

## **La Estética de Nicolai Hartmann: una investigación filosófica en torno al mundo del arte**

1. Aristóteles, en el libro I de la *Metafísica*, define la Sabiduría como un estudio que versa “sobre las primeras causas y sobre los principios” de las cosas <sup>1</sup>. Según esto, la Sabiduría o Filosofía debe ser concebida como un saber omnicomprendido, que se propone llevar a cabo un análisis de toda clase de objetos posibles. No obstante, sería erróneo ver en la Filosofía un conocimiento meramente general; su tarea no es tanto la de formular enunciados triviales sobre los objetos, sino, más bien, tratar de averiguar qué principios universales constituyen la realidad en su raíz más profunda. Las disciplinas científicas dan por supuestos tales principios, sin pararse a examinarlos detenidamente, y esto les permite progresar sin descanso en sus investigaciones; la Filosofía, en cambio, no puede permitirse tal privilegio; por esta razón su tarea es extremadamente dificultosa y mucho más lento su avance.

Entre los muchos objetos por los que se ha interesado el saber filosófico a lo largo de su historia, el mundo de la belleza y las artes ha atraído siempre poderosamente la atención de los grandes pensadores. A partir del siglo XVIII, con Baumgarten y Kant, la Filosofía llegó incluso a consagrar una de sus ramas, la Estética, al análisis de los principios y causas últimas que entran a formar parte de los objetos bellos. No obstante, la reflexión en torno a estas cuestiones es mucho más antigua, y se remonta a los mismos orígenes del pensamiento filosófico en Grecia.

Es un hecho que, a lo largo de nuestra existencia, topamos constantemente con cosas que provocan en nosotros una reacción peculiar, caracterizada por la sensación de hallarnos ante objetos que merecen se les aplique el calificativo de “bellos”; y esto no sólo en el ámbito artístico, ya que también fuera de las artes existen muchos objetos del mundo natural o humano que

---

1. ARISTOTELES, *Metafísica*, I, 981b28, 982a8.

reúnen las condiciones que pensamos se requieren para atribuir a tales objetos un valor estético. Sin embargo, muy pocas veces nos preguntamos qué es lo que hace posible tal experiencia de lo bello, o en qué consiste la belleza misma. Y cuando lo hacemos, lo cierto es que normalmente la opinión de los artistas no es de mucha ayuda; ellos se limitan a practicar sus respectivas artes, produciendo en ocasiones obras grandiosas, pero sin reflexionar sobre lo que están haciendo. Sus manifestaciones no contestan a cuestiones como las siguientes: ¿en qué radica el valor de las obras que realizan?, ¿por qué consideramos una obra determinada como sublime?, ¿qué hay en una obra de arte para que ésta nos atraiga irresistiblemente?, ¿cómo es que nos emocionamos ante una gran música, o al contemplar una espléndida pintura, si lo único que percibimos es una sucesión de sonidos, o un conjunto de manchas de color?; en suma; ¿qué contenido se encierra en las grandes obras artísticas, y cómo es que dicho convenio permanece fijado en ellas durante siglos, suscitando la admiración de los diversos hombres que las contemplan o las escuchan?

Todos estos interrogantes no son ni pueden ser resueltos por los artistas. Cuando éstos ofrecen algún tipo de respuesta a los mismos, lo hacen acudiendo a tópicos explicaciones relacionadas con el carácter inconsciente e inspirado de la tarea creadora, o describiendo algunos aspectos técnicos peculiares de su labor, que no aportan nada decisivo al asunto principal. Es la Estética la disciplina que debe enfrentarse a estos problemas, siendo consciente, empero, de que la dificultad inherente a los mismos condena de antemano a un relativo fracaso cualquier posible propuesta de solución. Esto no es algo negativo, como a primera vista pudiera pensarse; hay que tener en cuenta que en este terreno incluso el fracaso es útil, pues los errores cometidos por un determinado pensador sirven de advertencia a los que le suceden para que orienten sus esfuerzos en un sentido distinto, más adecuado al objeto que se está estudiando. El error no es en Filosofía algo que deba eludirse, sino más bien aquel factor que hace posible el desarrollo mismo de la ciencia filosófica.

