

BOLETIN DE ESTETICA

La Estética, en su condición de disciplina filosófica, es subsidiaria de las otras ramas de la filosofía. Aún más, los intentos que, a partir sobre todo del siglo XVIII, se han venido haciendo para determinar su objeto propio que la constituya en ciencia independiente, todavía no han podido ensamblar en unidad de consideración formal las distintas parcelas que se apropió del campo tradicional de otras ramas más acrisoladas del árbol de la sabiduría. Por otra parte, la vieja Filosofía del arte aristotélico-tomista está en comunión casi inmediata con las particulares teorías de las artes.

De ahí que, más que en cualquier otra disciplina filosófica, nos veamos en la necesidad, al tratar de los temas estéticos, de aprovechar caudales que nos llegan de otras regiones del pensamiento especulativo, o de consideraciones empíricas sobre las actividades humanas.

En el presente *Boletín* hemos tenido todo ello en cuenta al incorporar algunas obras que de primera intención no se refieren directamente a la Estética, o no de modo exclusivo; pero que aclaran aspectos parciales de su problemática o fundamentan sus soluciones.

I.—HISTORIA DE LA ESTETICA

LA ESTETICA DE LA ANTIGÜEDAD Y DEL MEDIOEVO.

En otra ocasión (1), a propósito de los *Estudios de Estética medieval* de Edgar de Bruyne, habíamos manifestado el deseo de ver traducida al español su magna *Historia de la Estética*, de difícil lectura en su flamenco original. Tal deseo ha sido satisfecho. El mismo traductor de aquéllos es quien nos da ahora la versión de ésta, y la Biblioteca de Autores Cristianos quien edita (2). No abundan obras generales de este tipo, amplias de concepción y contenido, doctrinalmente solventes y objetivas en la exposición de la teoría. Por ello es más de agradecer su traducción y publicación.

(1) Estudios Filosóficos, 12 (1963), p. 144.

(2) EDGARD DE BRUYNE, *Historia de la Estética*, 2 vols. Traducción de Armando Suárez, O. P. (BAC, Madrid, 1963), XII-486 y XII-776 pp.

Decimos amplia de concepción y contenido, por cuanto abarca la estética de la antigüedad greco-romana y la medieval; y se detiene no sólo en la exposición detallada de las grandes figuras del pensamiento filosófico, sino que toma en consideración otras figuras secundarias, las obras de carácter técnico y cuantas alusiones estéticas salen al paso en la lectura de los escritos literarios. Lo que permite aquilatar mejor el sentido de las doctrinas estéticas de los primeros y ayuda a calibrar todo un ambiente donde éstas y las realizaciones artísticas se desarrollaron. "Dedicamos nuestra obra —dice en el Prólogo— a la explicación de textos que han sido escritos en siglos anteriores acerca del arte y de las reacciones y opiniones de las generaciones precedentes... Por otra parte no nos limitamos a los escritos de los filósofos clásicos; por el contrario, opinamos que para conocer las reacciones e incluso las definiciones griegas en su verdadera perspectiva histórica, las obras de un Plinio, un Vitrubio o un Filóstrato son tan importantes como las consideraciones críticas de Platón, las observaciones positivas de Aristóteles o las meditaciones místicas de Plotino. Reconozcamos, además, que se podrá comprender mejor a los filósofos griegos comentándolos dentro del cuadro de su propia cultura" (3).

Queda fuera de su intento la determinación de los móviles concretos de los creadores de obras de arte y los principios teóricos en que individualmente se inspiraron, cuando de tales principios no ha quedado huella directa literaria. Pues no se intenta sobrepasar el campo propio de la historia de la estética para entrar en el de la crítica o la historia del arte.

Buscando la objetividad en sus exposiciones, acude al estudio directo de las fuentes, tomando en consideración cuanto material estético se encuentra en ellas, sin excluir lo que según un criterio personal o la problemática actual sobre el tema pudiera considerarse menos importante. En determinados momentos, cuando lo pide la explicación de un concreto periodo de pensamiento homogéneo o una época de transición, establece visiones de conjunto, precisas y documentadas, que aclaran todo un panorama estético.

A todo ello debemos unir veinte años dedicados a la lectura de los textos de la antigüedad y la Edad Media, con una finura de análisis y agudeza en la interpretación repetidamente comprobada ya en otras obras suyas. Pocos autores, por eso, podrían presentar una mayor solvencia para un trabajo de esta índole.

Los cinco volúmenes de que consta la edición original se han recogido aquí en sólo dos, del formato y características a que nos tiene acostumbrados la B A C. En el primero se estudia la antigüedad griega y romana; el segundo trata de la estética en la antigüedad cristiana y en la Edad Media. Pudiera parecer que la consideración de esta última estaba de sobra después de los *Estudios de Estética medieval* y de *L'esthétique du Moyen Age* del mismo autor. En muy buena parte se vuelve sobre los temas ya tratados y se resume lo allí más ampliamente expuesto. Únicamente se les procura a los temas un desenvolvimiento más propio de una Historia sistemática, y se les completa con los autores del siglo XIV y baja Edad Media, que no fueron tratados en los *Estudios*.

(3) *Ibid.*, t. 1, p. IX.

La edición original contaba con un tomo sobre la estética del Renacimiento que, por voluntad expresa del autor, quedó excluido de esta traducción. Se nos dice que, publicado anteriormente, quedó desproporcionado con respecto al conjunto (4).

Es de lamentar esta exclusión. Las observaciones del autor sobre el pensamiento y las figuras de esa época de transición, tan plena de inquietudes estéticas, no dejarán de tener, seguramente, un interés grande. Y no es fácil presumir que se nos dé su traducción en volumen independiente. Aparte de que su inclusión justificaba un poco el título general dado a la obra, a todas luces desproporcionado para los períodos que comprende (5).

E. de Bruyne muestra una particular predilección por su estudio sobre la antigüedad cristiana. Nos dice: "Si le está permitido a un autor manifestar su preferencia por una de sus propias obras, hemos de decir que ningún otro libro nos ha dado un sentimiento tan profundo de enriquecimiento y de alegría como este estudio de la antigüedad cristiana. En primer lugar, la lectura de los Padres nos suministra y aclara una cantidad enorme de textos y pensamientos de la antigüedad pagana. Nos hace asistir a la revolución que, conservando muchísimas veces los términos y fórmulas tradicionales, llevó hacia la nueva concepción del mundo. Aporta, asimismo, una luz especialísima sobre la historia del humanismo en la Edad Media, e indaga los caminos que siguió la transmisión del pensamiento antiguo en Occidente" (6). La escasez de estudios sobre la estética de los Santos Padres (si exceptuamos a San Agustín), unido a las nuevas vías que abren y por las que andan buen trecho, y a su pervivencia a través del pensamiento cristiano, sobrevalora en alto grado, efectivamente, esta parte de la *Historia de la Estética*.

Echamos de menos en la obra, al tratar de la antigüedad griega, la consideración del simbolismo, muy desarrollado en las corrientes pitagóricas, así como la exposición de los principios del alegorismo, que en su formulación primera son anteriores a Filón. Es más de extrañar esta ausencia en E. de Bruyne, que tan acertado estuvo en el estudio del tema durante la Edad Media y que no lo olvida en esta obra al tratar de esta última y en el examen de Filón y los Padres alejandrinos.

En relación con ello está la cuestión de los *mitos*, cuya transcendencia en el orden cognoscitivo y cuya valoración estética para los antiguos no parece haberlos percibido De Bruyne. Es significativa la versión que hace de un texto de Hesíodo (7): "Podemos contar muchas mentiras que parecen verdad; pero, cuando lo queremos, podemos también *anunciar* (*verkondigen*) la verdad misma". Pero el verbo griego $\mu\omega\ \theta\eta\sigma\alpha\sigma\theta\alpha\iota$ del texto original —como advierte el P. Armando Suárez en nota (8)— significa exponer la verdad mediante mitos, y a ello se refiere Hesíodo en este pasaje.

(4) *Ibid.*, t. 1, p. X.

(5) El autor pensaba estudiar también la estética de la época barroca, hasta el 1600 aproximadamente, y daba como posible un nuevo tomo dedicado al clasicismo de inspiración francesa y al prerromanticismo en Inglaterra y Alemania. (Cf. *ibid.*, t. 1, pp. X-XI).

(6) *Ibid.*, t. 2, p. XII.

(7) HESÍODO, *Theog.*, v. 27.

(8) E. DE BRUYNE, *Historia de la Estética*, t. 1, p. 8 n.

Esta función primordial del mito explica la importancia que se les concedía en la poesía y en la retórica griega, y su empleo y su defensa por Platón. Para Platón —recordemos— nuestro conocimiento, más que en adecuación a la verdad, se constituye en semejanza de la verdad, en verosimilitud. De ahí que el λόγος venga a ser, en este sentido μῦθος y, en justa correspondencia, el mitos sea logos (9). En el mundo de nuestros conceptos y de nuestras representaciones debemos buscar la que más se aproxime al ejemplar inagotable. En lo verosímil (εἰκόν) se encuentran el mito y el discurso científico (10).

Cuando tome contacto con la psicología pitagórica, su sentido de la Dialéctica, basado en el racionalismo socrático, cederá el paso definitivamente al nuevo concepto del conocer que implica la reminiscencia, mucho más acorde con sus vivencias de artista. Y será entonces cuando la alegoría y el mito encuentren en su espíritu plena justificación como medios cognoscitivos.

Si Platón condena la mitología y el alegorismo de los poetas, y de modo particular a Homero, ello se debe a que los mitos y alegorías de éstos no son tales en el sentido estricto que les asigna el filósofo; pues difícilmente podrían hacer uso recto de ellos quienes desconocen la realidad que se significaba.

En este contexto se explica la afirmación de Aristóteles en los *Metafísicos* de que los mitos son la forma primitiva de la filosofía, la primera explicación que dieron los hombres a los fenómenos naturales que provocaron su admiración —la admiración que da origen a la filosofía—. “Y así puede decirse que el amigo de los mitos (φιλόμυθος) es en cierta manera amigo de la sabiduría o filósofo (φιλόσοφος), puesto que el asunto de los mitos es lo maravilloso” (11).

Un eco de la pervivencia del mito en sus funciones expresivas de la verdad en la tradición helenística, se encuentra aún en la lucha de los apologistas cristianos contra el paganismo, de modo especial en la polémica entre Orígenes y Celso.

