

## **CRITICA DEL GUSTO**

**GALVANO DELLA VOLPE**

# **CRITICA DEL GUSTO**



**CIENCIAS HUMANAS  
BIBLIOTECA BREVE**

**EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A.  
BARCELONA, 1966**

Aber die Schwierigkeit liegt nicht darin, zu verstehen, dass griechische Kunst und Epos an gewisse gesellschaftliche Entwicklungsformen geknüpft sind. Die Schwierigkeit ist, dass sie uns noch *Kunstgenuss* gewähren und in gewisser Beziehung als *Norm* und unerreichbare *Muster* gelten.

Pero la dificultad no consiste en entender que el arte y el epos griegos estén vinculados a determinadas formas de desarrollo social. La dificultad estriba en que aún nos producen *goce artístico* y, en cierto respecto, siguen valiendo como *norma y modelo* inalcanzable.

MARX, *Grundrisse der Kritik der politischen Oekonomie. Einleitung* (1857).

...wir alle haben zunächst das Hauptgewicht auf die *Ableitung* der politischen, rechtlichen und sonstigen ideologischen Vorstellungen und durch diese Vorstellungen vermittelten Handlungen aus den ökonomischen Grundtatsachen gelegt und *legen müssen*. Dabei haben wir dann die *formelle Seite über der inhaltlichen vernachlässigt*: die Art und Weise, *wie* diese Vorstellungen etc. zustande kommen.

...todos nosotros hemos cargado por de pronto el acento —y no tuvimos más remedio que cargarlo— sobre la *derivación* de las representaciones ideológicas políticas, jurídicas y de otra naturaleza, así como de las acciones mediadas por esas representaciones, a partir de los hechos económicos básicos. Al hacerlo así descuidamos el aspecto *formal por el del contenido*: descuidamos el modo como se originan esas representaciones, etc.

ENGELS, *An F. Mehring*, 14 Juli 1893

## **PROLOGO**



*En el presente volumen se ha intentado la exposición sistemática de una Estética materialístico-histórica y, por tanto, una lectura sociológica metódica de la poesía y del arte en general. Eso presupone principalmente una crítica radical de la concepción estética romántica e idealista, aunque no sólo de ella. E implica también una investigación que se proponga restituírnos la obra de arte en toda su humana integridad, o sea, tanto en sus aspectos gnoseológicos más generales —por los cuales se relaciona esencialmente con las demás instancias fundamentales humanas, científicas y morales— cuanto en sus aspectos gnoseológicos especiales y técnicos, de los que nace el problema de la dimensión semántica específica del arte. Y todo esto —digámoslo desde el principio— mediante una continua puesta a punto experimental —crítico-artística y por tanto crítico-histórica— de las tesis teóricas y las hipótesis metodológicas que hay que demostrar. Así se compromete y esfuerza también el que escribe por reparar aquel «descuido» del «lado formal» —digamos lógico y gnoseológico— del «origen» o «producción» de las «representaciones ideológicas» (que en este caso son las artísticas) a partir de los «hechos económicos básicos» y de los hechos sociales (o «lado del contenido»), descuido confesado por Engels, también en nombre de Marx («wir alle...») en su auto-crítica a Mehring de julio de 1893 que hemos reproducido en el motto antepuesto a este volumen. Como es sabido, los Plejanov, Gramsci y Lukács han intentado por modos varios y casi siempre discontinuos esa reparación. Así, por ejemplo, el estudio del aspecto semántico (lingüístico) de la poesía y del arte en general es uno de los motivos principales de la presente investigación sistemática, precisamente porque ese estudio ha faltado hasta ahora en la Estética materialista; sin duda lo han sentido indirectamente Marx y Engels cuando en La Ideología Alemana han indicado que «la lengua es la realidad inmediata del pensamiento» en general (apelando tácitamente a la lingüística romántica, entonces indiscutida), y también han sentido implícitamente su necesidad el*

*Gramsci defensor de la «gramática normativa» contra el lingüista idealista Bertoní; pero eso es todo. Por lo demás, no es la casualidad ni una inclinación personal del que escribe por las laboriosas sutilezas del «álgebra» lingüística de Hjelmslev lo que le ha inducido a utilizarla con preferencia (y según su núcleo sustancial) para asegurar las bases semánticas de la poesía o de la literatura, y a proceder por ello a un esbozo de Semiótica estética general, sino el hecho de que esa tendencia —la glosemática o Lingüística estructural de la escuela de Copenhague— es el desarrollo más coherente y completo de la moderna lingüística científica (saussuriana) y, por tanto, la teoría lingüística más general.*

*Digamos también ya aquí que este intento de emendatio materialista y racionalista respecto del gusto tradicional (burgués), romántico tardío, esteticista y decadente, que implica una defensa del realismo de la poesía, aparece en un momento caracterizable por dos rasgos: por una parte, asistimos, por ejemplo, a la condena pasional, por boca de un conocido novelista burgués, del realismo católico de un Manzoni. (De éste se subraya, por ejemplo, con unilateral y abstracta complacencia, la siguiente caracterización de la actitud del seductor —tomada del famoso paso del primer encuentro de Egidio con la monja de Monza—, la cual sería mera representación de «sadismo» y «lujuria profanatoria»: «...atraído más que aterrado por los peligros y la impiedad de la empresa, un día se atrevió a dirigirle la palabra»; mientras se pasa por alto nada menos que la expresión «la desventurada» en la frase «la desventurada contestó», dicción en la que culmina poéticamente todo el paso, porque es al mismo tiempo una culminación del juicio ético-religioso católico.) Esa condena se inspira en el deseo de refutar la «moderna exigencia» de una «poesía de propaganda», y, por tanto y sobre todo, el realismo crítico socialista. Por otra parte, asistimos también a una defensa no menos apasionada, por los críticos marxistas no sólo italianos, de una poética del realismo social configurada de tal modo que niega en la práctica el reconocimiento engelsiano de la poesía realista de las novelas del reaccionario Balzac, y el leninista de la verdad social y poética de las novelas del populista-místico Tolstoi, reduciéndolas a particulares juicios históricos «exactos», esto es, a observaciones particulares tan profundas que resultan susceptibles de generalización (estética); así sugiere esta actitud la peligrosa conclusión restrictiva de que sólo con ideas «justas», progresistas, se puede hacer poesía realista. Ahora bien: tales conclusiones no sólo fact-*

*litan involuntariamente el juego de los esteticistas burgueses a que nos hemos referido, sino que contradicen internamente a la posibilidad misma de constituir una rigurosa poética del realismo socialista propia y verdaderamente dicho, por la cual deben luchar hoy los demócratas. Demostrar esto no es el menor objetivo de la presente investigación sistemática. Y ya el mero interés polémico que este estudio pueda suscitar sobre ese punto compensa el trabajo que ha costado —el del autor por lo menos, si no también el del lector, al que aquí se agradece sinceramente la atención prestada.*

G. d. V.

*Universidad de Messina, junio de 1960.*

#### ADVERTENCIA AL LECTOR DE LA SEGUNDA EDICION

*El autor advierte que esta obra no puede juzgarse realmente sino según la presente segunda edición definitiva, corregida y aumentada. Baste con indicar que, además de haberse perfeccionado la instrumentación lingüística de la poética, y la semántica en general de toda la teoría, no hay casi ninguna página libre de retoques.*

G. d. V.

*Universidad de Messina, 15 de junio de 1963.*

## **CAPITULO PRIMERO**

### **CRITICA DE LA “IMAGEN” POETICA**

1. El más grave obstáculo que encuentran aún hoy en su camino la Estética y la crítica literaria (por limitarnos inicialmente a estas últimas) es el término «imagen» o «imaginación» (poética), todavía grávido de herencia romántica y del misticismo estético propio de ésta. Esta herencia motiva que, aunque la «imagen» poética se entienda como símbolo o vehículo de la verdad, se sobreentienda a la vez que esa naturaleza no se debe en modo alguno a la copresencia orgánica o eficiente en algún modo del intelecto o discurso de ideas (las cuales son según eso el gran enemigo de la poesía), pese a lo cual se insiste en la «veracidad» de las «imágenes», y, consiguientemente, en su cosmicidad o universalidad y valor cognoscitivo («intuitivo», según se dice). Se trataría de una *impasse* connatural a la sustancia de la misma poesía, fatal e insuperable (y así se dice en efecto), si no se tratara de una antinomia estética connatural más bien al pensamiento estético tradicional, romántico y espiritualista (cristiano-burgués), por su propia definición, lo que quiere decir: superable con la superación de este último en su conjunto y en sus raíces.

Es un hecho que hoy nos encontramos aún sustancialmente, por lo que hace a criterios filosóficos, en el punto en que se encontraban, por ejemplo, en Inglaterra un George Moore o un Yeats, cuando el primero proclamaba que «las ideas» son «la peste de la obra de arte y sus parásitos» y el segundo recusaba el simbolismo ibseniano porque le parecía demasiado claro e intelectual; sea prueba de ello el que aún hoy, por quedarnos en el campo de la crítica anglosajona, críticos como Cleante Brooks y Roberto Penn Warren, a los que se deben precisamente algunos análisis nada superficiales de la estructura intelectual de numerosas poesías modernas, puedan anteponer a su análisis de la estructura de la *Waste Land* eliotiana la siguiente advertencia metodico-filosófica: «La discusión que sigue debe considerarse como un medio al servicio de un *fin*, que es la captación *imaginativa* del poema mismo». Estamos aún en Coleridge y en su

milagrosa «imaginación» de origen romántico germánico. La Estética alemana contemporánea, por su parte, nos repite, por boca del llorado Nicolai Hartmann, la lección «autonomista» abstracta o estético-kantiana en la fórmula del placer artístico «específico» como un «comportamiento contemplativo». Y, por lo que hace a la Estética «marxista», y aún silenciando muchas cosas, ¿qué decir de un Lukács, para el cual «el arte hace *intuir sensiblemente*» lo que la ciencia resuelve en «elementos abstractos» y «definiciones conceptuales», pese a lo cual aún pretende salvar la instancia de la «tipicidad» (*id est*, intelectualidad) del fantasma artístico?

Empecemos a ver las primeras desautorizaciones que la experiencia artística (literaria), considerada sin dogmatismos ni metafisiquerías, sino con atención gnoseológico-científica, está infligiendo al misticismo estético. Decimos primeras porque el análisis que sigue es aún provisional, parcial, simplemente limitado al criterio del alcance inmediato, para los fines del gusto, de la significatividad racional implicada por las «imágenes» poéticas aducidas, y se contenta con el exiguo material de pocas líneas o fragmentos de poesía. Obsérvese que este primer criterio elegido —el de la relevancia inmediata para el gusto de los significados conceptuales implicados por las «imágenes» en cuestión— no es en modo alguno arbitrario, puesto que se funda en el primer carácter real, objetivo, que poseen las imágenes, a saber: el ser inseparables de esos vehículos suyos que, en cuanto instrumentos semánticos, son al mismo tiempo vehículos de conceptos, las *palabras*; precisamente la cuestión que más nos interesa aquí es la de la veracidad poética y la naturaleza de esa veracidad (si es o no es extra-intelectual).

Vamos, pues, a ello. Cuando en la gran canción del exilio Dante nos dice que

«di fonte nasce il Nilo picciol fiume  
quivi dove 'l gran lume  
toglie a la terra del vinco la fronda»,<sup>1</sup>

no hay más remedio que preguntarse, ¿cómo podemos percibir y estimar la belleza de la última imagen (en la que culminan las precedentes) si debemos entenderla sólo como «imagen», esto es, *sin* el simultáneo *concepto* explicativo (por lo menos) de la sombra casi completamente anulada por la

1 (Versión literal de las palabras en el mismo orden) “de fuente nace el Nilo pequeño río / de allí donde la gran luz / quita a la tierra del junco la fronda” (T.)

perpendicularidad de los rayos solares? Apenas nos abandone esa pobre *noción* empírica (que es la «más probable», según nos dice la crítica), no nos quedará más que un *sin-sentido gratuito* que es al mismo tiempo una *imagen desen-focada*; en resolución: una nada, tanto desde un punto de vista riguroso gnoseológico cuanto desde un punto de vista estético; por tanto, no una imagen-concepto, ni siquiera una imagen o intuición de ningún tipo.

¿Y esto sería una relación entre algo instrumental provisional (la explicación) y un verdadero fin (la imagen)? Lo interesante aquí es que la copresencia del concepto o significado intelectual con la imagen se manifiesta con la máxima urgencia problemática en el caso de la «imagen» más bella o nudamente bella en la cual culminan todas las anteriores, las cuales son también (como no hará falta decir) imágenes-conceptos en cuanto palabras de un léxico. ¿Hay que empezar a admitir que la imagen es tanto más *significativa* o grávida de sentidos cuanto más *icástica* es, es decir, cuanto más imagen es? ¿Y que esto tenga una gran relevancia para su veracidad, incluso en el sentido de que la venerable ecuación *belleza = verdad* tenga una razón gnoseológica científica, compleja y no precisamente *esteticista* y metafísica?

Análogamente, siguiendo nuestro discurso, no es difícil ver en qué gran medida lo patético-poético de los versos de Petrarca

Consumando mi vo di piaggia in piaggia  
el dí pensoso, poi plango la notte,  
né stato ò mai se non quanto la luna.<sup>2</sup>  
(canz. CCXXXVII)

depende de la *inseparabilidad* lógica (gnoseológica) de aquella trivialísima noción astronómica (la Luna cambia constantemente de estado) y la imagen-semejanza (del inquieto amante) basada en ella.

O también: no es casual que el acento más lírico, o «el único verdaderamente lírico» (Contini) de la sextina doble 45 (CII) de Dante se encuentre en los versos:

...questa gentil petra  
mi veda coricare in poca petra,

2 Consumiendo me voy de playa en playa / el día pensativo, luego lloro la noche, / ni estado he [quieto] nunca sino cuanto la Luna.

per non levarmí se non *dopo il tempo*  
*quando* redrò se mai fu bella donna  
nel mondo come questa acerba donna.<sup>3</sup>

Pues, tratándose de un momento de poesía escatológica, tenemos aquí un concepto teológico (el del Juicio Universal al final de los tiempos) cuya copresencia con las imágenes es tan orgánica e inseparable de ellas que la alta evidencia patética de las mismas no puede hallarse sino a través de la audaz figura de lo eterno (uso traslaticio de los términos temporales 'dopo' y 'quando' referidos al tiempo mismo) basada en aquel concepto (teológico).

O también: intentad gustar ese verso que es tal vez el más hermoso de Mallarmé:

Gloire du long désir, Idées  
(*Prose pour des Esseintes*)

e intentadlo ignorando el preciso (aunque ingenuo) sentido platónico de las imágenes, es decir, el concepto de las Ideas como entidades típicas trascendentes y metaempíricas, objetos del Eros, etc.; al ignorarlo perderéis las imágenes del «largo deseo» y de la correspondiente «gloria» (o sea, todo su encanto poético), y las perderéis como *imágenes*, una vez perdido su *motivo*, su *sentido*, que radica en el concepto platónico aludido; lo cual significa, como sabemos, que las «imágenes» poéticas son imágenes-conceptos. No son sólo eso (a su tiempo veremos la otra característica suya, su semánticidad específica), pero son por de pronto eso: un hecho gnoseológico normal, por así decirlo, un complejo *intuitivo-lógico*, un concepto concreto. Del mismo modo, si ignoráis el *significado* ateo de aquel «apparir del vero»<sup>4</sup>, etcétera, en *A Silvia*, por el cual «Silvia aparece limpia de todo elemento sobrenatural o espiritual» y «no hay ya cielo ni redención», porque no tiene «Silvia... nada en común... con Beatriz o Margarita» (De Sanctis), perderéis sin más la *patética conclusión* del sublime idilio leopardiano.

2. Este primer examen rapidísimo de un material artístico (literario, poético) a la luz del criterio del *inmediato* alcance *estético* de los *significados* o conceptos implicados

3 ...esta gentil piedra / me vea acostarme en poca piedra, / para no levantarme sino después del tiempo / cuando veré si nunca hubo hermosa mujer / en el mundo como esta acerba mujer.

4 aparecer de lo verdadero.



objetivamente (o sea, a través de la palabra) por las «imágenes» poéticas nos permite, gracias a la refutación del misticismo estético que resulta de él, fijar algunos elementos basilares de gnoseología del arte. Digamos en seguida que no puede tener sentido alguno que no sea místico —y, por tanto, del peor dogmatismo— el hablar aún (incluso por parte de marxistas) de un conocimiento artístico por meras «imágenes» o «intuiciones», y no al mismo tiempo y orgánicamente por conceptos.<sup>4</sup> En efecto: ¿qué es lo que nos hace *conocer* —percibir algo válido para el universo— sino la capacidad de superar lo equivoco o caótico de la inmediatez o materia bruta, informe e inexpresable por sí misma? ¿Qué, en resolución, sino la instauración del orden o unidad propia del universal o concepto (de que procede la verdad, que es universalidad) y atributo propio de lo *rationale*? Tomad en la abstracción gnoseológica las imágenes o intuiciones en sí mismas y por sí mismas, como datos presentativos privados de cualquier referencia conceptual, y comprobaréis, ciertamente, que tienen una peculiar positividad, un cierto ser imposible de abolir (lo comprobaréis, por ejemplo, en el «gran lume», etc., del primer texto antes citado, si se le fija en su aspecto meramente sensible, *esthetico*, que aquí es visual): pero comprobaréis también que el añadido inevitable (como sabemos) de su significado o concepto por medio de los comunes denominadores lexicológicos (y gramaticales) de «grande», «luz», «solar», etc., no sólo no niega su ser (sensual o material) de imágenes, sino que lo explica y promueve: que las imágenes consiguen la evidencia que les es propia, la icaasticidad, en el momento mismo, y sólo en él, en el que se hacen *comunes* en las (adecuadas) palabras correspondientes y por ellas, o sea, en su *expresarse*, que no es, en resolución, más que su comunicarse. Así lo atestiguan constantemente la experiencia cognoscitiva vulgar y la poética, confirmando también con ello su identidad (hasta este punto). Todo esto implica por último: 1) que, privadas de todo sentido unitario, *id est*, intelectual (la «sublime insignificancia» que sería la poesía según el esteticismo místico), las imágenes son sin duda algo caótico y bruto, y, por tanto, precognoscitivo, puesto que, precisamente, desligado, incoherente y meramente discreto o múltiple; 2) pero que, en tal caso, no son ya *ni siquiera ellas mismas* en su posibilidad de imágenes o sensible o «lírico», etc.; y que, en definitiva, ése ser suyo precedente (en abstracto) a su conceptualización o unificación es sólo un ser (por así decirlo) potencial respecto de su ser sensible o material, que se despliega en

*síntesis* con la racional, el ser de lo cual, a su vez, si se abstrae de la síntesis, es también algo potencial, un ser pre-cognoscitivo, pre-gnoseológico también él, la instancia unitaria en el vacío, o posibilidad pura abstracta, o categoricidad que no categoriza.

Esta es la dialéctica de materia-razón (una dialéctica de heterogéneos) tal como se manifiesta, con singular claridad, en el mundo del arte (en nuestro caso concreto: en el mundo poético), por paradójico que ello pueda parecer. Pongamos como ejemplo la célebre tesis viquiana de los «caracteres poéticos» de los Aquiles, Ulises, Orestes, etc., como «retratos» hechos no «con la abstracción por géneros», sino con la «fantasía», lo que haría de ellos «universales fantásticos». Es un hecho que cuando se ve movido a decir que aquellos caracteres poéticos son «ciertos universales fantásticos naturalmente dictados por aquella innata propiedad que tiene la mente humana de complacerse con lo *uniforme*» y que es propio de la mente «*engrandecer* con la *fantasía* las particularidades» y «reducir» así «a Aquiles *todos* los hechos de los grandes guerreros, a Ulises *todos* los consejos de los prudentes», etc., Vico se ve al mismo tiempo obligado a contradecirse incluso en sus más agudas palabras, porque es contradictorio y absurdo reconocer la existencia humana de la *uniformidad*, o *unidad*, o racionalidad, y, por tanto, de la *generalización* o «engrandecimiento» de lo particular, para atribuir luego específicamente la satisfacción de esa exigencia no a las categorías y a los dimanantes procesos de la abstracción por géneros, no a la razón, en definitiva, sino a la «fantasía» o sensibilidad, sinónimos de la particularidad misma o de lo *múltiple* (como si éste pudiera «engrandecerse» por sí mismo). El adversario directo de Vico, Castelvetro, está en este punto en razón, o más cerca de ella, cuando, aunque sea a través de su simplicismo de esquemas escolásticos de géneros y especies, nos indica que la universalidad —y, por tanto, la poeticidad— de Orestes, Medea y Ulises debe orientarse de un modo u otro por aquel complejo de *cualidades abstractas* (o anónimos *poiot* aristotélicos) que es la «*spetie*» hombre, en el cual se comprenden aquellos; lo que impone la conclusión de que la poeticidad de Orestes, Medea, Ulises, Aquiles y otros numerosos personajes trágicos y épicos (y líricos) tiene que consistir, por de pronto, en ésa su universalidad, que no es sino la posibilidad y necesidad inherente a *tipos* o *géneros* resultantes de *síntesis estéticas* —id est, *empíricas*— realizadas según los criterios de la *abstracción*

*categorial*, o sea, del carácter abstracto originario propio de los géneros supremos, que son las categorías, los predicados o puntos de vista supremos de las cosas (la cualidad, por ejemplo, con todo lo que ella implica o coimplica). Dicho en otros términos: nos vemos por de pronto movidos a concluir que los «caracteres poéticos», y con ellos cualquier otro fantasma poético, lejos de ser esos teratóceros de universales fantásticos, como querrian Vico y los viquianos de hoy, son universales dianoéticos o discursivos, es decir, hechos gnoseológicos normales, resultantes, como cualquier otro universal o concepto (en concreto), de una abstracción por géneros fundada simultáneamente en la *categoricidad* de las cosas y en la *materialidad*, empiricidad o esteticidad de las mismas.<sup>1</sup> Pero una vez sentado eso, resulta que nos vemos obligados a cambiar el criterio tradicional-moderno de la misma «forma» artística y, por tanto, del «contenido» artístico: a identificar, por de pronto, la primera con el pensamiento o concepto, en vez de hacerlo con abstractas, místicas «imágenes» (cuando no incluso con imágenes-sonidos) o sea imágenes *no-significativas* y, por tanto, como sabemos, *incomunicables* e *inexpresables*, y en última instancia *informes*; y a identificar el segundo con la materia o multiplicidad (las imágenes). Esto equivale a una inversión de la problemática del arte heredada de la *Romantik*. Si así no fuera y si no se reconociese así, deberíamos admitir que no tiene en realidad sentido alguno hablar de «forma» a propósito de la poesía o del arte en general: donde no hay *eidós* o *diánoia*, o idea o concepto (juicio), como se prefiera, no hay tampoco *forma* digna de tal nombre, sino que existe sólo el caos, lo *informe* de la materia, de lo múltiple; y hablar de «forma» a propósito de «universales fantásticos» o de «imágenes» (o «intuiciones») «cósmicas» (las «*pictures of integral thoughts*», de shelleyana memoria) *et similia* —en la acepción, de corte místico, viquiano-romántico y post-romántico y decadentista—, es, como sabemos ya, un contrasentido: es como afirmar que lo particular o la materia se agranda, generaliza o formaliza por sí misma.

Tendremos, pues, que concluir que existe un «discurso poético» como existe un discurso histórico y científico, etc.; y que el término «discurso» tiene que tomarse en sentido literal riguroso —como procedimiento racional-intelectual— también en el caso de la poesía, o, simplemente, en todos los casos. Dicho en términos diversos y más precisos, tendremos que admitir que la poesía —y el arte en general— es

*razón (concreta)*, igual que la historia o que la ciencia, y que *en esto no difiere* en absoluto de la historia o de la ciencia, en general; o sea, no difiere en cuanto a los elementos cognoscitivos, gnoseológicos, *generales*: la sensibilidad (fantasía o lo que sea) y razón, que se dan en común. Tendremos que convencernos de que si tiene sentido (como sin duda lo tiene) hablar de la sensibilidad o de la imaginación de un historiador o de un científico, lo tiene igual, *a converso* y en medida no menor, el hablar de la racionalidad o discursividad de la poesía; y que la instancia de la «coherencia» como factor fundamentalísimo de la obra poética como tal —esa instancia en la que todos están de acuerdo— resulta inexplicable si se entiende la coherencia como coherencia «fantástica», es decir, instituida por la fantasía o la imaginación, en vez de constituida en la fantasía; pues no se da coherencia —o sea, unidad (y, por tanto, universalidad)— sino por y en la *razón*, con lo *racional*, gracias al cual, como sabemos, lo múltiple o discreto puro, que es la fantasía o imaginación por sí misma, adquiere un *significado* que hace *expresivas* o *parlantes*, como suele decirse (pero en sentido *literal* tanto como en sentido traslaticio) a las imágenes: la fantasía adquiere así, precisamente, *categoricidad, unidad*. Y ello *no en menor medida* de lo que ocurre a las imágenes, a lo múltiple, cuando reciben significación —o sea, unidad— en la historia o en la ciencia. Y si así no fuese —repitémoslo—, no sería realmente lícito hablar de *forma* y *valores* formales, etc. de la poesía ni del arte en general. Por tanto, para ser poeta —esto es, para dar forma a sus imágenes (aunque sea de aquel modo que le es propio y luego veremos)—, el poeta debe pensar y razonar, en el sentido literal de estos términos, y, consiguientemente, hacer sus cálculos con la verdad y la realidad de las cosas (la «verosimilitud» como elemento artístico esencial descubierto por Aristóteles), no menos, desde luego, que el historiador o el científico en general. Y hacer las cuentas —como poeta— con las ideologías y con los acontecimientos, y con la experiencia, en suma (incluida la «histórica»), aunque en su intención abstraiga de unas y otras cosas —o las rechace— a la manera de un Ariosto o de un Cervantes. Y así tenemos que enfrentarnos con la compleja *dialéctica* (real) de la obra poética *como tal*: consecuencia inevitable del hecho de que la obra poética es un discurso con el mismo título que el discurso histórico o el científico en general.