2. Tras de la publicación por Kant en 1790 de la *Crítica del Juicio* la reflexión filosófica ha girado de forma creciente en torno al tema del Arte. A comienzos de este siglo, y coincidiendo con el auge de las vanguardias (futurismo, cubismo, dadaísmo, vorticismismo, suprematismo, surrealismo...), también desde la denominada *fenomenología* se realizaron importantes aportaciones al terreno de la Filosofía del Arte, muchas de las cuales se encuentran hoy en día sumidas en el olvido, a pesar de poseer un gran valor.

Desde el primer momento, muchos fenomenólogos —entre los que cabe destacar los nombres de M. Geiger, R. Ingarden, J. Conrad o W. Meckauer—

no dudaron en aplicar su método al mundo artístico, con la esperanza de encontrar algunos de los principios categoriales que integran la estructura fundamental de las obras de arte. Como es sabido, estos estudios han influido posteriormente de manera decisiva en la mayor parte de los pensadores importantes de este siglo, como M. Heidegger, J. P. Sartre, M. Merleau-Ponty, M. Scheler, J. Ortega y Gasset, o N. Hartmann.

Las aportaciones de todos ellos a la Estética han sido profusamente investigadas, salvo en el caso de Nicolai Hartmann, cuya filosofía del arte apenas ha tenido repercusión entre los especialistas. En los últimos años, el autor de estas líneas se ha ocupado de llevar a cabo un estudio minucioso de la filosofía hartmanniana, que le ha permitido sacar a la luz un conjunto al pensamiento estético. En los párrafos que siguen se exponen algunos de los resultados de la citada investigación; los lectores juzgarán hasta qué punto ayudan a resolver algunas de las cuestiones problemáticas anteriormente enumeradas <sup>2</sup>.

3. Para Platón, Plotino, y todo el neoplatonismo posterior, la Belleza es una Idea más, que puede ser imitada en mayor o menor grado por los objetos sensibles, y que se identifica, en última instancia, con la Idea del Bien; según el platonismo, por tanto, la Idea de lo Bello es más bella que lo bello sensible.

Hartmann considera, sin embargo, que la definición de la belleza propuesta por Hegel resulta más adecuada a la esencia del fenómeno de lo bello; según Hegel, lo bello no sería tanto la Idea misma, como “el aparecer sensible de la Idea” <sup>3</sup>. Hartmann hace suya esta tesis de Hegel, y la aplica al ámbito del Arte, afirmando que la belleza de las obras artísticas no reside ni en la apariencia sensible de las mismas, ni en el contenido de ideas o valores universales que a través de ellas se manifiesta, tomados por separado, sino en el *aparecer* de tales ideas y valores universales, en forma de un *trasfondo irreal* en la superficie de dichas obras.

Así pues, según Hartmann, una obra de arte se definiría como aquel objeto creado por el espíritu humano, cuyo primer plano sensible o superficie exterior se encuentra configurada del tal manera, que a través de él aparece ante un sujeto educado estéticamente una constelación de contenidos ideales y de valor, proyectados por el artista en su obra, a manera de trasfondo irreal de la misma. La belleza de la obra radica justamente en este aparecer, puesto que lo bello no es otra cosa que “la transparencia de lo real en favor de lo ideal” <sup>4</sup>.

2. Cfr. *supra*, S 1.

3. G. W. F. HEGEL, *Lecciones sobre la estética*, Ed. Akal, Madrid, 1989, pág. 85.

4. N. HARTMANN, *Autoexposición sistemática*, Ed. Tecnos, Madrid, 1989, pág. 74.

Hay que indicar, no obstante, que el trasfondo irreal, que hace acto de presencia en la superficie sensible de la obra, no es objeto de una percepción ordinaria por parte del sujeto que la contempla o escucha, sino que únicamente es accesible a la *intuición*, es decir, a una “visión de segundo orden”. Sólo este tipo de percepción puede ir más allá de lo inmediatamente dado a nivel sensible, y captar en la obra aquello que los sentidos no aprehenden directamente <sup>5</sup>: el complejo mundo de ideas y valores universales que en ella se encierra, y que normalmente pasa desapercibido a la percepción cotidiana, atada al ámbito de lo concreto.

De manera que la captación de los contenidos irreales fijados en el trasfondo de las obras de arte no es de índole conceptual, sino más bien intuitiva, toda vez que tales contenidos aparecen *inmediatamente dados* al sujeto que contempla la obra entretejidos o confundidos con las formas sensibles de la superficie. La percepción del contenido de valores ideales y de la belleza de la obra, en última instancia, algo en lo que intervienen en mayor grado la *imaginación* y el *sentimiento* que la razón discursiva.

