepción burguesa de la vida" (2), han surgido los relatos en primera persona, el monólogo interior y las narraciones objetivas, *limitándose estas últimas a reproducir, con la misma imparcialidad que lo haría una cámara fotográfica, las situaciones, hechos y escenas que constituyen el argumento de las novelas*". "Supone Castellet que el cine ha tenido una gran importancia—seguramente decisiva—en la formación de la técnica de la narración objetiva. Donde yo hubiese dicho, por ejemplo, que el cine ha logrado anquilosar la capacidad imaginativa y fantástica, Castellet dice que el cine ha desarrollado la *sensibilidad receptiva*. El, apoyándose en autoridades, señala que el público está habituado ahora a *ver narrar*, mientras que yo me inclino a suponer que el público de hoy ha perdido la costumbre de representar el mundo en su imaginación" (págs. 44-45).

(1) Véase *Punta Europa*, núm. 54, págs. 44-48. Madrid, junio 1960.

(2) Estos textos son de Carlos Luis Álvarez. Las citas incluidas en ellos son de José María Castellet.

El comentario de Carlos Luis Alvarez discurre en estos términos: "Castellet opera con *mentalidad de ingeniero*. Esto es, reduciendo su discurso a las técnicas. Si acaso intenta perforarlas, nunca llega a pasar de la psicología, especie que pertenece todavía al mundo de los automatismos. Nada de estéticas, nada de espíritu."

Y agrega las consideraciones siguientes, que reflejan su concepción de la verdadera objetividad:

"Al escritor, al autor—cuya raíz es la misma de autoridad—corresponde el descubrimiento de la realidad oculta en la realidad visible o cinematográfica. Aquella realidad oculta, que en cierto modo es el símbolo, adaptable a muchas y variadas realidades externas, es la verdadera realidad, la realidad típica. El lector colabora mediante la comprensión de esa realidad que llega a su conciencia. No de otro modo se ha producido la cultura desde los primeros días del hombre. Porque la comprensión es conocer. El artista es un sujeto cognoscente, que trata de encontrar lo universal en lo particular. Lo universal *no está en lo objetivo*, en el objeto tal cual es, sino *en lo subjetivo*. Hay que romper la dura y hosca corteza del objeto para encontrarnos a nosotros mismos en él. Sonia, el príncipe Muichkin o Aliosha representan *objetos vistos definitivamente* por el pensamiento de Dostoyevski, objetos universales, porque cada uno de ellos representan *situaciones del alma* del novelista. El lector no tiene por qué inventarse cierta situación del alma de Dostoyevski—que ya no sería de Dostoyevski—, sino comprenderla—la comprensión es un principio activo de conocimiento, y, por tanto, de colaboración—, y así descubrir mediante el candor y la bondad de Aliosha a los infinitos Alioshas que andan por el mundo" (3).

Fustiga a continuación el ideal del "novelista-cámara":

"La cámara cinematográfica—en la que Castellet pone todas sus complacencias—se asemeja a la pupila que ve el objeto tal cual es. Tal cual es, según Castellet. Reduciéndonos a lo más simple, tenemos que la cámara cinematográfica y la pupila de Castellet ven el objeto, su estructura molecular, el núcleo, los corpúsculos infinitesimales que lo constituyen, el juego *vital* que, según las últimas deducciones, es propio también de la materia. Pero si de este mundo de la física, relativamente simple, nos trasladamos al mundo del pensamiento y del sentimiento, qué no tendríamos que decir del *novelista cámara*! Porque, en el fondo, lo que ocurre es que el *novelista-cámara* no existe."

Y para mostrar la insuficiencia de ese realismo "cinematográfico", que, por mecánico, es infrapersonal, se

aplica a mostrar que la unidad de sentido, *constitutiva de objetividad*, sólo proviene del poder unificante de la conciencia.