3.—Lo que tenemos que registrar es, dicho de otro modo, la naturaleza *sociológica* de la obra poética; y se entiende por qué: sólo si los significados y las articulaciones intelectuales (*de la realidad, más o menos histórica; pues ¿de qué, si no?*) son constitutivos de la obra poética como tal, entonces se sigue realmente la posibilidad de una fundamentación sociológica (materialista) de los valores poéticos, y se reconoce como mítico e ilusorio aquel platónico cielo o espacio metaempírico y metahistórico (el reino hegeliano del Ideal, o de los *Geister* o «sombras» y «figuras espirituales») en el que se hipostatizaron los valores poéticos por lo menos a partir de la *Romantik*. De aquí que la averiguación progresiva a que procederemos de los *significados* o valores estructurales de obras poéticas (pero ¿no son por sí mismos la estructura, el orden organizativo y compositivo, sinónimos de intelectualidad?) resultará ser al mismo tiempo una averiguación de la condicionalidad empírica, histórica, social de las mismas obras poéticas (repitamos: ¿hay significados o conceptos que no sean directa o indirectamente referibles a la experiencia de lo real y, en suma, a la historia?); por lo demás, si el carácter y el valor sociológicos de la obra poética no quedaran ya exigidos, o, por mejor decir, implicados por la sustancia misma (estructural, intelectual) de la obra poética, ¿cómo podría mostrarse la plena humanidad de la obra poética misma, en el sentido uno y dúplice del humano responsabilizarse total de aquel individuo-artista en cuanto ser pensante y moral, además de sensitivo e imaginativo, responsabilización que lo es sin embargo, de un individuo real, históricamente situado y partícipe, por lo tanto, de una sociedad y de una civilización? Si así no fuera, una estética realístico-materialista no sería en realidad más que un sueño generoso. Nada menos que Goethe por un lado y Marx por otro han iniciado esta problemática, al advertir el primero que «la lírica más alta es resueltamente histórica» y que si se intenta, por ejemplo, «desgajar los elementos mitológico-históricos de las Odas de Píndaro» se encontrará que al hacerlo «se ha secado precisamente su vida íntima», y al concluir el segundo —después de haber anticipado, por ejemplo, que «el arte griego presupone la mitología griega», «o sea, la naturaleza y las formas sociales mismas ya elaboradas por la fantasía popular»— que «la dificultad [para el materialista] no consiste en entender que el arte [figurativo] y el epos griegos están vinculados a determinadas formas de desarrollo social», sino

que la dificultad mayor reside en el hecho de que «aún nos producen goce artístico y, en cierto respecto, siguen valiendo como norma y modelo inalcanzable». Afirmación en la cual Marx intuye la extrema complejidad del problema estético en cuanto que se plantea rigurosamente en términos materialistas, y no ya en términos positivistas (una vez registradas críticamente las insuficiencias del planteamiento romántico e idealista): porque el vínculo histórico, social de la obra de arte no puede condicionarla mecánicamente o desde el exterior, sino que debe ser de un modo u otro elemento del *goce* sui generis que la obra —y no algo distinto de ella— nos procura, lo que quiere decir que aquel vínculo debe ser parte de la sustancia misma de la obra de arte como tal: precisamente de su sustancia *estructural*, intelectual; por eso esa especie de sedimento vital, el *humus* histórico cuya presencia orgánica en la obra de arte debe propiamente mostrar el materialista, se condensa en el núcleo racional-concreto de la obra precisamente, que es, como hemos visto, la única mediación presumible en ella, en su conjunto de ideologías, hechos e instituciones de todo género.

4. Procedamos ahora a una rápida lectura *sociológica* de la *Antígona* de Sófocles; a una primera ejemplificación, pues, de aquella averiguación de la condicionalidad social, histórica, de la obra poética de la que hablamos antes; con la advertencia de que la averiguación de los valores *estructurales* de cualquier poesía, operación que depende íntimamente de la averiguación del condicionamiento histórico, social, de la misma poesía y, por tanto, de una filología integralmente funcional, es al mismo tiempo búsqueda del punto focal a partir del cual (con el concurso de la peculiaridad semántica que se estudiará en su momento) se irradian los valores («trágicos») de este poema de Sófocles, en nuestro caso, como de cualquier otro, en la medida en que aquel punto focal alimenta el simbolismo propiamente artístico de ésta como de cualquier otra poesía, la significatividad, en suma, puntual-universal de la poesía.

5. Precisamente a propósito de la poesía griega, y de la *Antígona* en particular, Croce ha subrayado que «la poesía no trata 'problemas', sino que forma imágenes de la vida en acto», y ha reprochado a Hegel el «dejarse coger demasiado por la urgencia y la gravedad de los problemas que

consideraba y resolvía a su modo, referentes al Estado y a sus antinomias, razón por la que en esta parte no fue capaz de respetar la religión de los límites entre la poesía y la filosofía» (sic). Cualquiera que sea el caso de Hegel a este respecto —y de ello nos ocuparemos pronto—, parece por lo menos indiscutible que puede oponerse a Croce en este punto lo que sigue: 1) Que, sin los *conceptos* ético-religiosos griegos de la *Hybris*, o temeridad humana, y de la *Sophrosyne*, o sabiduría como sentido de la medida —opuesto al anterior— y de la *Némesis*, o castigo celestial, y la *Ananke* o necesidad (o destino) como plan celeste, etc., y, por tanto, sin los *problemas* suscitados por esos conceptos, ni la *Antígona* en nuestro caso ni, como veremos, ninguna otra tragedia griega tendrían sustancia *poética* alguna; de lo que se desprende que la abstracción y separación de la «unidad lógica» de esta obra (y de cualquier otra tragedia griega) respecto de su «unidad lírica», al modo crociano como todavía lo hace tanta crítica (estetizante), es un método pésimo. 2) Que, para confirmación de lo anterior, tanto la *hybris* de Antígona, hija de Edipo, que en nombre de la ley religiosa de la reverencia a los muertos desobedece el edicto de Creón que prohíbe sepultar a su hermano, cuanto la *hybris* de Creón que, adecuado instrumento de los dioses que desean destruir toda la casa de los labdácidas, comete sin embargo, al condenar a muerte a Antígona (emparedada en una caverna), una injusticia que le expondrá a la *Némesis*, constituyen el fulcro de la poesía trágica, punto desde el cual irradian aquellos momentos líricos y dramáticos que tanto más lo son cuanto más expresan, precisamente, aquel particular *ethos* griego; como, por ejemplo, la comprensiva sabiduría de la hermana Ismene. «Por mi parte, pues, rogando a nuestros muertos que están bajo tierra que me perdonen, obedeceré, puesto que estoy obligada, a los que tienen el poder. Querer hacer lo que está más allá de nuestras fuerzas [perissá] es una sinrazón... Ve, puesto que lo has decidido, y sabe una cosa: vas a cometer una acción insensata, pero eres verdaderamente amiga de los que amas» (versos 65 ss.; 98-99); o la lógica del instrumento divino Creón: «Es imposible conocer el alma, los sentimientos y el pensamiento de ningún hombre si no se le ha visto conducirse en el poder y en la aplicación de las leyes... No, yo no seré un hombre, y será ella [Antígona] la que ocupará mi lugar si queda impune esta superioridad que se ha tomado» (v. 175 ss.; 484 ss.); las razones de Antígona frente a Creón: «A.: ...Ni yo

creía que tu edicto tuviera fuerza suficiente para dar a un mortal el poder de violar las leyes no escritas e inmutables de los dioses... ¿Quién sabe si estas reglas [tuyas] son sagradas allí abajo? C.: Un enemigo, ciertamente, no me será querido ni siquiera muerto. A.: Y yo, ciertamente, no nací para compartir el odio, sino el amor» (v. 453 ss., 519 ss.); el segundo estásimo, o de las esperanzas humanas: «...La varia esperanza es buena para muchos hombres, y para muchos, en cambio, es engaño de sus vanos deseos: y aferra al que no entiende nada hasta que se quema los pies con las ardientes brasas. Sabiamente se ha dicho el proverbio famoso: «el mal parece un bien a aquel cuya inteligencia empuja la divinidad a su ruina»; y éste pasa muy breve tiempo al abrigo de la desgracia» (v. 615 ss.); la lógica de Creón, refutada por su hijo Hemón: «C.: ¿Acaso no se acepta que la ciudad es del que la gobierna? H.: Tú solo, ciertamente, gobernarías bien un desierto» (v. 738-739); el lamento de Antígona-Niobe y su terrible respuesta al corifeo: «A.: He oído contar, cómo, muy llorada, la huésped fría, hija de Tántalo, pereció en la cima del Siplo; y cómo, hiedra tenaz, una pladosa vegetación la cubrió y, según es fama entre los hombres, una vez ella consumida, la lluvia y las nieves no la abandonan nunca y ella está siempre bañada por el continuo llanto de sus ojos; y ahora, muy como a ella, un demonio me echa en la piedra. Cor.: Pero ella [Niobe] era una diosa y descendiente de dioses, mientras que nosotros somos mortales e hijos de mortales; en verdad que para ti muriendo, es cosa grande la fama de haber conseguido, en vida y en muerte, una suerte común a los pares de los dioses. A.: Te burlas de mí. Por los dioses patrios, ¿por qué me insultas cuando aún no estoy muerta, sino viva?» (v. 823 ss.); su llamamiento final, acusando a los dioses: «Abandonada por los amigos, desgraciada, entro viva en las cavernosas fosas de los muertos; ¿qué decreto de los dioses he violado? ¿Para qué sirve que yo, desventurada, mire aún a los dioses?...» (v. 919 ss.); la enseñanza inferida por el corifeo y por el castigado Creón: «Cor.: ¡Ay, qué tarde parece ver la justicia! C.: ¡Ay de mí, desventurado, ahora la reconozco! Pero un dios me golpeó la cabeza y me aturdió, y me empujó por caminos de crueldad, pisoteando las alegrías de mi vida. ¡Oh inútiles esfuerzos de los hombres!» (v. 279 ss.); o la advertencia final del coro a Creón: «Ya no hagas votos; porque no hay salvación de la desgracia destinada a los mortales» (v. 1337-8). 3) Que, si es verdad,



como muestra la filología clásica más rigurosa, que nada está más lejos de la mente de Sófocles que el instituir en la *Antígona* un conflicto entre la religión y el Estado —ya que para él como griego el Estado, la Polis, es parte del orden divino mismo (y no un organismo distinto y opuesto en sentido moderno a ese orden)— y si es además cierto que Antígona no puede encarnar a través de su sentimiento y de su obrar religioso más que el espíritu de la verdadera Polis, debemos concluir, en primer lugar, que el error de Hegel en su comprensión de la *Antígona* no fue (como cree Croce) haber suscitado *problemas* morales, filosóficos, violando así los límites entre poesía y filosofía (que es pensamiento), sino el haber confundido problemas antiguos con problemas modernos: un error, en definitiva, filológico (pero H., con su sentido tan vivo de la necesidad *poética* del *ethos* en la tragedia de Sófocles y en general, sigue siendo ejemplar aún hoy, pese a que aquella sensibilidad suya no se deba más que a las exigencias de *contenido* de un racionalismo por lo demás demasiado unilateral y abstracto para poder enfrentarse con el problema artístico en general, en su doble nudo, romántico-clásico o estético-lógico); y, en segundo lugar, que todo lo antes dicho a propósito de la relación entre Antígona y la Polis nos remite en última instancia a la extrema *problematicidad* de la *Antígona*: siendo la situación como ha quedado dicho, el poeta mismo (no sólo el ejemplar creyente Sófocles) reconoce aquí, en este complejo de *hybris* Antígona-Creón (aún más que en la *Hybris* de Edipo) el postulado religioso de que la desventura, la necesidad (la *Ananke*) puede herir también al pío, al inocente, a una Antígona; aún más: que la divinidad se complace («juego» de los dioses con el hombre) en convertir en destino, en fatalidad, *Ate*, el humano propósito y fin (aunque sea noble). ¡Como para decir que esta poesía no trata problemas, sino sólo imágenes de la vida en acto! Por lo demás, si es verdad que Croce tiene precisamente buenas razones contra la crítica positivista cuando observa que «la crítica de la *Antígona* ha ejecutado una especie de lógica 'metábasos a otro género', es decir, un paso del género poético al histórico o filosófico, no es menos cierto que la crítica estetizante espiritualista no es ni puede ser la única alternativa a la crítica positivista; la alternativa es más bien una crítica filológico-semántica integralmente funcional, o sea, toda ella función del *texto* en cuanto producto *histórico*.<sup>11</sup> lo cual, como iremos viendo progresivamente, es el criterio de juicio (crítico-histo-

riográfico) suministrado por una Estética materialista, y la mejor confirmación (experimental) de la bondad del método de ésta. Con lo que se enlaza verdaderamente, no mecánicamente, sino dialécticamente, la *sobreestructura cultural* (a la que pertenecen la poesía y el arte en general) a la *base económico-social*, y se *muestra* —por medio de una explicitación de complejos poético-estructurales (como el recién estudiado y los que siguen)— que ni Antígona, «ni Aquiles ni Vulcano, etc.» habrían sido «posibles» con «Roberts and Co.»; el «Crédit Immobilier» o «la pólvora y el plomo» (Marx., cit.): precisamente porque cada uno de ellos presupone y contiene en su *estructura* de organismo poéticamente significativo muy diversas (de estas modernas) condiciones y razones históricas, id est, muy diversas condiciones ideológicas y culturales, como se ha visto (morales, religiosas, científicas, etc.), e implícitamente económicas o materiales. Y esto, naturalmente, supone y *confirma* la ley, entrevista por Engels, a la que llamaremos «ley de los periodos largos», según la cual «cuanto más lejana de la esfera económica [*sich vom Oekonomischen entfernt*] es la particular esfera [cultural] que investiguemos, y cuanto más se aproxime a la de la pura ideología abstracta, tanto más mostrará en su desarrollo rasgos accidentales [y peculiaridades], y tanto más zigzagueante será su curva», pero «si se traza el *eje medio* de esta curva, se hallará que discurre tanto más paralelamente al eje de la curva del desarrollo económico *cuanto más largo es el periodo* [histórico] considerado y *cuanto más amplio* es el campo [ideológico] tratado». (Pero aún volveremos a hablar de este punto).

Para seguir con Sófocles: reléanse el *Ayax* y el *Edipo en Colcna*, por ejemplo, y se hallará que también en ellos los momentos de más alta y «humana» poesía son *objetivamente peculiares*, en el sentido de que no subsisten independientemente de los conceptos ético-religiosos griegos de que hemos hablado, esto es, independientemente de la *Weltanschauung* griega en general. En el *Ayax*: a) el prólogo con Atenea que «juega» en escena con el héroe protagonista al que ella misma ha enloquecido en castigo de su gesto de orgullo temerario (*hybris*), y juega con una crueldad tal que Ulises siente piedad por la suerte de su enemigo Ayax, además de sentirla de la de los hombres en general: «...Atenea [a Ayax, ensangrentado por haber degollado a un rebaño, confundido en su locura con los jefes de sus ofensores griegos]: Puesto que te gusta hacer así, hiere, lleva a

término todos tus proyectos sin excepción. *Ajax*: Voy a terminar esto. Por ti, Atenea, y te ruego que seas siempre mi aliada, como hoy. *Atenea*: Ve, Ulises, qué grande es el poder de los dioses. ¿Qué hombre más juicioso y valiente que él en el momento oportuno? *Ulises*: Ningún otro. Y sin embargo, pese a ser mi enemigo, le compadezco en su desventura, atado como está a un hado cruel, y pienso también en mi destino. Lo veo: todos los que vivimos somos sólo fantasmas, sombras vanas. *Atenea*: Que este espectáculo te enseñe a no proferir nunca una palabra orgullosa contra los dioses, ni a concebir altivo orgullo porque superes a otros en fuerza o inmensidad de riquezas, porque basta un día para hundir o levantar a los humanos: y los dioses aman la moderación en los deseos y odian la impiedad» (¡y pensar que esta admonición conclusiva, que no podría ser más dramática, más poética de lo que es, ha sido confundida por la crítica estetizante de siempre con un prosalco *fabula docet*, y hasta separada de la acción del prólogo y de toda la que sigue!); b) el «discurso engañoso», ambiguo, que Ajax dirige a su compañera para tranquilizarla, una vez que, vuelto a sí mismo, se prepara para suicidarse con objeto de salvar el honor: «...Así sabremos desde ahora ceder a los dioses y aprenderemos a honrar a los Atridas... El poder y la fuerza ceden a la autoridad, como los inviernos nevados al fecundo verano... Y ¿cómo no aprender una sabia moderación?... Voy adonde me es necesario ir...» (y este discurso, por el hecho de que vincula el universo a la presencia y a la suerte del protagonista, ha sido considerado por la mayoría de los críticos como un simple desahogo «lírico»...); c) la fórmula con la cual el mensajero resume la culpa de orgullo de Ajax, el cual «...se ha acarreado la cólera implacable de la diosa con *sentimientos que no son de hombre*», así como, poco antes, ha dicho de los que son como Ajax, carentes de medida y vanos, que «nacidos con la naturaleza de hombres, no tienen, sin embargo, sus sentimientos» (definición poética del sentimiento humano que es inequívocamente griega, antigua, históricamente circunscrita). Del *Edipo en Colonna* bastará con recordar este diálogo entre Ismene y Edipo: «*Ismene*: Hoy te levantan los dioses, después de haberte derribado. *Ed.*: Escaso beneficio es levantar de viejo al que cayó de joven». Son dos réplicas tremendas, llenas, por otra parte, de un *pathos* tan peculiar, tan griego, o sea, tan poco genéricamente o abstractamente «humano», que pudieron servir a Willamowitz como documento de elección para ilus-

trar la concepción griega de las relaciones entre lo humano y lo divino.

Y es imposible no recordar del «racionalista» Eurípides, por ejemplo, lo siguiente: 1) las *Bacantes*, en las que la suerte atroz de Penteo, despedazado por su propia madre en el tumulto báquico, por ser culpable de «hybris impía» contra Dionísos, se anuncia ya, más que en el primer estésimo del coro, con singular potencia poética, dramática, en la visión animal del dios que relampaguea ante los ojos de Penteo cuando éste, ya fuera de sí por obra de aquél, avanza en su compañía por el camino mortal, a ver a las bacantes: «*Penteo*: En verdad que me parece ver dos soles y dos Tebas. Y me parece que tú eres un toro que me guía andando delante de mí, y que nacen cuernos en tu cabeza. Pero tal vez fuiste una vez una fiera, porque realmente te has transformado en toro. *Dionísos*: El dios que antes no era benévolo para ti te acompaña ahora como un aliado. Ahora verás lo que es necesario que veas» (v. 918 ss.); 2) el *Hipólito*, en el que bastan unas pocas réplicas, que se hallan casualmente, abriendo por cualquier página — como por ejemplo: «*Nodriz*: La de Chipre no es pues una diosa, sino algo más grande que una diosa, ella que la ha arruinado [a Fedra], y a mí, y a toda esta casa»; o «*Fedra*: alegraré a Afrodita, causa de mi ruina, liberándome de la vida, vencida por un amargo amor» (cfr. el frag. 619 de la *Fedra* de Sófocles: «esta enfermedad enviada por un dios»); o «*Hipólito* [moribundo en presencia de Artemisa]: ¡Oh divina fragancia! También en mis penas me acordé de ti y me sentí consolado. La diosa Artemisa está aquí. *Artemisa*: Aquí está, desventurado, la diosa que te es más cara. *Hipólito*: Ya ves, señora mía, en qué estado me encuentro. *Artemisa*: Lo veo, pero no me está permitido derramar ni una lágrima. *Hipólito*: Ya no existe tu cazador, ni tu escudero...» etc. (v. 1391 ss.); — bastan, decíamos, para permitirnos notar la peculiaridad cristiano-moderna de la *Fedra* raciniana, en la que, prescindiendo ya de la remoción de las diosas, Afrodita y Artemisa, Fedra es la *protagonista*, toda ella introvertida individualísticamente, atenta al análisis mórbido-moral de su humana-pasión-clave-de-todo; por lo que, como ejemplo, la «Venus» invocada en su grito famoso («C'est Vénus tout entière à sa prole attachée») no tiene en su sustancia expresiva más que un *valor metafórico* (como afirmó con razón Sainte-Beuve); y todo esto, en resolución, aunque no llegue a dañar nuestro goce artístico (como piensa Pohlenz), sí que

plantea por lo menos un serio problema de gusto y de crítica que ya vislumbró a su modo Chateaubriand.

Y remontándonos ahora a Esquilo, maestro en la representación de concatenaciones de *hybris*, bastará para nuestros fines detenernos en la posición trágica, poética, de Agamenón en la tragedia homónima que constituye la primera parte de la Orestíada: posición incomprendida y estéticamente falsa si se presciende (como sigue haciendo aún hoy gran parte de la crítica) de la *Ananke*, que obliga al protagonista a sacrificar a Ifigenia, y se cree, en cambio —de forma anacrónica y antiartística a la vez—, que la desgracia que herirá a Agamenón «se origina con su voluntaria decisión» (como escribe un ilustre crítico) de sacrificar su hija, cuando el texto se refiere explícitamente, desde el comienzo del coro, al terrible presagio contenido en la ira de Artemisa por la liebre grávida devorada por las águilas que envió Zeus mismo para animar a Agamenón y que se pusiera en camino de Troya, así como, consiguientemente, alude el texto a la *necesidad* de una expiación propiciatoria (con un sacrificio humano): «...Y cuando el adivino [Calcas] revistiéndose con el nombre de Artemisa, llegó aún a proclamar a los jefes un remedio más doloroso para ellos que la amarga tempestad, los Atridas golpearon con el cetro la tierra, y no contuvieron las lágrimas... Y [Agamenón] curvó su cuello en el dogal de la *necesidad* [anankas]...», etc. (v. 198 ss., 218 ss.); y cuando, en resolución, puede pensarse, como dice Page, que no hay en toda la tragedia griega un paso que iguale en pathos, en belleza, a aquel central paso del coro (v. 385 ss.), que representa, en los efectos de la *Ananke* sobre el mismo París, aún antes que sobre Menelao, el alcance general de la Necesidad: «...Obstinada persuasión lo violenta, hija invencible de la urdidora Ruina. Y todo remedio es vano: su ofensa no queda escondida, sino que brilla con maligno esplendor... Así entró París en la casa del Atrida y raptó su mujer y ultrajó la mesa hospitalaria... Mira la silenciosa humillación del esposo sentado solo, sin palabra de desdén o súplica. En su deseo de amor por la que está al otro lado del mar, la sueña, fantasma, reina de la casa. Le es odiosa la gracia de las estatuas de ella, de sus ojos vacíos ha desaparecido todo encanto amoroso... Ares, cambista de oro que trata cadáveres, que sostiene la balanza en medio de la batalla, manda de Ilíon a los deudos, tomado de la hoguera, un polvo pesado de duros lamentos, una ceniza de hombres que llena, ligera, las urnas... Peligrosos son los discursos de

la ciudad si los mueve el rencor. Mi ansioso pensamiento espera oír lo que ocultan las tinieblas... La gloria desmesurada está llena de peligro...»

