

BOLETIN DE ESTETICA

I.—DOS TRATADOS DE ESTETICA GENERAL.

El concepto de bellas-artes según J. Maritain.

Con el título de *Art et scolastique* publicó Maritain el año 1919, en la revista *Les Lettres*, su primer estudio sobre Estética tomista. Al año siguiente aparecía en volumen con una larga serie de notas adicionadas al final. En los distintos ambientes artísticos, filosóficos y religiosos causó una impresión profunda y —ahora podemos decirlo— duradera. El libro se ampliaría en una nueva edición (1926) con mayor número de notas y algunos anexos. Un estudio sobre la poesía incluido en ella como suplemento, daría origen, unido a nuevos ensayos, a la segunda obra de Maritain sobre Estética: *Frontières de la poésie et autres essais*.

Su preocupación por estos temas habría de ser permanente. A *Frontières de la poésie* seguirían luego *Situation de la poésie* (en colaboración con Raïssa, su mujer), *Réponse à Jean Cocteau*, *The responsibility of the Artist* y *Creative intuition in Art and Poetry*, sin olvidar las expresas implicaciones estéticas que se encuentran en otras de sus obras, como en *Les degrés du savoir*, *De la connaissance humaine* y *Quatre essais sur l'esprit dans sa condition charnelle*. Los temas y las consideraciones se repiten en unos y otros volúmenes, aunque en ocasiones se perfilan algunos conceptos, en otras se apuran las deducciones o se suman nuevas aproximaciones temáticas.

Sin embargo, siguió siendo *Art et scolastique* la más leída y citada de sus obras estéticas. Quizás porque en ella, al seguir los procesos de Santo Tomás de Aquino y de Juan de Santo Tomás, resultaba más comprensible para los estudiantes de seminarios y escolasticados. Y también porque se encontraba en ella un sistema doctrinal de arquitectura bien visible, que no se percibía en las posteriores. Hasta *Creative intuition in Art and Poetry*, no intentará Maritain una nueva estructuración orgánica y una revisión conjunta de todos sus estudios y fragmentos estéticos.

Agotada hace tiempo la edición de 1935 de *Art et scolastique*, cuyo texto sería el definitivo, Desclée de Brouwer ha procedido a editarla

de nuevo (1). El contenido de la obra es suficientemente conocido y ello nos ahorra reseñarlo. Si queremos, en cambio, destacar la importante variación que en cuanto al concepto de bellas-artes introdujo luego Maritain.

Entre los tomistas contemporáneos Maritain se distinguió entre todos por un deseo ferviente de introducir dentro del concepto aristotélico-tomista del arte, la distinción formal entre artes útiles y artes bellas. "El arte en general —escribía en *Art et scolastique* (2)— tiende a producir una obra. Pero ciertas artes tienden a producir una obra *bella*, y por esto difieren de todas las demás. La obra en que trabajan todas las otras artes se halla ordenada a la utilidad del hombre, es por consiguiente un puro medio; y está completamente encerrada en un género material determinado. La obra en que trabajan las bellas artes está ordenada a la belleza; en cuanto bella es un fin, un absoluto, se basta a sí misma; y si en cuanto obra para hacer es material y está encerrada en un género, en cuanto bella pertenece al reino del espíritu, y se sume en la transcendencia e infinitud del ser. Las bellas artes se destacan así en el género arte como el hombre en el género animal".

En esta su primera obra estética intenta encontrar el concepto adecuado de las bellas artes mediante la conjunción de las nociones escolásticas del arte y de belleza. "Debemos acudir a la Metafísica de los antiguos para indagar lo que pensaban de lo Bello, para luego, de ahí, dirigirnos al encuentro del Arte, y ver lo que acontece con la unión de estos dos términos" (3). El proceso, si bien ingenioso, no dejaba de resultar artificial.

En *Creative intuition in Art and Poetry*, publicada en Nueva York el año 1953 (4), corrige de modo notable su concepto de las bellas artes, manteniéndose con mayor fidelidad dentro de la noción aristotélico-tomista de arte y procurando abocar desde ella a una concepción más cercana y afín a lo que en la Edad Media entendían por lo que nosotros llamamos bellas artes.

Ya en *Art et scolastique* había rechazado el error de la estética moderna que sólo considera el arte en razón de las artes bellas y la belleza en su relación con el arte, exponiéndose "a viciar al mismo tiempo la noción del Arte y de lo Bello" (5). Y juzgaba acertada la división escolástica de las artes en serviles y liberales. Los antiguos —se expresaba— "dividían las artes en serviles y liberales, según que exigiesen o no el trabajo del cuerpo; o más bien, porque esta

(1) JACQUES MARITAIN: *Art et scolastique*. 4 ed. (Desclée de Brouwer, París, 1965), 278 págs.

(2) *Ib.*, pp. 57-58.

(3) *Ib.*, p. 10.

(4) Traducida al español por Alberto Luis Bixio con el título *La poesía y el arte* (Emecé, Buenos Aires, 1955).—Citamos por esta traducción.

(5) *Art et scolastique*, p. 10.

división, que tiene mayor alcance de lo que se cree, se tomaba del concepto mismo de arte, *recta ratio factibilium*, según que la obra para hacer fuese ya un efecto en la materia (*factibile* propiamente dicho), ya una pura construcción espiritual que quedase en el alma" (6). Pero de ello no intentaba aprovecharse en los ulteriores procesos, y la división de las artes en útiles y bellas se establecía como esencial dentro del género arte.

En *Creative intuition* concluye de muy distinta manera. "Es menester —escribe allí— no entender de un modo demasiado absoluto la división que hemos hecho entre artes útiles y Bellas Artes. En la obra más humilde de un artesano, si en ella hay arte, hay asimismo una inquietud por la belleza, en virtud de una suerte de influencia indirecta que ejercen las exigencias de la facultad creativa del espíritu en la producción de un objeto destinado, en principio, a satisfacer necesidades humanas. Por lo demás, especialmente en las obras que se producen en nuestra era industrial, en las distintas clases de máquinas u objetos inventados por el arte de la ingeniería o por las artes modernas que se inclinan a ella, el mero empeño por cumplir las exigencias técnicas de la utilidad, de la solidez y del buen funcionamiento del objeto fabricado, sin que se haya buscado en modo alguno la belleza por sí misma, hace que se alcance naturalmente la belleza. Nuestros modernos navíos de vapor, contruídos sólo con miras a surcar más velozmente las aguas, esto es, con miras puramente utilitarias, no necesitan de la ornamentación de las antiguas galeras para procurar un goce en nuestro espíritu por sus formas perfectas. No digo que el puente de Brooklyn haya sido contruído atendiendo a la belleza; pero, sin embargo, fue capaz de despertar las más profundas emociones en Hart Crane y siempre quedará ligado a sus versos. El caos de puentes y rascacielos, de tristes chimeneas, de lóbregas fábricas, de extraños mástiles industriales y de estafalarias cabrias y grúas, de esa hedionda e infernal maquinaria que rodea a la ciudad de Nueva York, es, con todo, uno de los espectáculos más conmovedores —y bellos— del mundo" (7). Y todavía añade que

(6) *Ib.*, p. 38.

(7) *La poesía y el arte*, p. 80.—En un tono propio de los escritores de aquella época, Vicente Blasco Ibáñez también declamó las bellezas de Nueva York. "Para mí —escribe en *La vuelta al mundo de un novelista*—, Nueva York es una de las ciudades más hermosas de la tierra; hermosa a su modo, con una belleza colosal, soberbia, audazmente despreciadora de muchos cánones estéticos venerados en el viejo mundo con la inmutabilidad de los dogmas religiosos.

"No digo que este arte, especialmente americano, deba servir de modelo al resto de la tierra, ni deseo que todas las ciudades sean como Nueva York. La vida es la variedad. Igualmente resulta desesperante encontrar en todas las latitudes falsas catedrales góticas o imitaciones del Partenón. Pero me enorgullece como hombre la existencia de un Nueva York con sus audaces edificios, atropelladores de los obstáculos que esclavizaron durante siglos al constructor; con sus

las expresiones *artes útiles* y *artes bellas* "no tienen, a mi juicio, buen fundamento filosófico" (8).

En *Art et scolastique* se definía a las bellas artes en razón de la obra bella a producir: todo arte tiende a producir una obra; el arte bello tiende a producir una obra bella. En *Creative intuition*, comprendiendo el equívoco a que puede conducir este modo de definir las bellas artes, acentúa en esa definición la *aspiración* o movimiento hacia la obra bella, negando en último término que sea el determinante de las mismas la belleza producida; es decir, cambiando sustancialmente el sentido que a la definición le había dado anteriormente y corrigiendo incluso la expresión. "Las Bellas Artes (las artes libres o autosuficientes) —escribe— aspiran a producir cosas bellas, mas nunca tendríamos que decir, si hemos de ser rigurosos en el uso de nuestra terminología, que su meta es *producir belleza*; en efecto, esta expresión resulta equívoca y puede inducir, a aquel que la emplea, a creer, de un modo más o menos oscuro, que la belleza que hay en la obra de arte es producida como un objeto de producción (como un fin directo del proceso de producción), esto es, *una cosa contenida en un género*; siendo así, empero, que, en realidad, la belleza de la obra es producida en ella como una participación en la cualidad transcendental o en algo que no puede ser *producido*. Dicho con otras palabras, la obra es un producto; mas su belleza no es un producto que la impregne cual si fuera un perfume o que la dote de una vestidura o coraza; la belleza de la obra de arte, que resulta de la producción misma de la obra, es, en su ser mismo, un reflejo particular de algo transcendente, de algo infinito, y un *don* procedente de la fuente espiritual —la poesía—, en la cual se origina la producción de la obra de arte. Digamos pues que el arte engendra en la belleza, o que produce en la belleza, pero en modo alguno que

torres gigantescas que después de hincar las raíces en profundidades no alcanzadas por los árboles archio centenarios se lanzan en busca del cielo...