Nos hubiese gustado también encontrar en la obra presente una síntesis de las doctrinas y el espíritu de la retórica en la antigüedad griega. La importancia cultural, estética y pedagógica que tuvo, la hacían acreedora a una atención mayor y más directa. Aquí sólo incidentalmente se la menciona, a propósito de otros problemas de estética literaria con ella conexos. Ni Sócrates y los sofistas, ni la Retórica de Aristóteles le merecen en este respecto atención especial a De Bruyne; quien, en cambio, se la dedica amplia a los retóricos de la antigüedad romana.

BAUMGARTEN.

En 1750 publicó Alexander Gottlieb Baumgarten el primer volumen de una obra en latín titulada *Aesthetica*, que, aparecido su segundo volumen en 1758, quedó luego inconclusa. Cuantos hablan y escriben de Estética citan la obra como el punto de partida de esta disciplina en su concepción moderna,

(9) Cf. *Gorg.*, 523 a; 526 b.

(10) Cf. *Tim.*, 56 b.

(11) *Met.*, I, 2, 982 a 11-19.

y señalan el año en que apareció su primer volumen como la fecha de su bautismo. Pero son pocos los que conocen la obra en lectura directa, por ser edición rara, difícil de encontrar hasta ahora en las bibliotecas. Lo que ya no sucederá en adelante, gracias a la reproducción fotocopiada que ha realizado la Georg Olms Verlagsbuchhandlung, de Hildesheim (12).

Concibe Baumgarten la Estética como "scientia cognitionis sensitivae, theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis" (13). Moviéndose, como discípulo de Wolff, en el ámbito de las teorías filosóficas de Leibniz, encontraba una perfecta continuidad entre los distintos grados del conocer, de modo que los grados superiores se encuentran de alguna manera en acto, y no sólo en potencia, dentro de los grados inferiores, con la sola diferencia de que en éstos sus representaciones son más confusas e indistintas que en los grados superiores. La captación de la belleza y el ejercicio del arte señalan para Baumgarten la perfección del conocimiento sensitivo; de ahí la propiedad del nombre que daba a la ciencia que tiene por objeto de su estudio: "Aesthetica... est scientia cognitionis sensitivae" (14).

Aunque suele señalarse el año 1750, en que se publicó el primer volumen de la *Aesthetica*, como la fecha de nacimiento de este vocablo, lo cierto es que para entonces contaba quince años de existencia. Lo había dado a luz pública el mismo Baumgarten en el primero de sus escritos, su tesis doctoral *Meditationes philosophicae de nonnullis ad Poema pertinentibus* (Halae, 1735) (15).

Al final de la obra, después de un largo proceso racional al modo geométrico, define de este modo la *filosofía poética*: "una ciencia que dirija la facultad cognoscitiva inferior para el conocimiento sensible de las cosas" (16). Y añade: "Teniendo la definición a mano, su terminología puede precisarse fácilmente. Ya los filósofos griegos y los Padres de la Iglesia distinguieron cuidadosamente entre *cosas percibidas* (αἰσθητά) y *cosas conocidas* (νοητά) y bien claro aparece que con la denominación de *cosas percibidas* (αἰσθητά) no hacían equivalentes tan sólo a las cosas sensibles sino que también honraban con este nombre a las cosas separadas de los sentidos, como por ejemplo las imágenes. Por tanto, las *cosas conocidas* (νοητά) lo son por una facultad superior como objeto de la lógica, en tanto que las *cosas percibidas* (αἰσθητά) lo han de ser por una facultad inferior como su objeto, αἰσθητά ἐπιστημῆς αἰσθητικῆς, o *estética*" (17).

Según Menéndez Pelayo, sólo al "feliz hallazgo" de este nombre "se reduce toda la originalidad del descubrimiento de Baumgarten" (18).

(12) *Aesthetica*/scripsit/Alexand. Gottlieb/Baumgarten/Prof. Philosophiae. (Georg. Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1961), 624 pp.

(13) *Ibid.*, Prolog., § 1, p. 1.

(14) *Ibid.*

(15) Estas *Meditationes* fueron reimprimadas en 1890 por Benedetto Croce, y en 1954 por la Universidad de California, Berkeley y los Angeles. En 1955 se publicó en la Argentina una traducción española de las mismas (BAUMGARTEN, *Reflexiones acerca de la poesía*. Traducción del latín, prólogo y notas de José Antonio Miguez [Aguilar, Buenos Aires, 1955]), por la que nosotros citamos.

(16) *Ibid.*, § CXV, p. 86.

(17) *Ibid.*, § CXVI, pp. 86-87.

(18) MENENDEZ PELAYO, *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Edición de E. Sánchez Reyes, t. 3 (Aldus, Santander, 1940), p. 82.

Aun admitiendo —con ciertas reservas— que su “*Estética* apenas contiene idea alguna que pueda sernos útil en el actual estado de las ideas” (19), no podemos limitar en frontera tan mínima su contribución al desarrollo filosófico de las cuestiones estéticas. Y eso sin necesidad de subscribir su postura ante el problema del conocimiento, ni siquiera su vinculación del arte y la belleza al dominio de la sensibilidad, por donde corrió —y aún en ocasiones fluye— buena parte de los tratados sobre estos temas. Basta comparar las *Poéticas* o los *Tratados* sobre las artes del Renacimiento y el Neoclasicismo con la estructuración que de sus elementos hace nuestro autor en su *Aesthetica*, para comprobar que el avance dado por él no es nada despreciable. Podrá presentar todavía en ocasiones un matiz preceptivo o retórico, acentuado con referencias abundantes a Horacio y Quintiliano y otras autoridades de la antigüedad; pero el esquema en que todo ello se incorpora es diametralmente opuesto: un esquema y un modo de estructuración estrictamente filosóficos. Renacentistas y neoclásicos buscaban apoyaturas filosóficas a unas normas generales o a determinados módulos de un quehacer artístico; Baumgarten ilustra ampliamente —excesivamente— procesos filosófico-estéticos con tales preceptos y el testimonio de los viejos maestros de la Retórica y la Poética. La tradición pesa mucho todavía en él; pero dejó abiertos los caminos de liberación y corrió por ellos los primeros pasos.

Es de agradecer, por ello, la reedición de esta obra. Está presentada con suma pulcritud y la reproducción del texto es de extrema claridad y limpieza.

ESTÉTICA DEL EMPIRISMO INGLÉS.

Más apropiado hubiese resultado este epígrafe —mencionado por el autor mismo— para la *Filosofía del arte* de A. Alvarez Villar (20).

Recoge en sus páginas las doctrinas estéticas de un escritor (Addison), dos pintores (Reynolds y Hogarth) y un político (Burke) del siglo XVIII inglés. “A todos ellos —dice— les une un mismo vínculo ideológico que hace legítimo el que les hayamos encasillado bajo el rótulo común del empirismo. No es que no existan diferencias y hasta oposiciones entre ellos, pero sobre estas características individuales se patentiza, con meridiana claridad, una gran semejanza en el método inquisitivo, en las soluciones y, ante todo, en la problemática” (21). Son las mismas aguas por las que navegan en su teorización estética Kames, Shaftesbury y Hutcheson. Pero a éstos y sus ideas no se les dedica un estudio particular.

Los problemas planteados son los caracteres del objeto estético, la relación entre el arte y la naturaleza, en qué consiste el gusto y el mecanismo psíquico o fisiológico de la emoción estética. El método es la observación empírica de lo concreto con positiva repulsa de toda especulación abstracta; no una observación experimental mediante la confrontación del objeto en diversidad

(19) *Ibid.*

(20) A. ALVAREZ VILLAR, *Filosofía del arte*, (Ediciones Morata, Madrid, 1962), 143 pp.

(21) *Ibid.*, p. 27.

de situaciones provocadas, sino en subordinación a las condiciones subjetivas, a las vivencias causadas.

Alvarez Villar estudia los autores con afecto comprensivo, que le ayuda al descubrimiento y valorización de sus aportaciones; sin impedirle claridad y justeza en sus juicios críticos. Nada más terminante y sin apelación, por ejemplo, que este juicio de conjunto: "Considerada con despiadada objetividad, la doctrina estética de estos tratadistas se limita a esto: a un acervo más o menos sistemático de observaciones... en las que late un espíritu analítico magnífico, pero que carece del rigor del razonamiento analítico y filosófico" (22). Escritores claros y elegantes para un público mayoritario sin nebulosidades ciertamente, ni retoricismo lógico, pero tampoco exigentes en la precisión conceptual y el rigor expresivo, su estilo es más propio de un divulgador que de un científico (23).

En cuanto al método, les achaca insuficiencia en el número de observaciones y subjetivismo en la interpretación. "Este es, precisamente —dice—, el gran error del empirismo. Simple espectador de los fenómenos, el filósofo empirista se halla, en efecto, sujeto a los caprichos, no ya sólo de la naturaleza externa, sino de la suya propia. Toma por razón de un hecho lo que los sentidos le ofrecen... Toma, repito, por *logos*, lo que es simple *doxa* —si se me permiten estos helenismos— y no sólo esto, sino que le acechan idiosincrasias irreductibles y prejuicios solapados, que imponen su egocentrismo a una doctrina que se jacta de representar el sentir de toda la humanidad" (24). Sin olvidar la renuncia apriorística a toda especulación filosófica que presida y corone un proceso.

Pero comprende y justiprecia las aportaciones individuales y de grupo. Entre estas últimas no debemos olvidar la superación del planteamiento normalista o preceptivo de la tradición renacentista y neoclásica, dirigiendo la atención a las consideraciones sobre el objeto estético y el proceso de percepción. Asimismo, su influjo en el pesamiento posterior sobre el tema. Si el empirismo inglés propiamente filosófico está en las fuentes originarias de las corrientes filosóficas que surgen más tarde en el mismo siglo XVIII y en casi todas sus derivaciones posteriores, el de nuestros autores será el estimulante de las nuevas corrientes estéticas tanto en Francia como en Alemania: el enciclopedismo, Lessing, Kant, el romanticismo, etc. En todas ellas se apuntan un tanto; a favor o en contra, según se trate de exactitud en el planteamiento y hallazgos positivos, o bien de errores de principio, de olvidos injustificados y conclusiones desacertadas. Todavía hoy sus rutas no se pierden en el vacío.

Psicólogo experimental y psiquiatra, A. Alvarez Villar ha estudiado aquí uno de los capítulos de la historia de la Estética que más sintonizan con sus trabajos habituales. Un período, por otra parte, poco atendido por investigadores españoles. Si no trata de ciertas figuras más conocidas del empirismo inglés en el siglo XVII (Hobbes, Francis Bacon y Locke) y en el siglo XVIII (Hume, Berkeley), se debe a que sus ideas estéticas apenas constituyen "capítulos dispersos dentro de un sistema mucho más amplio" (25).

(22) *Ibid.*, p. 20.