Y aún antes, los poemas homéricos, más general y explícitamente reconocidos en un tiempo como documentos históricos (sin preocupación, generalmente, por el problema estético implícito), nos muestran ellos también cómo sus articulaciones *poéticas* están constituidas por el *concepto*, por ejemplo, o mejor, por un cierto concepto de la Hybris y por el concepto correlativo de la Némesis (para todo lo demás —o sea, por lo que hace a la incidencia poética de otros *datos*, como el corriente animus religioso griego—, pléñese, entre otros mil ejemplos, en el efecto poético, obvio pero no por ello menos objetivamente peculiar, de la representación de la actitud de Ulises en su encuentro con Nausica, cuando, por discreta prudencia, *puede* preguntarle si es una diosa en sentido literal: «A tus pies estoy, reina, seas diosa o mortal. Diosa, entre los señores de los campos celestes, debes ser Artemisa, hija del gran Zeus: la estatura, la belleza y el andar de ella son. Pero si no eres más que una mortal habitante de nuestro mundo, tres veces felices son tu padre y tu augusta madre...»; o pléñese en el efecto análogo de la representación que anuncia a Circe: «...y entre el fragor de un gran telar oímos la fresca voz de una diosa o mujer»); y véase, por lo que hace a la funcionalidad poética de aquellos conceptos: a) la *Iliada*, en la que se encuentran tanto la Hybris social, como orgullo de un hombre contra un semejante que pertenece a la misma casta (por ejemplo, canto I, 202 ss., cuando Aquiles, que está a punto de atacar a Agamenón, reacciona al aparecer Atenea, amiga de los Atridas: «Una luz terrible se enciende en sus ojos, y, vuelto hacia ella, le dice las aladas palabras: ¿qué vienes a hacer aquí otra vez, hija de Zeus egeo? ¿Vienes tal vez a ver la hybris de Agamenón, hijo de Atreo? Pues bien, te diré lo que pienso hacer: por su arrogancia perderá pronto la vida», etc.; canto II, 211 ss., el episodio de Tersites; canto XIII, 631 ss., los troyanos «infectados por la hybris», la hybris aún no vengada de París, al que ellos acogieron y protegieron; etcétera), cuanto la Hybris como humano orgullo respecto de los dioses, aunque aún no designada con ese término sino, generalmente, con el de impiedad; y baste en representación de todos el canto XXIV, particularmente el episodio del ultraje al cadáver de Héctor por parte de Aquiles, ultraje juzgado por Apolo en presencia de los Inmortales con pala-

bras (v. 33 ss.) que son al mismo tiempo poesía y uno de los documentos más antiguos de la ética griega y hasta pre-anuncian la problemática de la ética aristotélica: «Vosotros, dioses, que sois crueles y funestos... preferís pues ayudar a Aquiles, al execrable Aquiles... que, como un león... precipitándose contra un rebaño, ha abandonado toda piedad e ignora el pudor...», etc. (cfr. las palabras del mismo Apolo cuando invita a Diomedes a la «medida» en el canto V, 440-441); y baste, por último, recordar que la Némesis que herirá a Aquiles, presentida aunque no representada, es, como se sabe, determinante poética del cierre del poema; b) la *Odissea*, en la que predomina la Hybris social (los pretendientes son, como Ulises, príncipes de las islas jónicas y de la tierra de los Cefalenos, no plebe), pero no falta, en el catálogo de los condenados y de los mejores héroes (con la sublimidad de la sombra de Ajax absolutamente silenciosa, XI, 543 ss.), el reconocimiento de la Hybris (máxima) contra los dioses a través de las sanciones de ultratumba contra el que la ha cometido (pero recuérdese, por lo que hace a la primera Hybris, *leit-motiv* ético del poema, Telémaco en I, 368 ss.: «Pretendientes de mi madre, que alimentáis en el corazón una hybris desenfrenada», etc., Eumeo en XI, 326 ss., Telémaco en XVI, 78 ss., Penélope en XVI, 410, Ulises en XVII, 431 y en toda la segunda mitad, así como en XVIII, 143 ss., Penélope y Laertes en XXI, 63 ss., 351 ss.).

Pasando a los «líricos», y dejando aparte, entre otros, a Safo, cuyos reducidos intereses y cuya extrema linealidad y simplicidad de pensamiento han producido, sobre todo, la obra maestra que son las odas a Afrodita, obra maestra porque en ella, como ha demostrado la crítica reciente (Page) «se suman la superstición y el arte», dejando aparte todo eso, detengámonos un momento ante Píndaro, blanco increíble de la reciente crítica, ya estetizante (y olvidadiza de la advertencia goethiana antes aducida) por reaccionar, como de costumbre, contra la positivista, pero inclinada, por un lado, a considerar el mito, la historia, el pensamiento como elementos extraños a Píndaro, extra-artísticos y, por tanto, a dispersarse anecdóticamente, como es sólito, por un dualismo de «unidad lógica» y «unidad estética», y así llevada, por otro lado, a reducir su poesía a meras «imágenes» y (al mismo tiempo) fragmentos, y consiguientemente, con extrema coherencia en el error, a considerar implícitamente los «vuelos» pindáricos, sus típicas expresiones traslaticias, como imágenes libres de vínculos racionales; cuando se trata de

expresiones traslaticias típicas precisamente en cuanto que su propia audacia subraya la naturaleza traslaticia o metafórica en general: el ser, en resolución, *nexo* o *pensamiento* de las cosas más *diversas*, dominadas, precisamente, desde lo alto de la razón-intelecto y de sus categorías (¿será necesario recordar la primera olímpica?: «óptima es el agua y el oro como fuego ardiente brilla en la noche... Si quieres, alma mía, cantar los *ágona*, no busques astro más brillante que el *sol*... ni ágon más espléndido que *Olimpia*»). Disociad, por ejemplo, si podéis, las imágenes de los conceptos ético-religiosos y de los otros más comunes en la siguiente visión general de la vida humana que se encuentra en la octava pítica, sin perder al mismo tiempo la poesía: «...La alegría de los mortales crece en breve hora, y del mismo modo cae, derribada por un juicio que está más allá de nuestro dominio. ¡Criatura de un día! ¿Qué es cada uno de nosotros? ¿Qué no es? Sueño de una sombra es el hombre. Pero cuando nos hiere un rayo de Zeus, la luz es brillante para los hombres, y la vida suave» (y cfr. la segunda olímpica: «Ninguna de nuestras acciones, justas o injustas, carece de consecuencias, ni aunque Cronos, padre de todas las cosas, pudiera dar un término a las obras; pero con una suerte feliz podría nacer el olvido. Muere, en efecto, el mal tenaz, domado por las nobles alegrías, cuando la Moira celeste nos levanta a una felicidad suma»). Dicho de otro modo: intentad conservar la poesía abstrayendo la gnóme de las imágenes (traslaticias o no), y mirad a ver si lo conseguís. Así por lo que hace a la décimo primera nemea: «Feliz llamo al padre del héroe [Aristágoras de Ténedos] y de éste admiro los miembros admirables y la intrepidez innata. Pero si alguien que goce de fortuna, supera a los otros en belleza y vence en los ágona probando su vigor, recuerde que los miembros que posee son mortales, y que al final se vestirá de tierra» (cfr. el frag. 104, Schroeder: «Por amistad querría rogar a los Crónidas que Eólares y su stirpe tengan para siempre un tiempo feliz. los días de los mortales son eternos, y su cuerpo mortal»: o sea, las generaciones se suceden sin fin, mientras que la vida individual tiene un perecimiento). Así, por ejemplo, en la décimo primera olímpica, con la sentenciosa exaltación aristocrática de guerreros y sabios: «Uníos allí abajo a los coros: yo aseguro, Musas, que no encontraréis un pueblo inhóspito o ignorante de obras hermosas, sino sabio más que otro cualquiera, y guerrero. Que nunca la zorra llameante y los rugientes leones cambiaron unas con otros su natura-



leza»; o en la segunda pítica, con el consejo al poderoso Gerón de que siga fiel a su naturaleza aristocrática y no se deje engañar, como los niños que admiran a los monos (un vuelo pindárico), por las insinuaciones envidiosas: «Sé tú mismo, tal como has aprendido a conocerte. A los ojos de los muchachos la mona es hermosa, siempre hermosa», etc.; o en la décimo primera pítica, con la sentencia sobre la Hybris: «Las desventuras envidiosas [fórmula concentrada metafórica para decir: las desventuras derramadas por los dioses envidiosos sobre aquellos que no conocen límites para sus deseos] no caen sobre aquel que, cubierta la cabeza y en vida tranquila, se ha salvado de la insolencia fatal», etc.; o, por último, en la séptima ístmica, con el recuerdo admonitorio de las pasadas glorias tebanas: «Pero duerme la antigua gracia, y los mortales olvidan todo lo que no ha llegado a la perfecta flor de poesía, fundida en resonantes corrientes de canto». (Ante tanta poesía, el conocido crítico estetizante inglés Norwood no sabe sino repetir que «la moralidad no crea grande poesía, ni siquiera poesía», y que «el aforismo», la sentencia, no es una clave de la representación pindárica de las glorias griegas, igual que la escalinata de un museo no es una clave del Nacimiento de Venus, de Botticelli...)

Y en cuanto al mito en P. y a su pretendido carácter externo. véanse, por ejemplo, los mitos de Iamos y los Dióscuros en la sexta olímpica y en la décima nemea, para poder tocar con la mano, por así decirlo, la intensidad con la cual el genuino pensamiento religioso, el espíritu, además de la letra del mito, da a la poesía fuerza y *tono* inconfundibles porque indisolubles de aquel pensamiento: *Ol. VI*: «...Depuesto el cinturón de púrpura y la urna de plata, ella [Evadne, madre del profeta Iamos] engendraba en la oscura selva un niño de divinos sentidos: y el dios de la trenza de oro [Apolo] le mandaba en su ayuda a Ilitia benigna y las Moiras... Llena de dolor lo abandonaba en el suelo, y dos serpientes de ojos glaucos, por voluntad de los dioses, lo alimentaban con el veneno inocente de las abejas... Y cuando Iamos hubo recogido el dulce fruto de Hebe de corona de oro, entró en el Alfeo e invocó al potente Poseidón, el anciano, y al Arquero que vela sobre Delos, fundada por los dioses, pidiendo, solo en la noche, bajo la bóveda del cielo, algún honor real para su frente. Y clara resonó la voz de su padre [Apolo] que lo buscaba: levántate, hijo, y sigue mi palabra, y entra en la tierra hospitalaria para todos...». *Nem.*

X: «...Y Zeus lanzó contra Ida [que ha matado a Castor] el rayo humeante: y juntos [Ida y Linceo] fueron consumidos en la soledad; que es duro para los hombres luchar contra los más fuertes. Y en seguida volvió el Tindárida [Polux] junto al fuerte hermano, aún no muerto, que respiraba convulsivamente: y ahora vierte lágrimas ardientes, y entre sollozos grita: 'Padre Crónida, ¿cuándo terminarán los dolores? Imponme, rey, también a mí la muerte junto a este mi hermano...'. Así dijo, y Zeus vino ante él y pronunció esta palabra: tú eres mi hijo...»

Comparemos ahora, para comprobar una vez más el *tono pindárico* —inconfundible (como lo es siempre el de la gran poesía) no por puras razones estilísticas abstractas, sino por razones estilísticas concretas, condicionadas por e inseparables *textualmente* de razones históricas, sociales— una célebre oda horaciana, inspirada incluso en Píndaro (*Pit. I*), con lo anterior: la oda *Descende caelo* (III, 4), dedicada a la sabiduría y al orden comparados con la fuerza bruta. La oda empieza con una apelación a las Musas y a la música y un nostálgico recuerdo de la infancia del poeta, ya puesta bajo el signo de la gracia de los celestes («Desciende del cielo, reina Calíope, y cántame una solemne melodía con la flauta, o con tu clara voz, si lo prefieres, o con las cuerdas de la cítara de Febo. ¿Oís también vosotros [amigos] o es una hoja amable que se burla de mí? Me parece oír a la Musa y vagar por los sagrados bosques, por los que discurren aguas y auras amenas. Las palomas fabulosas [las palomas que llevan ambrosía a Júpiter niño] me cubrieron con frondas nuevas cuando era niño, cansado por el juego, y mi sueño en el Vulturio de Apulia, ante la casa de la nodriza Pullia, para que asombrara a cuantos ocupan el nido de la alta Aqueronia y los riscos bantinos y el pingüe suelo del bajo Forento, cómo yo dormía a salvo de las negras serpientes y de los osos, cubierto de sacro laurel y recogido mirto, no sin los dioses niño animoso»); sigue diciendo que él pertenece a las musas en toda circunstancia de su vida, pacífica o peligrosa —

Vester, Camenae, vester in arduos  
tollor Sabinos...  
utcumque mecum vos eritis, libens  
insanientem navita Bosporum  
temptabo...

—y cómo las musas ofrecen en el antro Pierio refresco al excelso César [Augusto] y suave consejo a todo el que a ellas se dirija, sin lo cual la fuerza bruta se deshace por su misma mole, como muestra la vana lucha de los que asaltaron el cielo —

...Scimus ut inpios  
Titanas immanemque turmam  
fulmine sustulerit caduco,  
qui terram inertem, qui mare temperat  
ventosum...  
magnum illa terrorem intulerat Iovi  
fidens iuventus horrida bracchiis  
fratresque tendentes opaco  
Pelion imposuisse Olympo:  
sed quid Typhoeus et validus Mimas...  
contra sonantem Palladis aegida  
possent ruentes? Hinc avidus stetit  
Volcanus, hinc matrona Iuno et  
numquam umeris positurus arcum,  
qui rore puro Castaliae lavit  
crinis solutos...  
Delius et Patareus Apollo.  
vis consilii expers mole ruit sua...,

— porque los dioses levantan a cosas más grandes la fuerza templada por la razón; y concluye con la siguiente visión de las penas eternas impuestas a todos los transgresores de los «suaves consejos», de la razón: «La tierra, pesando sobre sus monstruos [los Titanes], se duele y aflige por su progeñie arrojada al pálido Orco; ni el centelleante fuego ha consumido al Etna, puesto sobre ellos, ni el pájaro custodio de la maldad ha abandonado el hígado del impúdico ser; y cadenas innumerables vinculan al enamorado Piritoos». Veamos la «fundamental diferencia» (como dice Eduard Fraenkel) entre Horacio y Pindaro en el tratamiento de su tema. Ambos empiezan con la música, don de las musas (cfr. *Pit.* I, 1 ss.: «¡Oh cítara de oro, tesoro indiviso de Apolo y de las Musas de trenzas violetas, que induces los pasos de la danza solemne! Los cantores siguen tus notas cuando, con la trémula cuerda, te dispones a indicar el preludio a los coros secuaces»); pero ¿cuál es la fuente de esa música en cada caso? En el poema de Pindaro, el origen es algo establecido en las costumbres y en los cultos de una sociedad a

la que pertenecían el poeta y aquellos para los cuales escribía. Las competiciones atléticas y de otra naturaleza, en Olimpia, en Delfos y en otros lugares, y las celebraciones en honor de un vencedor y de su ciudad, primero en el santuario y luego, más complicadamente, a su vuelta a casa, todo eso era parte orgánica de la vida de la comunidad. Las competiciones en los *festivals* no eran más que una ocasión entre tantas para aquellas celebraciones musicales... La institución de estas *performances* musicales, arraigaba profundamente en la vida religiosa y cívica de la sociedad, y procedía de los dioses, como la totalidad de esa vida. Por eso puede Píndaro partir de premisas de validez incontestada y pasar sin esfuerzo [Pit. I, 5 ss.] del *mousikón* operante en la *performance* concreta [en honor de Gerón etneo, vencedor en la carrera de carros] al poder de la armonía que gobierna el mundo». Pero «Horacio no tiene ya este fundamento: y lo sabe perfectamente... Su poesía, su 'música', no era el producto acumulativo de un esfuerzo de su personalidad más algo que existía ya cuando él nació, independientemente de él... Los horacianos 'carmina non prius audita' [Odi, II, 1, 2] no habrían podido existir sino por su esfuerzo... No hay para Horacio cantores, ni ceremonias de *festivals*, ni tradición a la que poder seguir... Todo esto —y no un vano gusto por exhibir fragmentos de la propia biografía [de donde nace la tenaz opinión crítica según la cual las odas en cuestión carecen de unidad a causa de su excesivo «realismo»]— es la razón por la cual nos dice tantas cosas de su primera adolescencia y de aquellos remotos lugares que entonces alimentaron su imaginación y robustecieron su mente; la razón por la cual nos habla de los peligros superados y de aquellos sus lugares favoritos de reposo donde le fue concedido olvidar los *sescenta negotia* de su vida en la ruidosa capital y escuchar las voces de las Camenas. Horacio no pretende, ni desea siquiera, ser el portavoz de una comunidad que no existe ya; está decidido a ser simplemente el hombre que es, *nacido en tarda y distraída edad* [y ya de las odas I, 34, *Parcus deorum cultore*, y I, 35, *O diva gratum*, se desprende, como muestra el propio Fraenkel, que Zeus y Tyche, o Fortuna, se consideran como un poder único que gobierna el mundo: «concepción que en tiempos de Horacio era probablemente familiar a las personas cultivadas»]... El audaz verbo en primera persona del singular [III, 1, 1: «*Odi profanum volgus...*»], con el que empieza el ciclo de las odas romanas, tiene su complemento en los mis-

mos pasos personales de *Descende coelo*. No hay en estos pasos nada pindárico: describen aquella experiencia que en la vida de Horacio era el equivalente del credo de Píndaro... [En el] *diminuendo* conclusivo [*amatorem trecentae / Piri-thoum cohibent catenae*]]... hay una feliz inspiración por la cual Píroto aparece como último entre aquellos que han pecado contra los dioses. También él ha pecado [por haber intentado raptar a Proserpina del Averno]: y se le inflige un castigo demasiado severo. Pero qué venial parece su pecado: *amatorem*... Nos es imposible relacionarlo con la anterior *immanis turba*. El desgraciado joven enamorado se encuentra en un completo contraste con aquellos monstruos...»

Creemos lícito inferir de todo lo anterior que en la relación histórico-literaria Píndaro-Horacio, tal como queda perfilada, puede verse un paradigma crítico, el cual, precisamente porque es válido para esos poetas insertos en límites históricos no excesivamente dilatados —a saber, los de la pertenencia a la misma edad antigua-pre-cristiana—, se impone con tanta mayor razón para juzgar a poetas de edades mucho más distantes (cfr. la anterior comparación Eurípides-Racine) y, en resolución, para juzgar la poesía en general en el sentido antes dicho: cuanto más auténtica y grande es la poesía, tanto más exige, para ser gustada, una puntualización estilística *concreta*, o sea, *sociológica*, la cual no tiene nada que ver ni con el método crítico positivista ni con el «realista» del marxismo vulgar, pues éstos, por mantenerse ambos fuera de la poesía, se quedan también en sustancia fuera de la historia (y no sólo de la literaria). Así se verá más claramente a medida que adelante este estudio. Dejando ahora las literaturas antiguas, pasemos a examinar algunos *exempla* o muestras de poesía medieval, moderna y contemporánea.

6. La *Divina Commedia*. La posibilidad de gustar la poesía es uno y lo mismo —también en este caso— con la posibilidad de captar su peculiar pathos histórico en el sentido antes indicado. El poema empieza, en el canto I del *Infierno*, en un clima de narración dramática: un hombre, el poeta, se encuentra en una selva atemorizadora, en un valle, amenazado por tres fieras que le impiden subir a una altura; y un socorro inesperado le libera de esa situación. Bien. La situación del lector es la siguiente: o acepta el lenguaje del poeta en cuanto lenguaje de la cultura (religiosa) y de la sociedad de su tiempo, antes que como lenguaje per-

sonal del poeta, o no lo acepta así: en el primer caso se pondrá en situación de participar de todo el entero sentido y el pathos de la narración en lo que ésta tiene de peculiar y de universal al mismo tiempo; en el segundo caso no estará en situación de participar sino en medida mínima de aquel sentido y de aquel pathos (sólo mediante una autocontradicción pueden reivindicar una participación plena los más tenaces afirmadores de la «inmediatez» *fantástica* y negadores del carácter técnico-histórico del lenguaje poético, negadores también, en el caso concreto, de las posibilidades artísticas, poéticas, de la *literalidad* y la *alegoricidad* medievales); con esto, el lector no entrará en posesión más que de genéricos y abstractos valores expresivos (sensuales), sustrayéndose a la poesía de este canto-proemio (y, por tanto, a toda la poesía de la *Commedia*).

Escojamos el primer caso, para probar su necesidad, su positividad y su validez. Y empecemos por entendernos acerca de la literalidad religiosa medieval del texto dantesco, para pasar luego a su alegorismo o simbolismo en sentido propio y eminente. Empecemos por reconocer y aceptar sentidos *literales* como el siguiente: «selva» (oscura, salvaje, etc.) = la selva errónea de esta vida, el error y el pecado en sentidos propios —cristianos— de esta vida; «valle» = «selva» (cfr. la expresión habitual aún viva «este valle» para decir «esta vida»: especie de metáfora muerta, o no reconocida ya como metáfora por parte del creyente que la usa), y así sucesivamente. Porque «cuando, a propósito del canto I», nos advierte un filólogo como Barbi, «se habla comúnmente de *alegoría fundamental* del poema (y mejor sería llamarla, si hay que llamarla de algún modo, figuración *inicial*), se pone como significación alegórica una parte demasiado grande de lo que es simplemente expresión *parabólica* o *tropológica* y pertenece como tal al mero sentido *literal*. Así, por ejemplo, lo que Dante dice de la *selva* en la que se encontró perdido, es una simple manera figurada de decir su propio descarrío moral; y cuando pasamos de la figura a ver, en la imagen de la selva, ese descarrío, no estamos en absoluto saliendo del ámbito del sentido literal para entrar en el del alegórico, pues, según la definición del Aquinate, el sentido literal no es la figura en sí, sino lo figurado en ella, o sea, aquello que ella significa. [«Sensus parabolicus sub literali continetur: nam per voces significatur aliquid proprie et aliquid figurative, nec est literalis sensus ipsa figura sed id quod est figuratum. Non enim cum

Scriptura nominat Dei brachium, est literalis sensus quod in Deo sit membrum huiusmodi corporale sed id quod per hoc membrum significatur, scilicet virtus operativa», *Summa Th.*, I. I, 10, 3]. Y esto es tan verdad que, para aludir a ese mismo hecho del descarrío, el poeta ha podido servirse sin incongruencia en otros lugares de otras figuras, cuando no lo ha expresado ya con la desnudez de lo que los retóricos llaman lenguaje propio. Véase [también] *Inf.* II, 108, y XV, 50, donde la imagen de la *selva* aparece sustituida por la de *río* o la de *valle*; y *Purg.* XXIII, 117, donde, indicando a Forese Virgilio, el poeta, sin velo alguno de lenguaje figurado, dice: 'de aquella *vida* me quitó éste'. Y expresiones propias y figuradas se mezclan promiscuamente en la escena del Paraíso terrestre, en la que Beatriz le reprocha sus errores y él mismo los confiesa. Incluso otras figuraciones más complejas, pese a estar enlazadas de un modo u otro con el sentido alegórico del poema, pertenecen, si se toman en sí mismas, al lenguaje parabólico familiar a Dante de acuerdo con el gusto del tiempo y por la frecuentación de la Sagrada Escritura y las obras ascéticas; esas figuraciones entran por tanto en el ámbito del sentido literal. Valga como ejemplo la figuración de las *tres fieras* que le impiden subir al 'bel monte'. Se trata sin duda de impedimentos intrínsecos que se oponen a la liberación del alma del descarrío moral en que se encuentra; y los primeros intérpretes vieron adecuadamente que en ellas está figurado el pecado, el cual es, en el fondo, la separación del alma respecto del Bien sumo por causa de la 'concupiscentia carnis' [o lujuria: la pantera], de la 'concupiscentia oculorum' [o avaricia: la loba] y de la 'superbia vitae' [o soberbia: el león], en las cuales se resume todo lo que en el mundo obstaculiza al hombre 'la vía de Dios'. Aún más: «Aunque esté representada por medio de figuras (la *selva*, las *tres fieras*, *Virgilio*, *Beatriz*, *Paraíso terrestre*, *Paraíso celestial*), esta historia forma parte del sentido literal del poema, y es un error considerar [esas figuras] como alegorías, y aún peor como la alegoría fundamental. En el ámbito de la alegoría —a la que podemos desde luego llamar alegoría inicial, porque se nos da en los dos primeros cantos casi completa o, al menos, en sus líneas esenciales— no se entra más que en cuanto el poeta ha querido proyectar en sí mismo la sociedad cristiana de su tiempo, y Virgilio y Beatriz asumen las significaciones de la autoridad imperial y la autoridad pontificia, las cuales, con los argumentos de la ciencia hu-

mana [=el sabio pagano Virgilio] y las enseñanzas de la verdad revelada [=la bienaventurada Beatriz], deben guiar a los hombres por el camino 'del mundo' y 'de Dios', respectivamente, hasta la felicidad temporal y eterna... Todo lo que obra en la 'letra' del poema le conviene [a Beatriz] como a persona 'de carne a espíritu subida'; y el hecho de que, por aquel propósito de dar a la obra un sentido que trascienda el literal, Dante, al modo como ha llamado a Virgilio para simbolizar la sabiduría humana, haya querido simbolizar en Beatriz la ciencia de las cosas divinas se presenta como un paso natural y justificado, también por la circunstancia de que ella, en su condición de bienaventurada, sabe aquello que no pueden saber Virgilio, como alma del Limbo, ni Dante, que aún está en la milicia terrena... [Pero] en cuanto que la invención poética de la 'letra' se sustituye por los conceptos de la alegoría, entonces no puede ya seguirse hablando de la 'gentilissima' florentina, ni de su exaltación como intención del poema, del mismo modo que no se puede ya hablar de Dante ciudadano de Florencia, ni de Virgilio poeta de Roma, ni de la selva, ni del paraíso terrestre ni del celestial; sino sólo de la humanidad descarriada, de la necesidad de que vuelva a las vías providenciales 'del mundo y de Dios' y a ser guiada a la felicidad terrena por la autoridad imperial, con las luces de la razón y de la filosofía, y a la felicidad eterna por la Iglesia, con las enseñanzas de la Verdad revelada y de la teología [«finis totius opera et pactis est removere viventes in hac vita de statu miseriae et perducere ad statum felicitatis» *Epist.*, XIII, 39]. Repitamos aún, en resolución, que no debe confundirse el sentido tropológico, que cae dentro de la 'letra', con la 'alegoría' verdadera y propiamente dicha: sin duda están las dos enlazadas; pero deben distinguirse bien, como puestas en diversos planos de pensamiento.

