



AYN RAND

EL MANIFIESTO ROMÁNTICO

(THE ROMANTIC MANIFESTO)

Traducción de Verónica Puertollano

COLECCIÓN AYN RAND

DEUSTO

El manifiesto romántico

AYN RAND

Traducción de Verónica Puertollano



EDICIONES DEUSTO

La lectura abre horizontes, iguala oportunidades y construye una sociedad mejor. La propiedad intelectual es clave en la creación de contenidos culturales porque sostiene el ecosistema de quienes escriben y de nuestras librerías. Al comprar este libro estarás contribuyendo a mantener dicho ecosistema vivo y en crecimiento.

En **Grupo Planeta** agradecemos que nos ayudes a apoyar así la autonomía creativa de autoras y autores para que puedan continuar desempeñando su labor. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

Título original: *The Romantic Manifesto*

© Ayn Rand, 1969

© The Objectivist, Inc., 1966, 1968, 1969.

© The Objectivist Newsletter, Inc., 1962, 1963, 1965.

© Bantam Books, Inc., 1962.

© The Objectivist, Inc., 1971.

Publicado por acuerdo con International Editors' Co. and Curtis Brown, Ltd.

Los derechos morales de la autora han sido reconocidos.

© de la traducción: Verónica Puertollano, 2024

© Centro de Libros PAFP, SLU., 2024

Deusto es un sello editorial de Centro de Libros PAFP, SLU.

Av. Diagonal, 662-664

08034 Barcelona

www.planetadelibros.com

Diseño de la colección: Sylvia Sans Bassat

Primera edición: febrero de 2024

Depósito legal: B. 341-2024

ISBN: 978-84-234-3669-9

Composición: Realización Planeta

Impresión y encuadernación: EGEDSA

Printed in Spain - Impreso en España



Sumario

Introducción	9
1. La psicoepistemología del arte	15
2. Filosofía y sentido de vida	27
3. Arte y sentido de vida	37
4. Arte y cognición	49
5. Principios básicos de la literatura	87
6. ¿Qué es el Romanticismo?	109
7. El vacío estético de nuestro tiempo	135
8. Romanticismo de contrabando	141
9. Arte y traición moral	155
10. Introducción a <i>Noventa y tres</i>	167
11. El objetivo de mi escritura	177
12. La cosa más sencilla del mundo	189
Índice analítico	203

La psicoepistemología del arte

El puesto que ocupa el arte en la escala del conocimiento humano es, tal vez, el síntoma más elocuente del abismo que separa el progreso del hombre en las ciencias físicas y su estancamiento (o su retroceso, hoy en día) en las humanidades.

Las ciencias físicas todavía se rigen por algunos vestigios de epistemología racional (que está siendo destruida con rapidez), pero las humanidades han quedado prácticamente abandonadas a la epistemología primitiva del misticismo. Mientras que la física ha alcanzado el nivel en el que los hombres pueden estudiar las partículas subatómicas y el espacio interplanetario, un fenómeno como el arte ha seguido siendo un enigmático misterio; se sabe poco o nada de su naturaleza, de su función en la vida humana o de la causa de su enorme potencia psicológica. Sin embargo, el arte posee una importancia apasionadamente intensa y un profundo interés *personal* para la mayoría de los hombres; ha existido en todas las civilizaciones conocidas y ha acompañado los pasos del hombre desde los primeros momentos de sus albores prehistóricos, antes de que naciera el lenguaje escrito.

Mientras que, en otros campos del conocimiento, los hombres han superado la práctica de acudir para guiarse a los oráculos místicos, cuya acreditación profesional era la ininteligibilidad, en el campo de la estética, esta práctica ha mantenido su plena

vigencia, y esto se está evidenciando hoy de forma más cruda. Del mismo modo que los salvajes daban por supuesto el fenómeno de la naturaleza, como un primario irreductible que no se debía cuestionar o analizar, como el exclusivo dominio de demonios incognoscibles, también los salvajes epistemológicos de hoy dan por supuesto el arte, como primario irreductible que no se debe cuestionar o analizar, como el exclusivo dominio de una clase especial de demonios incognoscibles: sus emociones. La única diferencia es que el error de los salvajes prehistóricos era inocente.

Uno de los más nefastos monumentos al altruismo es la abnegación del hombre inducida por medio de la cultura: la voluntad del hombre de vivir consigo mismo como vive con lo desconocido, de ignorar, evadir y reprimir las necesidades personales (las no sociales) de su alma, de saber menos sobre las cosas que más importan y consignar, por tanto, sus valores más profundos al infértil subsuelo de la subjetividad, y su vida, al lúgubre páramo de la culpa crónica.