(23) *Ibid.*, p. 21.

(24) *Ibid.*, p. 31.

(25) *Ibid.*, p. 17.

José María Sánchez y Muniain les dedica en el Prólogo unos párrafos breves. De un discípulo suyo, norteamericano de nacionalidad, es —según nos dice— esta triple conclusión sobre la Estética de aquéllos, que creemos expresiva y acertada:

“Primero, que los empiristas, después de bien leídos, le parecía que no tenían un pesamiento filosófico común sobre ninguno de los problemas capitales de la Estética.

“Segundo, que le parecía que ninguno de ellos tenía tampoco, rigurosamente hablando, un pensamiento *filosófico* sobre la materia.

“Tercero, que eran, sin embargo, unos escritores muy interesantes, de los que la historia de la Estética no podría nunca prescindir, porque habían influido decisivamente en la filosofía posterior” (26).

Al final de la obra Alvarez Villar nos da la traducción de los once ensayos de Josef Addison *Sobre los placeres de la imaginación*.

II. PROBLEMAS DE ESTETICA

En *Studi di estetica* (27) Americo de Propriis examina una serie de problemas sobre la materia, dentro de la línea de su pensamiento estético tal como se encuentra expresado en otras obras suyas más sistemáticas. Los problemas tratados, y según su orden, son los siguientes: Las dimensiones cognoscitivas de lo real y el momento estético; Poesía y comunidad; Las distinciones del arte en Aristóteles; Ilusiones y confusiones sobre la moralidad del arte; La Estética como ciencia filosófica; El motivo originario de la esteticidad; Poesía cristiana y poesía de amor; El Arte Nueva de Verga entre Manzoni y el novecientos.

Para el autor, que tiene constantemente ante el pensamiento las posturas estéticas de Croce, el punto de partida del análisis estético no es la consideración del arte, como postulaba éste. Para una inquisición sin prejuicios, radical y verdaderamente filosófica, se debe prescindir de una posición semejante y partir de un primer momento más radical: el momento perceptivo, que nos da las características esenciales de la realidad. Estas son: a) La *inseidad*, su característica o dimensión principal, que identifica la autonomía esencial de la cosa y fundamenta en ella su condición de realidad. b) De ella deriva la *alteridad*, que no es la simple afirmación idealista de la *antiestancia* de la cosa frente al sujeto: la realidad no cesa de presentarse como distinta de mí aun cuando deje de estar antiestante. c) La *individualidad*, como fruto, en la elaboración perceptiva, de un proceso comparativo con todos los conocimientos o percepciones precedentes, implicando la afirmación de que el objeto actualmente presente no es ninguno de los otros anteriormente conocidos.

Ahora bien, cuando en esta percepción cognoscitiva el yo se encuentra en estado de adecuación o conveniencia, de acomodación con el no yo, con la realidad distinta de él, brota la complacencia, el tono gozoso por el que se

(26) *Ibid.*, p. VI.

(27) AMERICO DE PROPRIIS, *Studi di estetica*, (Società Editrice Internazionale, Torino, 1952), 96 pp.

identifica el momento estético. "La determinante, por tanto, del estado estético es el recíproco acercamiento o tendencia de adecuación entre sujeto y objeto, que transforma el experimentar en gozar, el hecho perceptivo en acto estético" (28).

Y como el amor es precisamente esta demanda, esta tensión polarizadora hacia el otro, es necesario reconocer que el amor precede a la belleza, siendo más bien su determinante: *en el principio fue el amor* (29). Esto explica la variedad de gustos estéticos y tipos de belleza. La armonía y la proporción estéticas no consisten en la correspondencia y adecuación entre el *modo de ser* del objeto y el *modo de tender* del sujeto.

De ahí la función sedante y civilizadora de la belleza, por cuanto satisface esa actitud de búsqueda y tensión del individuo, siempre en pos de algo distinto de sí y complementario de su ser. Pues no se trata en el momento estético de contemplarse a sí mismo delante de sí, sino en verse a uno mismo en otra cosa distinta de sí, en sentirse a uno mismo en el objeto.

Y como el valor es la afirmación de un bien en el objeto, el resaltar su positividad —lo que acaece precisamente en el momento estético, determinando su gozo característico—, por eso la belleza es revelación de valor y, en consecuencia, no la simple afirmación de un valor entre muchos otros, sino la afirmación o revelación de todo valor, bien sea éste material o espiritual, intelectual o sensible; ya se trate entre los valores sensibles, de sensaciones auditivas y visivas, o gustativas, olfativas y táctiles.

En esta perspectiva determina el autor la relación entre poesía y comunidad y la distinción de las artes. La poesía, en efecto, en cuanto manifestación de belleza, es "una palabra de amor", trátase de cualquier género o modo de poesía, y no sólo de la poesía erótica. Pero el amor es relación, que supone pluralidad: la de yo y otro al menos. Por eso, incluso en su concepción interior la poesía dice una relación íntima a la comunidad; es una tendencia de adecuación entre el poeta y sus posibles lectores. La concepción interna dice orden a un determinado medio expresivo, a un *verbum physicum*. Ahora bien, precisamente en cuanto *verbum physicum* la obra de arte tiene su compleción última y definitiva en la manifestación exterior, es decir, en el ámbito de la comunidad humana.

Por último, según sea esa ordenación interna de la concepción estética, del momento estético, hacia un modo u otro de manifestación, de *verbum physicum*, se establecerán las diversas formas de arte y la especificación de los géneros dentro de cada una de ellas.

Si el arte es, pues, esencialmente un *modo* de expresar y mirar las cosas, depende a su vez del *modo de ver* del autor, es decir, de su orientación ética y estética. "Pero la libre valoración y elección confiere a la expresión artística la cualificación de *acto humano*, esto es, de acto conocido y responsable, por consiguiente procesable y censurable" (30).

A. de Propriis se determina en consecuencia contra la gratitud moral del arte. Si el *arte en sí* se entiende por mera potencialidad, o por el simple complejo de medios expresivos o instrumentales, en tal caso no hay inconveniente

(28) *Ibid.*, p. 11.

(29) *Ibid.*

(30) *Ibid.*, p. 55.

en subscribir su amoralidad; pues no se trata de nada en acto, y sobre lo que no tiene acto, sino sólo potencialidad, no puede recaer el juicio ético. Pero sí, en cambio, sobre el hecho artístico, sobre la obra de arte concreta y en acto.

Finalmente, la Estética en cuanto ciencia filosófica se puede definir como “elaboración argumentativa de los principios resolutive de la experiencia que determinan el espíritu en el sentido de lo bello” (31). Su criterio de investigación será la cualificación estética de la realidad en la conciencia, en el sentido ya explicado. No tiene carácter preceptivo con respecto al hacer artístico, sino que intenta la explicación de ese hecho ya constituído. Como tampoco debe seleccionar apriorísticamente las experiencias estéticas, sino integrarlas todas en el conjunto del sistema.

Así expuesta esquemáticamente su doctrina, se pierden muchos análisis agudos con que el autor la va matizando en los diversos estadios demostrativos. Personalmente creemos que los más acertados se encuentran al hablar de poesía y comunidad, de las distinciones del arte y de su moralidad. Igualmente pensamos que está en lo cierto al no subscribir a sólo la explicación del arte la investigación estética, así como a no considerar tampoco el hecho artístico o expresivo como el *primum datum* o *extremum limen* de la razón estética.

A pesar de sus desviaciones con respecto al pensamiento de Croce en todos los puntos dichos, tiene con él un substrato común idealista que le aproxima al conocido filósofo italiano. Si en la percepción cognoscitiva salva en última instancia —y la defiende con energía— la objetividad del conocimiento; para la percepción estética, en cambio, no le queda apenas resquicio a una objetividad correlativa, en virtud de un voluntarismo cognoscitivo y estético. No queremos las cosas —dice— porque las veamos buenas, sino que las vemos buenas y útiles porque las queremos; y de igual modo no las amamos porque las veamos bellas, sino que las vemos tales porque las amamos. Ni hay proporción y armonía en las cosas, sino sólo en nuestras relaciones a ellas.

Tampoco se ha librado totalmente del univocismo crociano. Ello le impide distinguir distintas *formalidades* en los objetos y en las percepciones: entre los valores, entre el conocimiento científico y la percepción estética, entre el bien y lo bello, entre el placer de la belleza y los placeres posesivos, entre la condición moral de una obra de arte y su cualidad formalmente artística.

De ahí que, si bien aspectos parciales de sus procesos los encontremos acertados, no podamos, ni con mucho, aceptar el conjunto de su teoría.

LA MORALIDAD EN EL ARTE

El tema de moralidad en el arte sobrepasa la problemática estrictamente estética, por involucrar otros problemas filosóficos, éticos principalmente.

“¿Cuáles son —se pregunta Maritain—, en el poeta, en el novelista, el

(31) *Ibid.*, p. 61.

hombre dedicado a cualquier clase de creación artística, las relaciones entre las exigencias de la creación poética e intelectual, y la de las normas morales que tienen que ver con el uso del libre albedrío del hombre? ¿Cuál es la responsabilidad moral del artista respecto de los demás y respecto de sí mismo? Mientras se esfuerza por alcanzar la perfección de su obra, ¿se le puede pedir y será posible que se empeñe también en lograr la perfección de su alma? Estos problemas planteados por la actividad misma del poeta y del artista y que cada cual ha de resolver por sí mismo, quieras que no, de una manera u otra, no pueden tratarse, desde luego, sin preferencias a la estética; pero esencialmente se relacionan con lo que podría llamarse la ética del arte" (32).

No se puede decir que el problema así propuesto, de un modo que podemos calificar de tradicional, lo está en términos equivocados. Tiene la ventaja de señalar las vías de solución y desescombrar los puntos de partida. Pero tiene al mismo tiempo el inconveniente de enfrentar como opuestas la actividad artística y el movimiento de la persona hacia su perfeccionamiento en totalidad. Ciertamente que los principios de la moral y los del arte son distintos, como también sus respectivos hábitos operativos. ¿Pero es acertado plantear sus relaciones como en situación normal, por intrínseca derivación de sus respectivas normalidades, en términos de contradicción? ¿No estamos entonces en peligro de caer en un modo de maniqueísmo que pudiéramos llamar estético? Desde luego destruimos —o desvirtuamos al menos, y no en pequeña medida— la unidad del hombre en su actividad.

No negamos el hecho de que al artista se le plantee así, en muchas ocasiones, el problema, y que tenga que buscar por sí mismo soluciones a tal situación personal. Pero no creemos que sea ese el planteamiento general y de principio que debe establecer el filósofo. Como por el hecho de la existencia y extensión del pecado en el mundo, no estructuramos la Filosofía o la Teología Moral en simples términos de pecado ni la concretamos a puros preceptos de oposición al mal.