De acuerdo hasta aquí con estos resultados últimos de la más rigurosa filología dantesca italiana (que son de los más seguros, junto, por ejemplo, con los identificables bajo el binomio Hegel-Auerbach, de los que hablaremos más adelante, y junto a las investigaciones estructurales-topográficas de Gramsci a propósito del episodio de Cavalcante); pero aún quedan por aclarar, en el ámbito de la Estética o más precisamente, de la poética literaria o teoría general de la literatura, dos puntos problemáticos, con el fin de poder agotar los preliminares de método que nos permiti-



rán penetrar en la *Commedia* en cuanto organismo artístico: a) el preciso sentido de aquellos términos *literales-figurados* que constituyen la parte más peculiar del lenguaje histórico, medieval, usado necesariamente por el Dante poeta; b) el consiguiente y posible paso a conexiones de esta *literalidad* (sui generis) con la simbolicidad o *alegoricidad* general del poema: de lo que dimana, en suma, el problema de la *unidad* artística del poema (unidad descuidada —aunque no llegue a ser negada, como la negó Croce— por la filología que no ve, en sustancia, más que la distinción entre los dos sentidos, el literal y el alegórico, o sea, el hecho de que esos dos sentidos se encuentran en dos planos de pensamiento diversos, como se dice en la conclusión de la anterior cita). Por lo que hace al primer punto, debe observarse que si la *selva* o el *valle* u otras expresiones semejantes tienen para el creyente Dante un valor cognoscitivo (—expresivo) en cuanto términos que significan literalmente la *pecaminosa vida terrena*, etc., del mismo modo que el tomista *brazo divino* vale cognoscitivamente en cuanto literalmente significativo de la *virtud operativa divina*, ello es posible porque esos términos tienen para ellos la misma función cognoscitiva que tienen para nosotros expresiones como la *olla* formada por un río en la montaña o la *pata* de la mesa (o también, repitámoslo, el *valle* = *vida* para el cristiano creyente convencido de hoy día aún); términos que son metáforas muertas, es decir, que están hoy día en el grado cero de consciencia, pasan inadvertidos como metáforas o figuras y se toman, por tanto, como significados literales, cuando, en realidad, siguen funcionando —en el respecto de su *valor cognoscitivo* y práctico— como nexos (intelectualidad) de una multiplicidad (imágenes), o sea, como metáforas verdadera y proplamente dichas (a nadie se le ocurre usar la olla de un torrente como la del ajuar doméstico). Con una sola diferencia entre las dos especies de metáforas muertas, una diferencia de *contenido*: que la primera, la medieval, religiosa, tomista, dantesca, está constituida por sentidos (figurados) *morales*, y la segunda por sentidos (figurados) materiales y triviales. Lo cual nos lleva a la aclaración del segundo punto, a saber: que ocurre que el *simbolismo* moral religioso se despliega y estructura y unifica el poema precisamente en cuanto obra primariamente sobre un material *homogéneo* constituido ante todo por sentidos figurados morales, aquellos sentidos «literales-figurados» o metáforas muertas antes dichas, a lo que se debe aque-

lla simbolicidad *de segundo grado* que caracteriza el simbolismo del poema dantesco, su alegorismo, y constituye —cuando consigue fundir en sí, o unificar, los sentidos morales con los sentidos literales (en el sentido verdadero y propio de este término)— la peculiar grandeza artística dantesca. Veámoslo concretamente (y veremos si vale la pena tal mole de construcción intelectual, es decir, si la poesía dantesca la exige para ser lo que es y, por lo tanto, la compensa).

Volvamos al canto-proemio (sin perder de vista el canto segundo, que hace cuerpo con él). Empecemos por registrar que, si no nos decidimos a aceptar en seguida como sentidos morales (aunque con el beneficio de inventario estético que nos hemos reservado) la *selva oscura*, la perdida *derecha vía* (=vía que conduce a la virtud del individuo y al estado bien ordenado del género humano) y el *valle* y la *altura* o *deleitoso monte* (= vida virtuosa y ordenada que es la base de la felicidad humana) y todos los otros términos semejantes, nos impedimos al mismo tiempo la participación en el pathos dramático del comienzo (el «miedo» del protagonista) —que, en nuestra hipótesis, debe rescatar y justificar el uso ex-abrupto de aquellos elementos figurados— y el acceso a la visión-revelación edificante que es el poema mismo. De hecho, no puede negarse que el simbolismo empieza —si es que empieza— con la presentación del protagonista como representante de la humanidad entera pecadora, y precisamente porque se ha extraviado en aquella selva que es la selva errónea de esta vida, y no simplemente una selva cualquiera literal y material en sentido propio, en la que el individuo Dante se halle por casualidad a sus treinta y cinco años (*idem* por lo que hace al valle, etcétera). Pero que el simbolismo empieza realmente, en cuanto simbolismo expresivo artístico, y no frío alegorismo, nos lo muestra no sólo y no tanto la *progresión de sentidos morales* que caracterizan la penetración en *aquella* selva —aunque ya éstos indiquen poderosa y sugestivamente un cierto tipo de pathos (ético-religioso), como

esta *selva selvaggia e aspra e forte*  
che nel pensier rinova la *paura*,  
Tant'è *amara* che poco è più morte  
Io non so ben ridir com'lo v'entral,  
tant'era pieno di *sonno* [del alma] a aquel punto  
che la *verace vía* [=derecha] abbandonai,

Ma poi ch'fui al pie d'un colle giunto  
 là dove terminava quella *valle*  
 che m'avea di *paura* il cor compunto,  
 ...a rimirar lo *passo*  
 che non lasciò già mai persona *viva* <sup>5</sup>.

etc.— cuanto, de modo especial, el *desarrollo de la acción* en el encuentro, primero, con las tres *fieras*, por la icasticidad de su mismo ser emblemático (la sensual panteralujuria, «leggiera e presta molto», «di pel maculato... converta», la leonina soberbia «con la test'alta e con rabbiosa fame, / si che pareva que l'are ne temesse»<sup>6</sup>, y, por último, la loba ávida y espectral «che di tutte brame / sembrava carica nella sua magrezza, / molte genti e'già viver grame»<sup>7</sup> y que «mi porse tanto di gravezza / con la paura ch'uscía di sua vista, / ch'io perdei la *speranza dell'altezza*»<sup>8</sup> [id est del monte], «la *bestia senza pace*, / che, venendomi incontro, a poco a poco / mi ripigneva là dove'l sol *tace*»<sup>9</sup> etc.). y luego el encuentro con el *espíritu socorredor*, dotado de pagana sabiduría, de Virgilio,

Non omo, omo già fui  
 ...Nacqui sub Julio...  
 al tempo delli dei falsi e bugiardi.  
 Or se'tu quel Virgilio <sup>10</sup>.

etc., Virgilio que, a la precisa petición de socorro contra la loba en particular —

5 esta selva salvaje y áspera y fuerte / que en el pensamiento renueva el temor, // Tanto es amarga que poco lo es más la muerte // Yo no se bien decir como en ella entré, / tanto estaba lleno de sueño en aquel punto / en que la veraz vía abandoné, // Pero una vez que hube al pie de una altura llegado / allí donde terminaba aquel valle / que de miedo me había oprimido el corazón, // ...mirando hacia atrás el paso / que no dejó pasar jamás a persona viva...

6 ligera y veloz mucho; de piel manchada cubierta; con la cabeza alta y con rabiosa hambre, tal que parecía que el aire la temiera.

7 que de toda avidez / parecía cargada en su flaqueza, / y a muchas gentes hizo ya vivir miserables...

8 me cargo tanto con peso / con el miedo que salía de su vista, / que perdí la esperanza de la altura...

9 la bestia sin paz, / que, viniendo a mi encuentro, poco a poco, / me rechazaba allí donde el sol calla...

10 No hombre, hombre ya fui / ...Nací sub Julio... / en el tiempo de los dioses falsos y embusteros... // Entonces eres tú aquel Virgilio...

Vedi la *bestia* per cu'io mi volsi:  
aiutami da lei, famoso *saggio*,  
ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi — <sup>11</sup>.

da quella respuesta —

A te convien tenere altro viaggio  
...se vuo'campar d'esto loco selvaggio:  
che questa bestia, per la qual tu gride,  
non lascia altrui passar per la sua via,  
ma tanto lo'mpedisce che l'uccide <sup>12</sup>.

etc. —que subraya tan icásticamente el significado (moral) de aquella amenazada muerte (espiritual)— muerte simplemente por el impedimento. *que obstaculiza la llegada a la altura de la vida virtuosa* y, por tanto, por el apagarse de aquellas esperanzas de la altura— que se refleja no sólo *sobre todo lo que precede*, potenciando estéticamente, en concreto, la *loba-avaricia*, la cual alcanza aquí la culminación de su realidad dramática (pese a que, según un reciente comentarista, esa loba es «puramente alegórica» y está «entretejida de elementos intelectualistas», con lo que es puramente «la representación de la loba»), sino también *sobre lo que sigue inmediatamente* —

...infin che'l *Veltro*  
verrà, che la farà morir con doglia  
...la caccerà per ogni villa,  
fin che l'avrà rimessa nello'nferno,  
là onde invidia prima dipartìlla — <sup>13</sup>,

hasta el final del canto, con el propuesto viaje «a lugar eterno» —

...Poeta, io ti richieggo  
per quello Dio che tu non conoscesti,

<sup>11</sup> Mira la bestia por la que me volví: / presérvame de ella, famoso sabio, / que ella me hace temblar las venas y los pulsos...

<sup>12</sup> A ti conviene usar otro camino / ...si quieres salir con vida de este lugar salvaje: / porque esta bestia, por la cual tu gritas, / no deja a nadie pasar por su camino, / sino que tanto se lo impide que lo mata...

<sup>13</sup> ...hasta que el *Veltro* / venga, que la hará morir con dolor / ...la acosará por todas las ciudades, / hasta ponerla de nuevo en el infierno, / de donde la envidia primero la sacó...

acciò ch'io fugga *questo male* [= la esclavitud del peccado] e peggio,  
 che tu mi meni là dove or dicesti,  
 sì ch'io veggia la porta di San Pietro  
 e color cui tu fai cotanto mesti... — 14.

en una *homogeneidad expresiva* (simbólica) imposible de negar, como se ha visto, incluso en su alcance inmediato sobre el segundo canto, que contiene junto con el primero el planteamiento simbólico del místico viaje objeto de la visión, al mostrarnos, con el detallado anuncio virgiliano de la intervención de la bienaventurada Beatriz («...non vedi tu la *morte* che'l combatte / sulla *fiumana* ove'l mar non ha vanto?»<sup>14</sup> etc.), que para emprender el camino de la redención no basta —según la lógica de la moral cristiana— «un momentáneo terror del pecado y un relámpago de la razón», sino que «es necesaria una luz superior a la de la razón humana, y la certeza de la gracia celeste que confirme aquel primer movimiento del ánimo» (Chimenz).

Dicho de otro modo: en aquel «más tanto se lo impide que lo mata», etc., la fusión de lo literal o real con lo simbólico o alegórico es perfecta, porque la acción agresiva de cerrar el camino es propia de una loba real y un tal resultado de esta acción es, sin duda, un mortal daño moral, pero en cuanto que realmente, físicamente, consiste en sufrir un impedimento a un movimiento obstaculizado, impedimento que, a su vez, es moralmente letal porque lo que cierra es un *lugar* de salvación, el *monte* de la vida virtuosa, el «bel monte», cerrado y alejado de hecho no por una loba real cualquiera (impotente), sino por una loba «che di tutte brame / semiabiaba carca nella sua magrezza», etcétera. Y de esto se sigue la misma fusión para el resto inmediato. Y para toda la *Commedia* viva.

En conclusión, nos parece suficientemente demostrado: 1) que también la poesía dantesca es incomprensible, y, por tanto, inconcebible, fuera de su *humus* cultural y social, orgánicamente presente en ella con un lenguaje que es tanto históricamente quintaesenciado y técnico cuanto personal: de donde nace aquel peculiar pathos de la *Commedia*

14 ...Poeta, yo te requiero / por aquel Dios que tú no conociste, / para que yo escape de este mal y de peor, / que me llesves allí donde dijiste, / para que yo vea la puerta de San Pedro / y a aquellos que tú haces tan tristes...

15 ...no ves tú la muerte que lo combate / en el río al que no vence el mar?

que nos aferra no menos por su *humana* novedad *histórica* (comparad aquella «muerte» del alma en el «rio» de la vida con la «muerte» en Horacio, Virgilio y Lucrecio y en los poetas griegos; y aquel «miedo» al pecado del canto-proemio, ¿en qué poeta moderno o antiguo la encontraréis?) que por la novedad de su acento individual (Dante no es Petrarca, pero tampoco es Guido Cavalcanti); 2) que, consiguientemente, la «máquina del poema» (Tommaseo), la estructura alegórico-moral y técnica (incluido el método de la relación figura-cumplimiento, *Figur-und-Erfüllung*, profundizado por Auerbach partiendo de conatos hegelianos, por el cual se ilumina verdaderamente el «realismo» dantesco, empezando por el goloso Ciacco y terminando por Casella y Buonconte, o con Cacciaguida y el apóstol Pedro, pues no es más que una aplicación, extendida al mundo contemporáneo del poeta, del procedimiento judaico-cristiano usado por Pablo y los Padres de la Iglesia cuando ven en Adán una «figura» de Cristo y en Eva una «figura» de la Iglesia, etc., con lo que todo acontecimiento del Viejo Testamento se concebía como una «figura que llegaba a «cumplimiento» con los hechos de la Encarnación de Cristo) es estrictamente indispensable e inseparable de la poesía de la *Commedia*, y le confiere aquella *unidad* (de juicio) sin la cual toda parte o episodio del poema pierde su sustancia expresiva, artística, al perder precisamente su puntual significado universal, simbólico (alegórico). Y así, si no se quiere desnaturalizar poéticamente incluso el popular episodio de Paolo y Francesca, hay que comprender que su enmarcamiento cristiano-católico y muy precisamente el elemento *estructura* que es el juicio ético-religioso que sitúa topográficamente a los cuñados amantes en la galería de «el peccator carnali / che la ragion sommettono al talento»<sup>16</sup>, etcétera— el que le da aquel peculiar pathos por el cual este episodio amoroso se distingue no sólo de cualquier otro que esté inspirado en el concepto moderno, *romántico*, de «amor-pasión», con su correspondiente «heroína» de desanctisiana y crociana memoria, sino también de cualquier otro episodio de tono medieval galante-cortesano, como, por ejemplo, el de los amantes de la *Espionette amoureuse* de un Froissart, pese a la curiosa analogía en las expresiones, verbigracia: «Adont laissames nous le liure»; de lo que se desprende que para captar el tono exac-

<sup>16</sup> los pecadores carnales / que la razón someten al talento [talante].

to de la piedad dantesca es pertinente aquel complejo de elementos históricos, intelectuales, a los que apelan en este contexto los filólogos más avisados: como la teoría del «cor gentile» y la «sombra antigua de la fatal deidad de amor, prolongada a través de la cristiana consciencia medieval» (Crescini): elementos absorbidos por la piedad severa y juzgadora del D. poeta.

7. *El Faust goethiano*. Para gustar el arte de *Faust* es necesario restablecer también su peculiar pathos histórico: o sea, en el caso concreto, precisar el sentido del simbolismo final moral-moderno del poema: o, dicho de otro modo, resolver el problema del significado exacto de la «salvación de Fausto», del que depende a la vez el reconocimiento de la unidad estructural del primer *Faust* con el segundo y la correspondiente, adecuada articulación de los valores «líricos» y «dramáticos» del poema. Y se trata también aquí de una cuestión de lenguaje histórico-técnico antes que de lenguaje personal o del individuo poeta: en nuestro caso, se trata del lenguaje de la cultura (filosófica) y de la sociedad de la «Edad de Goethe». El lenguaje —dicho sea para entendernos— del humanismo naturalista y laico, que se ha desarrollado partiendo del humanismo libertario e inquieto del *Sturm-und-Drang* (la aversión moral por todo despotismo político, convertida en aversión metafísica por la idea de un divino déspota del universo; y luego, también, los resultados de la crítica ilustrada anti-déspota y anti-ecclesiástica, convertidos en artículos de una nueva «religiosidad» laico-panteísta e idealista, no ya laico-deísta o racionalista a la manera de la *Aufklärung*: como si dijéramos, por ejemplo, la mística coincidencia-de-los-opuestos de un Hamann templada con el spinoziano *Deus-sive-Natura*). Pero no basta con eso: lo que hay que dejar sentado en seguida —para poder penetrar en la poesía del *Faust*— es el uso goethiano, riguroso y vigoroso, de esa cultura laico-idealista y de su lenguaje; por lo que ocurre —completamente al contrario de lo que es el caso en Dante— que esta vez son los términos y conceptos teológico-morales y religiosos eclesiásticos (católicos) los que se toman sólo como metáforas ético-religiosas, de las cuales olvida, incluso, la real, o sea, del mundo humano laico (mientras que el medieval genio dantesco, como vimos, retuerce términos mundanales como los de selva, valle, río, etc., para hacer de ellos metáforas ético-religiosas, de las cuales olvida, incluso, la

naturaleza de metáforas, para hacerlos valer intencionalmente como sentidos literales-morales). Pléñese, efectivamente, en que toda la acción del *Faust* (I y II) queda enclaustrada y delimitada por un «prólogo en el cielo» y una «súplica al cielo».

Prescindamos por el momento del prólogo celeste, del diálogo entre el «Señor» y Mefistófeles acerca del protagonista, y recapitulemos algunas de las etapas más significativas de la aventura del doctor Faust hasta su muerte. Empecemos por la I parte, la que corrientemente se llama sin más reflexión «tragedia de Margarita», al menos por parte de aquellos que insisten en considerarla como pieza en sí y en separarla de la II parte; y veamos cómo ya ella contiene un planteamiento de problemas morales y poéticos que trasciende la aventura de Faust con Gretchen, la seducción, el infanticidio y la trágica muerte de la muchacha.

La parte I consta, en efecto, de los siguientes puntos nodales: 1) el profundo y trágico disgusto de la vida vivida hasta entonces, entre abstracciones y cosas muertas («¿Por qué un oscuro dolor reprime en ti todo movimiento vital? En vez de la naturaleza viva... no tienes en torno tuyo más que esqueletos de animales y huesos humanos») empuja a Faust a invocar *no al diablo* (pues Mefistófeles se le presentará más tarde) sino al «Espíritu de la Tierra», al que se dirige su religiosidad, su sentimiento panteísta: o sea, al nuevo dios simbolizado aquí por el poeta con una reconocida figuración del culto espiritista svedenborgiano (cfr. en representación de todas las identificaciones críticas de este punto la explicación de Korff): «*Faust*:... ¿Dónde te aferraré, infinita naturaleza?... Tú, Espíritu de la Tierra, me eres más próximo [que el Macrocosmos]; ya siento crecer en mí las fuerzas, ya me caliento en mi interior, como por nuevo vino; me siento el valor de aventurarme a través del mundo, de soportar todo el dolor de la tierra y toda la felicidad de la tierra... *Espíritu*: ...Estás suplicando verme hasta perder el aliento... héme aquí. —¿Qué piadoso terror te sorprende ahora, superhombre? ¿Dónde fue a parar aquel grito del alma? ¿Dónde está el corazón que suscitaba en sí un mundo y lo llevaba y custodiaba, y transportado de alegría se henchía para igualarse a nosotros, los espíritus?... ¿Eres tú el que, envuelto en mi hálito, tiembla en lo más profundo de su ser vital, un gusano temeroso que se revuelve y aparta? *Faust*: ¿A ti voy a ceder, forma de llama? Sí, soy yo, soy Faust, tu igual. *Espíritu*: En las mareas de la vida, en



el huracán de la acción me yergo y me humillo, y aliento en todas partes. Cuna y tumba, un mar eterno, una tela mudable, una ardiente vida: así obro yo en el ruidoso telar del tiempo y tejo la túnica viva de la Divinidad. *Faust*: ¡Oh tú que socorres al amplio mundo, Espíritu laborioso, qué próximo me siento a ti! *Espíritu*: Tú te pareces al espíritu de tu concepto, no a mí. *Faust*: ¡No a ti! ¿Y a quién, pues? Yo, imagen de Dios, ¿ni siquiera semejante a ti?, etc.; 2) el impulso al suicidio, madurado en Faust por haber sido rechazado por el Espíritu de la Tierra y vuelto a la «incierta condición humana», en la cual «los sentimientos sublimes que nos animaron se envilecen en el hormiguero terrestre» y «la cura anida en lo profundo del corazón engendrando allí secretos dolores... y tiemblos ante aquello que nunca te aferra»; ese impulso se disipa por el sonido de las campanas de Pascua, pero no porque en F. se despierten los sentimientos cristianos («bien entiendo el mensaje, pero me falta la fe»), sino por la fuerza elemental de una inconsciente voluntad de vida, que faltaba, sin duda, a Werther, pero estaba ya presente (cfr. Korff) en el Prometeo goethiano: «...Y por tanto este sonido, familiar a mi infancia, me llama de nuevo, también ahora, a la vida... La alegre esperanza verdea en el valle... Aquí está para el pueblo el verdadero cielo, grandes y pequeños exultan contentos: aquí me siento hombre, aquí me es lícito serlo» mientras que su *famulus* Wagner, hombre-de-libros, se lamenta: «...no me perdería solo aquí, pues soy enemigo de todo lo grosero»); 3) la condición trágica faustiana, en la que se originan el pacto (la juventud y una vida plena a cambio del alma) y la apuesta (la insatisfacción perpetua) con Mefistófeles y el alcance de estos compromisos que caracterizan el ulterior desarrollo del héroe: a) librado del suicidio (pero también privado de su fuerza liberadora) por esa voluntad vital que faltaba a Werther, Faust vuelve a sentirse aferrado por el *Weltschmerz*, el «tormento de la estrecha existencia terrestre», el doloroso sentido de la finitud humana que puede agitarse en una conciencia religiosa panteísta; y así en su infierno se yergue para maldecir el universo: «...¡Tienes que renunciar! ¡tienes que renunciar! Es la eterna canción que resuena en los oídos de cada cual... Querría llorar lágrimas amargas considerando el día que en su curso no satisfará ninguno de mis deseos, ninguno... y que coarta toda virtud creadora de mi corazón vivo... Así maldigo todo lo que ahoga al alma en una red de engaños y ficciones y la

mantiene en esta caverna de dolor, en una ceguera adula-  
 dora. Y antes que nada sea maldita la alta opinión de que  
 se rodea el Espíritu [= nuestra mente o razón, pero en el  
 lenguaje idealista]... ¡Maldita sea la esperanza! ¡Maldita  
 la fe! ¡Y maldita sobre todo la paciencia!; b) el sentido  
 profundo del subsiguiente pacto-apuesta con el «espíritu que  
 siempre niega», con Mefistófeles («así a la fuerza eter-  
 namente activa y santamente creadora tú [M.] opones el  
 puño helado del diablo»), que la voluntad vital faustiana ha  
 atraído, junto con la magia, a su órbita, está dando en seguida  
 por el contraste denso de equívocos que se encuentra en  
 la base del compromiso recíproco: «M.: Quiero ponerme  
*aquí abajo* a tu servicio...: cuando nos encontremos *allí al  
 otro lado* tú tendrás que hacer lo mismo. F.: el más allá me  
 preocupa poco; destruye antes este mundo, y luego podrá  
 nacer el otro. De esta tierra nacen mis alegrías, y ése es el  
 sol que luce sobre mis dolores... M.: ...yo te daré cosas que  
 ningún hombre ha visto nunca. F.: ¿Qué vas a darme tú,  
 pobre diablo? ¿Comprendió jamás nadie como tú el espíritu  
 de un hombre en su alta tensión?... Si alguna vez sucede  
 que yo me eche satisfecho en un lecho de pereza, que ése  
 sea mi fin. Si puedes engañarme con lisonjas hasta el punto  
 de que yo me complazca de mí mismo, si puedes engañarme  
 con placeres, que ése sea mi día último. Te hago la apues-  
 ta: si digo alguna vez al instante que pasa: detente ya,  
 qué hermoso eres, entonces consiento voluntariamente en  
 perecer... Y no temas que rompa el pacto. Lo que prometo  
 es la tensión de toda mi energía... Hace tanto tiempo que  
 me da náuseas todo saber... ¡Lancémosnos al discurrir del  
 tiempo, al vórtice del acaecer!... ¡Sólo si es *incansable* se  
 afirma el hombre como *hombre*! [cfr. la anterior interpre-  
 tación faustiana del *incipit* del evangelio juanista: «Está  
 escrito: en el principio fue el Verbo. Ya aquí vacilo, ¿Quién  
 me ayudará a seguir? No puedo apreciar tanto el *verbo*...  
 y escribo consolado: en el principio fue la *acción*! ] ...Ya me  
 has oído: aquí no se trata de placer... M.: ...Cree a uno como  
 yo: este Todo está hecho sólo para un Dios... F.: ¡Pero yo  
 lo quiero!... Pues ¿qué soy, si no me es posible conquistar  
 aquella corona de la humanidad a la que aspiran todos mis  
 sentidos?... M.: ...El destino le ha dado un espíritu que  
 avanza sin freno y que en su precipitado esfuerzo vuela por  
 encima de las alegrías de la tierra... ¡En vano implorará  
 consuelo, y aunque no se hubiera dado al Diablo tendría  
 que perderse de todos modos!»: en resolución, el pacto y

(aún más) la apuesta no son más que una astucia de la voluntad vital de Faust (velada, por tanto, a sí mismo) para salir del infierno tan humano del *Weltschmerz* sin recurrir al wertheriano suicidio físico (muy *Sturm-und-Drang*) y sin preocuparse en lo más mínimo de aquel suicidio del alma cristiana que es la única «perdición» con que puede amenazarle un Mefistófeles (cuya total y natural incompreensión del hombre fáustico alcanza aquí su culminación, en este momento en que entiende los propósitos de Faust con la mentalidad de una beata); por eso, en suma, la aventura fáustica y su moral se perfilan desde el principio bajo el signo *problemático* de un *Amor fati* = *Amor vitae* («Dasein ist Pflicht...»), y hay que tener esto presente para no perder de vista el todo (poético) mientras se contempla lo particular, por ejemplo, la tragedia de Margarita: pues algunos de los acentos más profundos y genuinos de poesía (como ya se ha registrado) resuenan en un acorde explícito (orgánico) con una estructura y un tema general, cuyo planteamiento (problemático-histórico) es precisamente la parte I.