"La gran metrópoli del mundo moderno ha creado un arte, ideal reflejo de su concepción de la vida. Es algo grandioso, atrevido, rectilíneo, que hace pensar en el empuje sobrehumano de los inventores, los cuales solamente realizan sus descubrimientos atropellando los respetos, disciplinas y convenciones, que encadenan a sus contemporáneos...

"Esta ciudad que parece construida para otra raza más grande que la humana hace pensar en Babilonia, en Tebas, en todas las aglomeraciones enormes de la historia antigua, tales como nos imaginamos que debieron ser y como indudablemente no fueron nunca...

"La imaginación se resiste en el primer instante a concebir tales construcciones como obra de los humanos. Más bien las cree algo anterior a la presencia de nuestra especie sobre el planeta. Recuerda también a ciertas montañas que horadaron y ahuecaron los trogloditas en los siglos más oscuros de la Historia, convirtiéndolas en templos subterráneos o en ciudades-cuevas" (*La vuelta al mundo de un novelista*. Ed. Prometeo, Valencia, 1924, pp. 21-23).

(8) MARITAIN: *La poesía y el arte*, p. 80 n.

produzca la belleza" (9). Y hace suyo el siguiente párrafo de Robert Henri: "Alguien ha definido la obra de arte como *una cosa bellamente hecha*. Más me gustaría la definición si suprimiéramos de ella el adverbio y conserváramos la palabra *hecha*, dejándola sola en toda la plenitud de su significación. Las cosas no son bellamente hechas. La belleza es una parte integrante del estar hechas".

En cuanto a la división de las artes, prefiere hablar de artes *subordinadas* y de artes *libres, autónomas o autosuficientes*, más que de artes útiles y bellas. Las segundas formarían parte de las artes liberales y en ellas se comprenderían aquellas artes liberales dedicadas a producir una obra exterior, cuya bondad de la obra consistiría más "en ser buena en sí y para sí, esto es, en un mundo propio y exclusivo, cualesquiera sean las relaciones que pueda y deba tener con los intereses de la vida humana"; mientras que en las artes subordinadas la bondad propia de la obra, que es el fin del arte, depende más de la relación que dice a la satisfacción de las necesidades vitales del hombre (10).

El arte como valor.

En *El valor del arte*, el P. Raimundo Kupareo, O. P., de la Universidad Católica de Chile (11), aplica al arte, desde un ontologismo tomista, la moderna filosofía de los valores. Contra la tendencia corriente en Axiología, el valor se inscribe en el ser. "Podemos definir el *valor* —nos dice— como el ser mismo en cuanto en virtud de su contenido significa una perfección y atrae a la potencia apetitiva. Consecuentemente podemos afirmar que no se da el ser carente de valor ni el valor carente de ser" (12). Pero diciendo el valor relación al sujeto humano concreto (13), por lo que lleva en sí una fuerte nota de relatividad o subjetividad.

Dentro de este ámbito se sitúa el arte, al que define "encarnación de las ideas humanas en símbolos concretos" (14), y el valor que realiza se llama *belleza*. Ahora bien, "así como no hay sino un solo arte, así no hay sino una sola belleza en su esencia. Y si hemos dicho que el arte es un fenómeno humano también lo es la belleza natural" (15); sin reducirla, por eso, a una condición meramente subjetiva, del mismo modo que la subjetividad del valor no destruye su conte-

(9) *Ib.*, pp. 209-210 n.

(10) *Ib.*, pp. 211-212.

(11) RAIMUNDO KUPAREO, O. P.: *El Valor del Arte* (Axiología estética) (Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, Centro de Investigaciones Estéticas, Santiago, 1964), 222 págs.

(12) *Ib.*, p. 9.

(13) *Ib.*, p. 11.

(14) *Ib.*, p. 17.

nido entitativo. La belleza natural consiste en una "evocación de ideas humanas en símbolos concretos" (16).

Los axiomas valóricos, o primeros principios de la crítica axiológica, son cinco, que formula así:

- 1.º Un valor que niega a otro valor se niega a sí mismo;
- 2.º Un valor es *más valor* si perfecciona al hombre integral y no sólo una de sus potencias;
- 3.º Un valor puede tomar otro valor como su materia, nunca como su fin;
- 4.º Un valor aumenta o disminuye según su mayor o menor intensidad y no según su mayor o menor extensión;
- 5.º Cada valor tiene su contrario, que se llama valor privativo (17);

Y los explica con ejemplos en su aplicación al arte.

Una nueva y última determinación del valor artístico se establece por comparación con otros valores: científicos, filosóficos, morales y religiosos. Todos ellos se distinguen del arte, pero no le son valores contrarios, sino que mutuamente se complementan. En cuanto a dignidad, el arte es superior a las ciencias y a la filosofía e inferior a la moral y a la religión.

A modo de comprobación de las doctrinas expuestas, se incluye en Apéndice un estudio de Filmología: "La filmología y sus problemas (18).

El volumen se cierra con una amplia bibliografía (35 páginas), ordenada en razón de la temática y el modo de exposición seguido en la obra. Sólo se incluyen libros aparecidos en el siglo XX.

Debemos destacar la multiplicidad de temas y problemas tratados, bien encuadrados dentro del proceso doctrinal del libro, así como la abundante información incorporada al texto. El autor se lamenta en el Prólogo de que en ese "*finis terrae* que se llama Chile", le haya sido imposible "controlar" la constante y creciente producción de tratados y ensayos sobre el problema valórico del arte (19). Ello no obstante, maneja con soltura buena parte de la producción bibliográfica sobre el tema en lengua española, francesa e inglesa (esta última de origen predominantemente norteamericano) e incluso —aunque más restringida— la italiana. Es deficiente, en cambio —y se refleja también en la bibliografía final—, la de lengua alemana y la inglesa europea. Y se explica. La producción de estos países no

(15) *Ib.*, p. 33.

(16) *Ib.*

(17) *Ib.*, pp. 66-72.

(18) *Ib.*, pp. 155-178.

(19) *Ib.*, p. 8.

tiene fácil acogida en Chile. Pero como contrapartida, incorpora elementos de las culturas de la Europa del Este que no se acostumbra encontrar en tratados de esta naturaleza; y, por esa condición de ultimidad geográfica de la tierra chilena, las ideas y doctrinas le llegan aquietadas de torbellinos polémicos y no se establece un predominio exclusivista o absorbente de cualquiera de los actuales focos de la cultura occidental. También incorpora a los procesos referencias directas a las distintas artes y hace de paso notables análisis o agudos comentarios a manifestaciones concretas de las mismas.

No coincidimos con el autor en todos sus puntos de doctrina. Sería larga y enojosa la enumeración, mucho más si explanásemos las razones de nuestra discrepancia. Además quedaría la impresión de que devaluábamos el contenido del libro, lo que estamos lejos de sentir. Por mencionar algunos, nos referiremos al concepto de belleza natural como fenómeno humano, a la superioridad del arte sobre la filosofía y a la aplicación que hace del primer axioma valórico a las obras artísticas de contenido irreligioso o inmoral.

Es cierto que la belleza natural despierta en ocasiones esa "evocación de ideas humanas en símbolos concretos" de que habla el autor (20). Pero eso no es todo en ella. Es sólo un aspecto, y no el más importante en una consideración filosófica del problema. Si el valor se funda en el ser, habrá que determinar el carácter entitativo, absoluto, de esa fundamentación. De lo contrario sólo podríamos hablar de belleza humana o "humanizada", sin posibilidad para otra clase de belleza; y la Teología —natural y sobrenatural— no quedaría muy conforme.

Para que el arte sea superior a la filosofía no basta con que además de lo intelectual implique lo sensitivo. Entonces también el hombre sería superior a los ángeles. Se precisaría que su modo de actividad intelectual fuese más perfecto, tuviese mayor eminencia que el conocimiento especulativo. De lo contrario se trata sólo, en el mejor de los casos, de una mayor extensión, que se nos ha advertido no determina verdaderamente el aumento de un valor. Se dice que mediante el arte captamos las esencias en lo singular, a través de un símbolo concreto. ¿Pero es éste el modo propio de percibir las notas esenciales de una realidad, se establece mediante él una perfecta adecuación cognoscitiva con el ser? En el conocimiento especulativo la abstracción de las notas individuantes no es una negación de las mismas, sino un prerequisite para una afirmación precisa del constitutivo de una esencia.

Un valor que niega otro valor se destruye a sí mismo —dice el primero de los axiomas valóricos traídos por Kuppero—. De ahí deduce que si la "idea" central de una obra de arte es errónea, inmoral o irreligiosa, también el valor artístico de la misma se destruye. En-

(20) *Ib.*, p. 33.

tiéndase bien que no se trata de simple contenido de "ideas", sino de la idea "artística" en cuanto tal. Pero aun así nos parece que en su aplicación se confunden diversas *formalidades*. La idea "artística", si es una idea de belleza, será siempre distinta de la conceptual o especulativa que se refiere a la verdad. En lo que aquella tenga de conceptual o especulativa será inválida, pero no necesariamente como idea "artística"; en cuanto tal, no se opone ni niega a ninguna otra conceptual. Simplemente pertenece a otro orden.

El origen del libro son notas tomadas por los alumnos del autor en sus clases de la Escuela de Pedagogía, de la Universidad Católica de Chile. Fueron revisadas y arregladas por el profesor para darles forma de libro. Conservan el orden de exposición y la claridad didáctica que corresponde a unos "apuntes" escolares de cursos superiores universitarios.

II.—ESTETICISMO Y ARTE COMPROMETIDO.