El abandono cognitivo del arte ha persistido precisamente porque la función del arte es asocial. (Esto es un ejemplo más de la inhumanidad del altruismo, de su despiadada indiferencia hacia las más profundas necesidades del hombre, del hombre como individuo real. Es un ejemplo de la inhumanidad de cualquier teoría moral que considere los valores morales un puro tema social.) El arte corresponde a un aspecto no socializable de la realidad, que es universal (es decir, aplicable a todos los hombres), pero no colectivo: a la naturaleza de la consciencia del hombre.

Una de las características que distinguen una obra de arte —incluida la literatura— es que no sirve a ningún fin práctico, material, sino que es un fin en sí misma: no sirve a finalidad alguna más que a la contemplación; y el placer de esa contemplación es tan intenso, tan profundamente personal, que un hombre lo experimenta como un primario autosuficiente y autojustificante y a menudo se resiste o se ofende ante cualquier sugerencia de analizarlo: la sugerencia, para él, tiene el cariz de un ataque a su identidad, a su yo más profundo y esencial.

Ninguna emoción humana puede carecer de causa, ni puede una emoción tan intensa carecer de causa, ser irreductible y ajena

a la fuente de las emociones (y de los valores): a las necesidades de la supervivencia de un ente que vive. El arte sí tiene una finalidad y sí sirve a una necesidad humana; sólo que no es una necesidad material, sino una necesidad de la consciencia del hombre. El arte está inextricablemente ligado a la supervivencia del hombre; no a su supervivencia física, sino a aquella de la cual depende su supervivencia física: a la conservación y supervivencia de su consciencia.

La fuente del arte reside en que la facultad cognitiva del hombre es conceptual; es decir, en que el hombre no adquiere conocimiento y guía sus actos por medio de perceptos sueltos, aislados, sino por medio de abstracciones.

Para comprender la naturaleza y la función del arte, uno debe comprender la naturaleza y la función de los conceptos.

Un concepto es una integración mental de dos o más unidades discernidas por medio de un proceso de abstracción y ligadas por una definición específica. Al organizar su material perceptual en conceptos, el hombre puede captar y retener, identificar e integrar una cantidad ilimitada de conocimiento, un conocimiento que se extiende más allá de los concretos inmediatos de cualquier momento inmediato dado.

En cualquier momento dado, los conceptos facilitan que el hombre controle mucho más el foco de su conciencia consciente de lo que permitiría su capacidad puramente perceptiva. El alcance de la conciencia perceptiva del hombre —el número de perceptos que puede manejar en un único momento dado— es limitado. Puede ser capaz de visualizar cuatro o cinco unidades, como, por ejemplo, cinco árboles. No puede visualizar un centenar de árboles o una distancia de diez años luz. Es sólo su facultad conceptual la que le posibilita manejarse con un conocimiento de ese tipo.

El hombre retiene sus conceptos por medio del lenguaje. Con la excepción de los nombres propios, toda palabra que utilizamos es un concepto que representa un número ilimitado de concretos de una cierta clase. Un concepto es como una serie matemática de unidades definidas específicamente, que va en ambas direcciones, sin principio ni final y que incluye todas las unida-

des de esa clase en particular. Por ejemplo, el concepto *hombre* incluye a todos los hombres que viven en el presente, que jamás hayan vivido o que vivirán alguna vez; una cantidad de hombres tan grande que uno no sería capaz de percibirlos visualmente a todos, y menos aún de estudiarlos o de descubrir algo sobre ellos.

El lenguaje es un código de símbolos visuales-auditivos que sirve a la función psicoepistemológica de convertir abstracciones en concretos o, para ser más precisos, en los equivalentes psicoepistemológicos de los concretos, en una cantidad manejable de unidades específicas.

(La psicoepistemología es el estudio de los procesos cognitivos del hombre a partir del aspecto de la interacción entre la mente consciente y las funciones automáticas del subconsciente.)

Pensemos en la enorme integración conceptual que conlleva cualquier afirmación, desde la conversación de un niño hasta el discurso de un científico. Pensemos en la larga cadena conceptual que empieza en las sencillas y ostensivas definiciones y va ascendiendo a conceptos cada vez más elevados, formando una estructura jerárquica de conocimiento tan compleja que ninguna computadora electrónica podría acometerla. Es por medio de dichas cadenas como el hombre tiene que adquirir y retener su conocimiento de la realidad.

Sin embargo, ésta es la parte más sencilla de su tarea psicoepistemológica. Hay otra parte aún más compleja.