Por esta razón traemos aquí una obra que sobrepasa este problema concreto, pero que le incluye en un planteamiento más general sobre la actividad humana, buscando un desenlace en términos de integración. Se trata de *La vérité de l'action*, del P. Olivier A. Rabut (33).

Se dará esa verdad en nuestro comportamiento, cuando éste no se encuentre falseado por la insinceridad ni por la inautenticidad. Entendiendo por sinceridad el acuerdo de la acción con el sujeto; y por autenticidad, la concordancia con lo que debe ser su término objetivo, su fidelidad a lo real.

En muchas ocasiones se falsea la conducta por un falseamiento en el juicio; ya porque éste se nos imponga desde fuera de modo no connatural, o desde dentro en virtud de un automatismo de comportamiento o incluso por obra del super-ego que diría Jung. O bien por positiva y acordada insinceridad.

(32) JACQUES MARITAIN, *La responsabilidad del artista*. Traducción de Alberto Luis Bixio (Emecé, Buenos Aires, 1961), pp. 11-12.

(33) OLIVIER A. RABUT, O. P., *La vérité de l'action* (Les éditions du Cerf, Paris, 1962), 183 pp.

Un proceso de esta naturaleza en el orden artístico, falsea la acción y su producto, tanto en orden al arte como en orden a la moral.

Pero puede ocurrir que la acción responda a una situación vivencial verdadera del sujeto, sin que por eso responda a la verdad, al no responder la posición de éste a su fundamento en el ser, por carencia de rectitud en su ordenación a él. Bien sea en la formalidad inmediata de la acción concreta, o en otra más general. Si no falta la rectitud dentro de la formalidad inmediata de la operación, el carácter específico de ésta quedará a salvo; no así su validez dentro de la orientación total que debe tener el hombre. Y aquí se incluye el caso del hombre excelente como artista e imperfecto como hombre —en el orden moral o en una más comprensiva totalidad de valores humanos—: “el desenvolvimiento del hombre en cuanto creador de arte no es el desenvolvimiento del hombre en cuanto hombre” (34).

Se podrá progresar, por tanto, en el primero de estos aspectos sin que progrese —incluso con mengua— en el segundo. Un ejemplo esclarecedor —entre tantos— es el de Gauguin, quien llega en Haití al culmen de su arte al mismo tiempo que los fracasos en su progresión humana le llevan hasta un intento de suicidio (35).

Pero no por oposición intrínseca entre dos principios contrarios de operación, como si las exigencias de autenticidad en uno exigiese el sacrificio del otro. “Creemos por otra parte —escribe el P. Rabut— que la sinceridad artística es un símbolo natural del progreso integral del hombre; sin eso se la reduciría a una miserable frivolidad. Prefigura la marcha del hombre hacia su Fin, le imita en su nivel, le es análoga, sugiere una idea de él; aun más: constituye una buena disposición para la vida ética perfecta, realiza un esbozo de ella, comporta una invitación natural a instalarse en el plano más profundo, para aplicar allí progresos comparables. Pero esta invitación puede evidentemente no seguirse” (36).

En la sinceridad y la autenticidad de la acción, es decir, en su acuerdo profundo con uno mismo y de éste con las experiencias de lo real, del Ser, el desarrollo de los hábitos del arte y de la moral marchará paralelo, en un mutuo fortalecimiento.

Una triple exigencia se postula: exigencia de recepción creadora, recibiendo el impacto de las cosas en el fondo más personal del sujeto; exigencia de una progresión ya desde la situación de partida y en todas las fases del proceso, en ininterrumpida autoformación; y exigencia de rectitud ontológica, mediante la armonización de nuestra vida con su centro y fundamento, en acuerdo con el Ser.

El autor examina una serie de problemas espirituales y filosóficos que a este propósito se plantean. Como decíamos, su contenido sobrepasa el tema concreto que aquí nos ocupa; pero lo incluye de un modo deliberado y con él ejemplariza en muchas ocasiones diversos puntos de su exposición.

(34) *Ibid.*, p. 137.

(35) *Ibid.*, pp. 93-97.

(36) *Ibid.*, pp. 137-138.

EL PAISAJE.

En su discurso de toma de posesión como Rector de la Universidad de Münster, el 16 de noviembre de 1962, Joachim Ritter trató del paisaje y su función estética en la sociedad moderna (37).

La naturaleza, que en la época moderna y particularmente en nuestros días, se presenta como realidad extraña al hombre que se agrupa en una vida ciudadana bajo la tiranía de la técnica, es redescubierta a través del paisaje. El paisaje, como consideración contemplativa de la naturaleza, devuelve al hombre a su seno.

Con Petrarca se inicia este descubrimiento y esta valoración estética de la naturaleza presentada como paisaje; se inicia una consideración filosófica de éste, que nos descubre en la naturaleza un orden que es expresión del orden interior del alma. Los griegos la habían interpretado como manifestación festiva de los dioses, a que están invitados los hombres.

La naturaleza como paisaje es fruto y producto del espíritu teórico. Para unos la naturaleza es el medio ambiente en el que se vive, o un conjunto de elementos utilizables. Para otros, para el hombre que llega a la naturaleza desde la ciudad, se presenta como manifestación de belleza. De este último modo se realiza su consideración en cuanto paisaje. Es necesario para ello que se la libere de finalidad práctica y se presente como objeto de contemplación y disfrute.

Una vez que la naturaleza se ha hecho objeto de reflexión, se introduce en el alma y es realizada interiormente como expresión propia a través del arte. Cada vez más la naturaleza como paisaje ocupa la preocupación filosófico-estética y llena la necesidad de expresión del hombre. De este modo la naturaleza como paisaje o la naturaleza como tal, ocupan la temática artística. Esto permite ampliar el campo de la verdad en la forma de verdad artística, en la *veritas aethetica* que decía Baumgarten.

En la sociedad moderna se hace cada vez más imperativo el retorno a la naturaleza como liberación, pero en forma de contemplación y disfrute; es decir, a la naturaleza como paisaje.

III.—FILOSOFIA DE LA LITERATURA

PRELIMINAR SOBRE EL IDIOMA.

La materia sobre la que labora toda literatura es el lenguaje. La filosofía del lenguaje es, por eso, preliminar a todo estudio filosófico de la literatura. Pero el lenguaje se diversifica en multitud de agrupaciones idiomáticas, que responden a distintas agrupaciones humanas con sus peculiares modos de vida y sus tradiciones religiosas y culturales, reflejadas no sólo en el valor semántico de los vocablos, sino también en la misma estructuración fonética y gramatical y en la construcción sintáctica.

(37) JOACHIM RITTER, *Landschaft, zur Funktion des Aesthetischen in der Modernen Gesellschaft* (Verlag Aschendorff, Münster, 1963), 56 pp.

Cuanto más el género de vida y la cultura de un pueblo se alejan de nosotros, más difícil nos resulta encontrar equivalencias verbales que traduzcan el significado de las empleadas por aquél. Y si la agrupación humana ha dejado de existir como tal, sin dejar huella literaria de su cultura, se precisa entonces para este trabajo una labor ardua y paciente de investigación histórica.

Este problema se le planteó a Esteban Erize en la realización de su Diccionario comentado Mapuche-Español (38).

Mapuche (*mapu*, tierra; *che*, gente) designaba un conjunto de tribus indígenas en el sur y a ambos lados de la cordillera de los Andes, que hablaban el mismo idioma y tenían las mismas costumbres, creencias y organización interna. Desde hace varios siglos se les viene designando *araucanos* a los que habitaban en Chile, y *pampas* a los residentes en Argentina.

Esteban Erize nos da cuenta, a través de los respectivos vocablos indígenas, de esas creencias y costumbres. No se contenta con encontrar la palabra española que dé una traducción mejor o peor de aquellos; describe el objeto significado y su uso; o bien nos explica la concepción religiosa o social, o el concepto abstracto designado. "Un diccionario como el presente —dice— es el resultado de comprender que el conocimiento del idioma de un pueblo poco menos que ignorado exige situar su lengua en el ámbito donde se la habló, para poder juzgar en el medio humano su génesis y su eficacia. Por ello nuestra obra consigna, además de las equivalencias de significación entre mapuche y español, las referencias más autorizadas acerca de cada palabra, y agrega toda relación seria y probada de costumbres, organización familiar, social, militar y jurídica, vivencia, alimentación, industria, arte, medicina, juegos, tradiciones, creencias, ritos, leyendas, supersticiones, magia, fauna y flora. No podemos pretender llegar al conocimiento de una lengua extraña si las equivalencias mentales o la carga de significación de cada vocablo no poseen cierto grado de analogía con las de nuestra lengua. Una palabra mapuche sugiere al extraño un mundo diverso del suyo propio; en consecuencia, no podemos prescindir de algunas referencias a los hombres que hablaban esa lengua, para poder pesar, aquilatar y comprender su idioma sin prejuicios" (39).

Se sirve para ello de las autoridades en lengua mapuche —religiosos misioneros en su casi totalidad— que a través de tres siglos recogieron el habla de los indígenas de labios de éstos y presenciaron y compartieron sus modos de vivir; tratando de reproducir en lo posible las significaciones primigenias, en muchas ocasiones alteradas luego al contacto con la civilización.

La obra ha sido editada con suma elegancia y buen gusto, impresión patrocinada por la Comisión Nacional Argentina del 150 aniversario de la Revolución de Mayo.

SOBRE LITERATURAS NACIONALES.

¿Se dan literaturas nacionales? Hay, indudablemente, una posibilidad de agrupar las obras literarias con un criterio externo en razón de la nacionalidad

(38) ESTEBAN ERIZE, *Diccionario comentado Mapuche-Español Araucano Pehuenche Pampa Picumche Rancülche Huillice*. (Cuadernos del Sur, Universidad Nacional del Sur, Buenos Aires, 1960), 552 pp.

(39) *Ibid.*, Introd., p. 12.

de los autores. Pero el problema se refiere a los caracteres intrínsecos, algo que matice desde dentro las obras literarias, las conjunte entre sí y las aísle a un tiempo de las concebidas en otras agrupaciones nacionales.

Para el univocismo estético de un Croce el problema no tendría sentido. Pero está el hecho de las diferencias patentes entre las obras literarias de diversas comunidades históricas: entre un apólogo oriental y una fábula de Esopo, entre el *Ramayana* y el *De rerum natura* de Lucrecio. Los distintos modos de vivir y de considerar la vida, de sentir y pensar que se desprenden de una común herencia de historia y de cultura, estructuran diferentemente las concepciones literarias y su expresión. Por otra parte, las variaciones lingüísticas condicionan particulares maneras literarias. Una lengua literaria es un fruto que tardó largas centurias en madurar, y supone la persistencia a través del tiempo de una comunidad histórica.