A Julián Díaz Peñafiel nos referimos en otra ocasión (21), a propósito de dos obras suyas que calificábamos de "extrañas y curiosas". *Asia desvelada* (22) lo es aun en mayor grado, y también de un interés —a nuestro juicio— superior. Más extraña aun a pesar de que no juega con un tema extraño y fantástico como en aquellas; aunque no falte su poco de fantasía. Y más curiosa, sin que para ello cuente esta vez tanto un lenguaje de tonos arcaizantes.

En ochenta y tres pequeñas "lecciones", capítulos, ensayos o como queramos definirlos —pues el autor lo deja al criterio propio del lector (23)— se desenvuelven toda una variadísima serie de temas, pensamientos y consideraciones, en cuya exposición el buen ingenio para la paradoja, la excentricidad y el humor desenfadado ganan las mejores bazas; rehuyendo tonos doctorales y sofisticados. "Como según mis declaraciones oficiales no soy profesor de algo, ni profesional de ninguna profesión, pienso que podré hablar libremente sobre ésto y sobre aquélo, y, en general, de cosas intocables para los que viven parapetados tras contraídas responsabilidades. Vengamos pues a evidencias tan sencillas, que los escudriñadores de antiguos y modernos recetarios quizá se las llevaron por delante y no las vieron" (24).

Nos presenta el libro como traducción y condensación de unas presuntas lecciones de un inglés de la India, Swar Bridge, que por

(21) Cf. "Estudios Filosóficos", 12 (1963), p. 379.

(22) JULIAN DIAZ PEÑAFIEL: *Asia desvelada* (Ediciones "Mi desván", Buenos Aires, 1963), 168 págs.

(23) *Ib.*, p. 6.

(24) *Ib.*, p. 136.

su origen, vocación y enseñanzas, no menos que por el significado de su apellido, vendría a ser como un "puente" entre Oriente y Occidente, "puente tendido entre lo que fueron dos mundos extremos. ignorados y contradictorios" —según se nos aclara en una de las últimas lecciones (25).

En virtud de este puente se descubre el velo de Asia para el hombre de occidente. Si bien yo diría que más propiamente es Europa (con su prolongación histórica y cultural en América) la *desvelada* para los propios europeos; pues más que hacer comprensible Asia se van explicando fenómenos históricos y culturales, situaciones anímicas individuales y colectivas del ciudadano occidental mediante principios y actitudes que tienen su asiento en aquel continente. "Puesto que consideramos a Europa en prolongación histórico-geográfica de Asia —se nos dice—, correspondería estudiar sobre planificación asiática fenómenos y accidentes de apariencia exclusivamente europea" (26).

Pero el autor, por boca de su personaje Swar Bridge, rechaza con igual fuerza que los extremos de una civilización mecanizada y maquinista, el viejo y tradicional panteísmo nihilista oriental (27). Del Asia le interesa la postura contemplativa, el carácter sapiencial de su meditación, la armonización con el misterio de la naturaleza y el arte y de éstos con el hombre y entre sí, la atención a lo elemental —primigenio y profundo—. En contraposición a la actitud meramente observadora, al pensamiento exclusivamente analítico, a la esclavitud de la vida por la tecnología. Sin que olvide, no obstante, el espejismo que la técnica occidental ejerce en Asia y que trae una amenaza para la postura anímica de sus pueblos. En concreto hace una llamada de advertencia al Japón y a los dirigentes de la India, y reconoce la situación de la China comunista y de las provincias rusas del continente; pero sin juzgar en ningún momento que tal estado de cosas pueda velar definitivamente su verdadero rostro. "Ignoramos —escribe— lo que sucede dentro de la Rusia soviética y de la China que de celeste se hizo roja, roja como el fuego y la sangre del dragón de los siglos ancestrales. Mas pese a estas circunstancias perentorias y relativas (nada hay de absoluto en los asuntos humanos), yo veo un Asia sin velos y despierta. Yo veo un Asia desvejada, muy dispuesta para ofrecernos con su arte, su pensamiento, su aptitud metafísica, su mentalidad inquieta (la inquietud del "mono en la selva") a la vez que serenizada (la serenidad del asceta contemplativo), su severidad meditativa que puede dilatarse hasta el buen humor que ríe de las ostentaciones y sonrío de lo que se oculta, muy dispuesta, insisto y

(25) *Ib.*, p. 132.

(26) *Ib.*, p. 77.

(27) *Cf. ib.*, pp. 17-18.

quiero así creerlo, para ayudar a los occidentales a salir de sus atoladeros y superar sus horas de crisis" (28).

Para añadir enseguida: "Tras del aburrimiento mecanicista de la técnica deshumanizada vendrá el acuciador entusiasmo de la emoción estética. Estos serán los días anunciados. Estos son los días que os promete Swar Bridge" (29).

Porque esa tensión estética hacia lo armónico es lo que da unidad a todas las páginas del libro. Y así se explica que sean las consideraciones estéticas —en múltiple variedad temática— las que encontremos en mayor número. Y que propugne para toda cuestión una actitud contemplativa, en que no sólo se incorpora la atención a la belleza latente en cada problema, sino que en la postura misma adoptada se vincula como factor unificante de contrarios la vivencia estética.

Al final de la obra, para contrapesar algunos pasajes en que quizá las paradojas o las contradicciones buscadas adrede oscurezcan demasiado el camino, y para aclaraciones eruditas, el autor añade algunas notas: pocas, las solas que juzga convenientes.

El peligro de un exagerado esteticismo, aun con las implicaciones éticas en que se le expone, no deja de estar latente. Es cierto que "está en el trabajo de todos los días la sustancia que nos mantiene de pie, que nos dignifica, que nos justifica lo que hacemos y lo que nos proponemos y que, en liquidación de cuentas, nos hace felices" (30). Pero sin olvidar —recordando con el autor el pensamiento de San Agustín— que "la felicidad del hombre consiste en buscar la felicidad aun *sin hallarla*"; es decir, por encima de las cosas y de nosotros mismos, por encima de la misma belleza, en una tensión ética hacia el bien que no siempre se compagina con la belleza, aunque sí se aunen en un final transcendente. Y que sólo en Dios nos liberaremos de la miseria, de las oposiciones, de la inarmonía y de la fealdad. Lo mismo que de una insoslayable inquietud espiritual. También San Agustín lo expresó certeramente: "Nos hiciste, Señor, para Tí y nuestra alma esté inquieta hasta que descanse en Tí".

Una encuesta sobre Arte y Libertad.

Sergio Vilar ha realizado una encuesta entre intelectuales y artistas españoles sobre las relaciones entre la libertad y el arte (31). Las preguntas formuladas son las siguientes:

(28) *Ib.*, p. 151.

(29) *Ib.*

(30) *Ib.*, p. 100.

(31) SERGIO VILAR: *Manifiesto sobre Arte y Libertad*. Encuesta entre los intelectuales y artistas españoles (Editorial Fontaneda, Barcelona, 1964), 380 págs.

1.^a El arte, ¿debe basarse únicamente en la libre actividad creadora del artista?

2.^a ¿Cuál de las siguientes posiciones: liberalismo, "dirigismo", "orientacionismo" o (háblese de alguna otra si se desea) cree usted que debe prevalecer en el Estado respecto a la creación del arte? ¿Y por qué piensa usted eso?

3.^a ¿A quien ha de servir el arte? ¿Su misión es estética o social?

4.^a ¿Cree usted que para el artista es necesaria una libertad personal y política absolutas?

5.^a ¿Se considera usted integrado en —o aislado de— la sociedad en que vive? ¿Por qué razones?

6.^a ¿Merece la sociedad la abnegada y corajuda actitud del artista que muchas veces pone en juego su seguridad personal al levantarse como defensor de los derechos humanos de quienes le circundan?

Setenta y nueve entre escritores, artistas, críticos y profesores de Universidad responden a la encuesta (32).

Los temas suscitados en el cuestionario son muy amplios y de numerosas implicaciones. El mismo promotor de la encuesta lo reconoce así. La significación misma de los términos es muy varia según corrientes de pensamiento y autores. Vicente Aleixandre lo hace notar a propósito de la palabra *libertad*, y varios —Sergio Vilar entre

(32) Creemos interesante para el lector, como referencia precisa, el recoger sus nombres. Negativamente nos señalan ausencias que puedan ser significativas. Claro que no todos los interrogados enviaron sus respuestas, y no sabemos sus nombres. Responden: Vicente Aguilera Cerni, Vicente Aleixandre, José Luis Aranguren, Max Aub, Francisco Ayala, Enrique Badosa, Jesús Bal y Gay, Conpus Barga, Carlos Barral, José Bergamín, Blaiq Bonet, Carlos Bousoño, Antonio Buero Vallejo, Francisco Candel, M.^a Aurelia Capmany, José M. Castellet, Camilo José Cela, Gabriel Celaya, Miguel Delibes, Josep M. Espinás, Salvador Espriu, Ricardo Fez. de la Reguera, José Ferrater Mora, Antonio Ferrer, J. V. Foix, Ramón de Garciarol, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Alfonso Grosso, Ricardo Gullón, Fernando Gutiérrez, Ignacio Iglesias, Manuel Jiménez de Parga, Mario Lacruz, Angel M. de Lera, Juan J. López Ibor, Jesús López Pacheco, Armando López Salinas, Leopoldo de Luis, Salvador de Madariaga, Julio Manegat, Manuel Mantero, Susana March, Julián Marías, Juan Marsé, Dolores Medio, Manolo Millares, Ramón Nieto, Alejandro Núñez Alonso, Lauro Olmo, Blas de Otero, Esteban Padrós de Palacios, Manuel de Pedrolo, Juan Perucho, José Pla, Manuel Pla Salat, José M. de Quinto, Fernando Quiñones, Cesáreo Rodríguez Aguilera, J. Rof Carballo, Carlos Rojas, Luis Romero, Ramón Sarró, Alfonso Sastre, Ramón J. Sender, Arturo Serrano Plaja, José M. Subirachs, Daniel Sueiro, Juan Teixidor, Juan José Tharrats, Guillermo de Torre, Jorge C. Trulock, Román Vallés, Vila Casas, Luis Felipe Vivanco, María Zambrano y Juan Antonio Zunzunegui.