"Comprender un objeto es introducirlo en la conciencia. E introducir un objeto en la conciencia es pensarlo, pensar. En principio esto no lo puede hacer una cámara. La realidad exterior es diversa e irreductible y solamente aparece como unidad en la conciencia. Es ahí, en la conciencia, donde la realidad exterior adquiere un sentido. Sobre la pupila el objeto no significa nada, carece de sentido real. Lo que me temo es que Castellet llame pupila o cámara a lo que no lo es. De otra parte, lo que ha hecho la cámara cinematográfica es separarse de la visión puramente objetiva para acercarse cada vez más a una visión subjetiva de la realidad. En ese acercamiento estriba el proceso cinematográfico. La cámara es hoy, más que un ojo impassible, una conciencia. Cuando un director de cine o un guionista se dispone a realizar—*a hacer real*—una película, procura reducir a unidad la diversidad de la materia que va a manipular. *Introduce* en el objeto una lógica de desarrollo, a ese desarrollo *le presta un tempo* determinado, penetra en su vida interior—no conformándose con la visible—, y, por fin, lo presenta desde su objetividad" (4).

Esta evasión a la subjetividad parece comprometer la posibilidad de comunicación de la verdad conocida. Pero Alvarez sortea el escollo con una cita de Salvador Echavarría:

"Ese buceo en la subjetividad, en la subjetividad pura, entrega tesoros tan personales que parecen excluir toda participación. Y sin embargo, resultan ser los más transmisibles: antaño desconocidos, arrancados de la nada, pronto se convirtieron en patrimonio común."

### *Objetividad eminente de lo genial*

En el punto 1 del apartado anterior puede observarse cómo la falta de una sólida teoría de la objetividad obliga al autor a refugiarse en lo "subjetivo" en busca de universalidad. ¿No habrá realidades que sean a la par "objetivas"—es decir, profundamente reales, independientes del capricho y arbitrariedad del sujeto cognoscente—y "universales", es decir, representativas de toda una especie de seres? ¿Por qué son universales los grandes tipos de la literatura? Evidentemente, no por ser "subjetivos", sino por ser humanos, auténticos y profundos. El literato genial es el que ve la realidad al nivel de profundidad en que los hombres se asemejan y se comprenden. Por eso son eternas y

(3) El primero y el último subrayados son míos.

(4) Los subrayados son míos.

"clásicas". Muy posiblemente habrá que resolver en esta dirección el problema de qué es el clasicismo.

El punto 2 del mismo apartado nos sugiere la siguiente pregunta. Si el mundo de la pantalla responde a la actividad de un sujeto, el director de la película, que *introduce* en él una lógica de desarrollo, le presta un *tempo* determinado, etc., ¿cómo se explica que tantos millones de seres distintos del director en sensibilidad y formación se sientan profundamente afectados por él? ¿No será que con esa actividad "subjetiva" está penetrando el director en esa capa profunda del ser en la que todos los hombres, de un modo o de otro y más o menos intensamente, participan? La genialidad del sujeto-director consistirá, pues, en intuir lo auténticamente *objetivo*, lo que es tan real que constituye algo *universal*, algo *profundamente humano*. Se trata de una *objetividad superior*, que los existencialistas suelen denominar, equívocamente, *inobjetividad*.

Esto nos sumerge de lleno en la más aguda problemática del pensamiento existencial: la posibilidad de pensar las realidades existenciales—profundas, singulares e "inobjetivas"—y *transmitir* su conocimiento a los demás. Después de Kierkegaard y de Nietzsche, afirma Jaspers (Cf. *Vernunft und Existenz*) la filosofía hay que hacerla "desde la excepción, sin ser la excepción", porque al ser de la "existencia" (entendida como *existenz*, en el sentido técnico jaspersiano) pertenece constitutivamente la comunicación.

Para ello hay que ahondar previamente en el estatuto ontológico de los entes singulares, a fin de descubrir la supraespacialidad y supratemporalidad de lo "irrepetible absoluto" (*Urs von Balthasar*), la "universalidad de lo espiritual" (Marcel), la "universalidad cualitativa" de los valores (Guardini), la "universalidad relacional constituyente" (L. Ricard) y desbordar, de este modo, la escisión de lo singular y lo universal, distinguiendo cuidadosamente entre lo individual y lo personal. Lo individual implica retracción; lo personal, distensión. El individualismo aísla de la realidad, el personalismo vincula, a un nivel en que la donación, lejos de ser dispersión, es la actualización de la verdadera intimidad personal.