El problema de una expresión nacional se les plantea a las naciones jóvenes que tienen entre sí una herencia lingüística común proveniente del viejo tronco de donde un día se desprendieron, y que han seguido dependiendo culturalmente, luego de su emancipación, de las naciones europeas. Es el caso de los países hispanoamericanos.

Francisco E. Maffei ha escrito un pequeño ensayo *en busca de una expresión argentina* (40). "Los elementos esenciales que configuran a la argentina como país —nos dice— son dos: la pampa y el hombre gaucho" (41); y el problema esencial literario lo constituye encontrar en el idioma los rasgos típicos que se acomoden a esa geografía y a sus habitantes: "la búsqueda de un instrumento que sin apartarse de su raíz hispánica contenga todos los matices que el nuevo ámbito le ha infundido" (42).

José Hernández, Leopoldo Lugones, Ricardo Güiraldes y José Luis Borges señalan los estadios principales de esa búsqueda de un medio de expresión auténticamente argentino, los pasos desde el lenguaje agreste y una visión directa y primaria de las cosas a las concepciones del literato propiamente dicho y a la asimilación en un estilo personal por el hombre de oficio, de la común herencia idiomática y de los particularismos nacionales.

Pero aun es prematuro —finaliza F. E. Maffei— el intento de una definición. Los conatos por aprehender en forma literaria las características argentinas se encuentran todavía en su etapa experimental.

ESTETICA DEL COLOR EN LA LENGUA LATINA.

Aparte de la condición física del color y su relación con la luz, y de su captación sensorial, se da de él un proceso propiamente perceptivo con posibles relaciones estéticas.

Las sensaciones cromáticas son idénticas substancialmente en todos los

(40) FRANCISCO E. MAFFEI, *En busca de una expresión argentina*. (Cuadernos del Sur, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1960), 23 pp.

(41) *Ibid.*, p. 3.

(42) *Ibid.*, p. 6.

hombres, cualquiera sea su sexo, edad y cultura, variando sólo en relación a la perfección visual. En ellas difícilmente podemos hablar con propiedad de un desarrollo educativo.

No así en los procesos perceptivos del color, principalmente en cuanto a su percepción estética, donde este desarrollo se realiza a lo largo de la existencia del individuo y se percibe, con diversas alternancias, en la historia cultural de la humanidad. Las teorías evolucionistas han insistido en este desarrollo y lo han afirmado incluso de la misma sensación cromática. Las realizaciones plásticas de los pueblos primitivos —tanto en las civilizaciones primitivas como en las agrupaciones actuales semisalvajes— y las antiguas literaturas indias, egipcias, persas, semíticas, etc. presentan una gama de colores muy limitada: rojo, marrón, amarillo, verde y, como más, el azul. En la literatura romana se aprecia una minusvaloración o deficiencia de sensibilidad para el azul y, sobre todo, para el violado.

Sin embargo, “tal teoría evolucionista —nos dice A. Camarero en su estudio sobre *Estética del color en la lengua latina* (43)—, que parece encontrar apoyo en estos hechos, es, en cierta forma, rebatida en cuanto a la crítica de la documentación plástica y literaria. Los colores del arte primitivo aun perdurables, rojo, negro, amarillo, provienen de minerales o sustancias que por sí mantienen su coloración casi inalterable a través de los tiempos; otros colores de sustancias orgánicas habrían desaparecido por causa de su facilidad de alteración, excepto si, como en la cerámica cretense, por ejemplo, están recubiertos por alguna capa de especie de barniz. Además se habrían utilizado preferentemente, por motivos supersticiosos, determinados colores, sin dejar de tener conocimiento de otros muchos. Ha de tenerse en cuenta, al respecto, su aplicación simbólica, moral y espiritual. Reafirma esta opinión el hecho de que los pueblos actuales de cultura primitiva, a pesar de conocer los colores de la civilización, siguen manteniendo sus colores tradicionales” (44).

En cuanto al vocabulario cromático de las antiguas literaturas, no hay razón para deducir de él anomalías sensoriales en aquellos pueblos o deficiencias en la percepción. Por razones obvias estilísticas puede Homero, por ejemplo, abstenerse de calificar tautológicamente de azul al mar o al cielo y de verdes a los bosques. Mucho menos tenemos que extrañarnos de que su terminología no incluya denominaciones de color que luego la ciencia ha esclarecido, y que no se presentan en la naturaleza con esa individualidad —en ocasiones convencional— que la ciencia determina. El color, “por otro lado, siempre ha sido y es de difícil determinación en sus variaciones de cualidad, matiz, intensidad, saturación, pureza y contrastes” (45).

En las literaturas clásicas, griega y latina, la terminología es abundante, en cambio, para las matizaciones de color provocadas por la distinta luminosidad. Desde lo luminoso radiante a lo oscuro u opaco, la nomenclatura es muy extensa para los colores primarios y fuertes. Y no se debe olvidar el valor sim-

(43) ANTONIO CAMARERO, *Estética del color en la lengua latina*. (Cuadernos del Sur, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1960), 20 pp.

(44) *Ibid.*, pp. 5-6.

(45) *Ibid.*, p. 7.

bólico que —de modo consciente o inconsciente— conservaban algunos colores por su vinculación a determinados objetos o fenómenos naturales; “complejidad simbólica que asimismo puede apreciarse en la creación terminológica del color en los latinos” (46).

En relación con este sentido simbólico contaba para ellos, sobre todo, una referencia antropomórfica, tanto por relación al cuerpo humano como a sus estados emocionales. Es otra de las manifestaciones del humanismo latino.

Antonio Camarero examina los sentidos y variantes del rojo, blanco, negro, amarillo, verde, azul, marrón, etc., y la distinta valoración estética que a cada uno de ellos se atribuía.

Es lástima que todas estas determinaciones no las refrende con los correspondientes textos literarios. Más decisivos son éstos en comprobación de sus afirmaciones, que no las referencias etimológicas a raíces sánscritas o a precedentes griegos, sin que por ello las devaloremos.

SOBRE TEORIAS LITERARIAS.

Sanford Shepard escribió en inglés, para su publicación en la Biblioteca Románica Hispánica de la Editorial Gredos, un estudio sobre el Pinciano y las teorías literarias en el siglo de oro español (47).

Alonso López nació en Valladolid hacia el año 1547, llamándose a sí mismo por el gentilicio derivado de la denominación arcaica de su ciudad natal (Pincia, *Pinciano*). Helenista de nota, traductor de Hipócrates y Tucídides, autor en su juventud de un poema titulado *El Pelayo*, publicó en 1596 la *Philosophía Antigua Poética*, diálogos sobre la teoría poética de Aristóteles.

Una primera parte de su obra la dedica Sanford Shepard a darnos un bosquejo de la crítica literaria en Europa durante la Edad Media, y de modo particular en España. La segunda, más amplia, centro y nervio de su trabajo, constituye una exposición y análisis de la doctrina literaria de Pinciano: los principios generales en que se fundamenta, su teoría dramática, su teoría del poema épico y de la poesía lírica. La tercera y última, estudia el tema en otros tratadistas españoles de inspiración aristotélica que le sucedieron (Francisco Cascales y Jusepe Antonio González de Salas), y en las páginas críticas de algunos literatos de creación (Lope de Vega, Juan de la Cueva, B. L. de Argensola, Luis Carrillo y Sotomayor, Cervantes). De este modo se completa una visión general e interesante de las teorías literarias en el siglo de oro español —de modo particular las corrientes aristotélicas—, en que destaca por comparación la altura crítica de Pinciano y su notable influjo.

Pinciano es un hombre del Renacimiento, con las inquietudes y orientación cultural propias del tiempo. Siente la veneración de todos sus contemporáneos de letras por los modelos de la antigüedad y se encuentra inmerso en una corriente de crítica literaria que tiene a Aristóteles como primero y superior maestro. La ausencia en nuestra patria de un comentario a la *Poética* de

(46) *Ibid.*, p. 8.

(47) SANFORD SHEPARD, *El Pinciano y las teorías literarias del siglo de oro* (Editorial Gredos, Madrid, 1962), 227 pp.

este último, tal como los había ya en Italia, le mueve a componer su *Philosophía Antigua*. Los temas y las directrices generales están ya dados en la obra del Estagirita: la mimesis poética, trama, lenguaje y metro; la tragedia y formas del drama; el poema épico, la poesía lírica... Pero se trata de incorporar nuevos elementos desconocidos por aquél y vigentes en la actualidad, así como matizaciones especiales que pide el estado presente de las letras y la vida. "Pinciano —nos advierte Sanford Shepard— no se considera a sí mismo solamente propagador de doctrinas ya establecidas, sino más bien colaborador de un corpus en formación de teoría... La originalidad de Pinciano consiste en haber reunido muchos elementos relativos a la teoría aristotélica formando con ellos una unidad aceptable a la mentalidad renacentista, aun cuando tuviera que modificar los conceptos originales. La finalidad de Pinciano no es, por tanto, creadora, sino más bien organizadora. La materia existía ya antes de Pinciano, pero con relación al mundo antiguo. Pinciano encuadra la teoría aristotélica en el marco del pensamiento renacentista" (48).

No se debe pensar, sin embargo, en un tratado de preceptiva. El Pinciano titula su obra *Philosophía*, y como a tal la estructura en procesos y análisis racionales. "La forma dialogada de Pinciano es más método de investigación que instrumento de afirmación dogmática. Discute todos los aspectos de un tema dado, y si resultan contradictorias sus ramificaciones se apresura a suspender el juicio. Como en los diálogos platónicos que sirven de modelo a la *Philosophía Antigua Poética*, la exclusión de los excesos y extremos y la ausencia de toda violencia, muestran un sentimiento clásico que acreditaría a humanistas más conocidos que Pinciano" (49).

El que Pinciano considere su obra un escrito de literatura de creación tanto como un tratado de poética, y el que piense que se la debe clasificar, en razón de su forma dialogada, dentro de la literatura dramática, en nada disminuye su carácter filosófico.

Por otra parte su platonismo no va más allá de la forma exterior en que escribe. Los análisis empíricos en que se basa para sus procesos y los principios generales en que fundamenta toda su teoría, se contraponen a cualquier módulo de filosofía platónica. Sanford Shepard cree ver en ello una manifestación de la apoteosis renacentista de la razón y del alborar del cientifismo moderno. Se detiene con complacencia en las afinidades entre el Pinciano y Juan Huarte, y trae incluso a colación a Locke. La aproximación de los dos primeros es muy sugestiva y digna de tenerse en cuenta. Uno y otro fueron médicos de profesión, y es más que probable que el Pinciano haya leído el *Examen de ingenios* del segundo.