Presentaron su adhesión a la encuesta, si bien por diversos motivos no contestan a sus preguntas, Américo Castro, Victoriano Crémer, Jonge Guillén, Emilio Prados y Concha Zardoya.

ellos— especifican en sus respuestas cuando se refieren a la libertad psicológica y cuando a la libertad política, social, económica, etc.; otros señalan esa plurivalencia semántica en los vocablos alrededor de los cuales giran las diversas preguntas: *estado, social y sociedad, estética...* Además los problemas se presentan de muy diversa manera para el escritor y para los restantes artistas.

Por eso, el sentido de las respuestas —salvado un mínimo de coincidencia podemos decir elemental— son muy diferentes, no sólo en razón de las ideas personales de cada uno de los interrogados, sino también según el aspecto de la pregunta en el que fijan su atención. Hay respuestas rápidas, incluso monosilábicas; otros las matizan según posibles y diversas acepciones que puedan estar implícitas en la pregunta. Algunos atienden a referencias personales; otros se colocan en posturas más objetivas, no faltando quienes sitúan los problemas en una perspectiva ética y humana totalizadora. Casi todos responden en un tono mesurado, dejando de lado vibraciones pasionales que en su sensibilidad despertarían naturalmente algunas de las preguntas. (Esto último se debe destacar, sobre todo, en las respuestas que envían desde fuera los intelectuales y artistas expatriados).

Por todo ello no nos parece muy apropiado el título de *manifiesto* que Sergio Vilar da a este volumen. Buena parte de sus consideraciones en la presentación del mismo condicionan —creemos— falsamente la lectura de las respuestas que siguen; hubiese sido preferible relegarlas al final, donde cada cual juzgaría con mayor conocimiento de causa sobre su exactitud.

A nuestro parecer lo que se nos da en este volumen es algo que vale intelectualmente mucho más que un manifiesto, si bien posiblemente no tenga tan buenas repercusiones comerciales. Son los pareceres múltiples, los análisis distintos, las referencias, ecos, sugerencias variadas y complementarias que despiertan en quienes de un modo u otro viven el problema desde dentro, las relaciones entre el arte y la libertad, entre el escritor o el artista y los otros hombres.

III.—UNA POÉTICA GENERAL.

Prosiguiendo en su intento de estructurar un Tratado de Estética en todas sus partes, después de *El Valor del Arte*, que ya hemos examinado, el P. Raimundo Kupareo, O. P., ha publicado otro volumen sobre la poesía, como Primera Parte de su consideración sobre las *creaciones humanas* (33). Es una aplicación de los principios

(33) RAIMUNDO KUPAREO, O. P.: *Creaciones Humanas*. 1. *La Poesía*. Con el ensayo de RADOSLAV IVELIC: *La Poesía de Pedro Prado* (Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, Centro de Investigaciones Estéticas, Santiago, 1965), 230 págs..

allí expuestos y supone, por lo mismo, las nociones entonces establecidas.

Lo divide en tres tratados: 1) el poeta y su obra (aspecto estético); 2) la estructura del poema (aspecto técnico), 3) la pureza de la expresión poética (aspecto valórico).

"El problema de la poesía —nos dice— gira alrededor de la metáfora-símbolo" (34), un todo indivisible que supone la producción de un nuevo ser mediante la relación de sus términos, relación que supera la comparación de los mismos, la asociación de sus contornos. "Allí donde termina la metáfora-símbolo, termina la poesía" (35).

Rechaza la palabra "imagen" con que comunmente se designa ese ser poético, porque imágenes entran en todas las clases de arte, y no sólo en poesía, y porque imagen indica primordialmente una producción sensitiva, que tienen también los animales. En cambio esa metáfora-símbolo es creación del espíritu, fruto exclusivo de la imaginación humana en cuanto participa de la razón, en cuanto fantasía creadora. "Solamente la imaginación "racional", o fantasía, exige el concurso del entendimiento, porque sólo él puede captar las relaciones que se esconden en las comparaciones, en las metáforas" (36). Al soslayar el vocablo "imagen" se descarta también la concepción superrealista que pone en el subconsciente el origen o manantial de la actividad artística creadora. Por eso —concluye—, "nos parece mejor conservar el término metáfora, pero uniéndola con el término "símbolo" (metáfora-símbolo) que quita a la metáfora la pura comparación de semejanza y la envuelve en una sugerencia de identidad entre el signo y lo significado" (37). Mediante ellos realiza la poesía su modo propio de captar las esencias, por lo que se trata de un simbolismo "ideacional" y no de un simbolismo "expresional", aunque distinto del simbolismo ideacional propio de la ciencia (38).

Mediante la palabra es como forja la poesía su mundo de símbolos, alzando a aquélla de su condición meramente significativa a una condición absoluta, valedera en sí misma. "La palabra poética es algo creativo, inventivo, mientras que la palabra corriente se queda en su estratificación socio-colectiva, convencional, histórica" (38).

Esta palabra poética "es un soliloquio del artista" (40), por el que revela su mundo interior, que es al mismo tiempo el mundo de

(34) *Ib.*, p. 24.

(35) *Ib.*, p. 27.

(36) *Ib.*, p. 29.

(37) *Ib.*, p. 31.

(38) *Ib.*, p. 14.

(39) *Ib.*, p. 10.

(40) *Ib.*, p. 48.

todos (41). Mediante la palabra, operando sobre todos sus niveles —semántico, fonológico, sintáctico, prosódico, etc., en cuanto incorporados a un nivel superior poético— penetra el poeta en lo íntimo de sí mismo y de las cosas y transfigura la naturaleza. De ahí que realice una nueva *forma*, que es mucho más que una simple —o complicada— organización de la materia verbal. "Porque la transfiguración no es sino espiritualización, siendo el arte esa admirable unión de lo abstracto con lo concreto, de lo material con lo espiritual" (42).

Cuantos elementos entran en el poema se subordinan al ritmo poético, que a su vez depende y como que se identifica con la "idea" poética (43). "La estructura de un poema depende del ritmo. El ritmo es el principal elemento del Arte; él revela la naturaleza de cada clase de Arte, y de él dependen todos los demás elementos de la expresión artística. Pero el ritmo depende de la idea que encarna; así, podríamos decir que el Arte es una idea encarnada en un ritmo. Del ritmo poético va a depender el verso, la rima, la sintaxis y la nueva elaboración léxica" (44).

Según esta doctrina se determina el autor en el problema de la Poesía Pura, en sentido muy diverso al establecido por Brémond, y establece la distinción de la poesía con la filosofía, la música y la pintura. Los medios de expresión de cada una de las artes son distintos, "y esos medios no son algo exterior a la obra. Son la obra misma" (45).

El ensayo de Radoslav Ivelic que sigue, sobre *La Poesía de Pedro Prado* (46), viene a ser como una comprobación de las teorías de Kupareo al mismo tiempo que su aplicación a la crítica poética de un determinado autor.

El libro se termina con la consiguiente Bibliografía, que se divide en dos secciones, correspondientes a la Estética de la Poesía y a la Poesía de Pedro Prado respectivamente. La primera con las características ya señaladas anteriormente al hablar de *El Valor del Arte*.

Con respecto a la obra de Kupareo podríamos repetir las consideraciones generales dichas en la reseña de su volumen anterior, tanto en lo referente al contenido conceptual como a las particularidades externas de la exposición. Aquí las ejemplarizaciones son más abundantes —excesivas, podríamos añadir—, y la selección de las mismas nos indica ya una limitación que afecta a la doctrina. Los principios generales de su *Poética* y la determinación de la esencia de la

(41) *Ib.*, p. 49.

(42) *Ib.*, p. 50.

(43) *Ib.*, p. 73.

(44) *Ib.*, p. 57.

(45) *Ib.*, p. 106.

(46) *Ib.*, pp. 107-186.

poesía los deduce Kupareo de un modo de quehacer poético propio de ciertos sectores de la poesía moderna. De ahí que rechace autores o poemas que no concuerdan con ella, y sólo acepte los demás, en cuanto a su valoración estética, por su mayor o menor aproximación a aquéllos.

IV.—CUESTIONES DE CRÍTICA LITERARIA.

Rafael Benítez Claros recoge en un volumen que nos ofrece la colección *Libros de bolsillo* de la editorial Rialp (47), una serie de trabajos sobre crítica literaria española. Los temas tratados se extienden en el tiempo desde los orígenes medievales de nuestras letras al teatro y la novela de hoy, con variedad correlativa en los puntos de mira y en los aspectos considerados. De ahí que, a pesar de su ambición y su natural desproporción con el contenido, el título dado a esta obra —*Visión de la literatura española*— se le edecue en algún modo.

Para que el lector adquiriera una idea de ese contenido —que no pensamos analizar en todas sus partes—, transcribimos el título de los diez y seis ensayos que lo componen: El diálogo en la poesía medieval; El sentimiento de la naturaleza en la Edad Media; Formas del idealismo; La generación poética de Carlos V; Cervantes frente a su época; Sobre la novela pastoril española; Variaciones sobre el sentimentalismo neoclásico; Las ideas en el teatro de Moratín; Influencias de Quevedo en Larra; Metricismos en las "Comedias Bárbaras" de Valle-Inclán; Notas al teatro de Benavente; Buero Vallejo y la condición humana; Carácter de la novela nueva.