Establecido eso, se comprende por qué la parte II nos presenta el desarrollo poético conclusivo de aquella estructura y de aquel supuesto problemático según las líneas siguientes (principales) de la ulterior experiencia fáustica: 1) el despertar de la voluntad vital del rejuvenecido Faust —tras la melancolía y el horror de sí mismo por el final de Gretchen— al contacto con la naturaleza («paraje ameno»): *Ariel*: ...¡Qué fragor trae la luz!... *Faust*: El pulso de la vida pulsa fresco y vivaz para saludar dulcemente al alba etérea... ¿Y el amor? ¿Y el odio? Ambos nos abrazan con su fuego en un portentoso alternarse de dolor y alegría, que nos hace mirar de nuevo a la tierra para escondernos bajo el velo de nuestra primera juventud... Pero qué espléndida es la curva duradera y cambiante del arco iris; unas veces limpiamente dibujada, otras difuminada en el aire, difunde en torno suyo un temblor de vaporosa frescura: imagen del esfuerzo humano...»; 2) la gran experiencia intelectual de Faust: la de la antigua Grecia con sus mitos, desde el descenso hacia las «Madres», personificaciones de esencias platónicas, raíces de todas las criaturas («El temblor sacro es lo mejor de la humanidad: aunque el mundo le haga pagar caro este sentimiento, el hombre conmovido siente profundamente la inmensidad», dice el Faust panteísta romántico), sus primeras impresiones del Peneo, habitado por las ninfas («¡Oh maravilla que me

penetra! ¿Son sueños? ¿Son recuerdos?»), la narración por Tales del voluntario sacrificio del Homúnculo, el hombre químico, puro espíritu creado en el laboratorio de Wagner, que entra en la vida plena atraído por la Naturaleza, el amor y la muerte y se mata con el carro de la marina Cipria, Galatea («Es Homúnculo, guiado por Proteo. Son los síntomas de la nostalgia imperiosa. Oigo el suspiro de una ola angustiosa. Se está deshaciendo contra el trono esplendente: ahora se enciende como un rayo, y ya se difunde»), hasta la unión de Faust con Helena, rediviva encarnación de la antigua Belleza (Helena, «forma de las formas») unión que es el símbolo poético de la poesía entendida (románticamente) como *contemplatividad* (= apolínea) estética o del sentimiento («...Faust: nuestro espíritu no mira ya al pasado ni al futuro, sólo el *presente* — Helena: es nuestra felicidad...») y hasta el goce panteísta de una libertad arcádica («...Faust: ...¿Son dioses u hombres? Tantas veces tomó Apolo la figura de un pastor que uno de los pastores más hermoso se le pareció: pues donde la Naturaleza impera en su círculo puro se abrazan todos los mundos... ¡Que nuestra felicidad sea arcádicamente libre!»): de lo que se desprende (de acuerdo con Korff y con la mejor tradición exegética) una síntesis *romántica* suprema de *Klassik* y *Romantik* en poesía, en el sentido de aquella *Weltliteratur* o literatura universal realizada ya por el propio Goethe en el *Diván occidental-oriental*; 3) las extremas y decisivas experiencias *morales* de Faust: a) la edificación de un dominio político-económico propio suyo («...Este globo tiene aún espacio para grandes acciones... me siento con fuerza para audaces fatigas... ¡A mi dominio y posesión! La acción lo es todo, la gloria no es nada...»); b) luego, el remordimiento por el triste final de Filemón y Baucis, provocado indiscutible, aunque indirectamente, por Faust para arrebatárselos su minúscula propiedad («...Esos pocos árboles que no me pertenecen me estropean la posesión de un mundo... Uno se cansa de ser justo... Siento en lo más hondo este acto de impaciencia...»), la resistencia victoriosa a la Cura, que le visita en la extrema vejez y, al no poder conseguir nada de él, lo ciega; y la explícita condena de la magia y de toda clase de superstición: «...Si estuviera ante ti, Naturaleza, sólo como hombre, valdría la pena ser un hombre... Siempre prisioneros de la superstición... así atemorizados, nos encontramos solos... La vista no alcanza al Más Allá; insensato es el que dirige la mirada hacia allá y se imagina ver

más allá de las nubes seres semejantes a él mismo... Para el valiente este mundo no es mudo. ¿Qué necesidad tiene de vagar por la eternidad?... ¡Fantasmas malditos!... Hasta los días indiferentes transformáis en un sucio caos de inextricables tormentos. Bien sé que no es fácil liberarse de los demonios... pero no reconoceré, Cura, tu poder insinuante y fuerte... La noche parece penetrarme cada vez más profundamente [está ciego], pero dentro de mí resplandece una clara luz: me apresuro a realizar lo que he pensado; sólo la palabra del jefe tiene peso. ¡Levantaos, siervos! ¡Todos en pie!... ¡Tomad vuestras herramientas, moved el pico y la pala! Los planes establecidos tienen que realizarse inmediatamente... El *genio* de uno solo basta para mil *manos*. Contraposición de genio o *mente* y manos (= las «hands» = los «obreros» de la economía política) en la cual se reconoce la división del trabajo implicada por la emulación individualista o de concurrencia (cfr. más adelante Malakovski); c) la muerte de Faust, en pie, del individualista arriesgado y heroico (burgués) de actividad incansable, que se exalta como campeón consciente y heraldo de una (burguesa) «comunidad de hombres libres» llamada a grandes obras de producción de bienestar humano, y que se satisface finalmente en esta consciencia, con la cual culmina y se sublima su *amor fati* que es amor *vitae*: «...Faust:... Cuando allá afuera las olas se hinchan hasta los bordes (del dique), el esfuerzo común se precipita a cerrar la brecha. Sí, a esta idea me he dado por entero. La última conclusión de la sabiduría es que sólo merece libertad y vida el que tiene que conquistárselas cada día... Estar en tierra libre, con un pueblo libre. Al instante que pasa podría decir entonces: ¡detente ya, qué hermoso eres! La huella de mis días terrenos no desaparecería así en la eternidad. Y presintiendo ahora tan alta felicidad, gozo el instante supremo. (Fausto cae y los Lémures lo extienden en el suelo.) *Mefist.*: Ningún placer le sacia, ninguna felicidad le basta, y así está siempre coqueteando con cambiantes formas: y he aquí que el desgraciado desea retener el último momento, malo y vacío. El tiempo sojuzga al que me ha resistido con tanta energía: aquí yace el anciano en la arena. Se para el reloj...»: de lo que claramente resulta, por ese cínicco y necio epitafio mefistofélico, que mientras Faust encarna poéticamente (simboliza) el lado positivo, heroico, creador, del hombre moderno-burgués, Mefisto (sin que se mo-

leste Lukács) encarna y simboliza sólo el lado negativo y totalmente inferior de dicho tipo.

El «Epílogo en el cielo» (con los ángeles que arrebatan *Faustens Unsterbliches*, «lo inmortal de Fausto», a las fauces de «hiena colosal» del infierno y cantan: «A salvo está el noble adepto del mundo de los Espíritus»: 'al que siempre se esfuerza aspirando [*Wer immer strebend sich bemüht*], a ése podemos salvar': y si el Amor intercede desde lo Alto por él, la bienaventurada tropa le sale al encuentro con un saludo de corazón», etcétera) consume y sella el «Prólogo en el cielo» y, más precisamente, el discurso *sui generis* del «Señor» a Mefistófeles a propósito de Faust: «Yerra el hombre mientras se esfuerza... Aparta a ese espíritu de su fuente originaria... y avergüénzate cuando tengas que reconocer que un hombre bueno es en su oscuro impulso consciente de la recta vía»; consumación y sello dobles, porque no se refieren sólo a la continuidad y la coherencia del significado inmediato del Prólogo y del Epílogo, sino también a la continuidad y a la coherencia del significado *simbólico* de uno y otro, el cual es, precisamente, un significado simbólico (general) *no literal*, esto es, no fundado en la literalidad del texto, sino en su alcance *metafórico*; pues la «salvación» del hombre *faústico*, con la teología cristiana (católica) manejada, no es sino expresión concentrada (metafórica, precisamente) de una comparación o representación de los valores morales *laicos* panteístico-idealistas y espiritualistas del faustismo con los valores morales *dogmático*-espirituales de dicha teología, al modo —y con no menor intensidad (sino con un peso concluyente simbólico moral muy superior)— como, según se ha visto, el poema usa simbólico-metafóricamente los mitos griegos para significar la síntesis clásico-romántica. Y se entiende que también aquí quedan satisfechas las condiciones gnosológicas de todo proceso de metaforización (cfr. supra e infra): la *semejanza* (que en este caso es la concepción genéricamente espiritualista del mundo) de términos que a pesar de ella son *desemejantes* (en este caso, la diversidad, la distancia entre concepción laica, humanista, y concepción dogmática, eclesástica, del espiritualismo, con sus respectivos y diversos presupuestos sociales y materiales). Y el no haber visto claramente este simbolismo final en clave metafórica ha desviado de varios modos, directa o indirectamente, a los críticos, desde Vischer a Rickert, Böhm e incluso Korff, el cual oscila significativamente entre el acer-

tado reconocimiento de la «necesidad *artística* del marco religioso» de la obra, o sea, de su «aproximación externa a los presupuestos mitológicos de la leyenda cristiana de Faust», y la desconcertante afirmación de que «esta poesía no cristiana se enfrenta con su propio acristianismo con aquella ironía romántica que es su último misterio poético»; afirmación que, por otra parte, contradice sustancialmente la anterior advertencia del crítico: que esa poesía «no pretende aniquilarlo [el mito fáustico] con ironía romántica», pues «también el mito fáustico tiene su interna moralidad», etc.

En conclusión: la misma observación técnica del simbolismo final del *Faust* como simbolismo en clave metafórica y en particular (según la gramática de la metáfora) de metáfora-verbo («Den können wir *erlösen*» = «a ése podemos *salvar*»), al mismo tiempo que nos da la medida de la *forma* artística de la obra en su resultado final de conjunto, nos indica también —precisamente por medio del *concepto*-símbolo de la «salvación» del héroe, garantía (con la apelación asociativa y metafórica a las figuras de una tradición de valores morales establecida y venerada quizás como ninguna otra) de la validez y objetividad del credo fáustico— todo el alcance del «contenido» (laico) inseparable de esa forma: en cuanto contenido *histórico*, cuya misma problematidad (piénsese en la tan discutida inmoralidad de ciertos actos del exaltado héroe de la acción, el final de Margarita, el de Fillemón y Baucis) no es imputable a la forma, al arte, el cual, por el contrario, tiene el mérito de haberla levantado, iluminando así la moral del humanismo individualista burgués y del mundo moderno en toda su complejidad (y obsérvese que lo hace constituyéndose precisamente de ese modo como gran arte, como gran poesía), sino que es sólo imputable, si la expresión tiene sentido, a la historia misma, la cual, por otra parte, irá aclarando y resolviendo ulteriormente esa problematidad con la economía, la política, la moral, la ciencia y el *arte* del humanismo socialista. Hasta tal punto, en suma, resultan una vez más inseparables en la poesía verdaderamente grande la poesía y la historia (aunque cada una de ellas sea, como veremos, *técnicamente* distinguible): por todo lo cual hay en la muerte y salvación de Faust un *pathos* moderno, laico (burgués), no menos *objetivamente* peculiar y *poéticamente* significativo que el medieval sentimiento dantesco de la iluminación suprema por la Gracia

(«A la alta fantasía faltó aquí respiro...») o que el sentimiento religioso griego sofocleo de la «admirable» muerte de Edipo en Colonna («No lloréis, porque estas cosas tienen ciertamente autoridad»).

8. También la poesía contemporánea (y no podía ser de otro modo, como sabemos) tiene sus puntas destacadas en los poetas que mejor reflejan la sociedad —o, por mejor decir, las sociedades, burguesa y socialista— de la presente época; dicho de otro modo, en los poetas más ricos de pensamiento y de *ethos*: Eliot, Malakovski y Brecht (por nombrar en seguida a los que han dado la plena medida de sí mismos; a otros aludiremos en el curso de la argumentación). Por eso, aparte de otras consideraciones, quedan fuera de nuestro examen (experimental) poetas como Yeats, Valéry, Rilke, en los cuales predomina el sentido del pasado sobre el sentido del presente, y se repite el de mitos seculares más un conjunto de «ejemplares trivialidades» (Kleber Haedens a propósito de Valéry) sobre el amor, la muerte, la eternidad, la naturaleza y el arte, etcétera, según los módulos tradicionales de las experiencias post-románticas y decadentistas (simbolistas): como, por ejemplo, el mito del narcisismo-en-la-vida-y-en-el-arte de Valéry—

Pero yo, querido Narciso, no tengo curiosidad  
más que por mi propia esencia;  
cualquier otra no tiene para mí sino un corazón misterioso,  
cualquier otra no es sino ausencia,

etc.—, y el «ojo espiritual» de la *Jeune Parque*, con el comentario del fervoroso Alain; —o, en Rilke, el mito platónico-romántico de la interioridad del saber (anámnesis) y, consiguientemente, de un «espacio interior del mundo»— «Aunque el reflejo del estanque / pueda a menudo disolverse ante nuestros ojos, / conoce el símbolo», *Sonetos a Orfeo*, IX, 9-11, y, sobre todo, *Elegías de Duino*, IX—. Pero con Thomas Stearns Eliot la tradición literaria post-romántica y decadente (a la que, pese a todo, pertenece el poeta) se reanima al contacto directo con los problemas morales de la sociedad (burguesa) que la ha engendrado, y más precisamente con los de la gran crisis que se produjo a partir de la primera guerra mundial (la *Tierra baldía* es de 1922), los cuales pasaron desapercibidos a Valéry, Rilke y Yeats.



Veamos cómo el espiritualismo, que Eliot tiene en común con estos y los precedentes simbolistas, se especifica en él en un espiritualismo entre luterano y católico y actúa como catalizador poético de la crisis de los valores morales laicos tradicionales, burgueses, que se precipitan a raíz de la primera guerra mundial. Examinemos rápidamente alguna muestra de esta consciencia poética religiosa de la crisis contemporánea. He aquí un paso destacado de la primera sección de la *Waste Land* (la «tierra baldía», yerma ya, que es la presente civilización burguesa):

Ciudad irreal,  
en la niebla oscura de un alba de invierno  
una muchedumbre fluía por el London Bridge,  
tan numerosa  
que jamás habría pensado que la muerte hubiera deshecho  
Se lanzaban suspiros breves y raros, [tanta.  
y cada cual tenía los ojos fijos en el suelo ante sí.  
Afluían por la subida y bajaban por King William Street  
hasta el lugar en que Santa María Woolnoth daba la hora  
con un sordo sonido en la última campanada de las nueve.  
Allí vi a uno que conocía, y le paré llamándole: '¡Stetson!  
¡tú que estuviste conmigo en las naves en Milazzo!  
Aquel cadáver que plantaste el año pasado en el jardín,  
¿ha empezado a germinar? ¿Florecerá este año?  
¿O el hielo repentino ha perturbado su lecho?  
¡Oh! Mantén al perro lejos, que es amigo de los hombres,  
porque, si no, lo desenterrará con las uñas'.  
'¡Tú, lector hipócrita! ¡Semejante mío,  
hermano mío!'

Obsérvese, para fijar lo esencial, la técnica eliotiana de las metáforas-frases, basadas generalmente en alusiones culturales y asociaciones de lejanos hechos históricos (aquí: alusiones al París baudelaireano de los *Sept vieillards*; «Fourmillante cité, cité pleine de rêves, / où le spectre en plein jour raccroche le passant!»; al Limbo dantesco, Inf. III, 55-7: «...sí lunga tratta / di gente, ch'lo non avrei creduto / che morte tanta n'avesse disfatta», etc.; a la batalla de Milazzo, ganada por los romanos en la primera guerra púnica, guerra comercial y de conquista por antonomasia, el año 200 a. C.; al Salmo XXII, 20: «...preserva del perro al que me es querido», y a la canción de cuna cantada por una madre enloquecida junto al cuerpo de un

hijo matado por el hermano en el *Demonio blanco*, V, 4, de John Webster: «...pero mantened lejos al lobo, enemigo de los hombres, / porque con sus uñas lo desentierra»; y al verso final de *Au lecteur de Les fleurs du Mal*, en el que Baudelaire llama al lector, corresponsable del «infamme serrallo de nuestros vicios», «Hypocrite lecteur, — mon semblable — mon frère»). Esa técnica tiende a producir la representación-juicio que culmina en el pathos de la denuncia del hombre contemporáneo («Stetson», nombre corriente de hombre de negocios inglés de la actualidad, se presenta como si hubiera estado en la escuadra de una de las primeras guerras de conquista, porque todas las guerras imperialistas son una y la misma guerra; y Stetson, haya o no combatido en la primera guerra mundial, es el símbolo del hombre que pertenece a una civilización comercial, de rapiña) por su típico egoísmo cruel y por su hipocresía, por las que se le advierte irónicamente que mantenga lejos del cadáver-víctima al husmeador perro-amigo-de-los-hombres, o sea, que oculte (no le será difícil) sus culpas a su conciencia *humanitaria* (de la que tan orgulloso está). Simbolismo logrado porque fundado en una representación que, aunque compleja, es sumamente precisa y concreta. Pero ya en *Gerontion* (1919), que es el cuadro simbólico de una civilización irremediablemente decaída, trazado a través del retrato de los pensamientos de un viejo, encontramos acentos como éstos:

Heme aquí, viejo en una estación árida

...En la juventud del año

vino Cristo, el tigre —

En el mayo depravado, cerezos y castañas silvestres y árboles  
para comer, repartir, beber [les de Judá en flor —

entre murmullos: de Mr. Silvero,

de acariciadoras manos, que en Limoges

se paseó toda la noche por el cuarto de al lado;

de Hakagawa, que se inclinaba entre los Tizianos;

de madame de Tornquist, que en la habitación oscura  
trasladaba las velas, de Fräulein von Kulp

que se volvió en el vestíbulo, con una mano en la puerta...

...Después de tal conocimiento, ¿qué perdón? Piensa ahora  
que la historia tiene muchos sutiles pasajes, ingeniosos co-

[redores

y salidas, y que nos engaña con murmullos ambiciosos,

y nos guía con vanidades...

...Piensa que  
 no nos salvan ni miedo ni valor. Vicios contra naturaleza  
 nacen de nuestro heroísmo. Y virtudes  
 nos dictan nuestros crímenes sin pudor.  
 Estas lágrimas caen del árbol de la cólera.  
 ...Salta el tigre al año nuevo. Y nos devora...  
 ...He perdido mi pasión: ¿por qué conservarla  
 si todo lo que se conserva se adultera necesariamente?  
 ...De Ballhace, Fresca, Mrs. Cammel, proyectados  
 más allá del círculo de la Osa temblorosa,  
 en átomos pulverizados...  
 Y un viejo expulsado por los alisios  
 en su ángulo de sueño.  
 —Habitantes de la casa,  
 pensamientos de un cerebro seco en una estación árida».

Aquí campean, expresados con el habitual procedimiento  
 ellotiano de metáforas-frases, etcétera, dos significados mo-  
 rales: 1) la denuncia de la descristianización de la sociedad  
 burguesa, tal como ese proceso se manifiesta, por ejemplo,  
 en sus capas, superiores, en la llamada *international café  
 society*: y obsérvese cómo la perversión del amor sacro —en  
 esa capa mundana típicamente aludida con las *silhouettes*  
 del maniático coleccionista de porcelanas preciosas (Mr. Sil-  
 vero, de manos acariciadoras), la espiritista (madame de  
 Tornquist) y los demás— cobra un poderoso relieve poético  
 (metafórico) por obra de la elíptica, oblicua asociación de la  
 celebración del sacramento —de amor— de la santa comu-  
 nión («para comer, repartir, beber entre murmullos: de  
 Mr. Silvero...») con los ritos paganos de la fertilidad de la  
 primavera (aquel mayo «depravado» no sólo, pues, por su  
 belleza sensual, pues en primavera cae también la santa  
 Pascua) y con las primitivas costumbres rituales de comer  
 la carne y beber la sangre de los animales feroces para  
 conseguir sus atributos, lo que nos explica —en este teles-  
 copio de imágenes que van de las más próximas a las más  
 lejanas— ese «tigre» que desde el principio va asociado (se-  
 gún la inspiración «moralizada» de los bestiarios medievales)  
 con Cristo, que trae el amor devorador (cfr. Mat. 10  
 34: «no la paz, etc.) y que se da a sí mismo precisamente  
 bajo las especies del pan y del vino, para comer, repar-  
 tir, etc., y que aparece, terrible, hacia el final; 2) la desva-  
 lorización *mística* de la historia humana, toda engaños y  
 corrupción (un «adulterarse»), y también lágrimas: pero

—obsérvese— lágrimas vertidas no sólo por los vicios monstruosos que engendra nuestro heroísmo o las virtudes dictadas por nuestros crímenes, las guerras, por ejemplo, sino caídas —más radicalmente— del árbol de la cólera, que es el mismo árbol del conocimiento del bien y del mal. Lo que nos remite a la obra poética conclusiva de E., los *Cuatro cuartetos*, de inspiración premeditadamente religiosa y hasta mística. En el primero de los cuales, *Burnt Norton*, que es el mejor incluso por la riqueza de temas luego recogidos en los otros tres, encontramos el mito poético central del «jardín de las rosas, con su aspecto de flores miradas». El hallazgo poético original consiste en lo siguiente: uno de los motivos convencionales más patéticos de la experiencia humana —los jardines de nuestra infancia, esos paraísos de nuestra inocencia, siempre recordados con nostalgia— se trata como ejemplo del carácter ilusorio de todas nuestras humanas experiencias, en cuanto encerradas dentro de las limitadoras distinciones temporales de pasado, presente y futuro, y sólo se valora por su capacidad de convertirse en fugaz iluminación de algo que es «ahora y para siempre», por su capacidad, en suma, de convertirse en un símbolo de esa aspiración a renacer como conquista espiritual que sólo se satisface en el «presente» eterno del místico, en el que se anulan todas las distinciones-oposiciones, incluidas las temporales, y se goza de la «quietud» de la unidad divina, del Absoluto. He aquí una muestra de la realización poética de estos conceptos:

...Lo que habría  
podido ser y lo que ha sido  
tienden hacia un solo término, que es siempre presente.  
Resuenan pasos en la memoria  
a lo largo del corredor que no hemos tomado,  
hacia la puerta que nunca hemos abierto,  
en el jardín de las rosas. Mis palabras resuenan  
así en vuestro espíritu...

...Otros ecos

pueblan el jardín. ¿Los seguiremos?

Pronto, dijo el pájaro, hálalos, hálalos,  
en el rincón. A través de la primera puerta,  
en nuestro primer mundo, ¿seguiremos  
al engaño del tordo? En nuestro primer mundo.

...Y la celada mirada pasó, porque las rosas  
tenían aspecto de flores miradas.

Allí estaban, huéspedes nuestros, aceptados y aceptando.  
Así nos movimos, y ellos con nosotros, en orden ceremonioso,  
a lo largo de la avenida vacía, hasta el macizo redondo,  
para mirar el estanque seco.

Arido el estanque, seco el cemento de oscuros bordes,  
y el estanque se llenó de agua por la luz solar  
y las flores de loto surgieron tranquilas, tranquilas,  
y la superficie brilló por el corazón de luz,  
y ellos estaban a espaldas nuestras, reflejados en el estan-  
Luego pasó una nube, y se vació el estanque. [que.  
Ve, dijo el pájaro, mientras las hojas estaban llenas de  
[muchachos.

escondidos y agitados y que se contenían la risa.  
Ve, ve, ve, dijo el pájaro: el género humano  
no puede soportar demasiada realidad.  
El tiempo pasado y el tiempo futuro,  
lo que habría podido ser y lo que ha sido  
tienden hacia un solo término, que es siempre presente.

...El tiempo pasado y el tiempo futuro  
no permiten sino escasa consciencia.  
Ser consciente es no estar en el tiempo  
sino sólo en el tiempo el momento del jardín de las rosas,  
el momento bajo la pérgola en la que resonaba la lluvia,  
el momento en la iglesia ventosa a la hora en que vuelve a  
[caer el humo,

pueden recordarse; implicados en el pasado y en el futuro.  
Sólo en el tiempo puede vencerse al tiempo.

...La Palabra en el desierto  
es sobre todo asaltada por las voces de la tentación,  
por la sombra que ruga en la danza fúnebre,  
por el alto lamento de la desconsolada quimera.  
El detalle de un modelo es movimiento.