Esta orientación tiene a la base—como advertirá el lector—una severa crítica de la objetividad, o más exactamente, del pensamiento racionalista inspirado en los principios de inmanencia y objetividad. Pero éste es tema tan amplio y fecundo que debe ser tratado a ritmo lento.

### Prestigio de lo objetivo

En la filosofía moderna se da, evidentemente, una psicosis de objetividad, es decir—hablando en términos de momento imprecisos—, un afán patológico de

seguridad, de certeza, de rigor, de dominio. Uno de los máximos representantes del pensamiento europeo de la primera mitad de siglo, Edmund Husserl, se impuso la tarea de hacer de la filosofía una ciencia rigurosa bajo un lema de absoluta fidelidad a "las cosas mismas". El profesor titular de la primera cátedra alemana, Nicolai Hartmann, introdujo en la investigación filosófica, a través de ingentes tratados cuidadosamente escritos, un estudio de serena objetividad (*Sachlichkeit*). En la posguerra del 14 se impuso en centroeuropa como un ideal el "Ethos de la nueva objetividad": se volvió a Bach, al clavecín, a la poesía de Stephan George. Al *pathos* romántico, a la exageración convulsa y a la falsedad se opuso un estilo sobrio y verista. Frente a los amanerados edificios de los años 70 y 80 resaltaba ahora la línea estilizada y sobria de las nuevas construcciones, en las que alienta un espíritu de armonía y serenidad. Se empezó a hablar de "música pura", anatematizando, en aras del nuevo espíritu, cuanto significase sentimiento, pasión, ardor, pomposidad. La música de Hindemith fué recibida como un mensaje. Todo bajo la consigna de la *Neue Sachlichkeit* (nueva objetividad), que actuaba como un conjuro que nadie osaba someter a revisión.

Tanto más debemos ahora insistir en la pregunta: ¿qué significa el "ethos de objetividad"? ¿Cuántos sentidos puede adoptar esa proteica palabra "objetivo"?

Aun a riesgo de fatigar al lector, vamos a hacer un bosquejo de análisis. El análisis es el sable mágico que corta todos los nudos de disputa por la vía fecunda de la comprensión. Los equívocos salen a la luz y la discusión se desvanece.

### Lo objetivo y sus múltiples sentidos

1. Por *objetivo* se entiende lo *objetivo* (*gegenständlich, ob-jectif*), lo que está enfrente (*gegen-über*) y, por ser una realidad distinta del sujeto y hallarse a distancia, puede ser conocido por éste de modo espectacular (5).

2. *Objetivo* es lo mensurable, lo localizable en el espacio y tiempo (*Vorhandene, Handgreiflich*) y, de consiguiente, lo universalmente verificable "por no importa quién" (Marcel). Al ser temporal-discursivo, lo *objetivo* es representable (*vorstellbar*) (6).

3. Para un pensamiento de corte cientista, lo *objetivo* se confunde, por tanto, con lo *real*. Lo que cuenta es un deber de exactitud universalmente controlable, independiente de toda condición personal. *Objetiva* es la realidad que puede ser objeto de conocimiento de

(5) Cfr. Prini: *Metodología dell'inverificabile*, págs. 11-12.

(6) Cfr. Grassi: *Von Ursprung und Grenzen der Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften*. Leo Lehnen Verlag, München, 1950.

un "sujeto en general" (*Subjekt überhaupt*) (7), por ser constatable, punto por punto, con un tipo de experiencia causal, mecánica, discursiva, como se detecta un fallo en un motor.

Spongamos que un hombre toma un revólver y mata a otro. Este es un hecho real y, por tanto, objetivo. Pero se trata de un acto extraordinariamente complejo. ¿Podríamos precisar cuáles de sus aspectos son objetivos? Para un pensador objetivista no habría aquí sino una serie de procesos físico-químicos que la ciencia experimental debe explicar conforme a sus leyes. El acto de disparar responde a una contracción muscular que se resuelve en el fondo en la liberación de una determinada energía. El trayecto recorrido por la bala está determinado por la cantidad de energía liberada por la explosión de la pólvora; la muerte de la víctima se reduce al trastorno producido por el impacto en la estructura protoplasmática: estos son los datos que recoge como *objetivos* la ciencia de temple *objetivista*. Con ello queda en sombra todo el mundo de los valores, las motivaciones, los sentimientos, etc., es decir, lo que da a los actos su sentido específicamente humano. Nada extraño que esté sumido el mundo objetivista en una "asfixiante tristeza" (Marcel).