Si bien todos ellos son de *crítica de literatura*, alguna vez no se refieren específicamente a *crítica literaria*. En el ensayo sobre Buero Vallejo, por ejemplo, se enjuician no tanto los propios valores teatrales de su producción cuanto su concepción del hombre y un poco su postura ante la vida; el estudio sobre Contreras se refiere al carácter ético de su personalidad, rechazando el juicio que sobre ella estableció Ortega y Gasset. El dedicado a los metricismos en las "Comedias Bárbaras" de Valle-Inclán, en cambio, se mantiene dentro de la línea más pura y ortodoxa de los modernos estudios de estilística.

De entre ellos queremos destacar —por cuanto se aproximan a una temática más estricta de Filosofía de la literatura— los dos que dedica a la literatura de la Edad Media, el que se refiere a los polos del idealismo y el que estudia la figura de Cervantes frente a su época.

(47) RAFAEL BENÍTEZ CLAROS: *Visión de la literatura española* (Ediciones Rialp, Madrid, 1963), 322 págs.

Cervantes, después de su salida a Italia y su cautiverio en Argel, de vuelta en España, lleva interiormente una existencia anacrónica con respecto a la vida española de entonces: sus sentires anímicos, nacionales, estéticos, son los de una época pasada; le falta "correspondencia temporal con el estado barroco" (48) del pensamiento y las letras; en él alientan todavía los ideales renacentistas de gloria imperial y de clasicismo literario. "El instrumento espiritual y expresivo que Cervantes ha sacado de España, que ha perfeccionado y pulido en sus años de Italia, que ha argumentado su propia esclavitud de Argel, resulta que ya no tiene aceptación en su tierra, como no la tienen muchas de sus ideas e inquietudes" (49). Pero precisamente "este desajuste entre el escritor y su tiempo" (50) es el que provoca la mejor producción literaria de Cervantes, al echar mano para ella de "su propia extemporánea experiencia" (51).

Todos somos hijos de nuestro tiempo, y cualquier quehacer espiritual queda enmarcado temporalmente. Pero de muy diverso modo. No siempre es lo mejor la aceptación de un estado de cosas —en conformismo o en inconformismo, que para el caso lo mismo da—, ni siquiera en el orden de la creación literaria. Puede alguien sentirse al margen de los ideales y las inquietudes de sus contemporáneos y, por eso mismo, crear una perfecta obra de arte. La conciencia de su situación marginal, retrasada incluso —alguno la llamaría despectivamente retrógrada—, provocó en algunos un agudizamiento de su sensibilidad estética. Como en el siglo XVII a Cervantes, le ocurriría a Bécquer en el siglo XIX.

En cuanto a las formas del idealismo, el autor se adhiere a una concepción ya insinuada por Dámaso Alonso, en el sentido de que se da tanto en un proceso ascensional, purificador, como descendente, que deforma la realidad hasta lo grotesco y el esperpento. "Todo lo que no sea el traslado fiel de ella, es una figuración ideal suya. Tan ideal cuando nos la eleva, como cuando nos la rebaja. No creo que debamos adscribir el vocablo sólo a la primera función. Por eso, en la defensa del idealismo de nuestra literatura... hemos de tener en cuenta esta dualidad de maneras, que responden, sustancialmente, a una misma facultad idealizadora" (52).

En el estudio sobre *El sentimiento de la naturaleza en la Edad Media*, distingue Benítez Claros los conceptos estéticos de paisaje y naturaleza. "La visión de la naturaleza —nos dice— es objetiva. La del paisaje subjetiva, por muy figurativo que aquél sea. La naturaleza carece de historia; el paisaje es una función histórica reciente.

(48) *Ib.*, p. 92.

(49) *Ib.*, p. 88.

(50) *Ib.*, p. 97.

(51) *Ib.*, p. 96.

(52) *Ib.*, pp. 48-49.

Digamos también que puede haber perfectamente arte sin la una y sin el otro" (53). Si el sentimiento estético del paisaje es reciente —sin pretensiones de establecer el cuándo de su aparición—, no ocurre lo mismo con el de la naturaleza. Nuestra literatura de la Edad Media lo ha percibido y expresado con extraordinaria agudeza y hondura. "Desde su nacimiento, el arte literario español ofrece una capacidad única de explanación de la intimidad, ya sea de la humana o de las otras especies que aquí nos interesan. Por medio de una nativa potencia sintética, el poeta (pues así habrá que llamarle) de estas tierras, desentraña al mundo de la creación y lo enumera no sólo por sus coberturas, sino por esos interiores descubiertos. El alma oscura de los animales y las cosas, el principio vital sin determinación, se clarifica y muestra su perfil hiriente, su sencillez y su sentido, su destino en el orden de lo creado, el carácter secreto que Dios a cada uno insufló al presentarlo sobre la faz terrena" (54). A la pupila de nuestros poetas medievales, en efecto, no se les escapaba ningún detalle revelador de las esencias, de su intimidad objetiva, y llegaron a contar con aparato expresivo de gran eficacia, perfeccionado en largos interregnos literarios.

Con ello está relacionado el carácter general de la poesía del Medievo, "poesía expresada" más que "poesía mentada", según la contraposición que Benítez Cortés establece (55), construida toda ella sobre una base de diálogo (56). Implicando un concepto de poesía que se contrapone al habitual de los teorizantes y también al que presidió y explica las creaciones poéticas —por otra parte tan diferentes entre sí— a partir del Renacimiento. Durante mucho tiempo la crítica literaria se basó en la ecuación poesía-intimidad subjetiva, si no en postulados preceptivos muy concretos y determinados. En razón de ambas las realizaciones medievales quedaban al margen de lo que se consideraba verdadera poesía.

Para Benítez Cortés cualquier esfuerzo para determinar la naturaleza del fenómeno poético está abocado al fracaso. "En primer lugar, esos enfoques de la poesía consideran a ésta intemporalmente, como un modo espiritual, trascendido, objetivable. Pero la poesía no es una actitud. Puede que sea fruto de una actitud, más cuando nosotros nos enfrentamos con los hechos, con los poemas, no podemos decir, evidentemente, que nos encontramos ante posturas, ni mucho menos pueden sernos válidas teorizaciones elaboradas sobre tal consideración. La poesía, como cualquier otra creación artística, nace y se comporta en el tiempo. Como no se trata de un modo, sino de una función, esta se verifica rodeada de circunstancias funciona-

(53) *Ib.*, p. 34.

(54) *Ib.*, p. 35.

(55) *Ib.*, p. 32.

(56) *Ib.*, p. 16.

les, hasta el punto que en la misma llamada poesía pura sería posible descubrir gran número de eslabones de esa índole. En una palabra, la poesía es un acto vital y, por tanto, sujeto al implacable devenir, a la transformación que sufre el mismo espíritu del cual nace. La función poética, como acto humanísimo, no puede eludir estos cambios, y de ahí su resistencia a una teorización. Claro que se nos podrá decir que teorizar la vida es la más alta ambición filosófica; pero ocurre hasta ahora que aquélla escapa, fluidiza, a la persecución mental, que sólo logra a veces aplicar sus cuadrículas sobre zonas parciales, diminutas, de su pujante cuerpo" (57).

De ahí se sigue una limitación en la actitud de la crítica, si queremos que ésta sea efectiva. En vez de partir de principios universales, se debe atender al desarrollo histórico de los diversos movimientos poéticos, observar el nacimiento de los distintos ciclos expresivos, con sus modos de organización y sus directrices. "¿Qué crítico expertísimo enfilaría con un solo punto de mira al jocundo Arcipreste, al hondo Quevedo y al diáfano Juan Ramón Jiménez?" (58).

No cabe duda de la eficacia de tales postulados críticos y del peligro de la aplicación a un determinado período de la historia de la literatura, de los criterios teóricos deducidos de la consideración de un módulo particular de poesía que no le corresponde. Pero siempre, quiérase o no, se parte de algún concepto general de poesía. Hay un algo común en todas las manifestaciones poéticas que nos permite considerarlas tales. De lo contrario, ¿por qué de todas ellas, aunque tan distintas, decimos que son poesía o literatura, y no lo afirmamos de una citación judicial o del proceso demostrativo del binomio de Newton? Tampoco podríamos valorar estéticamente ni un determinado período ni cualquiera de sus producciones aisladas. Pues siempre cabe decir que cada poema es único y que se precisan para enjuiciarlo postulados distintos a cualquiera de los establecidos.

Y ese común denominador es el que debe tratar el filósofo de determinar en su naturaleza, dotándole de los caracteres precisos de universalidad para que pueda acomodarse a las más diversas realizaciones que nos muestra la historia de la literatura y susceptible aun de afirmarse de cuantos nuevos movimientos poéticos puedan surgir, en tanto en cuanto sean poéticos.

¿Difícil? Desde luego; pero es digno de la inteligencia humana el intentar sobrepasar las dificultades que le salen al paso en la explicación de la naturaleza de los fenómenos de la naturaleza o del espíritu.

¿Inútil? No cabe duda que con él sólo a nadie se le ocurriría enjuiciar un poema o un ciclo poético. Pero tampoco a ningún filósofo

(57) *Ib.*, pp. 13-14.

(58) *Ib.*, p. 14.

se le ha ocurrido en razón de sus estudios sobre el espacio y el movimiento dirigir una red de ferrocarriles. Y bastante utilidad traería —aparte la del conocimiento por sí mismo— evitando los conflictos y desaciertos que un concepto unívoco de poesía, deducido de sólo unos módulos históricos concretos, presenta al aplicarlos con finalidad crítica a otros modos que no se les corresponden. Pues querámoslo o no —como decimos— siempre partimos de algún concepto de lo que es —o suponemos ser— la poesía.

Literatura y catolicismo.