Tal como lo concibe Hartmann, el Arte nos hace experimentar, sentir, o “ver” los valores ideales directamente, pero no nos proporciona un conocimiento lógicamente estructurado o “científico” de los mismos. Si Hartmann había señalado en su obra *Rasgos fundamentales de una metafísica del conocimiento* (1921) que la estructura profunda del ser y de los valores trasciende las posibilidades cognoscitivas del entendimiento, por lo que siempre queda un sector del objeto que se resiste al análisis de la razón (lo que Hartmann denomina “lo irracional” o “lo metafísico”), en la *Estética* afirma, en cambio, que el Arte –sobre todo la Música– es capaz de penetrar en el dominio de las “cosas últimas”, es decir, allí donde la mente humana ya no puede valerse de los conceptos ordinarios proporcionados por la lógica <sup>6</sup>.

A la razón (es decir, a la Ciencia y a la Filosofía) le resulta imposible revolver los problemas metafísicos que le plantea el ser. Traspasado cierto límite, los conceptos topan con lo irracional, de manera que éstos son incapaces de decirnos nada más sobre la esencia del mundo. Sin embargo, la obra de arte, por ser el resultado de una actividad poética, en la que interviene un factor irracional, aportado por el sentimiento, ejerce lo que Hartmann llama una “función metafísica” <sup>7</sup>, gracias a la cual al espíritu humano le es dado penetrar en el ámbito de lo desconocido. Entonces todos los misterios del Universo parecen quedar resueltos, y el individuo alcanza una auténtica “revelación”, en la que, al participar plenamente del ser y del valor, experi-

---

5. Cfr. N. HARTMANN, *Estética*, UNAM, México, 1977, pág. 24.

6. Cfr. N. HARTMANN, *Estética*, pp. 236, 274, 280 y 289.

7. N. HARTMANN, *Estética*, pág. 302.

menta una transformación interna. *Sentimos* que, a través de la obra, se nos ofrecen las verdades que más nos importan y que nos afectan de un modo más íntimo; por eso, cuando nos enfrentamos a las obras maestras, como la Capilla Sixtina, *Don Quijote de la Mancha*, o una fuga compuesta por J. S. Bach, nos parece atisbar la solución de todos los enigmas, de todas las cuestiones que eternamente se plantea el ser humano.

Pero hay que decir que, en verdad, ninguno de nosotros está en condiciones de expresar claramente el contenido de dicha solución mediante conceptos. Y es que el Arte, según Hartmann, posee una naturaleza paradójica: por un lado, se encuentra situado *por encima* de la Ciencia y de la Filosofía, en lo que se refiere a su capacidad de penetrar en el núcleo mismo del ser y el valor; pero, por otra parte, es *inferior* a ambas, ya que, como queda apuntado, dicha penetración es de carácter emocional y se basa en el sentimiento, por lo que no contribuye en absoluto a aumentar nuestro conocimiento de la realidad. El sentimiento y la imaginación, aunque trascienden la razón, no están en condiciones de sustituirla.

4. Hemos dicho anteriormente que, para Hartmann, la obra de arte consta de dos componentes: un primer plano real, o material, y un trasfondo irreal (o meramente posible); la aparición de éste ante un sujeto convenientemente dispuesto suscitará en él la captación del valor estético de esa obra de arte en cuestión. También hemos indicado que el trasfondo de la obra de arte no es simple, sino que está compuesto por una totalidad pluriestratificada de ideas y valores. Pues bien, Hartmann clasifica las distintas artes en función de las características específicas del primer plano real de las obras que producen, y en función del complejo de estratos que éstas contienen.

Siguiendo este criterio, las artes pueden clasificarse en tres grupos: *artes no-representativas o formales*, *artes representativas*, y *artes combinadas (o mixtas)*; el primer grupo abarca aquellas artes que carecen de contenidos extraídos de la realidad, como la Ornamentación, la Arquitectura y la Música; el segundo comprendería aquellas otras formas artísticas que sí parten de este tipo de contenidos, como son la Escultura (Plástica), la Pintura y la Literatura; el tercer grupo, en fin, harían referencia a aquellas artes que combinan elementos procedentes de los dos anteriores, como es el caso del Cine o la Opera.