La otra parte consiste en aplicar su conocimiento; es decir, evaluar los hechos de la realidad, elegir sus metas y guiar sus actos conforme a ellas. Para ello, el hombre necesita otra cadena de conceptos, que deriva y depende de la primera, pero que es distinta y, en cierto sentido, más compleja: una cadena de abstracciones normativas.

Mientras que las abstracciones cognitivas identifican los hechos de la realidad, las abstracciones normativas evalúan los hechos y prescriben así la elección de unos valores y un modo de proceder. Las abstracciones cognitivas se ocupan de lo que *es*; las abstracciones normativas se ocupan de lo que *debería ser* (en aquellos ámbitos abiertos a las decisiones del hombre).

La ética, la ciencia normativa, se basa en dos ramas cognitivas de la filosofía: la metafísica y la epistemología. Para prescribir qué debería hacer el hombre, uno debe antes saber qué es y dónde está; es decir, cuál es su naturaleza —incluidos sus medios de cognición— y la naturaleza del universo en el que actúa. (Es irrelevante, en este contexto, que la base metafísica de un sistema de ética dado sea verdadera o falsa; si es falsa, el error hará inviable la ética. Lo que nos interesa aquí es sólo la dependencia de la ética respecto a la metafísica.)

¿Es el universo inteligible para el hombre, o ininteligible e incognoscible? ¿Puede el hombre hallar la felicidad en la Tierra, o está condenado a la frustración y la desesperación? ¿Tiene el hombre el poder de decidir, el poder de elegir sus metas y alcanzarlas, el poder de dirigir el rumbo de su vida, o es el juguete impotente de unas fuerzas ajenas a su control, que determinan su destino? ¿Se ha de juzgar que el hombre, por naturaleza, es bueno, o se le ha de despreciar por ser malvado? Éstas son preguntas metafísicas, pero las respuestas determinan el tipo de ética que los hombres aceptarán y aplicarán en la práctica; las respuestas son el eslabón entre la metafísica y la ética. Y aunque la metafísica como tal no es una ciencia normativa, las repuestas a esta categoría de preguntas asumen, en la mente del hombre, la función de los juicios de valor metafísicos, puesto que forman las bases de todos sus valores morales.

De forma consciente o subconsciente, explícita o implícita, el hombre sabe que necesita una visión omnímoda de la existencia para integrar sus valores, para elegir sus metas, para planificar su futuro, para mantener la unidad y la coherencia de su vida, y también sabe que sus juicios de valor metafísicos afectan a cada momento de su vida, a cada una de sus elecciones, decisiones y acciones.

La metafísica —la ciencia que se ocupa de la naturaleza fundamental de la realidad— tiene que ver con las más amplias abstracciones del hombre. Incluye todos los concretos que haya percibido jamás, y comporta una cantidad tan ingente de conocimiento y una cadena tan larga de conceptos que ningún hombre puede mantenerlo todo bajo el foco de su consciencia inmediata. Sin em-

bargo, necesita esa cantidad y esa conciencia para que lo guíen; necesita la capacidad de reunir las bajo el pleno foco consciente.

Esa capacidad se la confiere el arte.

El arte es una recreación selectiva de la realidad conforme a los juicios de valor metafísicos del artista.

Mediante una recreación selectiva, el arte discierne e integra aquellos aspectos de la realidad que representan la visión fundamental que el hombre tiene de sí mismo y de la existencia. De los innumerables concretos —de atributos, actos y entes únicos, desorganizados y (en apariencia) contradictorios—, el artista discierne las cosas que considera metafísicamente esenciales y las integra en un nuevo concreto que representa una abstracción encarnada.

Por ejemplo, pensemos en dos estatuas del hombre: una como un dios griego y la otra como una deforme monstruosidad medieval. Ambas son valoraciones metafísicas del hombre; ambas son proyecciones de la visión que tiene el artista de la naturaleza del hombre; ambas son representaciones concretizadas de la filosofía de sus respectivas culturas.

El arte es una concretización de la metafísica. El arte lleva los conceptos del hombre al nivel perceptual de su conciencia y le permite captarlos directamente, como si fuesen perceptos.

Ésta es la función psicoepistemológica del arte y la razón de su importancia en la vida del hombre (y el quid de la estética objetivista).

Del mismo modo que el lenguaje convierte las abstracciones en el equivalente psicoepistemológico de los concretos, en una cantidad manejable de unidades específicas, también el arte convierte las abstracciones metafísicas del hombre en el equivalente de los concretos, en entes específicos susceptibles de la percepción directa del hombre. La afirmación de que «el arte es un lenguaje universal» no es una metáfora vacía, sino totalmente cierta, en el sentido de la función psicoepistemológica que cumple el arte.