El deseo mismo es movimiento,  
no deseable en sí mismo.  
El Amor es por sí mismo inmóvil,  
sólo causa y fin del movimiento,  
intemporal y sin deseo

salvo en el aspecto del tiempo,  
donde se toma bajo la forma de la limitación  
entre el no-ser y el ser.

Súbitamente, en un rayo de sol,  
en el polvo mismo que se mueve,  
se levanta la risa escondida  
de los muchachos entre las hojas

pronto, ahora, aquí, ahora, siempre.—  
Ridículo el triste tiempo vano  
que se extiende antes y después.

(Cfr. el segundo cuarteto, *East Coker*, v. 130 ss., el tercero, *The Dry Salvages*, v. 92 ss., y el cuarto, *Little Gidding*, v. 245-56.)

Baste con observar cómo realiza el poeta en lo sustancial la desvaloración mística de la experiencia de nuestra llegada al mundo a través de la naturaleza (los jardines de los primeros juegos de nuestra infancia) y, consiguientemente, la reducción de esa experiencia a la categoría de ejemplo del carácter ilusorio de nuestra experiencia en general, en cuanto contenida y definida por la temporalidad: ¿aquel jardín —se pregunta el poeta— es verdaderamente real? ¿Tiene sentido decir que hayamos cruzado realmente la puerta de ese jardín? ¿No tienen tal vez sus rosas ese aspecto de las cosas demasiado rumiadas por nuestra mente («Y la mirada cecida pasó»), de las cosas de la fantasía, y toda la escena, desprovista de genuinidad, no se desarrolla acaso como una comedia intelectual? («huéspedes nuestros, aceptados y aceptando», los ecos «en un orden ceremonioso»). Por lo demás, ¿qué impedirá que todo el jardín, con los muchachos, etc., sea precisamente un espejismo, como aquel llenarse el estanque momentáneamente por un engaño óptico del brillo solar? ¿No son tales engaños propios de las cosas naturales y de experiencia? ¿De cuánto —a saber— está sometido al movimiento y al cambio, al tiempo (el «detalle» de un «modelo», no el modelo; el «deseo», no el «Amor») y, por tanto, no posee un ser estable? («El género humano / no puede soportar demasiada realidad»). No queda, pues, más que reparar en el valor simbólico-religioso de aquel jardín de nuestra infancia, asumiendo como una alusiva y fugaz visión (porque posible sólo en el tiempo, y nosotros somos en el tiempo) de bienes y goces eternos, inmóviles, perfectos, reales («aquí, ahora y siempre») y, con ello, de un renacimiento en la eternidad, espiritual y ascética conquista, etc. (con lo que hay que comparar los demás *Cuartetos*, teniendo presente todo el material histórico suministrado a E., y a menudo indirectamente aludido en un texto, por los metafísicos y místicos, desde Heráclito y Juan evangelista y San Agustín hasta el Dante del *Paraíso* y San Juan de la Cruz, etc.). Así Eliot, captando con su sensibilidad mística la presente crisis de la sociedad burguesa, domina la poesía

de esta sociedad, dejando a sus espaldas y a gran distancia no sólo ni tanto a un Dylan Thomas (formalista de mundo fragmentario con ayuda de una cadena de metáforas a reacción, que tienden a superarse y a destruirse unas a otras: especie de Rimbaud retrasado), sino también a un Auden, pese a ser éste a su modo un poeta pensativo y sensible para con la suerte de la sociedad burguesa (por ejemplo: «en la pesadilla nocturna / ladran todos los perros de Europa, / y esperan las naciones vivas, / cada una secuestrada en su odio»; y cfr. especialmente: *September 1, 1939, Crisis, 1940, The Unknown Citizen*, etc.), pero que no tiene un centro ideal ni una técnica original como E.; y también a un Wallace Stevens, con su panteísmo estético sin inmortalidad, especie de Lucrecio moderno (pero es notable su *Sunday Morning*, soliloquio dominical de una mujer que vacila entre las razones *pro* y *contra* la religión cristiana, y acaba decidiéndose por el *contra*, por ejemplo: «Dice: 'me alegro cuando los pájaros, al despertar, / antes del vuelo, prueban la realidad / de los campos brumosos con sus dulces preguntas: / pero cuando se han ido los pájaros, y sus cálidos campos / no vuelven ya, ¿dónde entonces el paraíso?»; por no hablar ya de un Spender, Auden en tono menor (cfr., por ejemplo, *After they have tired, Statistics*, etc.).

Una alusión al menos exige en este contexto la poesía de Eugenio Montale, la única o la mayor poesía italiana de la crisis y, a nuestro juicio, la más significativa y duradera poesía italiana contemporánea burguesa. La pérdida de la certeza de lo real y de toda fe, la aridez del puro existir, la misma naturaleza descompuesta en alusiones intelectuales, irónicas, y, consiguientemente, un pathos seco, helado, y al mismo tiempo sutilmente desgarrador, tal es el esquema moral de esta poesía que *sufre* auténticamente la crisis. Es la poesía de un mundo que tiene colores como éstos:

...Qui — il colore  
che resiste è quello del topo che ha saltato  
tra i giunchi o col suo spruzzo di metallo  
velenoso, lo storno che sparisce  
tra i fumi della riva...<sup>17</sup>

17 Aquí - el color / que resiste es el del ratón que ha saltado / entre los juncos, o con su chorro venenoso de metal, / el estornino que desaparece / entre los humos de la orilla...

Una poesía que se pronuncia en sentencias como la siguiente:

Codesto solo oggi possiamo dirti,  
ciò che non siamo, ciò che non vogliamo; <sup>18</sup>

una poesía que concluye con un «pequeño testamento» que dice:

Questo che a notte balugina  
nella calotta del mio pensiero,  
traccia madreperlacea di lumaca  
o smeriglio di vetro calpestato,  
non è lume di chiesa o d'officina  
che alimenti  
chierico rosso o nero  
Solo quest'iride posso  
lasciarti a testimonianza  
d'una fede che fu combattuta,  
d'una speranza che bruciò più lenta  
di un duro ceppo nel focolare.  
Conservane la cipria nello specchietto  
quando spenta ogni lampada  
la sardana si farà infernale  
e un ombroso Lucifero scenderà su una prora  
del Tamigi, del Hudson, della Senna  
scuotendo l'ali di bitume semi—  
mozzate dalla fatica, a dirti: è l'ora.  
Non è un'eredità, un portafortuna  
che può reggere all'urto dei monzoni  
sul fil di ragno della memoria,  
ma una storia non dura che nella cenere  
e persistenza è solo l'estinzione... <sup>19</sup>.

18 Esto sólo hoy podemos decirte, / lo que no somos, lo que no queremos;

19 Esto que por la noche relampaguea / en el casco de mi pensamiento, / traza huellas de madreperla de babosa / o esmeril de vidrio pisoteado, / no es luz de iglesia ni de taller / alimentada / por clérigo rojo o negro. / Sólo este iris puedo / dejarte como testimonio / de una fe que fue combatida, / de una esperanza que se quemó más despacio / que un tronco duro en el hogar. / Conserva su polvo en el espejito / cuando apagada toda luz / la sardana se haga infernal / y un sombrío Lucifer descienda en una proa / del Tamesis, del Hudson, del Sena / sacudiendo las alas de alquitrán semi- / rotas de cansancio, a decirte: es la hora. / No es una herencia, un talismán / que pueda resistir el choque de los monzones / atado al hilo de araña de la memoria, / sino una historia no dura que en la ceniza / y persistencia es sólo la extinción...



Recuérdese, a propósito de este último verso, el de Eliot: «todo lo que se conserva tiene que adulterarse». Pero tengase presente la diferencia entre la conclusión religiosa, incluso mística, de E. y la conclusión absoluta y *negativamente* atea de M.

Con Vladimir Malakovski, el poeta de la Revolución socialista de Octubre (1917), parece que renazca el mundo: «Todos nosotros / en la Tierra», se dice en *Revolución*, de 1917, «somos soldados de un solo / ejército que crea la vida». El mismo ateísmo, el ateísmo del socialismo científico («Nosotros / con Dios / ¿qué tenemos que ver? / Nosotros mismos / enterraremos en paz a nuestros muertos»; *ibid.*) es elemento positivo, una componente del optimismo de este nuevo Humanismo (socialista). Y hasta el amor se pone en duda y se niega, ciertamente —

Sobre el polvo levantado por las batallas,  
sobre los que pelean, desesperando del amor,  
hoy,  
verdad inverosímil, se realiza  
la gran herejía de los socialistas (*ibid.*)

—pero sólo y precisamente en su acepción tradicional, burguesa, de amor humanitario, cristiano, espiritualista —

Pero la crítica de Lenin  
corroe el barniz de las frases elegantes  
y pone al desnudo su rapaz realidad.  
No bastan ya discursos  
sobre *la esencia de la libertad*,  
sobre el tema de *los hombres todos hermanos*,  
estamos en pleno movimiento marxista,  
somos el primer partido bolchevique del mundo.

(Poema V. I. Lenin, 1924).

—para volver a afirmarlo y crearlo como solidaridad socialista:

Vienen al comunismo  
los proletarios  
de abajo:  
de lo hondo de las minas,  
de hoces,

de horcas,  
pero yo desde los cielos  
de la poesía  
me precipito en el comunismo,  
porque no hay amor  
para mí  
sin él.

(¡A casa!)

Tal vez,  
tal vez un día,  
por una avenida del zoo  
ella,  
ella que amaba a las bestias,  
entrará en el parque,  
sonriendo,  
como en la foto de encima de la mesa.  
Es tan hermosa, tendrá que renacer.  
Vuestro  
siglo treinta  
volará por encima  
del tejido de ineptias que desgarran el corazón.  
...Resucítame:  
quero vivir toda mi vida.  
Para que no haya más amor mediador  
de matrimonios,  
de lascivia  
y de un pedazo de pan.  
Maldiciendo los lechos,  
abandonando el colchón,  
cubra el amor todo el universo.  
Para que el día,  
que el dolor degrada,  
no deba mendigarse por amor de Cristo.  
Para que toda la tierra  
se rebele  
al grito primero:  
¡Camarada!

(De este Amor, 1923).

Así los principios del materialismo histórico y los temas del marxismo leninismo teórico-práctico se articulan progresivamente y poéticamente, expresados por metáforas

y, más a menudo, por hipérboles fulgurantes (el pindarismo del realismo socialista malakovskiano). La economía marxista y la correspondiente lucha de clases:

En Rusia, entre las nieves,  
en los delirios de la Patagonia,  
el tiempo ha implantado los tornos del sudor.  
...Como si estuviera trabajando en todos los talleres,  
como si hiciera con sus manos todos los trabajos,  
[Marx] sorprendió con las manos en la masa  
a los que arrebatan la plusvalía.  
Y donde los obreros temblando  
no se atrevían a levantar la vista  
ni siquiera hasta el ombligo del agente de Bolsa,  
Marx, con la lucha de clases,  
dirigió el golpe  
contra el becerro de oro que se había convertido en buey.

(V. I. Lenin, III).

Lenin intérprete de los instintos de clase de las grandes masas rusas explotadas:

He encontrado a un obrero analfabeto,  
no era capaz de deletrear ni una palabra.  
Pero había oído la voz de Lenin  
y lo sabía todo.  
He escuchado  
la narración de un campesino siberiano.  
expropiaron las tierras, las defendieron con las bayonetas,  
y la aldea fue como un paraíso.  
No habían leído nunca a Lenin,  
no habían oído su palabra,  
y eran leninistas.

(*ibid.*, IV).

El partido comunista leninista en su especialidad histórica:

El Partido es la espina dorsal de la clase obrera.  
El Partido es la inmortalidad de nuestra obra.  
El Partido es la única cosa que no traiciona.  
Hoy soy un pobre dependiente,  
pero mañana  
borraré reinos del mapa.

Cerebro y cansancio,  
vigor y gloria de la clase:  
eso es el Partido.  
El Partido y Lenin son hermanos gemelos.  
¿Quién vale más frente a la historia?  
Nosotros decimos Lenin y queremos decir el Partido,  
decimos Partido y queremos decir Lenin.

(*ibid.*, VII).

La dialéctica histórica de la Revolución:

Nosotros  
la dialéctica  
no la hemos aprendido de Hegel.  
Con el fragor de las batallas  
irrumplía en el verso,  
cuando  
bajo los proyectiles  
ante nosotros huían los burgueses,  
como en otro tiempo  
nosotros  
ante ellos.

(*A plena voz*, 1930).

El funeral-apoteosis de Lenin:

Era un hombre humano por todas las venas.  
¡Llevad el ataúd y contraeos de angustia,  
hombres! Un peso como este los océanos  
no lo han llevado nunca por los siglos,  
como este ataúd rojo  
que flota por espaldas  
de sollozos y marchas fúnebres,  
hacia la Casa de los Sindicatos.  
...Vagan las noches  
sobre la onda de los días,  
cambiando las horas,  
confundiendo las fechas,  
como si no hubiera noche,  
ni estrellas en su oscuridad,  
sino sólo las lágrimas  
de los negros que lloran a Lenin  
en los Estados Unidos...

...Ahora los escalones de la Sala de las Columnas  
[se convierten en un báratro,  
con un abismo de vértigos a sus pies.  
Cuatro escalones: a un abismo de las generaciones  
[esclavas  
que sólo conocían la ruidosa razón del oro.  
El ataúd de Lenin señala la distancia.  
Y más allá, el horizonte de la Comuna  
[es decir, la fase final comunista de la sociedad  
[socialista soviética]

(V. I. Lenin, XIV).

La tecnología y el ethos implicados en la construcción  
de un estado socialista:

También nosotros somos realistas,  
pero no  
como las bestias  
(hocico por el suelo)  
que se nutren de hierba;  
nosotros estamos por la nueva  
vida futura,  
gigantesca,  
multiplicada  
por la electricidad  
y el comunismo.

(Carta a Gorki, 1926).

El zumbido de las máquinas  
de los tiempos futuros  
está  
en un saco  
de piedra.  
Está callado.  
¡Danos hierro!  
Hasta a los sacos  
escondidos en el sueño,  
hasta el corazón  
terrestre  
ha llegado la consigna.  
¡Danos hierro!

(A los obreros de Kursk, que han extraído  
el primer mineral, «quiero decir, a aquellos /

...que simplemente trabajan: bueyes del futuro», 1923);

No sin razón me he estremecido.  
No era un espectro.  
En la calma estival  
ardiente como lava  
en el puerto giraba,  
entrando,  
el camarada «Theodor Nette».  
Es él.  
Le reconozco.  
Los dos salvavidas de delante  
son sus gafas.  
¡Salud y viva, Nette!  
Así que todavía vives:  
echando humo por la chimenea,  
con tu aparejo,  
listo el torno del ancla.  
...cuando eras un hombre, Nette,  
tal vez lo recuerdes aún,  
bebimos juntos el té  
en el vagón diplomático.  
...Por la mañana te dormías,  
empuñando  
el Browning.  
...¿Pensaste alguna vez  
que, sólo al cabo de un año,  
como barco,  
como barco de vapor,  
cruzarías  
por mi camino?  
La luna llena detrás de la popa.  
¡Qué entrada!  
Frena  
cortando el agua en dos.  
Como si a la eternidad  
te llevases  
de aquella lucha en el corredor  
tu huella de héroe,  
luminosa de sangre.  
...Pero éste  
de golpe da vida a las «quimeras»,  
y muestra

el meollo y la carne  
del comunismo.  
...Por tanto  
¡sea crucificado!  
Al fuego cruzado de los enemigos  
para que no en Rusia,  
ni en Letonia,  
sino en círculos mucho más anchos  
viva de acuerdo  
la humana comunidad.  
En nuestras venas  
hay sangre, no agua.  
Marchamos a través de los revólveres  
para encarnarnos,  
y en otras obras duraderas...  
al morir,  
en naves,  
en poemas

(*Al camarada Nette, barco y hombre*, 1926).

En esto es interesante observar cómo motivos poéticos a lo Whitman, como el sentido de la técnica moderna y la exaltación del trabajo humano, asumen en M. un alcance distinto y más amplio por el ethos de la solidaria emulación socialista, la cual potencia extraordinariamente al individuo porque lo inserta en una producción *social* que no le trasciende sino para asegurar en el cuerpo social el fruto del trabajo, ya sea del brazo, ya de la mente; al revés de lo que se expresa ya típicamente en el burgués *Faust*, en el cual, como vimos, se exalta la emulación de concurrencia y correspondiente división del trabajo al contraponer el «*genio de uno solo*», que es el empresario o *industrious man* (Smith), o sea, *Faust*, a las «*mil manos*» o *hands o labouring poors* (como decía también Adam Smith). Y se entiende que con esto el dominio (extraordinariamente aumentado) del hombre sobre la naturaleza (por medio del trabajo), ya poéticamente exaltado por el burgués *Faust*, se renueva como motivo poético incomparable en el socialista M. He aquí, siguiendo con nuestra selección, una crítica de la vida cotidiana burguesa y de sus corrientes «ideales», en una escena de vida americana que presenta a una obrera muy joven trabajando en los gigantescos almacenes-baratos Woolworth (propiedad, si no erramos, de la estrella de la *café-society* internacional y multimillonaria Bárbara Hutton):

...Pero en el piso de abajo:  
 'Drugs soda  
 great and famous national Company'.  
 Y asomada a una ventanita una miss  
 de diecisiete años.  
 Está allí sentada para hacer publicidad  
 y afila hojas.  
 ...Yo no llevo bigotes  
 ni perilla  
 ni dólares;  
 y en la garganta  
 me tropiezan  
 pedazos de inglés.  
 Pero me acerco  
 muevo los labios,  
 como si  
 a través del vidrio  
 hablara inglés:  
 'estás ahí sentada,  
 aplaudida por los ojos de los burgueses.  
 ¿Qué es lo que te asegura?  
 Cabeza dura'.  
 Pero la chica oye:  
 'Open,  
 open the door'.  
 ...Yo me enfado:  
 'sal,  
 rompe la ventana,  
 y mete las maquinillas de afeitar  
 en las gargantas gordas'.  
 Y la muchacha oye:  
 'My, my girl'.  
 Crece la fantasía  
 sin medida,  
 y le parezco  
 hermoso y robusto.  
 La chica cree  
 que un empleado enamorado  
 llega  
 de Wall Street  
 para casarse con ella.  
 Cree también la miss,  
 temblando de felicidad,  
 ...que en otros pisos



ya  
están preparados para ella  
gratuitos  
una mesa y un apartamento.  
¿Cómo meterle  
en la cabeza  
las ideas-cuchillos  
que los rusos conocen otro sistema  
para que el obrero llegue  
a todos los pisos,  
sin sueños,  
sin boda  
y sin esperar herencia?

(*La señorita y el Woolworth*, 1925)

Compárese —por la diversidad del tono poético— esta representación cruda, pero humana y optimista en última instancia, de un caso de alienación moral burguesa (de esclavitud capitalista) con la representación eliotiana (en la *Weaste Land*, III, 207 ss.) de un caso objetivamente análogo de vida alienada (el sórdido interior doméstico, el «home» de una mecanógrafa de la *City*): representación, esta última, sin piedad, sin más luz que la que procede, como sabemos, de una inhumana «eternidad», negados místicamente la «historia» y el mundo entero (cfr. por lo demás el pesimismo cristiano de Eliot con la negativa malakovskiana a que «el día» que «el dolor degrada» sea «mendigado por amor de Cristo»; cfr. supra).

Y he aquí la capacidad malakovskiana de la metáfora y la hipérbole en la representación de un episodio histórico (el final de la narración de la toma del Palacio de Invierno en *¡Bien!*, o poema de Octubre) y de una moción sentimental (en la apertura de ese mismo poema):

Ardían las estrellas  
como hojas de bayonetas,  
empalidecían las estrellas  
de guardia  
en el cielo.  
Y como siempre silbaba octubre con sus vientos,  
serpenteaban los railes en el puente  
y los tranvías  
seguían corriendo

ya  
en el socialismo;

...Hoy  
no leyendas, no epos  
...: como telegrama vuela,  
¡verso!  
Con labio ardiente  
inclínate a beber en el río  
que se llama 'hecho'.  
Nuestro tiempo vibra  
como un cable telegráfico,  
y yo estoy sujeto  
a la verdad.  
Esto ocurría a la patria,  
a los combatientes,  
o sólo en mi corazón.

En conclusión, no es difícil ver que la mayor fuerza poética de M. está en el uso genial de nexos metafóricos (e hiperbólicos) con el fin de una *tipificación* de los valores de la sociedad socialista en la que vivió, de sus ideales, sus instituciones y sus acontecimientos decisivos; lo cual no debe sorprendernos, aunque no sea más que por la naturaleza *intelectual* (concreta), ya aludida, de los nexos metafóricos en cuanto nexos o unidad de una multiplicidad o diversidad (las imágenes), con el mismo título que los demás nexos o conceptos (literales). Como tampoco debemos asombrarnos, y por la misma razón, del carácter *tendencioso* así conseguido por su poesía (según su misma poética, que dice que «la poesía empieza donde hay tendencia»), porque tal es el carácter que constituye el *realismo socialista* de dicha poesía, el realismo, que  *juzga* o valora, del que combate por una causa social, por el socialismo y el comunismo. Razón por la cual el modernísimo pindarismo, completamente basado en un material lexicográfico históricamente quintaesenciado y a menudo no menos técnico que el lenguaje de Píndaro, Dante o Goethe —

Sí, lo sé.  
El poeta lírico arrugará la nariz.  
... 'Pero ¿dónde está el alma? ¿Dónde la poesía?  
Esta poesía no es más que retórica o periodismo.'  
Lo sé: 'capitalismo' no es una palabra elegante,

suenan más dulcemente la palabra 'ruiseñor',  
Pero yo no me rindo por tan poca cosa.  
Yo lanzo mi verso  
como una consigna de lucha,  
como una consigna de agitación —

se funde completamente con el realismo (socialista) de esta poesía.

9. Los anteriores análisis experimentales de textos poéticos nos autorizan a explicitar por de pronto las siguientes conclusiones: 1) que la verdad o valor cognoscitivo de la poesía en cuanto discurso se orienta (como le ocurre a cualquier otro discurso) por imágenes-conceptos, esto es, por complejos lógico-intuitivos, como queda de manifiesto por la presencia —indispensable— de una *estructura* (intelectualidad) o *significado* en todo producto o «fantasma» poético. 2) Que, consiguientemente, puesto que toda significación nos remite directa o indirectamente a la experiencia y a la historicidad y, por tanto, a un *quid* sociológico, se hace posible —y sólo así— la fundamentación histórico-materialista de la poesía, la única que es críticamente aceptable por su carácter científico, antidogmático y antimetafísico. 3) Que, a pesar de ello, sólo el análisis (pospuesto hasta el momento) de la componente *semántica* (verbal) de la poesía nos permitirá mostrar también la peculiaridad y la especificidad de ésta, y en qué sentido difiere el discurso poético del científico y, por tanto, nos permitirá precisar fórmulas como algunas que hemos venido usando: *pathos* objetivo e histórico, etc.

Procedamos, por el momento, a desarrollar el examen de fundamentales categorías de la poética literaria, examen que hasta ahora no hemos sino esbozado ocasionalmente a propósito de análisis textuales; el análisis de categorías como la metáfora (y la hipérbole) y el símbolo (la alegoría) permitirá elaborar posteriormente el concepto de *verdad literaria* como *abstracción* literaria, *abstracción* implicada, precisamente, por el *discurso* literario o poético. Pero antes será útil explicitar en seguida otra consecuencia de los análisis realizados, a saber, la aclaración, por contraste, del fenómeno negativo que se conoce por *trivialidad* literaria, o *impoeticidad* propiamente dicha, fenómeno que nos resulta ahora claramente imputable no —como es corriente— a la «pobreza» de «fantasía» o «imágenes», sino

a fantasía o a imágenes *desprovistas de estructura o intelectualidad* suficiente para evitar su genericidad y casualidad de *significación*, y, *por tanto*, su misma opacidad como *imágenes* (véase supra el principio de la implicación recíproca de razón y materia, o sea, de dato y pensamiento). Y se entiende que también queda fuera de esta consideración —por el momento— la componente semántica específica y especificadora; pese a lo cual —y pese a que lo dicho incluye también la trivialidad científica— tenemos ya a la vista lo suficiente de la sustancia de la impositividad o trivialidad literaria para poder pedir una conclusión estética más equilibrada a aquellos críticos que, como los americanos Cleante Brooks y Roberto Penn Warren, ya citados, después de sentar que la «captación *imaginativa*» de una poesía es «el objetivo» del gusto, y la consciencia de su *estructura* es sólo «un medio» para alcanzar aquel objetivo, concluyen, sin embargo, a propósito de la *stock-response* o gusto-masivo-trivial, que «el buen poeta intenta suministrar en su obra los *motivos* o razones [the grounds] de las respuestas del gusto de su auditorio, mientras [que] el mal poeta, como el que escribe para la publicidad, ape-la simplemente a actitudes mentales convencionales, por groseras o genéricas que sean». Y también sabemos ya bastante para advertir a los teóricos y críticos que no deben seguir atribuyendo (como hacen en el mejor de los casos) partes desiguales a la razón y al sentido o fantasía cuando se trata de poesía, y que así podrán evitar incongruencias y contradicciones como la que se acaba de señalar.