La Historia de la literatura católica contemporánea de lengua francesa, de Gonzague Truc (59), nos da ocasión para examinar sobre el terreno de los hechos, en sus resultados, las relaciones entre la literatura y el catolicismo. No nos referimos a simples relaciones de afinidad temática con el contenido doctrinal de los dogmas cristianos, al modo de los análisis de Moeller en su *Literatura del siglo XX y cristianismo*, ni a una adjetivación extrínseca de la literatura en razón de la confesionalidad de sus autores; sino a una cualificación intrínseca, como católica, de la obra literaria en cuanto tal. En Francia, más que en ningún otro sitio, ha existido en los últimos tiempos la preocupación, y en autores de primera fila, por una poesía, un teatro y una novela específicamente católicas.

El término *contemporánea* en esta Historia de la literatura, se refiere al período que comprende desde la revolución francesa hasta nuestros días, según el modo normal de delimitar las distintas épocas en las historias generales, no la más restringida y habitual, al menos entre nosotros, cuando se habla de literatura. Sin discutir, porque no hace al caso, sobre la propiedad o impropiedad de esta traslación de los límites cronológicos de un período histórico más o menos convencional, a los dominios de la historia literaria, sí debemos hacer notar que en el caso presente de la literatura católica francesa hay una unidad de proceso evolutivo, que no es roto por la multiplicidad o el antagonismo de las diversas escuelas literarias. La situación de la Iglesia en Francia había virado en redondo; de nada le valían los modos de presentarse ante las inteligencias que había empleado hasta entonces. Y necesariamente esta situación tenía que reflejarse en su literatura. Todo un siglo habría de pasar ésta, escalando y defendiendo precarias posiciones estratégicas, hasta alcanzar situaciones de seguridad que le permitiesen desarrollar la magnífica floración, en número y calidad de obras, de estos últimos años.

(59) GONZAGUE TRUC: *Historia de la literatura católica contemporánea (de lengua francesa)*. Versión española de Enrique Alvarado (Editorial Gredos, Madrid, 1963), 430 págs.

Sus primeros tanteos son defensivos; o bien la añoranza de un pasado que algunos desearían restaurar. No extraña, por eso, la proliferación de las apologías del cristianismo, ni la existencia de un tradicionalismo doctrinal y político.

Con la figura de Chateaubriand, inicia G. Truc su Historia. Chateaubriand —nos dirá— es "un brillante, pero mal comienzo". Y se detiene en el análisis de los autores románticos. Estos —escribe— "tienen religiosidad, cierta religiosidad, pero carecen de religión; y si la tienen, es la del sentimiento, al que confiere una primacía que va hasta la autonomía, agravando su caso por el hecho de que este sentimiento es las más de las veces el amor, es decir, las pasiones del amor. Por lo demás, extienden al universo su benevolencia y sus efusiones, pero no se adhieren a ninguna religión en particular. Hemos podido reprochar a Chateaubriand un cristianismo vago y bastante inconsciente. Aquí podremos, en rigor, reconocer de paso sentimientos o temas cristianos, pero no hallaremos cristianismo alguno. El Dios de los románticos, sin ser una simple fórmula o expresión cómoda, se parece más al de Rousseau, e incluso al Ser supremo de Robespierre, que al Dios de Bossuet, y el nombre mismo de Jesús se enrarece singularmente en ellos, cuando no es desplazado" (60).

Puede parecer, por eso, que no tienen lugar apropiado en una historia de la literatura católica. Sin embargo, señalan con su tonalidad religiosa tan peculiar la persistencia de unos posos cristianos en la literatura, de una levadura que andando el tiempo fermentará en auténtico catolicismo amplias zonas de la literatura. "Lo que hemos querido destacar —sigue diciendo G. Truc— es lo que deben, aunque desde el exterior y desfigurándola bastante, a una religión a la que sus mayores se jactaban de haber arruinado o puesto fuera de combate, y un movimiento de los espíritus que denotaba en esos mismos espíritus una inquietud reveladora. Cuando se empieza a hacer preguntas a Dios o incluso a rechazarlo o negarlo en estrofas inflamadas, es porque se empieza a creer de nuevo en él" (61).

Pero interesa más, en el plano literario, el acrecentamiento de su valor estético que esta pervivencia de los motivos católicos produce en la obra de los románticos. Gonzague Truc no pierde de vista en ningún momento esta finalidad crítica de toda historia de la literatura. Más conveniente aun, si cabe, en una historia de estas características, en la que es fácil trasvasar los valores religiosos a los literarios, o viceversa. El no hará lo uno ni lo otro. Su preparación teológica y su conocimiento de las letras contemporáneas le sirven de apoyo firme para sus juicios.

(60) *Ib.*, p. 27.

(61) *Ib.*, p. 38.

Así nos señala las deficiencias, incorrecciones, el convencionalismo poético de la religiosidad de Lamartine, sin que por eso se disminuya su categoría literaria. Y sin dejar de señalar lo que esos elementos valorizan sus concepciones. Todo lo anterior —escribe— "no impide que Lamartine sea un gran poeta y siga siéndolo hasta en una religiosidad equívoca y fácil. A decir verdad, en este último aspecto, no es en *Jehovah, Le Chêne, L'Humanité, L'Idée de Dieu* donde lo preferimos. Son piezas muy hermosas: descubrimos en ellas el deseo de hacerse valer y los desarrollos demasiado cómodos de ese deísmo lírico que nos produce ya cierto malestar. No, no se trata de retórica pura, y el soplo lamartiniano se manifiesta ya en su sinceridad tanto como en su vigor vehemente. Es un desarrollo amplio, un tanto verboso, de la prueba de Dios por la creación. Pero nos deslumbra más que nos emociona. Confesémoslo: el Lamartine que nos conmueve es el Lamartine sentimental, el Lamartine que canta en un mismo tono el amor humano, el amor de la naturaleza y el amor divino, aun a riesgo de hermanarlos indiscretamente. Es aquí donde vuelve a encontrar, si no un cristianismo de hecho, si al menos un perfume o un acento cristiano. ¡Hasta tal punto el cristianismo se revela al hombre por poco que éste penetre en sí mismo! ¡Hasta tal punto el cristianismo es la verdad del hombre! Fue una sensibilidad cristiana la que permitió a Lamartine saborear los íntimos encantos de las campiñas o la seducción majestuosa del mar, la que le dió el sentido de la soledad y, en *Voyage en Orient*, la que le hizo escribir esas líneas tan impresionantes sobre el eremita del cabo Malia..." (62).

Con otros caracteres, el mismo problema se plantea al considerar el "satanismo" de los poetas "malditos". También en ellos el dato cristiano está presente, si bien su concepción religiosa sea predominantemente pesimista, posiblemente debido a una atmósfera jansenista nunca del todo extraña al catolicismo francés. Como dice G. Truc a propósito de Baudelaire, "la naturaleza de esta concepción contribuyó no poco a su profundidad" como poetas. "El catolicismo llega tanto a los abismos como a las cumbres, y ha proyectado sobre los últimos repliegues de las almas una claridad fúnebre o deslumbradora" (63). Al catolicismo —y quizás también al jansenismo— deben su penetración en los estratos más hondos y turbios de la naturaleza humana, su lucidez para ver. "La idea del mal en Baudelaire, es efectivamente una idea cristiana —aunque el cristianismo encierra otras ideas y de otro orden. Pero —y esto es muy importante— no le lleva a la rebeldía, sino más bien a un arrepentimiento desesperado. Su "satanismo" —si de satanismo puede hablarse— es una nostalgia de Dios" (64).

(62) *Ib.*, pp. 29-30.

(63) *Ib.*, p. 103.

(64) *Ib.*, p. 102.

Pero será en autores posteriores —cuando lo religioso auténtico, lo sobrenatural declarado, está en el centro de una temática y en el nervio de una estructuración poemática, dramática o novelística— donde mejor y más claramente se nos patentice esta contribución de valor específicamente literario que les presta su pensamiento católico. Como alto ejemplar que es de poesía católica, detengámonos en el juicio final que sobre la obra de Claudel formula Gonzague Truc. "Si pasamos ahora —dice— a un juicio de conjunto y sin prejuicios favorables ni desfavorables, llegamos a una consideración muy instructiva. Claudel es un gran poeta, un gran escritor, un gran genio incluso, y esto hay que decirlo, pero no hay que decirlo sin matices. Estas diversas grandezas no son sin fisuras ni continuas. Precisamente es conceder al adversario que tantas ideas o tantas imágenes, que se refieren nada menos que al ancho mundo o al universo creado, que rozan hasta lo increado y pasan de la naturaleza a la gracia, no están libres de toda escoria. En efecto, algún estrépito verbal, algunas oscuridades o algunas luces demasiado esperadas, producen más de una vez cierta impresión de hastío, cuando no de impaciencia. Pero otras veces el pensamiento se ciñe, la expresión brota exacta, dura, vigorosa; la imagen es un deslumbramiento. Y obsérvese en qué ocasiones y en qué temas ocurre esto: es cuando el escritor se basa estrictamente en su doctrina —y ya sabemos cuál es esta doctrina—, cuando parte de ella, cuando se atiene a ella; es, finalmente, cuando este poeta cósmico se convierte o vuelve a convertirse en un poeta cristiano. Así sucede, desde el principio hasta el fin, en *L'Annonce faite à Marie*, en *L'Otage*; y a esto se deben las más bellas páginas del *Soulier de Satin*. Por último, allí donde la fe —podemos decir incluso la teología— sostiene a Claudel, Claudel permanece a su propia altura, sólido y pleno; allí donde el tiempo, la circunstancia, el tema le devuelven a la simple naturaleza o a emociones más puramente humanas, tiene aun, ciertamente, pasajes hermosos, pero se expone más a caer en esos excesos de lenguaje o de imágenes que son pequeños defectos en una obra monumental. ¡Qué enseñanza, y también que esclarecimiento sobre esta obra!" (65).