Fijémonos en que, en la historia de la humanidad, el arte empieza siendo un apéndice (y, a menudo, un monopolio) de la religión. La religión era la forma primitiva de la filosofía: le procu-

raba al hombre una visión omnímoda de la existencia. Fijémonos en que el arte de esas culturas primitivas era una concretización de las abstracciones metafísicas y éticas de su religión.

Lo que mejor ejemplifica el proceso psicoepistemológico presente en el arte es un aspecto de un arte específico: la caracterización literaria. El carácter humano —con sus incontables potencialidades, virtudes, vicios, incongruencias y contradicciones— es tan complejo que el hombre es su propio y más desconcertante enigma. Es muy difícil discernir e integrar los rasgos humanos en siquiera las abstracciones más puramente cognitivas y tenerlos todos en mente cuando se intenta entender a los hombres que uno conoce.

Ahora pensemos en la figura de Babbitt, de Sinclair Lewis. Es la concretización de una abstracción que comprende una incalculable suma de observaciones y evaluaciones de una incalculable suma de las características de una incalculable suma de hombres de un cierto tipo. Lewis ha discernido sus rasgos esenciales y los ha integrado en la forma específica de un único personaje; y, cuando se dice de alguien que es «un Babbitt», esa valoración incluye, en un único juicio, la enorme totalidad transmitida por ese personaje.

Cuando pasamos a las abstracciones normativas —a la tarea de definir los principios morales y proyectar qué debería ser el hombre—, el proceso epistemológico necesario es aún más difícil. La tarea exige años de estudio, y los resultados son casi imposibles de transmitir sin la ayuda del arte. No bastará con un exhaustivo tratado filosófico que defina valores morales, con una larga lista de virtudes que poner en práctica; no logrará transmitir qué sería un hombre ideal y cómo actuaría: ninguna mente puede manejar una suma tan inmensa de abstracciones. Cuando digo «manejar», me refiero a volver a traducir todas las abstracciones en los concretos perceptuales que representan —es decir, volver a unirlos con la realidad— y mantenerlas todas bajo el foco de la conciencia consciente de uno. No hay forma de integrar tamaña suma sin proyectar una figura humana como tal, una concretización integrada que ejemplifique la teoría y la haga inteligible.

De ahí la estéril y anodina futilidad de muchísimos debates teóricos sobre la ética y la animadversión que tantas personas sienten hacia dichos debates: los principios morales se mantienen en su mente como abstracciones flotantes, y les plantean un objetivo que no pueden captar y que les exige remodelar sus almas a su semejanza, lo que hace que pese sobre ellos una indefinible sensación de culpa moral. El arte es el medio indispensable para comunicar un ideal moral.

Fijémonos en que todas las religiones tienen una mitología; una concretización dramatizada de su código moral, encarnada en las figuras de los hombres que son su principal producto. (Que algunas de esas figuras sean más convincentes que otras depende de la racionalidad o irracionalidad relativa de la teoría moral que ejemplifican.)

Esto no significa que el arte sea un sustituto del pensamiento filosófico: sin una teoría conceptual de la ética, el artista sería incapaz de acertar a concretizar una imagen del ideal. Sin embargo, sin la ayuda del arte, la ética mantiene su lugar como ingeniería teórica: el arte es el constructor de modelos.

Muchos lectores de *El manantial* me han dicho que el personaje de Howard Roark les ayudó a tomar una decisión cuando se enfrentaron a un dilema moral. Se preguntaron: «¿Qué haría Roark en esta situación?»; y, antes de que a su mente les hubiese dado tiempo a identificar la aplicación adecuada de todos los complejos principios implícitos, la imagen de Roark les dio la respuesta. Sintieron, casi al instante, qué haría o qué no haría, y esto les ayudó a discernir e identificar las razones, los principios morales que habrían guiado a Roark. Tal es la función psicoepistemológica de un ideal humano personificado (concretizado).

Sin embargo, es importante subrayar que, aunque los valores morales estén inextricablemente presentes en el arte, lo están sólo como consecuencia, y no como un determinante causal: el foco principal del arte es metafísico, no ético. El arte no es el «sirviente» de la moralidad, su finalidad básica no es instruir, reformar o defender nada. La concretización de un ideal moral no es un manual sobre cómo convertirse en uno. La finalidad básica del arte

no es instruir, sino mostrar: presentarle al hombre una imagen concretizada de su naturaleza y de su lugar en el universo.