a) Las artes formales poseen un primer plano compuesto por una serie de elementos –bien se trate de motivos decorativos, materiales de construcción, o simples sonidos– que se combinan entre sí, formando estructuras complejas, en función de una serie de reglas previamente fijadas. El trasfondo irreal de las obras pertenecientes a este grupo no está demasiado estratifi-

cado, y se compone casi exclusivamente de emociones e ideas. Esto resulta muy evidente en el caso de las obras musicales en las que el primer plano formal es tremendamente complejo –recuérdese que, entre los artistas formales, sólo el músico recibe el nombre de “compositor”–, y el contenido del trasfondo es un mundo de puros sentimientos y valores ideales.

b) Las obras producidas por las artes representativas poseen una estructura más compleja, pues, además de la heterogeneidad que media entre ellas en relación con los elementos que utilizan para realizar sus obras (puede tratarse de materiales sólidos, colores, o palabras), y de la estructura formal que combina y armoniza esos elementos entre sí, su trasfondo irreal se encuentra subdividido en un número muy notable de estratos. Ante el sujeto que percibe la obra aparecen simultáneamente los sentimientos y emociones de los personajes, sus caracteres esenciales, el destino particular de cada uno de los protagonistas, la trama vital formada por el entrecruzamiento de sus destinos (argumento de la obra), los conceptos generales sobre el mundo y la existencia que orientan las acciones de dichos individuos y, por último, los valores o desvalores que realizan tales personajes al actuar en el mundo y tomar sus decisiones. Ni que decir tiene que, para que pueda hablarse de una auténtica obra de arte, es menester que todos estos contenidos estén tratados desde un punto de vista universal, de manera que en la obra se pongan de manifiesto aspectos esenciales de la existencia humana.

c) Finalmente, las artes mixtas combinan, como hemos señalado, características de los dos grupos anteriores; en una obra de teatro, en una ópera, o en un film no sólo se encuentran aspectos propios del arte representativo –una trama compuesta por personajes con una trayectoria vital determinada– sino que la estructura formal del primer plano (palabras) se ve reforzada, en ocasiones, por una estructura formal añadida (música) que facilita, a su vez, el acceso directo al contenido de valores situado en los estratos más profundos de la obra. Desde este punto de vista, cabría considerar quizá a las obras mixtas como las más elevadas, pero en realidad son las más frágiles y difíciles de lograr, dada la cantidad de elementos distintos que entran a formar parte de las mismas. Su carácter híbrido las hace caer más fácilmente en la falsedad y la inverosimilitud, por lo que al artista le resulte aquí mucho más difícil alcanzar un equilibrio aceptable entre la diversidad de componentes que las integran <sup>8</sup>.

---

8. Sobre esta cuestión, cfr. lo que indica Hartmann en la *Estética*, pp. 244 y 372 y en su *Introducción a la Filosofía*, UNAM, México, 1961, pág. 204.

5. En su análisis filosófico del fenómeno artístico, Hartmann no pasa por alto una de las dimensiones más notables del mismo: su historicidad. En *El problema del ser espiritual* (1933), presenta una compleja filosofía del espíritu y su historia, inspirada en las propuestas por Hegel y Dilthey. Pero, frente a estos dos pensadores, Hartmann interpreta la historia desde un punto de vista antimetafísico y antipsicologista, lo que le lleva a realizar únicamente un sobrio estudio fenomenológico de las categorías universales que forman el mundo espiritual humano, y del desarrollo que éstas experimentan a lo largo del tiempo, sin ver en dichas categorías ni una proyección de un hipotético Espíritu Absoluto, como Hegel, ni una acumulación de simples vivencias psicológicas, como sucede en Dilthey.

Tanto el hombre, como los objetos que éste produce se encuentran sujetos al transcurso del tiempo. Los artistas y sus obras no constituyen una excepción a esta ley, y se encuentran también inmersos en el devenir universal; pero ¿cómo afecta el curso de la historia a la creatividad humana y a los productos de la misma?

Hartmann considera que todos los hombres de una determinada época comparten un conjunto de contenidos espirituales que trascienden la conciencia particular de cada uno de ellos: esos contenidos configuran lo que Hartmann denomina, siguiendo a Hegel y Dilthey, el *espíritu objetivo* de dicha época. En él se incluye la esfera de la *cultura estética* del momento, es decir, el gusto y el estilo a la sazón imperantes, que vienen determinados por ciertos valores, conforme a los cuales crean y dan forma los artistas a sus obras<sup>9</sup>.