En cuanto a la novela, el "tema" católico —historia, dogma o moral— contó para buen número de novelistas de las más esquinas tendencias ideológicas. Los románticos lo sintieron y expresaron románticamente; el naturalismo lo observó y transcribió como cualquier otro dato físico o fisiológico de su análisis; luego fue un fenómeno más de consideración psicológica o psicoanalítica. "Sin embargo, tal como nos la encontramos, la novela no es siempre un testigo indiferente o un adversario de la religión, sino que llega a presentar, a veces, personajes religiosos simpáticos. Desgraciadamente, tampoco es ese aspecto lo mejor que tiene, pues con harta fre-

(65) *Ib.*, pp. 190-191.

cuencia substituye lo nocivo por lo insulso" (66). Y es que, en cualquiera de los casos, lo que menos importaba de la religión cristiana es lo que, por definición, la constituye. La novela religiosa "sólo merecerá tal nombre cuando llegue a ser la novela de lo sobrenatural, cosa que no sucederá tan fácilmente ni tan pronto" (67). Gonzague Truc cree que tiene su comienzo, en las letras francesas, con J.-K. Huysmans (68), y su valor más destacado en Bernanos.

En ninguno de los autores su cristianismo fue obstáculo para su obra de creación, sino más bien estímulo, debiendo incluso algunos a su fe la producción de sus mejores páginas. En ocasiones los escritores no estuvieron a la altura de su tema; en otras, la creencia y la obra —el caso de Charles Sylvestre, Julien Green y en buena parte el de Mauriac— mantienen una "especie de independencia" (69).

Esto nos lleva a la pregunta última sobre la literatura católica, que es en realidad su cuestión previa y específica. "¿Hay, efectivamente, una literatura católica con su naturaleza propia, su materia reservada, su ética y su estética particulares? En todo caso, no podría caber íntegramente en una definición tan precisa. Hablemos más bien de un "espíritu católico" o, mejor aun, de autores católicos que practican todos los géneros literarios y tratan de la vida en sus múltiples aspectos. La literatura católica no es una literatura confesional, y el escritor católico no es únicamente un predicador o un Padre apologeta. Pero hemos de volver aquí a un sentido estricto de la palabra. Un escritor católico no se sienta ante su mesa diciendo: "Voy a hacer una literatura católica". Olvida incluso que es escritor católico: basta con que lo sea en su esencia y en sus profundidades. Entonces se beneficia él de su elección y también nosotros nos beneficiamos de ella. Recibe de su fe latente y operante el soplo que vivifica y transforma todas las cosas, esa rica doctrina que se ha inscrito en todos los movimientos del corazón y del espíritu, que ha refundido la humanidad. No necesita recordarla a cada instante o trata de exponerla de nuevo. La doctrina está ahí presente. Alumbrada y juzga. El artista, ante ella, no tiene por qué renunciar a su arte" (70).

Gonzague Truc es claro en sus exposiciones y no se deja influir —lo que cada vez va siendo más raro— por prejuicios de orientación doctrinal o estética (izquierda-derecha, tradicional-progresista, tremendismo-lirismo, etc.). Parece pensar, con razón, que "en el reino de Dios hay muchas moradas", y que la fe no predetermina a una concreta postura política o social y a un estricto módulo literario. Lo que no quiere decir, por nuestra parte, que siempre estemos de

(66) *Ib.*, p. 115.

(67) *Ib.*, p. 115.

(68) *Ib.*, p. 133.

(69) *Ib.*, p. 213.

(70) *Ib.*, p. 332.

acuerdo con sus juicios valorativos (sobre Malègue, Pierre Saint-Michel y Bernanos, por ejemplo).

Al final de la obra, un *Léxico de autores católicos* los agrupa por orden alfabético, extendiéndose más en la información de quienes no han tenido cabida en la Historia propiamente dicha. Recoge los nombres de historiadores, pensadores, eruditos, filósofos y teólogos de lengua francesa, y no sólo de literatos. Hay ciertas omisiones que no comprendemos, dado el carácter de este *Léxico*. Por no multiplicar su enumeración, sólo señalaremos la del P. A. Gardeil, superior en valor doctrinal y por su influencia en el desarrollo de la Teología, a la mayor parte de los teólogos allí reseñados.

V.—DOS POETAS FRENTE AL MISTERIO DE LA POESÍA.

Gabriel Celaya es uno de los valores consagrados y en pleno vigor, de la poesía española contemporánea: "un enamorado que ha testificado con miles de versos sus entusiasmos, sus preocupaciones y sus entregas", nos dice de sí mismo en el Preámbulo a *Exploración de la poesía* (71).

Con esta declaración nos quiere manifestar que tal exploración en la naturaleza de la poesía es la propia de un poeta, que revive en la producción de otros autores su misma experiencia poética. No se trata de investigación erudita ni de una teorización sobre la base del quehacer poético de los autores considerados (Herrera, Bécquer y San Juan de la Cruz en el caso presente). No obstante, el carácter *experimental* de esta "exploración" tiene una intención sistemática. "Quiero advertir por tanto desde este momento —añade— que este libro no consiste, como pudiera parecer a simple vista, en una recopilación de ensayos sobre diversos autores o sobre diversos aspectos de la Poesía, tratados aisladamente, sino que es, o pretende ser, una contrastación dialéctica, y muy sistemáticamente seguida, de ciertos aspectos fundamentales de la Poesía que me ha parecido mejor estudiar en vivo —es decir, en casos concretos— que de un modo teórico y especulativo" (72).

Fernando de Herrera es la poesía pura, la poesía como un quehacer, "casi una artesanía" (73); no comunicación sino creación, fabricación de un poema más que impulso de inspiración: el lenguaje en su absoluto, la palabra-cosa, hermanada hasta tal punto con su significado que este se transforma en aquélla, nace a un tiempo con ella, tal como pedía Platón en el *Cratilo*, sólo que en sentido contrario. Subordinación del significado al vocablo, y no viceversa. "Nuestro oído recoge algo distinto que nuestro entendimiento: Percibe la

(71) GABRIEL CELAYA: *Exploración de la Poesía* (Editorial Seix Barral, Barcelona, 1964), 234 págs.

(72) *Ib.*, p. 11.

(73) *Ib.*, p. 17.

"armona imitativa" y se complace en ella pero no porque le procure una mejor inteligencia del sentido explicitado en los versos, sino por lo armonioso en sí. Lo que percibe es, pues, Belleza, y lo percibe de un modo espontáneo, macizo y total, antes de ninguna aprehensión clara del sentido" (74). Esto no sólo en las palabras aisladas, sino en la conjunción de las mismas en frases, estrofas y poemas, entrelazándose de tal manera entre sí que constituyan una *unidad fonética superior*, una *super-Palabra*.

La situación de la poesía en Bécquer es contraria a la que nos presentaba Herrera. "La verdadera poesía no está para Bécquer en el poema escrito; tiene una existencia independiente, es un más allá que se degrada al traducirse en palabras" (75). Es "espíritu sin nombre", "indefinible esencia", algo que vive en un mundo imposible de sueños, de luz inalcanzable y de niebla, incompórea e intangible. La Poesía está en un *más allá* anterior y superior a las palabras; incluso se opone a ellas. Por eso habla Gabriel Celaya a su propósito de *Metapoesía*. "Porque la poesía, según Bécquer, es la vida misma de los mundos creados que levantan su himno a lo que él llama Dios; y sólo de un modo secundario e imperfecto está esa Poesía en el verso. Nuestro idioma no sólo es rebelde sino también mezquino. Las palabras son carne, y la verdadera Poesía está más allá de lo que escribimos: Es, literalmente, una Metapoesía" (76).

Por eso el verso para Bécquer tendrá una función evocadora; "transmite, no lo inefable mismo, sino el estado de ánimo que le permite a él, y nos permitirá a nosotros, si participamos, revivir lo que no se puede decir" (77). Lo *impuro* poético —pensamiento, sentimientos, imágenes—, lo irregular y voluble, todo entra en juego para forzar esa evocación.

Poesis y Lírica, podemos denominar las posiciones de Herrera y de Bécquer frente a la Poesía. "En este punto —escribe Celaya—, nos encontramos a los poetas divididos en dos grandes familias: Para unos —y de éstos es Herrera— Poesía es fabricación con palabras de objetos bellos; para otros, el poema no es un producto bello sino una producción de Belleza, un instrumento para participar en algo inefable, inexpressable en palabras. Allí, lo dado; aquí, el acto de darse. Allí, Poesis —en su sentido de creación o fabricación—; aquí, Lírica, Poesía que canta. Allí, las palabras — la objetivación del milagro— porque las palabras dicen más de cuanto podríamos explicar, y todo esto se halla sin embargo presente en ellas; aquí, una participación de nuestra subjetividad en una experiencia que las palabras transmiten pero no contienen. Allí, se elimina lo impuro; aquí, se le hace funcionar poéticamente" (78).

(74) *Ib.*, p. 73.

(75) *Ib.*, p. 93.

(76) *Ib.*, p. 96.

(77) *Ib.*, p. 106.

(78) *Ib.*, p. 86.