Cualquier cuestión metafísica tendrá necesariamente una enorme influencia en la conducta del hombre y, por tanto, en su ética; y, puesto que toda obra de arte tiene un tema, transmitirá necesariamente alguna conclusión, algún «mensaje» a su público. Pero esa influencia y ese «mensaje» son sólo consecuencias secundarias. El arte no es el medio para ningún fin didáctico. Ésta es la diferencia entre una obra de arte y un drama moral medieval o un cartel propagandístico. Cuanto mejor es la obra de arte, más profundamente universal es su tema. El arte no es un medio de transcripción literal. Ésta es la diferencia entre una obra de arte y un reportaje o una fotografía.

El lugar de la ética en cualquier obra de arte dada depende de las visiones metafísicas del artista. Si, de forma consciente o subconsciente, el artista sostiene la premisa de que el hombre tiene facultad volitiva, eso orientará su obra hacia el valor (hacia el Romanticismo). Si sostiene la premisa de que el destino del hombre lo determinan fuerzas ajenas a su control, eso orientará su obra hacia el antivalor (hacia el naturalismo). Las contradicciones filosóficas y estéticas del determinismo son irrelevantes en este contexto, del mismo modo que la veracidad o falsedad de las visiones metafísicas del artista es irrelevante para la naturaleza del arte como tal. Una obra de arte puede proyectar los valores que el hombre ha de perseguir y mostrarle la visión concretizada de la vida que ha de alcanzar. O puede afirmar que los esfuerzos del hombre son inútiles y mostrarle la visión concretizada de la derrota y la desesperanza como su destino final. En cualquier caso, los medios estéticos —los procesos psicoepistemológicos implícitos— siguen siendo los mismos.

Las consecuencias existenciales, por supuesto, diferirán. En medio del incalculable número y la complejidad de las decisiones que tiene ante sí el hombre en su existencia cotidiana, con el aluvión —a menudo desconcertante— de cosas que suceden, con la alternancia de los éxitos y los fracasos, de alegrías que parecen demasiado infrecuentes y un sufrimiento que dura demasiado, suele correr el peligro de perder su perspectiva y la realidad de

sus propias convicciones. Recordemos que las abstracciones *per se* no existen: son sólo el método epistemológico del hombre para percibir lo que existe, y que lo que existe es concreto. Para adquirir el pleno, convincente e irresistible poder de la realidad, las abstracciones metafísicas del hombre han de presentársele en forma de concretos; es decir, en forma de arte.

Pensemos en lo diferente que sería si —por su necesidad de orientación filosófica o de confirmación o de inspiración— el hombre recurriera al arte de la Antigua Grecia o al arte de la Edad Media. Al entrar en contacto con su mente y sus emociones a la vez, con los efectos mixtos del pensamiento abstracto y de la realidad inmediata, un tipo de arte le dice que las catástrofes son pasajeras; que la grandeza, la belleza, la fortaleza y la confianza propia son el estado natural que le es propio. El otro le dice que la felicidad es pasajera y malvada, que él es un deforme, impotente, desdichado e insignificante pecador, perseguido por gárgolas lascivas, que se arrastra aterrorizado por el borde de un infierno eterno.

Las consecuencias de ambas experiencias son evidentes, y la historia es su demostración práctica. El arte, a secas, no fue el responsable de la grandeza o el horror de esas dos épocas, sino el arte como la voz de la filosofía; de la filosofía concreta que dominó esas culturas.

En cuanto al papel de las emociones en el arte y el mecanismo subconsciente que funciona como factor integrador tanto en la creación artística como en la reacción del hombre ante el arte, tienen que ver con un fenómeno psicológico que llamaremos «sentido de vida». Un sentido de vida es un equivalente preconceptual de la metafísica, una valoración emocional del hombre y de la existencia integrada de modo subconsciente. Pero se trata de un tema distinto, aunque derivado (del que hablaré en los capítulos 2 y 3). El presente tema es sólo el papel psicoepistemológico del arte.

A estas alturas debería estar clara una pregunta planteada al principio. La razón por la que el arte tiene una importancia tan profundamente personal para los hombres es que el arte confirma o niega la eficacia de la consciencia de un hombre, en función

de si una obra de arte corrobora o refuta su propia visión fundamental de la realidad.

Tal es el significado y el poder de un medio que, en la actualidad, está mayoritariamente en manos de ejercientes que se jactan de presentar, como credenciales, no saber qué están haciendo.

Atengámonos a su palabra: ellos no lo saben. Nosotros sí.

(Abril de 1965)