En las obras de arte se objetivan los contenidos presentes en el espíritu de los hombres que viven en un período histórico concreto, formando el trasfondo irreal de las mismas, así como el modo específico que ellos tienen de dar una forma bella a la base material que ha de encerrar dichos contenidos. En este sentido, las obras de arte serían, por decirlo así, un “testimonio” privilegiado del espíritu vigente en cada una de las épocas que componen la historia de la Humanidad, y los grandes artistas serían representantes destacados de ese espíritu común; a través de ellos, el espíritu de esa etapa de la historia alcanza su madurez, al ser, hasta cierto punto, consciente de sí mismo<sup>10</sup>.

Pero Hartmann considera que el gran artista no lo es sólo por constituir un reflejo del espíritu objetivo y de los valores que lo orientan, sino también

9. Cfr. N. HARTMANN., *Das Problem des geistigen Seins*, Walter de Gruyter & Co., Berlín, 1933, pp. 180, 233-234 y 264.

10. Cfr. N. HARTMANN., *Das Problem des geistigen Seins*, pág. 193.

por la fuerza descubridora, la creatividad, e iniciativa que posee su espíritu personal, que le lleven a romper con los valores establecidos en su época, a rebelarse contra las normas que éstos imponen y contra las cadenas que aprisionan su creatividad individual<sup>11</sup>. El gran artista es así capaz de elevarse por encima del tiempo que le ha tocado vivir y llegar a descubrir contenidos esenciales del mundo, e intuir valores y maneras de ver la realidad completamente diferente de las comúnmente admitidas, plasmándolas en obras que, juzgadas desde los patrones artísticos del presente, son tachadas de revolucionarias. El gran artista funda así un nuevo arte, dotado de un nuevo estilo y de nuevos contenidos de valor, y pasa a ser un hombre adelantado a su tiempo. Pero su visión anticipadora es frecuentemente incomprendida por sus contemporáneos, que, al no encontrarse a la altura de su obra, llegan a despreciarla como algo carente de valor. En estos casos, al artista revolucionario sólo le queda la esperanza de que su producción sea aceptada en el futuro y sea entendida por otros hombres que, por estar liberados de los prejuicios que impedían el reconocimiento de sus trabajos, estén en condiciones de redescubrir la riqueza que en ellos se oculta y permanecía sepultada en el olvido<sup>12</sup>. Cuando esto sucede, la obra de arte del pasado cobra nueva vida, es decir, “re-nace”. Si este fenómeno de apreciación del valor del arte del pasado se produce a gran escala, afectando a un gran número de obras pertenecientes a una misma época, tenemos lo que en Historia del Arte se denomina un *período de renacimiento*.

Según Hartmann, durante estos períodos sucede algo maravilloso: el contenido “encapsulado”, por así decirlo, en el trasfondo irreal de las obras de arte de la antigüedad es reactualizado y aprehendido por hombres distintos a aquellos que las produjeron, y los valores que en él se encuentran fecundan e impulsan la labor creadora de estos últimos, sirviéndose de inspiración<sup>13</sup>. Desde luego que los grandes artistas de este nuevo período histórico no crean obras idénticas a aquellas que les sirven de modelo; más bien se limitan a tomar de ellas los aspectos que, a su juicio, aportan algo positivo a la resolución de los problemas artísticos que ellos mismos se plantean en su momento. Y, a su vez, ellos añaden al contenido que encierran las grandes obras heredadas nuevos valores y dimensiones que habían pasado desapercibidas a aquellos que las crearon, siguiendo lo que Hartmann denomina “ley del efecto retroactivo”, según la cual el contenido de las grandes obras de arte crece continuamente<sup>14</sup>. Puede decirse que esas obras son, en cierto sen-

---

11. Cfr. N. HARTMANN, *Das Problem des geistigen Seins*, pp. 520-525 y 530-535.

12. Cfr. N. HARTMANN, *Das Problem des geistigen Seins*, pág. 272.

13. Cfr. N. HARTMANN, *Das Problem des geistigen Seins*, pp. 420 y 287 y ss.

14. Cfr. N. HARTMANN, *Estética*, pág. 543.



tido, intemporales, *inmortales*, pues poseen un núcleo eterno de contenidos de valor, susceptible de ser reconocido en cualquier época. Pero también hay que decir que tales obras están dotadas de una *historicidad específica*, que se eleva por encima, incluso, de la historia efectiva de la Humanidad propiamente dicha, ya que su valor puede pasar desapercibido en un período histórico –como sucedió, por ejemplo, con muchas obras de la Antigüedad clásica durante la Edad Media–, mientras que en otros es recuperado, enriquecido y ampliado.