La mención de Locke, en cambio, la creemos fuera de lugar. Toda la similitud externa que presentan los textos aducidos se reduce a la vieja afirmación aristotélica, ampliamente desarrollada por la filosofía del siglo XIII, de que nuestro conocimiento parte de la experiencia y comienza en la sensación.

Incluso en los pasajes aducidos de Juan Huarte, la equivalencia de sentido con los de nuestro autor tiene en todos ellos una fuente más remota:

(48) *Ibid.*, pp. 26-27.

(49) *Ibid.*, p. 27.

Aritóteles. Y probablemente Santo Tomás; pues en determinados momentos suponen un desenvolvimiento de los principios aristotélicos que aun no se encontraba en el Estagirita. Por ejemplo, al hablar de los sentidos internos y su relación con las sensaciones exteriores, de la imaginación y la asociación de imágenes, de la colaboración entre la mente y el cuerpo, el llamar a la ciencia natural *filosofía natural*, etc. Todas ellas son nociones elementales de filosofía aristotélico-tomista, expresadas en su propia terminología. E incluso pertenecen a esta tradición filosófica medieval las correspondencias entre la actuación de los sentidos internos y los humores; si bien aquí Huarte y Pinciano establecen matizaciones y precisiones propias de galenos.

Sanford Shepard da mucha importancia al carácter racional —científico incluso— de la literatura y la ciencia literaria en Pinciano, en contraposición a la subordinación teológica, a la des-secularización de la poesía en la Edad Media. “La literatura —dice— se convierte en una ocupación a la que pueden aplicarse las leyes de la ciencia. Es como otro objeto cualquiera de la investigación científica, una unidad de fenómenos observables. Si, por ejemplo, la poesía hubiera de explicarse como una fuerza divina que procede directamente de Dios, ello nos obligaría a describir todos los sucesos semejantes como sobrenaturales. La posibilidad de crear una nueva escala de valores estaría condenada al fracaso. Lo mismo sucedería también si se hiciera de la literatura algo accesorio a la moral o a la política. Su criterio sería entonces político o moral más que literario. La posibilidad del juicio estético depende de que se pueda aislar el campo de investigación reduciéndolo al mínimo denominador común que es la literatura misma. La crítica literaria debe encontrar un criterio propio que nunca pierda de vista el material de que trata. Al rechazar la idea de que la literatura surge de una fuente enigmática, Pinciano mismo ha encontrado el criterio sobre el que basar su crítica literaria. Este criterio implica solamente lo que pertenece a la literatura per se. De esta manera, una determinada producción literaria responde a un criterio puramente literario:

Oydo he que la arte solo considera la obra buena en sí, sin respecto al artifice que sea bueno o malo en lo moral, porque la estatua será buena si tiene perfetión, aunque el que la obró sea injusto o destemplado o tenga otros vicios;...

Esta afirmación pierde parte de su fuerza al ser introducida de oídas, pero representa la actitud de Pinciano en toda su arte poética. Pinciano, el filósofo natural, se convierte en Pinciano el crítico literario, mediante la unión de la ciencia y el arte” (50).

No sé lo que seguirá pensando nuestro autor de las concepciones literarias de la Edad Media y de la teología medieval, cuando le digamos que esa afirmación de Pinciano no es más que una traducción en síntesis de diversos pasajes de un fraile del siglo XIII, príncipe y prototipo de la teología medieval. No vamos a citar los múltiples textos en que Santo Tomás de Aquino formula esta doctrina —y sin introducirla de oídas; con toda su fuerza, por consiguien-

(50) *Ibid.*, p. 37.

te— al establecer la distinción entre el arte y la prudencia, es decir, entre el orden artístico y el moral; se pueden ver en cualquier *Index* tomista. Permítasenos solamente estas dos citas de la *Summa Theologica*, por cuanto aclaran mucho mejor de cuanto personalmente podríamos decir su postura intelectual ante el arte.

El arte no es otra cosa que la recta razón de algunas obras que deben hacerse. Ahora bien, el bien de estas cosas depende, no de la disposición del apetito humano, sino de la misma bondad de la obra realizada; pues el elogio de un artista en cuanto tal no depende de la voluntad que pone en la obra, sino de la cualidad de ésta.

Así, pues, el arte, propiamente hablando, es un hábito operativo. Y, sin embargo, algo tiene de común con los hábitos especulativos: lo importante también en éstos es la cualidad de los objetos que consideran, no la cualidad del sentimiento que a tal consideración se aporta. Mientras el geómetra demuestre la verdad, no importa en qué disposiciones afectivas se halla, si está alegre o enojado; como tampoco importa tratándose del artífice, como acabamos de decir... (51).

El bien del arte se considera no en el artífice, sino en la misma obra producida, ya que el arte es la recta dirección de las cosas factibles. La producción, que se realiza en una materia exterior, no es perfección del artífice, sino de la cosa producida; de la misma manera que el movimiento es el acto del móvil; y el arte tiene por objeto las cosas factibles. Pero el bien de la prudencia está en el mismo agente, cuya perfección consiste en la acción misma, puesto que la prudencia es la recta norma de las acciones humanas, como ya dijimos. Por consiguiente, en el arte no se requiere que el artífice observe una buena conducta, sino que realice un buen trabajo... De ahí que el arte no sea necesario al artífice para vivir bien, sino para realizar y conservar buenas obras artísticas. Pero el hombre necesita de la prudencia para observar una vida buena y no solamente para hacerse bueno (52).

La independencia del arte en Santo Tomás está, por tanto, bien clara. Podemos incluso decir que se la concede mayor que los críticos renacentistas y neoclásicos. En la doctrina de aquél no cabe la subordinación *intrínseca* a una función didáctica que postulaban éstos para las artes. Otra cosa es la subordinación *extrínseca* que el arte, como toda actividad del hombre, debe tener al fin total del individuo y a Dios.

(51) I-II, q. 57, a. 3 c.

(52) I-II, q. 57, a. 5 ad 1.

Digamos, poniendo fin a este punto, que la Edad Media no es sólo San Isidoro o el siglo X, ni equivale a siglos de barbarie o de obscurantismo, como parece hay muchos todavía empeñados en afirmar.

A pesar de estas deficiencias, el interés de la obra que nos ocupa es grande, por la visión que nos da de las teorías literarias en el siglo de oro español a través de un crítico-filósofo de alto nivel intelectual, por añadidura poco conocido. Y también —aunque no lo haya percibido así su autor— porque nos sirve para llenar un capítulo poco menos que virgen de consideración, sobre la pervivencia de las doctrinas medievales —la tomista en concreto— en el Renacimiento español dentro del campo de la crítica literaria; sin que tal pervivencia haya supuesto anquilosamiento o haya mermado las nuevas adquisiciones estéticas, sino prestándoles, por el contrario, mayor nervio y fuerza filosófica. Como los prestó en la escuela salmantina para la estructuración primera del derecho internacional y el derecho de gentes.

La obra de Shaftesbury *Soliloquy or advice to an author* en su versión española (53), nos conduce a una época posterior (1710), con notables variaciones en la concepción teórica de la literatura. Shaftesbury manifiesta muchos de los ideales estéticos del neoclasicismo en conjunción con inquietudes nuevas en período de gestación y con su personal filosofía.

Pertenece a la temática preceptiva del neoclasicismo el magisterio indiscutible de la antigüedad greco-romana, con predilección —en este caso concreto— por los autores griegos, en contraposición a la primacía romana que presidió el espíritu renacentista. Homero y Aristóteles son llamados repetidamente el *padre de los poetas* y el *príncipe de los críticos* respectivamente; *gran maestro del arte* y *consumado filósofo* se dice igualmente del segundo. También es propio de la crítica neoclásica la constante apelación a las *autoridades*, a las *reglas del arte*, al *orden* y al *buen gusto*. “Mas puesto que el siglo está ya tan avanzado, el saber cimentado, las normas del arte de escribir ya establecidas, y la verdad acerca del arte bien comprendida y por doquier declarada y admitida, extraña ver a los escritores de hoy tan caóticos y desordenados como entonces. Nada más ridículo que oír a esos poetas que hablan en sus prefacios de arte y estructura, mientras la obra sigue siendo tan imperfecta como antes, y realizada con tan poco respeto por las *normas del arte*, como las de aquellos honestos *bardos* —sus predecesores— que nunca oyeron hablar de normas o jamás justificaron su validez” (54).

Asimismo la admiración por las letras francesas del tiempo, aunque el autor —muy inglés— la acompaña de un epíteto desdeñoso para la nación vecina y de una exaltación del genio británico: “Es evidente que nuestro genio nacional brilla por encima de la frívola nación vecina que, sin embargo, debemos confesar, lucha con gran empeño y fatiga por las buenas maneras, e intenta dar a las musas consistencia y proporción al par que elegancia y corrección, pureza y gracia en el estilo” (55).

(53) SHAFTESBURY, *Del soliloquio o consejos al escritor*. Traducción de Delia A. Sampietro (Instituto de Filosofía, Universidad Nacional de la Plata, 1962), 163 pp.

(54) *Ibid.*, pp. 88-89.

(55) *Ibid.*, pp. 54-55.

Como los renacentistas, desdeña lo vulgar y popular; pero no tanto para exaltar el estilo *grave*, principesco, de aquellos, sino —en razón del principio de la mimesis y del orden— un elegante y contenido estilo llano. “El estilo llano —escribe—, el más estricto en su interpretación de la naturaleza es, de derecho, el más completo en cuanto a la distribución de partes y a la simetría del todo” (56).

Responde a las nuevas inquietudes la exaltación de la libertad social y política y la confianza ilimitada en los frutos literarios que se deben seguir necesariamente de ella; así como la postulación de una moral autónoma, superior a la ética de la religión y normalizadora de ésta.

La defensa de la libertad y la presuposición de los bienes que la siguen, trabaja su admiración por las letras griegas, literatura de pueblos libres, en contraposición a los autores romanos bajo el Imperio, que impidió —dice— el normal desarrollo de las artes.