No se trata, pues, de unos descubrimientos de la poesía contemporánea, según el juicio habitual de los tratadistas, sino de unos módulos permanentes, de movimientos pendulares que marcan el desarrollo temporal de toda la historia de la poesía. "Poiesis y Lírica, poesía pura y poesía mágica, clasicismo y romanticismo, parnasianismo y simbolismo —llámese como se guste— son dos constantes. La una es Arte Mayor, o simplemente, Arte: Poesía culta, obra de artífices sabios y conscientes; la otra —brote—, popular, espontánea, inspirada. La una es arte trovadoresco, renacentismo, gongorismo, barroco; la otra, "canción de amigo", romance, villancico; y más tarde, romanticismo; y más tarde aún —por oposición a la Poesía pura— surrealismo... Cultura contra Naturaleza, técnica contra inspiración, tal es el complejo. Allí, palabras desnudas, objetos poéticos, perfección, precisión; lo Bello realizado. Aquí, imágenes, música, emoción, inconsciencia, lo que nos arrastra, lo que nos contagia. lo que no es bello e incluso puede ser feo, grotesco, monstruoso, impuro en mil sentidos, pero nos hace vibrar con el poeta, como el poeta. Allí, la Idea hecha palabra: Mimesis; aquí la emoción comunicada mediante palabras: Hybris" (79).

Ahora bien, el límite de lo puro sería lo incomunicable, el poema objeto que al decirse exclusivamente a sí mismo no establecería ninguna clase de comunicación con nosotros. Por eso "el límite de lo puro es lo inefable, o sea, el estado pre-poético del lirismo" (80). A su vez, en el lirismo, en ese más allá de la Poesía, hay una tensión anímica que desplaza al sujeto a planos distintos de la Poesía —amor, religión— y, por fracaso en la manifestación de lo inefable, por deficiencia connatural de los medios expresivos, a una renuncia a la poesía mentada, una invitación, sino una entrega (el caso de Rimbaud y, en buena parte, también el de Bécquer), al silencio.

La poesía de San Juan de la Cruz viene a ser como una síntesis superadora de esos dos movimientos extremos. Su experiencia es inefable; las analogías y los símbolos, aceptados en su plurivalencia e imprecisión significativa, son los medios manifestativos que emplea para comunicar estados anímicos de suyo inexpressables. Pero aquella experiencia no es inmersión en el substrato de lo inconsciente, sino comunicación ontológica en el Ser y en las cosas; los símbolos y las alegorías toman un carácter objetivo, el poema tiene consistencia en sí mismo, sustantividad manifiesta. "El poema no expresa lo inefable sino que se lo apropia, y lo encarna; no es un "zumbido armonioso", ni una rima espontánea y fugitiva, sino un objeto estable y resistente a los vientos de la fantasía y a las sugerencias que provoca, aunque, como hemos visto, esté enteramente sumergido en el océano de la Metapoesía" (81).

(79) *Ib.*, pp. 86-87.

(80) *Ib.*, p. 121.

(81) *Ib.*, p. 221.

Gabriel Celaya habla a este propósito y definía esta poesía como "poesía de vuelta". "Es decir, no como una marcha atrás sino como una recuperación dialéctica" (82).

Tal ha sido, a grandes rasgos, el fruto de esta exploración poética realizada por un poeta. Con ella no ha intentado agotar el misterio de la poesía. Por eso le libro se cierra, paradójicamente, con un *Epílogo abierto*: "es claro que las tres etapas de esta "Exploración", en la misma medida en que rizan el rizo, se constituyen en su conjunto como una nueva tesis, provocan una nueva contradicción y llevan a un más amplio desarrollo dialéctico" (83).

Abundan en el libro los análisis poéticos "iluminantes", tanto explicativos de técnicas parciales como de movimientos de inspiración. Con los presupuestos filosóficos y el modo de su aplicación —a propósito de la Metapoesía de Bécquer y la Poesía de vuelta de San Juan de la Cruz— no siempre estamos conformes. Como tampoco con su renuncia expresa a lo sobrenatural al explicar el *proceso* poético de la poesía de este último. Ello supone la negación de un dato real y fundamental para la intelección de ese proceso. Otra cosa será si se limitase a la mera consideración poética de los *poemas* en cuanto tales.

Angélica Becker nació en Viena el 31 de marzo de 1942. A la edad de cinco años acompañó a su padre, diplomático, en Suramérica; continuó luego en su patria el estudio del español durante los años de bachillerato y más tarde en la Escuela de Intérpretes de la Universidad de Viena. Vino a Madrid en 1961 para seguir el Curso de Estudios Hispánicos, y desde entonces reside en la capital de España. Su primera obra impresa es un libro de poemas, en español, con el título *Figuras y meditaciones* (84). Con él se presentó en 1964 al premio Adonais de poesía. Fue eliminado a causa de la nacionalidad de la autora; pero el jurado le concedió por voto unánime una mención honorífica.

A. Becker posee un dominio grande de los recursos expresivos del español, comprobado en la más difícil prueba que se le hubiese podido exigir: la composición poética original, donde las matizaciones de construcción, de acento, de ritmo y de sentido deben encontrar unidad y adecuarse con una poderosa vivencia interior hasta confundirse en cierto modo con ella.

Los poemas de A. Becker se incluyen, por su tono, en lo que se ha dado en llamar *poesía metafísica*, es decir, poesía que quiere ahondar en el fondo de las cosas y en la intimidad trascendente de las personas y las situaciones. Ello no sólo en las que agrupa bajo el

(82) *Ib.*, p. 205.

(83) *Ib.*, p. 229.

(84) ANGÉLICA BECKER: *Figuras y meditaciones* (Ediciones Rialp, Colección Adonais, Madrid-México, 1965), 86 págs.

nombre de "meditaciones", sino también en los *retratos* de sus "figuras" o en esas *instantáneas* que captan el contenido emocional de un momento concreto. El matiz satírico de algunos de los poemas no presenta aspecto nunca de juego de ingenio; está igualmente al servicio de ese ahondamiento perceptivo y es, por ello, esencialmente poético.

Su expresión es simbólico-alegórica. La densidad de contenido con que colma los vocablos y las frases, impide la caída fácil en el prosaísmo o la oratoria, de una versificación amplia e irregular, con acento narrativo.

En uno de los poemas —*El poeta*— refleja su sentir sobre el quehacer poético. El corazón del poeta —nos dice—

"albergaba
un inmenso río cuyas aguas en grandes cataratas se arrojaban
arrastrando consigo
las efigies nefastas y bellas del mundo, que luego querían
brotar con idéntico brío, igualmente nefastas y bellas,
en un mundo distinto que vive y respira tan sólo en aquellas
[páginas blancas...]"

a través de las cuales penetra en la vida de otros hombres

"llenándola por un instante con su sentir fugazmente durable".

A este caudal torrencial de impresiones y vividas experiencias y conocimientos de las cosas, el poeta lo estructura, lo ordena, lo aquietta y remansa, de modo que en sus aguas múltiples y fluyentes se refleje el alma misma del poeta.

"Más no surgieron con esa pujanza desbordante del agua indómita que inunda las almas con la espontánea vida directa que, intranscendente, se extingue.

Pues el artista
al ímpetu destructor de esas fuerzas temía.
Empezó a vigilarlas con severidad y dureza.

Resistentes aún
poco a poco siguieron con domesticada violencia
los canales estrechos que su voluntad imponía
y fluyeron con formalidad por los cauces del alma, tranquilizada
[ya, del poeta,
que se contempla, gozosa, en sus inofensivos reflejos".

VI.—DIDEROT Y GOETHE TRATADISTAS DE LA PINTURA.

Armando D. Delucchi y Jorge O. Dermarchi, de la Universidad de La Plata, han traducido el *Ensayo sobre la pintura* de Diderot, y

el profesor Emilio Estiú el comentario que a los dos primeros capítulos del mismo escribiera Goethe (85).

Diderot que, con D'Alembert, fue el principal promotor de la *Enciclopedia*, es al mismo tiempo el tratadista más destacado y característico de la Ilustración francesa sobre temas estéticos. En el *Ensayo sobre la pintura*, en un tono coloquial, desenfadado, nos habla del dibujo y del color, la expresión y la composición. En oposición al manierismo académico, propugna la imitación de la naturaleza. En ocasiones divaga simplemente sobre los temas, o con ingeniosos sofismas escamotea la solución de un problema. Todo ello muy propio del "dilettantismo" atrevido de la época.

Es sabido que las ideas estéticas del enciclopedismo francés tuvieron amplia repercusión en Alemania y prepararon al advenimiento del romanticismo. No extraña, por eso, que Goethe comentase el presente escrito de Diderot. Pero lo hace como un discípulo aventajado, intelectualmente superior a su maestro, comentaría y corregiría las lecciones recibidas de éste. La finalidad del arte —nos dirá— no es imitar la naturaleza; de ahí la falsedad en el juicio estimativo sobre la obra del artista cuando ese juicio se establece por comparación con las realidades naturales. "Ningún auténtico artista pretende poner su obra junto a un producto de la naturaleza ni tampoco reemplazarlo: si así lo hiciese, la obra sería como una criatura intermedia, rechazada por el reino del arte y no admitida en el de la naturaleza" (86). "El artista no ambiciona producir una obra natural, sino una perfecta obra de arte" (87).

La traducción del *Ensayo sobre la pintura* se hizo sobre el texto establecido por André Billy en su edición de las obras de Diderot (Bibliothèque de la Pléiade. Paris, 1951). Los traductores reproducen algunas de sus notas y las completan con referencias biográficas sobre los artistas mencionados en el texto y que pueden ser menos conocidos. No añadieron una Introducción sobre la vida y el pensamiento de Diderot debido —suponemos— a que con ella encabezaron su traducción al *Tratado de lo bello* (88).

F. S. HEREDIA, O. P.

(85) DENIS DIDEROT: *Ensayo sobre la pintura*. Traducción de Armando D. Delucchi y Jorge O. Demarchi. GOETHE: *Comentario al Ensayo sobre la pintura*. Traducción de Emilio Estiú (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata, 1963), 170 págs.

(86) *Ib.*, p. 120.

(87) *Ib.*, p. 157.

(88) D. DIDEROT: *Tratado de lo bello*. Traducción de Armando D. Delucchi y Jorge O. Demarchi (Instituto de Filosofía, Universidad Nacional de La Plata, 1962), pp. 1-52.