Pasando al problema de la metáfora, puede decirse que en la *Retórica* aristotélica, 1405a 5-10 ss., se encuentra in nuce la problemática filosófica y gnoseológica de esta figura (y de la comparación y la hipérbole) en sus clásicos aspectos esenciales, que son los más difíciles y turbadores para nosotros, herederos de Vico, de la *Romantik*, del Idealismo y de su prejuicio esteticista acerca de la metáfora como «nexo fantástico» producido por imágenes puras (la sólita contradicción en los términos) y, en definitiva, como un *quid* puramente icástico («certainly a *vividness*», nos dice uno de los últimos estetas decadentes, Ezra Pound, el fundador del *Imagism*). Porque en aquel texto se dice no sólo que la metáfora confiere el estilo «claridad» (virtud intelectual) más que y antes que «atractivo y distinción», sino, además, que la metáfora «tiene gran valor en ambas la poesía y la prosa». Cosa que recogen con inteligencia

Cicerón y Quintiliano, el primero al decirnos que la «adolescencia, flor de la edad», es «una especie de *definición*» de la adolescencia misma, y el segundo, para confirmar también el valor intelectual, cognoscitivo o de verdad de las expresiones traslaticias, cuando no vacila en afirmar a propósito de la hipérbole (con lo que la afirmación valdrá a fortiori sobre la metáfora normal) que esa figura «si miente, *no miente para engañarnos*»; y también el segundo cuando, siguiendo al primero, observa que en la prosa se habla «por necesidad» de «gemas» o «botones» de la vida, o de «caracteres ásperos», etc., o sea, «por pobreza de términos propios» *simplemente*: no «por pobreza de géneros y especies» como dirá en cambio Vico, el cual quiere que los géneros y las especies se reserven a la «filosofía». Dicho de otro modo: el paso de la *Retórica*, con su teoría implícita de la metáfora como nexo intelectual, género o concepto y, por tanto, como instrumento para la no-poesía igual que para la poesía, nos pone hoy en la dificultad de no poder negar la intelectualidad (concreta, como veremos, no abstracta) de la metáfora y, consiguientemente, su pertenencia a la «prosa» igual que a la poesía, sin poder sin embargo dejar de negar la identificación pura y simple de poesía y no-poesía, arte y no-arte, sino teniendo que distinguir de algún modo el uso poético o artístico de la metáfora de su uso impoético, si no queremos perder también bajo este aspecto —y no queremos ni podemos— la moderna instancia problemática de la «autonomía» o especificidad de la obra de arte. Pero remitiendo una vez más la solución de este último problema al estudio de la componente semántica de la poesía, veamos qué es lo que ya en este punto no puede negarse respecto de la metáfora: su imprescindibilidad como instrumento mental, intelectual, cognoscitivo. Imprescindibilidad que no se explica, desde luego, suficientemente con la escasez de términos propios adecuados, pues nos ocurre todos los días que preferimos usar, en vez de términos propios, con su reducida generalidad, esos nexos más laxos y profundos entre las cosas que son precisamente los términos traslaticios. Y no nos referimos al decir eso a las innumerables metáforas llamadas *muertas* o *durmientes* o consumidas, como la pata de la mesa, el puerto de montaña, el cuello de la botella, el valle que es la vida, etc. (las cuales, por lo demás, no se presentan como muertas sino desde un punto de vista superficial, psicológico, pero están vivas y bien vivas, como vimos respecto de las dantescas, pues siguen siendo funciona-

les desde el punto de vista gnoseológico y de la verdad, así como, consiguientemente, desde el punto de vista práctico), sino que nos referimos sobre todo a las metáforas que estructuran tan a menudo los razonamientos más sutiles y las definiciones más ajustadas (pléñese en las famosísimas metáforas de «forma» y «contenido», usadas en filosofía, o en todas las que se encuentran en las anteriores líneas: «estructuran», «sutiles», «ajustadas», «usadas»...): razonamientos y definiciones que perderían todo valor veritativo (pese a tratarse en muchos casos de razonamientos y definiciones ilustres) si hubiera que admitir que la metáfora no es más que una asociación *por* imágenes —en lugar de asociación *de* imágenes— o juego fantástico. De modo que puede perfectamente decirse de la metáfora que es como el aire que nos rodea y sin el cual moriríamos como seres pensantes (lo cual es también una metáfora, explicada con una comparación o semejanza). Y en otro lugar hemos mostrado que a un Horacio y a un Hobbes les ha ocurrido la aventura de defender el uno y condenar el otro la metáfora utilizando metáforas ambos («serendis verbis», «ignis fatuli»). Si pues tal es la situación —es decir, puesto que queda sentada esta primera observación del carácter común de intelectualidad, y de verdad por lo tanto, de la poesía y de la prosa incluso y hasta por medio de la metáfora (llamada reina de la poesía), por lo que no resulta lícito distinguir bajo este aspecto genérico de la *verdad* entre metáfora poética y metáfora impositiva—, lo que queda por examinar es la ulterior justificación gnoseológica del hecho, la cual no puede apelar sino a la primera justificación aristotélica aunque, naturalmente, vuelta a pensar de un modo moderno. Establecido en la *Retórica*, 1410b 10 ss. que la metáfora nos suministra fácil enseñanza y conocimiento «mediante el género» («cuando el poeta [*Odisea*, XIV, 213] llama rastrojo a la vejez, nos enseña e instruye mediante el género que ambos tienen en común la pérdida de su flor»), o sea, en cuanto que la metáfora es noción general o idea (y, después de Castelvetro, etc., nos lo repite hoy I. A. Richards al decir que «en la metáfora cruzamos géneros para obtener otros nuevos y ocasionales» y que «en la metáfora el proceso de generalización es fundamental»), y una vez sentado, además, en *Poética* 1459 a 5 ss., que «el saber hallar metáforas hermosas consiste en saber percibir lo semejante en lo diverso», porque «es necesario saber obtener la metáfora de cosas relacionadas [=«tenor» de la metáfora, Richards] con una cosa originaria dada, pero relacionadas de un modo no obvio

[=«vehículo» de la metáfora, Richards], del mismo modo que en *filosofía* el ver la semejanza entre cosas diversas y lejanas es prueba de singular agudeza del *intelecto* (cfr. *Ret.* 1412a 9 ss, y Richards: «el pensamiento metaforiza y procede por comparaciones»); sentado, pues, y presupuesto todo eso, Aristóteles concluye mostrando en un contexto lógico, en los *Tópicá* I, 108 bl-25, y VII 40a 10, que la *semejanza* «en vista de la cual metaforizan los que usan metáforas» es la misma norma categorial de la semejanza o *identidad* que regula los *razonamientos* inductivo, hipotético y definitorio. Limitándonos a estos últimos, «el examen de la semejanza [o identidad] de cosas diversas», afirma, «es útil para formular las *definiciones*, porque si somos capaces de captar lo que tienen de *idéntico* varios casos particulares, no nos será difícil saber en qué *género* debemos colocar la cosa que queremos definir, puesto que de todos los predicados comunes el que más seguramente entra en la categoría de la *esencia* parece ser el *genérico*». Si se quiere registrar un reconocimiento moderno de esta ley gnoseológica elemental del «examen de la semejanza», común al pensamiento metaforizante y poético y al filosófico y científico, puede verse lo que a propósito de metodología histórica dice el llorado Marc Bloch, el cual, una vez sentado que «en la base de casi toda crítica [de documentos y testimonios] hay un trabajo de *comparación*», concluye que «la crítica se mueve entre estos dos extremos: la *semejanza* que justifica y la que desacredita» y que «en última instancia, la crítica de testimonios se basa en una metafísica intuitiva de lo *semejante* y lo *diverso*, de lo *uno* y lo *múltiple*» (a lo que hay que acotar que la metafísica, naturalmente, no tiene nada que ver con eso, pues basta la garantía gnoseológica). También aquí, en el caso de la metáfora, se trata, como en el caso de los «caracteres poéticos» viquianos antes aludidos, de síntesis abstractivas empíricas (estéticas) por géneros o tipos, condicionadas por las categorías; se trata, por tanto, de una *intelectualidad* no abstracta, sino *concreta*, y, en última instancia, de un complejo lógico-intuitivo (ya implícito en el uso aristotélico antes aludido del examen de la semejanza o identidad de cosas diversas): así nos lo muestra ya el análisis aristotélico de los siguientes casos —muy sutiles y, sin embargo, extraordinariamente ejemplares— de giros traslaticios homéricos y empedocleos, giros que van del género a la especie o de especie a especie. Un ejemplo de esas traslaciones *del género a la especie* es, según Aristóteles, el siguiente: «*Aquí está quieta mi nave*» «Odisea

1,185; XXIV, 308), porque el «estar anclada», *ormein*, es un modo específico del genérico «estar quieta», *estanai*, que se usa aquí *en vez* de aquél. *De especie a especie* es el siguiente: «una vez que con el arma de bronce *le alcanzó la vida*» (Empédocles, *Katharmot*) y «luego de *cortar* el agua con la copa de duro bronce» (*ibid.*), donde el poeta dijo *arusai*, «alcanzar», *en vez* de *tamein*, «cortar», y cortar *en vez* de alcanzar, y ambos son *especies* del genérico *aphelein*, «quitar». [A propósito de lo cual hay que observar, por de pronto, que la metáfora del «estarse quieta» la nave es verdaderamente una metáfora, y no una insípida abstracción, con la condición de que esa especie de definición que es la metáfora (como dice Castelvetro) —o sea, reconducción de la especie *ormein* a su género *estanai*— consista no en un puro nexo formal de abstractas razones, sino en un nexo lógico-intuitivo de las *diversas* especies (y no sólo el *ormein*) con el género de todas ellas; o sea, a condición de que sea no una abstracta y pura *semejanza* o síntesis sin análisis, sino una síntesis-análisis; pues en otro caso se ignoraría el elemento intuitivo, imaginativo o icástico que contribuye a dar expresividad a aquella traslación homérica precisamente porque su positividad de elemento icástico, intuitivo o *múltiple* no resulta abolida, sino explicitada e intensificada (según el principio de la implicación recíproca de los heterogéneos) por la misma potencia *relacional* de aquellos sus *nexos* específicos que constituyen en concreto el concepto-género del «estar quieto»; resultado que vale, en resolución, para todo el que sepa percibir que la nave *está quieta anclada* como el carro *está quieto* descansando en sus *ruedas* y el hombre sobre sus *pies*, etc. Y, en segundo lugar, vale la pena observar que si bien lo que queda dicho acerca de este primer tipo (aristotélico) de traslación o construcción traslaticia (que es el tipo más sutil y difícil, a causa de su drástico intelectualismo) puede aplicarse más fácilmente al segundo tipo (que es más obvio, ya que en él el efecto de traslación se confía a un intercambio de términos específicos, en vez de genéricos y específicos), sin embargo, hay que tener muy presente que el efecto poético se consigue en este caso no sólo por la concreción de una «especificidad» que no es, naturalmente, pura *ratio* específica o *esencia* abstracta (porque el aspecto icástico o intuitivo del «alcanzar» y del «cortar» es ineliminable), sino, al mismo tiempo y en igual medida, por el género respectivo (el «quitar») que, con los valores categoriales que le condicionan (la «acción», que coimplica el «ser», etcétera), constituye propia-



mente, en este caso como en cualquier otro, la significatividad, comunicatividad o universalidad (validez) de la metáfora de la que es además indisoluble, como siempre, la potenciación icástica o intuitiva de la misma; obsérvese, en efecto, que este segundo tipo de traslación, en el que con tanto efecto poético se usa el «alcanzar» *en vez* del «cortar» o viceversa, presupone un complejo tal de semejanzas-desemejanzas que resulta evidente que no puede realizarse sino mediante una intervención *simultánea* de la abstracción categorial por géneros (la «acción», etc., del «quitar») y de la concreción puntualizadora de la imaginación (con lo que puede compararse la complejidad lógico-intuitiva del primer tipo de metáfora, aunque en éste sea menos obvia).

Pero, en tercer lugar, hay que apreciar ya que con este concepto de la metáfora como relación de semejanza-desemejanza (id est, como complejo lógico-intuitivo), y como intelectualidad concreta en resolución, poseemos un *criterio* filosófico de la misma, criterio que es verdaderamente tal y no dogmático, pues es un criterio experimental, *funcional*, y, por tanto, normativo para la crítica o la historia literaria. según la lección implícita de método contenida en el procedimiento aristotélico de no separar la *teoría* (de la metáfora como también, por ejemplo, de la tragedia) del análisis del *hecho* u objeto poético que hay que explicar —el verso homérico o los versos empedocleos en el ejemplo— y que efectivamente explica y justifica, y cuya apercepción o experiencia como se dice, de *gusto* regula (con su significación tan distinta de la moderna tradicional, platonizante o místico-estética) precisamente en cuanto el hecho u objeto poético, con la claridad y validez adquiridas, confirma y convalida a su vez la verdad de la teoría. Ese es el único criterio que puede llevarnos a una apercepción suficiente de las metáforas y símbolos poéticos, el único que puede evitarnos la caída en un gusto unilateral, ya en el sentido prescrito por la Estética racionalista, sólo interesada por la «racionalidad» abstracta y trivial de la construcción traslaticia, o sea, por la mayor *semejanza* o unidad de sus elementos, ya en el sentido de la Estética romántica y decadente, atenta sólo a la *desemejanza* de aquellos elementos y, por tanto, al choque «fantástico» de las «imágenes» (místicamente «cósmicas») o sea, a su «vivacidad». El criterio es, pues, *norma* (cuestiones semánticas aparte) de toda lectura integral de metáforas y símbolos poéticos, lectura que es, a su vez, convalidación del criterio; al modo, por ejemplo, de la adecuada

lectura crítica por Richards de una célebre metáfora shakespeareana («*Hamlet*: ¿por qué tiene que *arrastrarse* entre el cielo y la tierra gente como yo?»). Observa en efecto Richards (aunque inmediatamente se detiene, a causa de su psicologismo): «Cuando Hamlet usa la palabra 'arrastrarse' la fuerza expresiva de ésta *no* procede *sólo* de la posible *semejanza* entre Hamlet y los gusanos que la metáfora contiene, sino *por lo menos en igual medida* de las *diferencias* que se mantienen y que dominan a las influencias de las semejanzas: se sobreentiende que el hombre *no* debería arrastrarse. Así pues, el fijarnos [sólo] en la identificación o fusión realizada por una metáfora nos desvía casi siempre y es peligroso» (cursiva nuestra). El criterio indicado, al presentarnos el aspecto *intelectual* (que es *un* aspecto) de la metáfora, nos permite evitar —en la traducción de poesía, por ejemplo— los graves dislates producidos habitualmente por un mal entendido sentido de la «concreción» poética, o sentido *esteticista*, que en la práctica resulta ser impreciso y grosero, como el consagrado capricho de traducir, en el anterior ejemplo homérico, el «estar quieta» de la nave por un «estar anclada» (cfr. Bérard), seguramente porque se considera abstracta la primera expresión (que es metafórica) y concreta la segunda, que es literal, pero trivial en comparación con la otra; o bien la costumbre de traducir el shakespeareano «*Ripeness is all*» (*King Lear*, V, 2) por «todo consiste en estar preparados» (o «le tout est d'être prêt», etc., aunque hay una excepción: A. W. Schlegel: «*Reif sein ist alles*»), con lo que se pierde el efecto metafórico, poético, de aquel «*madurar lo es todo*», o sea, se pierde «la analogía sugerida entre la inevitabilidad de los ciclos naturales vegetativos y los ciclos de la vida humana», como recuerdan con razón Wellek y Austin Warren. Esa analogía establece un profundo nexo poético entre la vida del universo y nuestra vida, un nexo que *abarca* mucho más que el particular «estar preparado» o dispuesto del hombre, el cual a su vez, como siempre, se concreta mejor en el nexo establecido, y en comparación con éste es, precisamente por su «concreción» *demasiado poco mediada*, una paráfrasis grosera, una reducción a *prosa*. Al mismo tipo de errores del gusto justificados por la Estética tradicional romántica y post-romántica pertenece eminentemente el error de los que para exaltar a Pindaro —el inventor de aquellos vuelos poéticos que han tomado su nombre y que son sinónimos de audaces traslaciones y, por tanto, de cosas dominadas desde la máxima

altura de la razón y sus categorías— lo juzgan meramente como un poeta de hermosas «imágenes», y su arte como «un arte puramente imaginífico, libre de vínculos racionales, próximo al impresionismo» nada menos (cfr. Rostagni y supra); cometiendo así, por opuestas razones (romántico-decadentes), el mismo error de incomprensión del pindarismo cometido por Voltaire— enemigo de P. por razones clasicistas, o sea, por defender una trivial «racionalidad» de la poesía. No es tampoco posible, en esta fenomenología del error estético, olvidar a Hegel, cuya compleja actitud frente a la metáfora es muy significativa e instructiva, pues nos muestra cómo, por no haber conseguido liberarse de la unilateral concepción romántica de la metáfora ni sustituirla por otra que tuviera en cuenta el alcance del aspecto *relacional* —y racional-intelectual, por tanto— de la metáfora se ve obligado por el mismo racionalismo y neo-clasicismo a subestimar la metáfora misma. Efectivamente: después de admitir que la metáfora «es una semejanza o comparación muy oblicua, pues no enfrenta a la imagen con el significado, sino que se limita a *presentar la imagen* [*nur das Bild vorführt*] y cancela [*tilgt*] el significado propio literal de la misma, el cual, aunque no declarado expresamente, puede en seguida reconocerse claramente en la conexión de que forma parte la imagen», Hegel puede concluir que «puesto que el sentido, hecho, de ese modo, imagen [*der so verbildlichte Sinn*], no se ilumina [*erhell*] sino en aquella conexión, el significado que se expresa por metáfora no puede pretender poseer el valor de una representación artística independiente, sino que es un algo *ocasional y secundario* [*nur beiläufigen Kunstdarstellung*], de tal modo que la metáfora... no puede ser más que *ornamento externo* de una obra de arte verdaderamente autónoma»: con lo cual «es siempre una interrupción [*Unterbrechung*] del curso de las representaciones y una continua dispersión, suscitando y contraponiendo imágenes que no pertenecen [*gehören*] directamente al objeto [*die Sache*] ni a su significado [*propio*].» (Tras de lo cual Hegel exalta —tendenciosamente— el sentido plástico de los antiguos, que les preservó de un uso demasiado frecuente de giros traslaticios). En todo eso hay que observar, por último, que si Hegel hubiera tenido en cuenta la positividad del intelecto no sólo según su intención filosófica general (contra Schelling, etc.) sino también en la realización efectiva de su sistema no habría perdido de vista el carácter racional-intelectual de la metáfo-

ra con todas sus consecuencias (incluidas las que fundamentan una revaloración efectiva de la instancia clasicista).

Llegados a este punto y una vez visto que la poesía —incluso en la metáfora, corrientemente considerada como cosa propia suya— es racionalidad (en el sentido concreto antes aludido), verdad, conocimiento veraz y, por tanto, en absoluto «previa» a las distinciones entre lo real y lo irreal, etc., como pretende la Estética de corte místico, no nos queda más que examinar a título de conclusión el concepto general de *abstracción literaria*, poética, y toda la problemática estructurada por él: desde el problema de lo *típico* literario hasta el del *símbolo* literario y la alegoría. (Y, a propósito del valor de verdad de la poesía, y de la distinción entre lo real y lo irreal, etc., intentemos *no pensar* realmente el «agua» y el «oro», etcétera, de la primera oda olímpica, intentemos, esto es, *no asumir* seriamente, *en su común acepción lexicográfica*, esos términos tan comunes de nuestra experiencia; intentemos contentarnos con su aspecto puramente icástico o imaginativo, *sin significado exacto* alguno, y preguntémosnos en conciencia qué puede nacer en nosotros y en otras personas de aquella conmoción poética que Píndaro ha intentado comunicarnos mediante aquellas *traslaciones de significados* del «agua» al «oro», al «sol» y, *por último*, a los «ágonas» de «Olimpia»: no surgirá absolutamente nada; por otra parte, ésta es tal vez la ocasión de recordar la observación aristotélica según la cual la *comparación* o semejanza, a diferencia de la metáfora, «no dice explícitamente que 'esta' cosa es 'esa otra', y que, *por tanto*, el que escucha *se interesa menos* por el nexo ideal», *Ret.* 1410b 18-19, observación capital, pero que, para tener sentido, presupone el reconocimiento de la metáfora como continente de una *identidad* paradójica de lo diverso y, consiguientemente, de una extrema intelectualidad, como en el caso ejemplar del pindarismo).

10. De todo lo que precede, y precisamente de la naturaleza de intelectualidad concreta, de complejo lógico-intuitivo y, en este sentido, de *discurso* o discursividad, que es propia de la poesía, puede derivarse, si no erramos, justificadamente el carácter de *tipicidad* (y, por tanto, de *tendenciosidad*) de los valores poéticos; por lo que se puede reconocer, además de lo *típico científico*, una *tipicidad artística*, conjunto de caracteres comunes y específicos o

*esencialidad* histórico-social que, como seguramente es ocioso advertir, no tiene nada que ver —precisamente por su intelectualidad concreta— con ningún tipo de media estadística; por lo demás, si la tipicidad es la esencia de un determinado fenómeno histórico, no podrá identificarse simplemente con lo más difundido, frecuente (o cuantificable) u ordinario. Dicho de otro modo: esa tipicidad, precisamente porque no es una media, se presenta como algo sensible, concreto o característico que por eso mismo es expresable, o sea, *válido*, por medio de un conjunto de rasgos comunes-específicos, y no simplemente comunes o genéricos. Se trata en resolución, de una tipicidad *característica*.

Ya a propósito de la Estética «materialista» de Lukács hemos denunciado la contradicción íntima que comete todo aquel que cree conciliable el criterio del arte como «intuición sensible», sin elementos «conceptuales» o intelectuales, con el criterio de la «tipicidad», que es intelectualidad artística. Ahora interesa limpiar completamente el terreno de todo posible resto de equivoco a este respecto. Así por ejemplo, Engels, después de haber subrayado, como materialista, la cuestión de la tendencia (*die Tendenz*) en la poesía y de haber indicado sobre todo la figura de «poeta tendencioso» en Esquilo, Aristófanes, Dante y Cervantes, no se contenta con advertir (justamente) que «es malo por parte de un autor el entusiasmarse con el propio héroe» y que el poeta no debe dar al lector, ya lista para su uso, la futura solución de los conflictos sociales que describe, sino que amplía su *cave* contra lo prosaico, hasta desequilibrar y deformar la justa exigencia de que «la tendencia surja de la situación y de la acción misma» al aplicarle la restrictiva y absurda cláusula que dice: «sin hacer referencia explícita [a la tendencia]», y hasta concluir (de modo realmente muy insólito para un materialista histórico) que «cuanto más *ocultos* queden los puntos de vista [*Ansichten*] del autor, tanto *mejor* es para la obra de arte»: cosa que no puede explicarse sino por la presencia en el mismo Engels de algún resto del miedo *romántico* al pensamiento en la poesía (a propósito de lo cual puede compararse Goethe: la poesía «expresa lo particular sin pensar ni indicar lo universal»; cfr. *infra*). Pléñese, en todo caso, en el carácter *artístico orgánico* de los «puntos de vista» de los poetas, desde Esquilo hasta Malakovski y Brecht, a los que nos hemos referido antes. Y pléñese en la amenaza que representan para una poética del Realismo social, tan cálidamente promovida por

Engels, esas restricciones tuyas anti-rationales: ¿qué ocurre, si se respetan esas restricciones, con la fuerza poética de la «sátira» y de la «ironía», subrayadas por el propio Engels a propósito del Balzac artista, por no tomar sino un caso extremo y característico? Pero hasta el caso mismo de *Kabale und Liebe* de Schiller, elogiosamente recordado por el propio Engels como primer *Tendenzdrama* político alemán, resulta muy comprometedor y contraproducente para Engels si se juzga hoy con aquellos restrictivos criterios engelsianos: pues ocurre paradójicamente que, por no estar suficientemente *pensado*, históricamente *motivado*, el drama burgués schilleriano se nos presenta hoy en su verdadera naturaleza de obra artística malograda, carente de realismo social, en la medida en que —como han indicado Auerbach y Korff— ese drama «no es realidad, sino melodrama» (caracterización, esta última, negativa y de orden estético, cosa que no será superfluo observar); pues «el motivo tal vez más importante para el conocimiento de la estructura social... la íntima sumisión de los súbditos que, en su obtusa y ruda religiosidad, creen que la pesada opresión que sufren es efecto de una ley eterna, es un motivo que no resulta nunca *claramente*» en la obra (cursiva nuestra). Por tanto, precisamente el que en Schiller escritor haya quedado tan oculto lo que habría debido ser un «punto de vista» tendencioso, crítico, burgués, de dicha sumisión *ancien-régime* es razón no de éxito artístico, sino de fracaso de esta tragedia (que es burguesa). Eliminados estos restos románticos y entendido con rigor 'materialista el concepto de lo típico poético, no es difícil ver cómo se incluyen en esa tipicidad no sólo los significados poéticos literales, sino también, por la naturaleza intelectual (concreta) de la metáfora, los significados metafóricos e hiperbólicos, que son también ellos aquel conjunto de caracteres comunes y *específicos*, o esencialidad *histórico-social*, de que hablamos antes. Razón por la cual encontramos, por ejemplo, en el conjunto, tipicidad *literal* en el verso homérico

*y entre el fragor de un gran telar oímos la fresca voz  
[de una diosa o mujer,*

en los de Sófocles

*esta enfermedad enviada por un dios*

y

*escaso beneficio es levantar de viejo al que cayó de joven,  
en el pindárico*

y Zeus vino ante él y pronunció esta palabra: tú eres  
 [mi hijo,  
 en el de Eurípides  
 y me parece que tú eres un toro que me guía,  
 en el horaciano  
 e innumerables cadenas atan al enamorado Pírrito;  
 encontramos tipicidad metafórica en el verso de Esquilo  
 curvó su cuello en el dogal de la necesidad,  
 en los pindáricos  
 las desventuras envidiosas  
 y  
 sueño de una sombra es el hombre,  
 en los de Sófocles  
 la varia esperanza... aferra al que no entiende nada hasta -  
 [que se quema los pies con las ardientes brasas,  
 en los de Dante  
 ...che di tutte breme  
 sembiava carca nella sua magrezza,  
 en los goethianos  
 el tormento de la estrecha existencia terrestre,  
 y  
 el genio de uno solo basta para mil manos,  
 y  
 al que siempre se esfuerza aspirando,  
 a ése podemos salvar,  
 en los de Elliot  
 ...¡Stetson!  
 ¡tú que estuviste conmigo en las naves en Milazzo!;  
 y encontramos tipicidad hiperbólica en el pindárico.  
 no busques astro más brillante que el Sol... ni ágon más  
 [espléndido que Olimpia,  
 o en los de Malakovski  
 Para que toda la tierra  
 se rebele  
 al grito primero:  
 ¡Camarada!

y así sucesivamente. (Y tal vez no sea superfluo, a propósito de la hipérbole, recordar el Aristóteles de *Retórica* 1413 a 19 ss., donde dice: «las hipérbolés logradas son también metáforas, por ejemplo, aquella acerca de un hombre que tenía un ojo negro de un golpe: 'te habría parecido un cesto de moras', en la que el ojo ennegrecido se compara con las moras por su color, y la *exageración* consiste en la cantidad de moras que se sugiere»).