Shaftesbury es ante todo un moralista. Desconfía de toda especulación, y también de todo análisis que no promueva la mejora ética del hombre y se refleje en su conducta. Para él lo deforme es vicio moral. La rectitud interior es, por eso, imprescindible en el verdadero artista, y de modo particular en el escritor, cuya mimesis propia es la del carácter y las emociones humanas. Se basa para su demostración en las nociones neoclásicas de gusto e ideal, de norma y armonía, con la peculiar concepción objetivista del empirismo inglés que sitúa en las cosas las condiciones que despiertan en el sujeto las vivencias estéticas. “Si pudiéramos convencernos —escribe— de lo que es en sí tan evidente, vale decir, que en la naturaleza misma de las cosas es donde se encuentra necesariamente el buen o el mal *gusto* tanto en lo que respecta a los caracteres y rasgos interiores, como a la persona exterior, su comportamiento y su obrar, mucho más nos avergonzaríamos de ser ignorantes y equivocarnos en lo que respecta a los primeros que a los segundos. Aun en el arte, que no es sino una mera imitación de la gracia y belleza naturales no sólo confesamos tener gusto, sino que destinamos una parte de la buena educación a distinguir el gusto falso y artificioso del verdadero y natural, el que representa a la verdadera *belleza*, a la *Venus* de su especie. Una *gracia moral*, una *Venus* semejante, que transparente en el carácter y en la diversidad de las emociones humanas es lo que copia el artista escritor. Si no conoce a esta *Venus*, a estas *Gracias*, si no ha sido jamás tocado por la belleza y el decoro interiores, no podrá pintar convenientemente, ni copiando del natural, ni de la imaginación que es donde tiene más libertad. Pues no podrá representar ni la dignidad, ni la virtud, o hacer patentes la deformidad o el defecto. Nunca podrá, tampoco, fijar con justeza y proporción, los límites que corresponden a cada parte, ni diferenciar los caracteres. Allí donde la norma no es firme o la medida está en desuso, el esquema será defectuoso, los proyectos confusos. El dibujante que careciera de sensibilidad para esta armonía, para esta perfección y excelencia, no sería nunca capaz de pintar un carácter perfecto, o lo que es más acorde con el arte, de expresar el efecto y la potencia de la perfección que resultan de la mezcla de los varios y diferentes caracteres humanos. De modo que, son

(56) *Ibid.*, p. 84.

condición indispensable de la personalidad del artista digno y legítimo favorito de las musas, poseer sensibilidad para esta armonía interior, conocimiento y experiencia de las virtudes sociales, y familiaridad con las gracias morales. De manera pues, que las *artes* y las *virtudes* son amigas íntimas; y la ciencia del *virtuoso* y la ciencia de la *Virtud* son, en cierto modo, una y la misma" (57).

La prueba empírica la encuentra Shaftesbury en los autores antiguos y en Shakespeare y Milton. Los vicios literarios de los autores sus contemporáneos no se deben ni a los grandes hombres —sus mecenas—, ni a los críticos ni al público, sino al escritor mismo por su carencia de *hábitos virtuosos*. Y lo que propugna para adquirirlos es la autorreflexión, mediante un desdoblamiento del alma. "Conócete a ti mismo" equivale a "divídetete a ti mismo, sé dos" (58). De esta naturaleza es el *Soliloquio* a que invita a los escritores.

LA ORATORIA POLITICA DEL OCHOCIENTOS

El siglo XIX fue, además de siglo de pasión política, un siglo de pasión retórica —nos dice R. Olivar Bertrand— en un estudio sobre *Oratoria política y oradores del Ochocientos* (59). "No es —añade— que se tratara de dos pasiones distintas, sino de una sola con doble cara: una interna y otra externa. La política, matizada múltiple y tumultuosamente en el alma de nuestros abuelos, asomaba a sus rostros vestida siempre más que con decencia, con galas retóricas. Sólo así ganaba los corazones. Le retórica... solía ser la primera condición a exigir de los políticos, al menos de los políticos voceros de una determinada política" (60). Y España ofrece —de Muñoz Torrero a Maura— "el más lujoso arsenal de períodos retóricos de nuestro Occidente" (61).

R. Olivar Bertrand hace primero una exposición y defensa de la oratoria, tomando pie de las afirmaciones de sus principales promotores y de los tratadistas más conocidos de la elocuencia en aquellos tiempos. Luego examina el nacimiento y las diferentes etapas de la oratoria del XIX, que vienen a coincidir con las del parlamentarismo y guardan estrecha afinidad con el desarrollo del periodismo.

Por último, examina las características generales de la oratoria política española en el siglo XIX, que enumera así: imitación del extranjero (62), facilidad, teatralidad, finalidad y objetivación, razón y corazón, verdad o picardía, variedad y color, espontaneidad y oportunidad, corrección y profundidad, emoción oratoria.

(57) *Ibid.*, p. 142-143.

(58) *Ibid.*, p. 19.

(59) R. OLIVAR-BERTRAND, *Oratoria política y oradores del Ochocientos*. (Cuadernos del Sur, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1960), 118 pp.

(60) *Ibid.*, p. 3.

(61) *Ibid.*, p. 4.

(62) "En el siglo del parlamentarismo, Inglaterra y Francia serán los espejos de nuestros constitucionalistas, oradores y periodistas. En los años de emigración, años que se reiteran pendularmente a lo largo del siglo, se registra la presencia de nuestros figurones en las cámaras deliberantes de Londres y París, sobre todo. A su regreso a España, esos figurones oponen mesura y moderación a la fogosidad que muestran los que todavía no conocen el destierro y que, como consecuencia, se colocan a *la izquierda*" (*Ibid.*, p. 96).

Se echa en falta en la motivación de la oratoria política —para su nacimiento y desarrollo— un factor sociológico-cultural muy importante. Y es el sentido de nueva religión naturalista y laica que late y se propugna en las doctrinas de la ilustración y todo el pensamiento filosófico de la segunda mitad del siglo XVIII, de donde se nutrirá el parlamentarismo naciente y que lo presupone en su desenvolvimiento. Los hombres del parlamento se consideraban los sacerdotes de la religión de los nuevos tiempos: el progreso; y trataban de emular —consciente o inconscientemente— y suplantar a los oradores religiosos. R. Olivar-Bertrand recoge bien este sentimiento sin remontar a sus fuentes originarias: “El progreso de las naciones se hacía depender de comunicar a los hombres la verdad y la virtud. ¿Y quién es capaz de comunicar sin hablar? Se tenía que hablar, especialmente a los jóvenes, y desdeñar el hierro y el fuego. Por eso, un buen orador era recibido como embajador del país, encarnación de la elocuencia ‘fuerte y rápida como el rayo, hermosa y grata como la luz’, ilustradora de todos los entendimientos y subyugadora de todos los corazones” (63). Sin darse cuenta ha traducido a lenguaje laico y en tono decimonónico conceptos teológicos paulinos sobre la predicación cristiana.

En uno de los episodios nacionales de Galdós (*Cádiz*), se refleja con acierto la curiosidad del pueblo por los “sermones” de aquellos nuevos “predicadores” del “Templo” constitucional.

A la apología de la oratoria política se une en el trabajo que analizamos una lamentación sobre su actual decadencia. El autor no parece comprender que en sus formas decimonónicas es imposible, por múltiples circunstancias, un resurgimiento del género. Y es de un simplismo cientifista trasnochado la fundación que hace de la emoción oratoria en sólo la fisiología (64).

El estudio presente se escribió como pórtico para una antología de discursos parlamentarios anotados. Se echan de menos éstos; no sólo por alusiones incidentales en el decurso del mismo, sino por todo su contexto y estructuración.

Digamos para terminar que a *Oratoria política y oradores del Ochocientos* le concedió la Real Academia Española (2 de abril de 1959) el premio *Conde de Cartagena*.

PROCESO DE LA NOVELA ACTUAL

Sobre el tema de la novela Mariano Baquero Goyanes ha reunido una serie de ensayos y artículos con ese título (65). Proceso en el sentido de *transcurso temporal, evolución*, y también con el significado jurídico de *procedimiento* o *causa judicial*. En razón de tal proceso brota ocasionalmente el problema de este género literario.

Parte de la novela del siglo XIX; pues, aunque nacida anteriormente, entonces adquiere punto de madurez. El siglo XIX es el siglo clásico por excelencia de este género narrativo.

(63) *Ibid.*, p. 14.

(64) *Ibid.*, pp. 100-101.

(65) MARIANO BAQUERO GOYANES, *Proceso de la novela actual*. (Biblioteca del pensamiento actual, Ediciones Rialp, Madrid, 1963), 216 pp.

Examina las distintas "facciones" en que se agrupan los modos clásicos del relato y sus derivaciones actuales. La novela de nuestro siglo —nos dice— es, en muchos aspectos, hija de la del siglo XIX; pero en otros es "una especie de hija rebelde que busca nuevos caminos y nuevas formas expresivas" (66). Según Ortega y Gasset la novela había sido en un principio el arte de narrar, luego el de describir y, por último, el de presentar. Pero la técnica presentativa ha venido diversificándose, dando lugar a las novelas-testimonio y las novelas-situación de la literatura comprometida, a las novelas que estructuran de un modo caótico, voluntariamente desorganizado, los sucesos, a las novelas herméticas, que presentan ocultando —psicologías y personajes—; por lo que en todas ellas se requiere una intervención activa del lector. Hasta llegar al joven grupo de novelistas franceses para los que la novela tiene sentido en sí, sin intención próxima ni remota de contar historias o crear personajes, cuyo fin es la novela por ella misma.

Estaríamos, pues, ante una manifestación extrema de la deshumanización del arte en el campo de la novela.

El proceso judicial a la novela ha tenido igualmente situaciones muy movidas. Desde las condenaciones primeras para todo el género en bloque por moralistas y pedagogos, a los que acompañaron, incluso en nuestros días, filósofos, científicos y poetas, con esa como conciencia de culpabilidad que a tantos novelistas les llevó a justificarse de su dedicación, total o parcial, a esa modalidad literaria; hasta las exaltaciones extremas de sus valores propios y la dignidad adquirida como alta realidad artística y como cauce de inquietudes de acción y de pensamiento. "Pasó ya —parece— la época del desprecio o de la estimación vergonzante. Han quedado atrás los tiempos en que una alta exigencia intelectual era difícilmente compatible con la entrega a un género prosaico o, en todo caso, consentido como entretenimiento sin importancia cultural. Por más que en ínfimas especies literarias se conserve el recuerdo de la novela como fácil, intrascendente y hasta estúpida diversión, en las más representativas obras narrativas de nuestro tiempo hay algo más que vanas ficciones destinadas a rellenar el ocio humano. Precisamente porque hay algo más, porque novelistas y lectores han adquirido conciencia del destino y revelancia de un género literario, este se ha hecho más problemático en la medida que ha conquistado dignidad intelectual" (67).