Como vemos, Hartmann coincide con Adorno al entender la verdad estética como algo profundamente unido al devenir temporal; para ambos, el auténtico arte del pasado siempre puede esperar un posible renacimiento, aunque a veces éste le sea negado por el curso de la historia<sup>15</sup>. Basta esperar a que las circunstancias de los hombres cambien, para que la comprensión del contenido transmitido por las obras antiguas llegue a ser para ellos una necesidad. Será entonces cuando dirijan su mirada a la riqueza inagotable que tales obras encierran, para hallar allí la fuerza liberadora que les impulse a acabar con las formas de ver y los valores que han quedado petrificados, anticuados. Las obras del pasado no son entonces un fin, sino más bien un punto de partida para la creatividad del artista novel, que, gracias a ellas, puede autoliberarse de la carga que representan para su espíritu las obras de arte mediocres, consagradas por un gusto decadente.

6. Sin embargo, en la estética de N. Hartmann, la relación que guarda el Arte con la Historia no mira únicamente al pasado, sino que incluye también un *aspecto anticipativo*.

Para Hartmann, la categoría que constituye el trasfondo irreal de las obras de arte es fundamentalmente la categoría de *posibilidad*, pues el artista presenta en sus obras objetos y personas que pertenecen a mundos meramente posibles, carentes de existencia efectiva, y cuyos valores no necesitan en modo alguno hallarse realizados.

Precisamente es la naturaleza irreal de tal contenido la que le permite mantenerse “flotando” por encima de la Historia –que no es otra cosa que una sucesión de eventos reales–, y ser percibidos por hombres pertenecientes a distintas épocas. Asimismo, el ámbito de irrealidad en el que se desenvuelven la labor de los artistas les facilita la proyección en el trasfondo de sus obras de valores que no se encuentran realizados aún, o que incluso se encuentran en peligro en la época que les ha tocado vivir, y cuya plena realización confían al futuro.

---

15. Cfr. Th. W. ADORNO, *Teoría estética*, Ed. Taurus, Madrid, 1986, pág. 61.

Por estar vinculado al ámbito de la posibilidad, el Arte cobra en la filosofía de Nicolai Hartmann una inequívoca *dimensión utópica*, puesto que en las obras creadas por los artistas no sólo se expresa cómo son los hombres en un determinado momento de la historia, con todas sus imperfecciones y debilidades, sino a menudo también *cómo deberían ser*; dicho de otro modo: en muchas obras de arte aparece un contenido de valor que es, en cierto sentido, *tranhistórico*; un contenido que, por ir más allá de cualquier situación histórica concreta, pertenece al sector de lo meramente posible, de lo que no existe todavía, pero puede y debe ser realizado <sup>16</sup>.

Con ello, Hartmann pone las bases de una interpretación del Arte concebido como el lugar privilegiado donde puede llegar a plasmarse una *utopía antropológica*, interpretación que ha sido desarrollada por extenso en las filosofías de E. Bloch o H. Marcuse <sup>17</sup>. Desde esta perspectiva, el Arte serviría de guía a la Humanidad, por apuntar hacia el porvenir y ofrecer a los hombres “ideales político-estatales y jurídicos, utopías, ideales de humanidad y proyectos de mejorar el mundo de todas clases” <sup>18</sup>.

Hartmann es consciente, desde luego, de que los valores ideales plasmados en las obras de arte son algo puramente irreal, una simple apariencia, que puede servir para orientar nuestra acción, pero que carece por completo de eficacia al margen de ésta. El Arte se limita a poner ante nuestros ojos valores y formas de vida posibles, y a sugerirnos la posibilidad de ponerlos en práctica, contribuyendo así a liberar nuestro espíritu. Pero una liberación efectiva, real, exige, según Hartmann, enfrentarse con entereza a la dura realidad para transformarla.

Manuel PÉREZ CORNEJO \*

---

16. Cfr. N. HARTMANN, *Estética*, pág. 548.

17. Cfr. J. JIMÉNEZ, *La estética como utopía antropológica: Bloch y Marcuse*, Ed. Tecnos, Madrid, 1983, pp. 81 y ss.

18. N. HARTMANN, *Rasgos fundamentales de una metafísica del conocimiento*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1957, pág. 564.

\* Doctor en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid y profesor titular de esta especialidad en el I.B. “Matemático Puig Adam” de Getafe.