4. Por ser cualitativamente amorfo, *lo objetivo* es cuantitativamente reductible a elementos unívocos. Es, por tanto, lo inventariable (Marcel), lo que puede ser dominado mediante una técnica adecuada, por ser problematizable (8), es decir: susceptible de un estudio analítico. De lo objetivo se puede obtener un conocimiento exacto.

5. *Lo objetivo* se opone a lo jerárquico, lo analéctico, lo cualitativamente irreductible, lo *sprunghaft* (Jaspers). Es unívoco y, por tanto, no flexible (*souple*), por falta de capacidad creadora que proviene del poder ontológico de constitución—que a su vez implica superioridad jerárquica—, y esta falta de libertad entitativa, que es capacidad de adaptación, se manifiesta como violencia. De lo objetivo brota el poder de coacción externa. Es indiscreto y avasallador. Lo objetivo es el objeto de estudio de la ciencia puesta al servicio de una política de opresión.

(7) Lo objetivo es "válido para toda conciencia dotada de condiciones de percepción análogas a las nuestras" (Marcel: *Journal Méta-physique*, págs. 20-2).

(8) Acerca del concepto de problema (Gegenwurf), véase Heidegger: *Kant und das Problem der Metaphysik*. Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1952, pág. 148.

Así como lo superobjetivo es constitutivamente discreto y tiende a pasar inadvertido, lo objetivo se impone como única especie de realidad en el mundo ase- diado por la voluntad de poder (Willie zur Macht) (9).

6. Al ser unívoco, *lo objetivo* es fuente de dilemas, de antinomias y paradojas (10).

7. *Objetivo* se destaca en oposición a "existencial" (11), cuya densidad ontológica, en su versión externa de libertad, es entendida por un pensamiento ahito de certezas como ambigüedad y falta de firmeza.

El concepto de objetividad procede de la ciencia (12), y ésta funda su marcha de conquista de lo real en el conocimiento impersonal: lo objetivo se reduce a lo "cósico" (*dinghaft*) (13), a procesos en tercera persona (14), fácil presa de un conocimiento universalista y causal, expresable en fórmulas y leyes. Por eso el conocimiento objetivista cierra el acceso a las realidades cualitativamente superiores, al convertirlas por egoísmo en un *systeme pour moi* (Marcel) (15).

#### La estética: Torre de Babel

A la vista de los equívocos que ocasiona un vocablo tan decisivo en materias de arte como es lo objetivo, a nadie puede sorprender la confusión babélica que reina en estética. "Hay que ser objetivos y auténticos, evitar el adorno y acertar con la expresión rápida", se oye decir con frecuencia a los jóvenes compositores. Pero cuando les instamos a aclarar el sentido de estos vocablos: "objetividad" y "autenticidad"; el azoramiento que coarta la respuesta delata una falta lamentable de reflexión, de la voluntad de fidelidad al modo de ser de las cosas, que no pueden ser violentadas sino a riesgo de graves pérdidas. Haber presentado esto es el motivo que inspira el acercamiento a la filosofía de la ciencia, la técnica y el arte.

(9) Sobre este aspecto insiste preferentemente A. Brunner. (Cfr. *Der Stufenbau der Welt, Erkenntnistheorie, La personne incarnée, Erkenntnis und Glaube.*)

(10) Cfr. Prini: *Metodología dell'inverificabile*, y M. Dufrenne-P. Ricoeur: *G. Marcel et K. Jaspers*. Las antinomias y dilemas mediores son fruto de un pensamiento sensible a la diversidad y ciego para la unidad que procede de la distinción jerárquica. Es ésta una realidad sutil que sólo se revela a una visión humilde. La actitud espectacular es "una forma de concupiscencia" (Marcel: *Etre et Avoir*, página 26).