En todo ello está implicado el análisis mismo de la naturaleza del género, en cuya exploración y desentrañamiento han tomado parte novelistas y críticos, lectores y filósofos. (Entre estos últimos no se puede olvidar, en España, a Ortega y Gasset con sus *Ideas sobre la novela*). "Confieso —nos dice Baquero Goyanes —que lo que a veces me produce una leve irritación en tales exposiciones teóricas son sus frecuentes pretensiones exclusivistas, esa bastante generalizada creencia en que el único tipo de novela válido, actual, hacedero sin riesgo de anacronismo o infidelidad al presente, es el defendido por sus teorizadores. Habida cuenta de la flexibilidad del género, creo que es aconse-

(66) *Ibid.*, p. 30.

(67) *Ibid.*, p. 212.

jable también a quienes sobre él torizan una cierta flexibilidad que evite las miopías exclusivistas" (68).

El libro está lleno de observaciones interesantes dentro del tono de simple exposición en que el autor se sitúa, soslayando toda teorización personal. Los "procesos" se ilustran convenientemente en sus diversas etapas con los nombres, obras y modos de novelar más significativos y aclaratorios. Conoce bien la historia de la novela del siglo pasado y la del presente. Algo menos las teorías sobre el género.

El defecto principal del libro está en sus repeticiones. Tratándose de un conjunto de ensayos y artículos, no es de carencia de unidad de lo que adolece, como se pudiera pensar, sino que más bien la padece en exceso. Vuelve sobre los temas una y otra vez, presentando de nuevo y en igual perspectiva fases de un "proceso", aduciendo los mismos testigos con idénticas pruebas.

SOBRE CRITICA LITERARIA.

El poeta catalán M. Manent reúne en *Cómo nace el poema y otros ensayos y notas* (69) distintos trabajos publicados —con una sola excepción— en revistas o como prólogos de otros volúmenes. Son treinta y cinco en número, y su autor los agrupa en cuatro apartados: I. Cómo nace el poema; II. Poetas hispánicos; III. Poesía extranjera; IV. Críticos. Una es la línea de pensamiento que corre por todos ellos y una también la temática de fondo: el poema. Hay, igualmente, unidad estilística; superior, desde luego, a la que es habitual en obras de este género.

En su mayor parte los trabajos se refieren a crítica sobre poesía. Una crítica interesada por la naturaleza del quehacer poético. Por eso, si bien se estudia de modo especial en los tres primeros ensayos, el tema del título está presente también en otros pasajes. Nos atreveríamos incluso a añadir que es precisamente a propósito de poetas o poemas concretos donde las observaciones sobre el origen del poema son más personales y más sugestivas. En el primer apartado de la obra se estudia la poética de Maragall (70) y se hace un amplio comentario a *Creative Intuition in Art and Poetry* de Maritain (71). Y la exposición de doctrina ajena siempre impide el normal desarrollo de las propias ideas, por mucho que con éstas intentemos matizar aquéllas.

El tercer trabajo lo constituye el Prólogo a la *Ciutat del temps*, un libro de poemas del autor. En él se hace una defensa circunstancial de la poesía y confiesa la inquietud sentida por el misterio del nacimiento del poema. "Uno de los enigmas que más me han fascinado en estos últimos años —escribe— es el del primer fulgor del poema, el obscuro nacimiento de aquella *música anterior al concepto* de que nos habló Mallarmé. Me ha preocupado una profunda contradicción observada entre dos escuelas de comentaristas (filósofos o poetas). Hay quienes aseguran que la estructura originaria brindada por la intuición

(68) *Ibid.*, p. 73.

(69) M. MANENT, *Cómo nace el poema y otros ensayos y notas*. (Editorial Aguilar, Madrid, 1962), 319 pp.

(70) *Ibid.*, pp. 11-25.

(71) *Ibid.*, pp. 26-44.

poética es siempre más rica y valiosa que el poema mismo. Para otros, la inspiración sólo brinda una visión fragmentaria, que el arte ha de interpretar y comentar... En opinión de Croce, no se da traducción o transmutación del núcleo germinal del poema: él identificó la intuición con la expresión misma. Pero la cosa no me parece tan sencilla como eso" (72).

La respuesta que da allí aboga por el carácter involuntario de la inspiración, pero con la excepción implicada en la misma regla, según los poetas o las diversas situaciones de un mismo poeta. "Observaremos entonces la intuición poética surgiendo como una recompensa ofrecida a la tenacidad, a la paciencia de un arte voluntario y humilde. A veces se da graciosamente casi todo el poema, pero queda una breve zona vacía, inacabada. No se encuentra la imagen reveladora, la cadencia exacta de un verso. Pasan días, tal vez años, hasta que surge la nueva intuición que viene a completar el poema" (73). A través de los siguientes ensayos hay un enriquecimiento del problema, surgen nuevas precisiones.

Posiblemente se deba a las perspectivas ante las que le sitúa el planteamiento de esta cuestión concreta, su afirmación de "la utilidad de un análisis literario que parta de la más matizada biografía", y su repulsa, en consecuencia, de la "nueva crítica" ("que ya no resulta tan nueva") (74), por la desvalorización que formula sobre tal método.

Sin embargo, él mismo nos dice más adelante que "el juicio del crítico ha de apoyarse en cierta intemporalidad" (75); y en la mayoría de sus análisis sobre obras poéticas cuenta poco con la biografía de sus autores.

Indudablemente ésta ayuda al análisis literario de una obra, en la medida en que los datos se le subordinan y le presten aclaración. Por eso no se debe, sin más, renunciar a ella; sin que justifiquen una repulsa los abusos a que tal método haya dado lugar. Pero sin olvidar tampoco que nunca dan la razón última de lo que el poema, ya constituido, es en sí, como entidad acabada.

M. Manent se desenvuelve con soltura por la problemática filosófica conexa con estos temas, con precisión de pensamiento que pudiera parecer extraña en un poeta. Lo que añade un valor nuevo para el filósofo a sus testimonios como creador de poesía.

Temas de crítica y estilo de Hector Ciocchini (76) recoge una serie de ensayos y estudios sobre estilística y crítica literaria. Los referentes a esta última están más desarrollados; los de estilística presentan una composición más esquemática y como cierta inseguridad en su ordenación interna; podríamos decir que se trata de unos apuntes o notas en vista a un desenvolvimiento posterior. Los datos y teorías que recoge son de interés e importancia. Es lástima que el autor, tras un trabajo de asimilación más personal, no nos los presente con una estructuración más ceñida y apropiada. Es una labor que puede hacer y a la que amigablemente le invitamos.

(72) *Ibid.*, pp. 46-47.

(73) *Ibid.*, p. 47.

(74) *Ibid.*, p. 253.

(75) *Ibid.*, p. 311.

(76) HECTOR CIOCCHINI, *Temas de crítica y estilo*. (Cuadernos del Sur, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1960), 97 pp.

Hace ya tiempo que declina la estrella de Benedetto Croce en el firmamento cultural de Europa. Sin embargo, su impronta filosófica, en Estética sobre todo y en historia y crítica literaria, ha sido tan fuerte en Italia, que continúan allí los estudios sobre sus ideas; en bastantes ocasiones —como en el estudio presente de Marcello de Grandi acerca de su crítica sobre el seiscientos (77)— refiriéndose a aspectos particulares de su pensamiento o a sus trabajos de exégesis histórico-literaria.

La obra presente se divide en dos partes. En la primera el autor estudia el pensamiento de Croce sobre el tema del seiscientos y el barroco; la divide en cuatro capítulos que comprenden otros tantos períodos de la investigación crociana. Marcello de Grandi sigue paso a paso las exposiciones y razonamientos de Croce en los múltiples pasajes de sus escritos que tratan del tema; recoge todas las matizaciones de expresión que puedan implicar una variante o una simple aclaración de su pensamiento. Por escrúpulo de objetividad expositiva, los temas afines o tangenciales son examinados a modo de apéndice luego de concluir el examen del punto central.

Benedetto Croce había dedicado muchas páginas de crítica literaria al seiscientos. Si se tiene en cuenta que en todas ellas concluye con una sustancial negativa, no dejan de parecer demasiadas; máxime cuando son pocas en el conjunto —si exceptuamos su última etapa— las motivadas por causas externas. Cabría pensar que el filósofo de Pescasseroli trataba de justificar ante sí mismo su repulsa de la literatura barroca, remachando la fortaleza de su argumentación que, en ocasiones, parece se le quiere venir al suelo.

A pesar de las concesiones que en distintos momentos se ve obligado a hacer, su conclusión de siempre sobre el barroco es negativa: se trata de fealdad o deformidad artística.

En la segunda parte M. de Grandi hace un examen crítico minucioso y —creemos— acertado en sus conclusiones, de tales doctrinas, sin polemizar de una manera directa sobre los principios filosóficos subyacentes a la crítica crociana, a no ser que Croce mismo se haya basado en ellos de una manera explícita.

Se trata, pues, de un estudio serio y exhaustivo. Esto último le hace prolijo. Su afán de fidelidad expositiva, siguiendo los distintos períodos de la producción crociana, le obliga a incurrir en muchas repeticiones, pues las variantes doctrinales son mínimas. Lo que se agrava al volver de nuevo sobre los mismos puntos en la segunda parte de la obra, realizada con la misma escrupulosidad.

Xavier Abril (78) aplica un proceso comparativo paralelístico para mostrar el influjo de Mallarmé con su *Un coup de dés* sobre la estética de César Vallejo, de modo particular en *Trilce*. “A pesar de lo desprestigiado del sistema por el abuso que de él se ha hecho —nos dice—, no he encontrado otro mejor, ni más cómodo ni práctico, para demostrar determinados fenómenos derivados

(77) DE GRANDI MARCELLO, *Benedetto Croce e il Seicento*. (Marzorati, Milano, 1962), 271 pp.

(78) XAVIER ABRIL, *Dos estudios*. I. Vallejo y Mallarmé; II. Vigencia de Vallejo. (Cuadernos del Sur, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1960), 44 pp.

de la influencia literaria que ejercen algunos clásicos y precursores de las letras actuales" (79).

La influencia no se refiere, desde luego, a la preocupación social de Vallejo, ni siquiera a la sensibilidad y emoción que le son propias —ya manifestadas en *Los heraldos negros*—, sino al sentido metafísico del lenguaje y a la situación del poeta frente al cosmos.

X. Abril da mucha importancia a su descubrimiento, y en razón de él juzga despectivamente a otros críticos que se ocuparon de la estructura y el estilo de *Trilce* o de toda la obra poética de César Vallejo.

FERNANDO SORIA, O. P.

(79) *Ibid.*, p. 25.