(11) Cfr. Bytendiik: *El Dolor*, pág. 212.

(12) Cfr. Grassi: *Ob. cit.*, pág. 143.

(13) Cfr. *Ob. cit.*, pág. 402.

(14) Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception*, pág. 231.

(15) *Etre et Avoir*, Aubier. París, 1935, pág. 185.

De puntillas y en voz baja, como corresponde a un intruso que se mete en el imponente palacio de la Filosofía, voy a hacer algunas apostillas a los artículos que el P. Alfonso López Quintás escribe en ARQUITECTURA.

Para mí la arquitectura, o parte del hombre o no es arquitectura; su expresión plástica es no un origen, como en la pintura o la escultura, sino su consecuencia, su plenitud humana. Parte de una necesidad se hace posible por una técnica y cristaliza en obra de arte. En sus tres períodos de gestación, jerárquicamente escalonados, va nutriéndose de todas las variadísimas facetas de lo humano, pero es en su origen, en su propia razón de ser, en donde ha de contar con una mayor y más clara carga de humanidad y es allí donde la ciencia del conocimiento ha de prestarle las aportaciones más valiosas.

¿Qué soy? ¿Para qué soy? ¿A dónde voy?... Son interrogaciones, de siempre, que el hombre de todos los tiempos se hace y se contesta. El de hoy responde a su manera, y esa manera, la genuina de nuestro tiempo, es precisamente la que tiene que conocer el arquitecto si de verdad ha de hacer arquitectura de hoy.

La filosofía no es, pues, para el arquitecto una ciencia de "adorno", es la ciencia matriz; la que estudia el punto de arranque, su razón de ser. No cabe la posibilidad de ha-

cer un traje a la medida sin las medidas del sujeto.

Y si hoy la arquitectura de unos y otros países, tan aparentemente distantes en ideología, es tan semejante, tan borrosa y poco definida, es, en parte, porque los arquitectos toman "desde lejos" las medidas de la profunda humanidad de los pueblos, y en otra gran parte, en que la humanidad actual tiene sus contornos humanos, ideológicos, morales, sociales..., algo borrosos también.

No nos hagamos ilusiones. Un ESTILO, así, con mayúsculas, como lo tuvo Grecia o Roma o la Edad Media, exige una humanidad nítida, clara de contornos, de una pieza, que no es el caso de la nuestra.

Nuestro mundo actual es como una película desenfocada, pero que los arquitectos la podemos proyectar enfocando o desenfocando también nuestro aparato de proyección, y en uno u otro caso la película tendrá unos contornos borrosos, los de origen, o será un puro borrón. Para mí la Filosofía, el estudio profundo del hombre, es el botón de enfoque, el que nos hace posible descubrir el verdadero perfil de la humanidad de hoy y las posibilidades de la de mañana, porque esa carga mágica de obra de arte que tiene la arquitectura hace que no sólo haga el traje a la medida de su realidad, sino que también, como buen sastre, supla con una almohadilla algún hombro bajo que

encuentre en la pobre realidad física del cliente.

La arquitectura necesita mucha filosofía, mucho conocimiento humano, pero cuidado en confundir filosofía del hombre con filosofía del arte o de la arquitectura.

El arquitecto necesita saber el porqué de la arquitectura y el cómo puede hacerla, y con conocimiento y con sugerencias de lo inconsciente (Hartmann) hacer la obra de arte, pero niego que necesite, ni que le convenga saber, el porqué de esa obra de arte.

No quiero meterme en si es o no posible encasillar en la ciencia del conocimiento lo que tiene mucho de cualidades intuitivas e inconscientes; sólo digo que la filosofía del arte para los pintores no es más que un lastre de pedantería estéril y hasta esterilizante en el proceso de la creación y para el arquitecto algo por el estilo. Ahí queda como muestra la funesta influencia de la ramplona filosofía de Runkin para con el Modernismo.

Y termino aplaudiendo y agradeciendo la decisión de la Dirección de la Revista de proporcionarnos enseñanzas en esta y otras disciplinas indispensables para ese conocimiento panorámico del hombre y de la sociedad que ha de tener el arquitecto y el urbanista para el correcto desarrollo de su labor.