Hay, pues, todo un muestrario, si así puede decirse, de fórmulas poéticas «líricas», «trágicas» y «épicas», que son indivisiblemente esencialidades histórico-sociales y viceversa (cfr. supra, §§ 5-8); y es notable el hecho de que, por aisladas y fragmentarias que resulten así transcritas estas formulaciones poéticas (que son, en realidad, células vivas y vitales de auténticos organismos poéticos, desde la *Odisea* hasta el *Faust* y el *De este amor* maiakovskiano), cada una de ellas conserva a pesar de ello tanta verdad, tanta tipicidad, que consigue reflejar abocetadamente algún aspecto de la cultura y de la vida de tal o cual sociedad: la greco-arcaica o la griega del siglo quinto, la latina del tiempo de Horacio, la medieval, la de la edad burguesa goethiana (post-Revolución Francesa), de la primera postguerra mundial, del primer estado socialista (cfr. supra, §§ 5-8).

En cuanto al *símbolo* literario, sinónimo de lo *típico característico* (literal o traslaticio) al que nos hemos referido antes, no será necesario decir que hay que distinguirlo siempre de la *alegoría*, que es mala copia y falsificación suya, antivalor artístico. Todo el mundo está de acuerdo acerca de la necesidad de esa distinción, pero no hay, en cambio acuerdo acerca de lo único que puede dar un sentido preciso y riguroso a la distinción: los respectivos conceptos de símbolo y alegoría. La formulación goethiana de las razones de la distinción sigue siendo la más fecunda, pese a todos sus límites, y no ha sido aún superada. El simbolismo —dice Goethe— «convierte al fenómeno en idea, y a la idea en imagen, de modo que la idea es siempre en la imagen *infinitamente eficaz* [*wirksam*] y se mantiene *inalcanzable*, e indecible aunque se exprese en todas las lenguas». El alegorismo, en cambio, «convierte al fenómeno en un concepto, y al concepto en imagen, de tal modo que el *concepto* queda siempre *limitado a la imagen* [*im Bilde begrenzt*], completamente *contenido* en ella y expresable en ella». Con otras palabras —dice Goethe— «hay una gran diferencia entre que el poeta busque lo particular *por* lo universal o contemple [*schaut*] lo universal *en* lo particular. Del primer modo surge la alegoría, en la cual lo particular no vale más que como ejemplo [*Beispiel, Exempel*] de lo universal; el segundo modo es propiamente de la naturaleza de la poesía: ésta expresa un particular sin pensar ni indicar lo universal. Pero el que capta vivo este particular tiene junto al mismo tiempo el universal, sin darse cuenta o dándose cuenta sólo más tarde» (*Maximen und Reflexionen*, III, 2,



1113, 279). Lo verdadero de esas reflexiones es que en el simbolismo lo universal, la «idea», es inagotable (infinitamente activo), sigue siendo ello mismo, mientras que en la alegoría lo universal, «el concepto», está limitado, reducido a la imagen y en la imagen, y se agota en ello y queda en resolución, destruido; y lo falso de las reflexiones de Goethe es que todo eso conlleve que en el símbolo lo universal, en cuanto inagotable o universal propiamente dicho, sea «indecible»; místicamente inefable, y que uno no se «dé cuenta de ello» sino «más tarde» —o sea, demasiado tarde—, mientras que en la alegoría lo universal es decible pero no se manifiesta como «idea», sino como «intelecto», en el sentido unívocamente peyorativo en que usan ese término los románticos: todo esto es la pesada herencia de la *Romantik* en el mismo Goethe. La profunda verdad entrevista por Goethe es que en el símbolo hay pensamiento, está la unidad que es el universal mismo, y «junto» con ello, lo particular «vivo»; mientras que el límite de esa verdad consiste en no haber visto que si en el símbolo se encuentra la *unidad* y, por tanto, la *particularidad* viva, el símbolo es (según la dialéctica de los heterogéneos) no misticismo, sino *discurso*, *intelecto*, o sea, razón concreta, razón que se hace intelecto; y eso es lo que falta en la alegoría, la cual, al no ser «idea», pensamiento, no puede ser tampoco imagen o particular— sino como un ejemplo *inmediato* de un concepto no menos *inmediato* (abstractamente dado, presupuesto o «convencional», artificioso, como suele decirse); razón por la cual es la alegoría fría, según suele también calificarse, o sea, carente de imagen o *particularidad* viva, precisamente porque carente de *unidad*, universalidad, idea, o razón— y viceversa: en suma, porque no es *discurso* o intelecto concreto. Compárese en esto a Goethe con Hegel, que se limita a observar que en la alegoría «la relación entre el sentido [*Sinnes*] y la forma [*Gestalt*] exterior no es tan inmediata y necesaria» como en la metáfora (pero cfr. lo dicho antes acerca de la metáfora en Hegel) y se comprobará que el planteamiento goethiano del problema es más penetrante y rico.

En conclusión, debe tenerse presente: 1) que el anterior criterio, por el cual el símbolo se distingue de la alegoría, muestra su validez no sólo cuando se asume *por sí misma* una determinada relación entre los dos sentidos —*Sinn* y *Gestalt* en el lenguaje hegeliano, o «lettera» y «figura» en el de De Sanctis— para comprobar si la relación entre los

dos es o no es «inmediata y necesaria» (Hegel) o «esencial y precisa» (De Sanctis), «de tal modo que el lector pueda pasar [o no pasar] fácilmente de lo uno a lo otro» (De Sanctis), sino también y sobre todo si se realiza un examen mediato de las posibilidades —o impotencia— de aquella relación-de-sentidos para *potenciar un contexto* frente al simple «sentido literal, concorde en sus partes y suficiente a sí mismo» (De Sanctis): para que no ocurra —como precisamente a De Sanctis, por ejemplo— que afirmemos, a propósito de la «selva» (figura) dantesca de la vida humana (figurado), que «la vida humana, como es lo figurado, se nos presenta desprovista de toda particularidad, razón por la cual es vida en general e inmóvil como un concepto»; pues, por un lado, y como se ha visto antes (§ 6), Dante simboliza a la humanidad entera —y potencia así desde el comienzo el significado del contexto— precisamente porque está perdido en la selva errónea de esta vida, y no en una selva material pura y simple; y, por otro lado, parece difícil sostener que en esa relación-de-sentidos (incluso prescindiendo de los valores contextuales, cfr. § 6) la vida humana, lo figurado, se presenta desprovista de toda particularidad, puesto que en el texto se recoge nada menos que su aspecto pecaminoso, y precisamente con los atributos de «oscuro», desenfrenado, «salvaje», etc., que ese aspecto pecaminoso de la vida comporta en el lenguaje corriente de la conciencia religiosa y moral, al menos de la medieval y patristica; consiguientemente, «el sentido literal... *tiene estado*», como diría Castrelvetto (o sea, los heterogéneos, vida pecaminosa y selva, tienen suficiente *semejanza*) y «la alegoría... debe... recibirse como buena»; o sea, que se trata de símbolo (metáfora) y no de alegoría (en sentido peyorativo); 2) que, cuando decimos que el símbolo literario es sinónimo de lo típico característico, que puede ser diferentemente *literal* o *traslaticio*, nuestra afirmación implica: a) que es arbitrario y erróneo el identificar sin más el símbolo con el significado traslaticio o metafórico, como tiende a hacerse por lo menos desde la *Romantik* para exaltar la riqueza «fantástica» y «misteriosa» (= mística) de la metáfora (románticamente concebida) contra la claridad del «limpóetico» intelecto; como si el horaciano «e innumerabiles cadenas atan al enamorado Pirtoo» fuera menos simbólico —esto es, menos expresivo de un significado universal (de toda una sociedad: cfr. supra)— que el pindárico «las desventuras envidiosas»; b) que esta tendencia con-

tradicha por los hechos, y por tanto errónea, confirma con su error la tesis contraria de la intelectualidad concreta, tanto de los significados metafóricos cuanto de los literales, y, por tanto, de la capacidad simbólica y tipificadora de unos y otros significados; c) que este simbolismo intelectual (pues no hay otro) constituye aquella especie de *abstracción* que es la abstracción *literaria*: abstracción no genérica ni inferior (no válida), sino abstracción concreta, *determinada*, en cuanto que la tipicidad con la que se identifica es, según vimos, tipicidad *característica*; abstracción, en suma, válida (gnoseológica y estéticamente); 3) que queda por ver, por último, cómo el examen de la componente *semántica* de la abstracción literaria puede perfeccionar el análisis de ésta, realizado hasta ahora desde un punto de vista gnoseológico general, no especial, y revelar, por tanto, lo que hace *específicamente* de esta abstracción una abstracción literaria, poética y no científica, aclarando ulteriormente la misma problemática fundamental del símbolo literario.

**CAPITULO SEGUNDO**

**LA CLAVE SEMANTICA DE LA POESIA**

11. Ya al principio de este estudio nos hemos visto obligados a tener en cuenta el aspecto semántico (verbal, lingüístico) de las «imágenes» poéticas examinadas, precisamente para mostrar que como no hay —en concreto— imágenes poéticas sin comunes denominadores lexicográficos (con lo que se sobreentiende, además, gramaticales) y como éstos son vehículos *también* de *conceptos*, se tiene así una primera refutación fáctica del tradicional misticismo estético, según el cual la poesía es «intuición (o imagen) pura», aunque místicamente —id est, misteriosamente— «cósmica», o sea, universal.

Como es natural, esa observación supone ante todo una puntualización en el terreno de la Lingüística o la filosofía del lenguaje, antes que en el de la Estética misma: y precisamente se trata de una puntualización de los *límites* —junto con el alcance positivo— de la filosofía *romántica* del lenguaje que sigue siendo aún la base del misticismo moderno en Estética. Para empezar por lo positivo: es sabido que el postulado de la *identidad de pensamiento y lenguaje* (lengua), en el que concuerdan desde hace tiempo filósofos y lingüistas— desde Marx que, después de sentar que «una de las tareas más difíciles de los filósofos... consiste en bajar del mundo del pensamiento al mundo real», concluye que «la realidad inmediata [concreta] del pensamiento es la *lengua*», a De Saussure, según el cual el pensamiento, tomado en sí mismo, es una «nebulosa» en la que no hay nada determinado antes de que surja la lengua, o Croce, que admite que «una imagen no expresa, que no sea palabra... murmurada al menos para uno mismo, ...es cosa inexistente» (cfr. *infra*), o Wittgenstein, desde cuyo punto de vista el postulado de la posibilidad del signo lingüístico es el postulado mismo de la «determinación del significado, o sentido de cómo son las cosas (aunque no de qué son)—, y que es un postulado fundamental de toda filosofía moderna, es un descubrimiento romántico. Ya en el *Sturm-und-Drang* se había visto que en el «océano de las sensa-

ciones» las cosas son «distinguibles» y, por tanto, «(re)conocibles» gracias a esas «(contra)señas de la reflexión» que son las palabras (Herder); pero hasta Wilh. von Humboldt no se tiene aquella profunda caracterización romántica del lenguaje según lo cual: 1) la lengua, como «mediadora eterna» entre el «Espíritu» y la naturaleza, «se modifica según todos los grados y matices del primero» y no es, por tanto, un *érgon*, un producto fijado, cosa o «sustancia», sino «algo que debe producirse constantemente», una *enérgeia* o «actividad»; y 2) «la palabra, que hace del concepto un miembro [*Individuum*] del mundo del pensamiento, le añade significativamente algo propio, y mientras da determinación a la idea, ésta es al mismo tiempo y dentro de ciertos límites prisionera suya», por lo que «de la mutua dependencia de pensamiento y palabra resulta evidente que las lenguas no son tanto medios de exposición [*darzustellen*] de verdades ya reconocidas [*schon erkannte*] cuanto medios de descubrimiento de verdades antes no conocidas». Y en cuanto al lado negativo, que es el que aquí nos interesa particularmente, puede resumirse en los siguientes principios de Humboldt: a) que «la lengua, en el verdadero sentido de la palabra, está en el acto espiritual-creador de su producirse real», que es la *palabra*, por lo que «en el sentido verdadero y esencial» la lengua se reduce a la «totalidad de las palabras» (cfr. Croce: «¿Qué es la palabra, si no continua, perpetua transformación? ¿Qué es el señor Uso lingüístico, sino el complejo de las palabras realmente pronunciadas o escritas? Forjar un uso lingüístico que sirva de piedra de toque, ¿no es acaso crear un ente imaginario? [Lo que a su vez puede compararse con Ogden-Richards; «such an elaborate construction as *la langue*... as a guiding principle for a young science it is *fantastic*»] ...En vez de una cosa sólida y fija, se van recogiendo cada vez otras tantas expresiones, siempre individuales, que resultan distintas de las inicialmente fijadas»; y cfr. Vossler, etc.); b) que, consiguientemente «el desmenuzarlo [el acto que es la palabra] en términos [de un léxico] y reglas [gramaticales] no es más que un muerto e inútil trabajo de análisis científico» (cfr. Croce: «el estudio extraestético no es ya estudio de lenguaje, sino de cosas, es decir, de hechos prácticos»; y Vossler, etc.). En otros términos: la grave laguna de la Lingüística romántica e idealista, *laguna no advertida hasta ahora por la Estética tradicional* (desde Croce hasta Nicolai Hartmann y Richards, etc.), pero abiertamente denunciada por

la Lingüística más moderna procedente de De Saussure, es la unilateral y abstracta reducción (abstracta en el mal sentido del término) del hecho, tan complejo como fundamental, del lenguaje natural a uno solo de sus elementos, la *palabra* o acto subjetivo del sujeto parlante, descuidando nada menos que la *lengua* como institución real, histórico-social (fenómeno sobreestructural): o sea, el *sistema* unitario objetivo de símbolos (verbales) que es la *norma* preexistente sin la cual no sería posible ninguna comprensión mutua entre los sujetos parlantes ni, por tanto, tendría un sentido real la existencia de éstos como tales sujetos parlantes (la citada pretensión crociana de declarar «ente imaginario» al objetivo y real uso lingüístico y de exaltar por el contrario, como única real, la abstracta subjetividad de un sujeto parlante *in vacuo* es muy curiosa y muy característica de la intrépida ceguera del dogmatismo idealista); y la verdad es que la lengua o sistema y la múltiple palabra son una y otra reales, y se condicionan reciprocamente; con las correspondientes consecuencias que ello tiene, en Estética ante todo.

Para empezar a considerar esas consecuencias es necesario, precisamente, recordar —como premisas— algunos descubrimientos fundamentales de la más moderna Lingüística general.

12. Empecemos por dos observaciones de Lingüística que servirán para problematizar y profundizar la intuición genial, rica y oscura que tuvo Humboldt mismo de una mutua dependencia de idea o *pensamiento* y *palabra*, dependencia por la que se puede afirmar que la idea, al recibir determinación de palabra, es al mismo tiempo y dentro de ciertos límites su «prisionera» (*gefangen gehalten*): esas observaciones problematizan y profundizan dicha intuición al convertir aquella *mutua dependencia de pensamiento y palabra* en un *mutuo condicionamiento de lengua*, o sistema o norma, y *palabra*. «En la palabra latina *cor*, *corazón*», ha observado Edward Sapir, «no se expresa sólo un concreto concepto, sino que en ella constituyen parte de la forma [lingüística, o morfema del nombre], que es más breve que su propio elemento radical (*cord—*), los tres conceptos formales [o sea, categorías gramaticales] distintos, pero entrelazados, de la singularidad [número], el género (neutro) y el caso (sujeto-objeto)... Lo importante a propósito de una palabra como *cor* es que las tres delimitaciones conceptuales

[Id est: categoriales gramaticales] no están simplemente implícitas cuando la palabra se sitúa en una *frase*, sino que están vinculadas para todos los fines a los *órganos vitales* de la *palabra* misma [—«concepto concreto» o *pensamiento*] y *no pueden eliminarse cualquiera que sea el uso* [usage] *de la palabra*: el cual puede ser, por ejemplo, el uso expresivo-poético hecho de la misma por un escritor latino. Y así, aunque es verdad —como ha observado Louis Hjelmslev— que la «función gramatical» no debe confundirse con el «empleo» («l'emploi ne concerne pas la forme... Il entre dans les cadres de la signification»), no lo es menos —según concluye el propio H.— que, si bien un «adverbio», por ejemplo, puede usarse como una «interjección», esto «no cambia en absoluto» la función «gramatical» de tal elemento; y que un determinado «semantema» puede, sin duda, usarse como «hipérbole» o «metáfora», pero «sin que cambie» por ello, tampoco en este caso, su función *gramatical*. Lo cual —añadamos— nos confirma la oportunidad de la apelación a Aristóteles que en otro lugar hemos hecho a propósito de su definición técnico-gramatical de la *Iliada* («un ejemplo de proposición [logos] que recibe unidad mediante partículas conjuntivas»); esa definición resulta sumamente instructiva incluso y sobre todo desde el punto de vista gnosológico-estético, si se considera que ya para Aristóteles la «proposición» es «voz significativa compuesta» en gran medida por «partes significativas, o sea, verbos y nombres». Y así ocurre —para seguir con el ejemplo de la *Iliada*— que la posibilidad de captar un efecto de *verdad* y credibilidad poética (III, v. 200 ss.) depende del recto entendimiento —según el uso de la *lengua*— del tiempo de un verbo, un aoristo, *pháanten*, que, en cuanto tiempo indeterminado, sin implicación de continuidad o repetición y, por tanto, instantáneo, nos obliga —en el verso «una luz terrible se enciende (pháanten) en sus ojos»— a atribuir aquella «luz terrible» a los ojos de Aquiles, repentinamente irritado por la aparición de Pallas Atenea a favor de sus enemigos («¿qué vienes a hacer aquí otra vez, hija de Zeus...? ¿Vienes a ver la hybris de Agamenón?», etc.) y no, según quiere una tradición, a los ojos de Atenea, que viene a recomendar calma y, por lo demás, es impasible por definición (cfr. Paul Mazon). Empezamos, pues, a ver que *la recíproca dependencia de pensamiento y palabra se despliega en concreto como recíproca dependencia entre palabra y lengua*, si es verdad que tampoco la palabra poética —es decir, la palabra ex-



presiva de un pensamiento poético— puede no ser esencialmente lengua y, por tanto, «forma» gramatical; si es verdad, en definitiva, que no hay metáfora ni símbolo poético que, por genial y «creador» que sea, no sea al mismo tiempo un semantema o signo perteneciente al sistema preexistente de signos que es un sistema lingüístico y no posea, por tanto, un valor gramatical —bajo pena de inexpresabilidad (= incomunicabilidad) y de no-ser, en resolución, como valor (pensamiento) poético. Pero veamos a grandes rasgos qué es el signo lingüístico y en qué consiste ese sistema normativo de signos que es la lengua o lenguaje natural, el sistema de aquellos comunes denominadores (léxico-gramaticales) de las «imágenes» poéticas, comunes denominadores cuya real presencia es, como vimos, la primera refutación del misticismo estético tradicional, el cual afirma, ya en la Lingüística, una absoluta «creatividad» *subjetiva* y heraclíteica mutación (cfr. supra, Croce) y consiguiente «inefabilidad» de una «palabra» abstracta o *in vacuo*.

El lenguaje humano natural, dice Ferdinand de Saussure, tiene un lado individual, la palabra, y un lado social, la lengua, que son inconcebibles el uno sin el otro. La lengua «no es una función del sujeto parlante», sino un «producto que el individuo registra pasivamente» y que «no presupone nunca una premeditación». La palabra, por el contrario, es «un acto individual de inteligencia y voluntad», en el cual hay que distinguir, en primer lugar, «las combinaciones mediante las cuales el sujeto parlante utiliza el código de la lengua para expresar su pensamiento personal» y, en segundo lugar, el mecanismo psicofísico con el cual exterioriza tales combinaciones (pero «los órganos vocales son tan extrínsecos a la lengua como pueden serlo al alfabeto Morse los aparatos eléctricos que lo transcriben»). Lengua y palabra están estrechamente unidas y «se presuponen recíprocamente»: la lengua es necesaria para que la palabra sea «inteligible» y produzca «todos sus efectos»; pero la palabra es necesaria para que la lengua «se establezca» (e históricamente el hecho de la palabra es siempre anterior). La lengua es «un sistema de signos que expresan ideas». Para algunos la lengua es esencialmente una «nomenclatura», una lista de términos correspondientes a otras tantas cosas; pero esta concepción (precientífica) es muy criticable, porque supone «ideas ya constituidas y preexistentes a las palabras» (cfr. infra) y permite incluso suponer «que el vínculo que une a un nombre con una cosa es una operación com-

pletamente simple, cosa muy lejos de la verdad». Lo único verdadero en esta «visión simplista» es que «la unidad lingüística es una cosa dúplice, constituida por la aproximación de dos términos». Pero, puesto que el «círculo de la palabra» nos muestra que «los términos implicados en el signo lingüístico son ambos psíquicos» o mentales y están «unidos en nuestro cerebro», diremos que «el signo lingüístico no une una cosa con un nombre, sino un concepto con una imagen acústica». «Llamamos *signo* a la combinación del concepto con la imagen acústica: pero en el uso corriente este término designa generalmente sólo la imagen acústica... Se olvida en efecto que si puede decirse que *arbor* es un signo, eso sólo vale en cuanto que *arbor* lleva consigo el concepto «árbol», de tal modo que la idea de la parte sensorial [acústica] implica la del total... Proponemos reservar el término *signo* para designar el total, y sustituir *concepto* e *imagen acústica*, respectivamente, por *significado* y *significante*» (pues estos dos últimos términos tienen la ventaja de precisar lo que «los separa a uno de otro y del total del que forman parte»). Ahora bien, «el vínculo del *significante* con el *significado* es arbitrario, o también, puesto que entendemos por signo el total que resulta de la asociación de un *significante* con un *significado*, podemos decir simplemente que *el signo lingüístico es arbitrario*. Así la idea de (soeur) no está vinculada por ninguna relación interna con la sucesión de sonidos s-ø-r, que es su *significante*; podría estar perfectamente representada por cualquier otra sucesión de sonidos: así lo prueban las diferencias entre las lenguas y la existencia misma de lenguas diferentes: el *significado* (boeuf) tiene como *significante* b-ø-f a un lado de la frontera y o-k-s (Ochs) al otro». (cfr. Weisberger: «el contenido espiritual... no puede inscribirse en el signo fonético: el fonema *Baum* no tiene en sí mismo ninguna relación necesaria con determinados objetos, ni siquiera ofrece una base inmediata para su elaboración espiritual»; y cfr. Porzig, etc.). El principio de la «arbitrariedad del signo» es el «primer principio» de la Lingüística como ciencia; su importancia es «primordial» y sus consecuencias «innumerables». Ello no debe sorprendernos: «todo medio de expresión recibido en una sociedad descansa, en efecto, por principio en un hábito colectivo o, lo que es lo mismo, en una convención; por tanto, los términos «arbitrario» y «arbitrariedad» no deben sugerirnos la idea de que el *significante* dependa de una libre elección del sujeto par-

lante (pues «el individuo no tiene poder alguno para cambiar en lo más mínimo un signo, una vez establecido éste en un grupo social»), sino sólo que el *significante* «es *inmotivado*, precisamente arbitrario respecto del significado, con el cual no tiene ningún vínculo en la realidad». Puede también decirse que «los signos enteramente arbitrarios realizan mejor que los otros el ideal del procedimiento semiológico» estricto, y que «la lengua, el más complejo y difuso de todos los sistemas de expresión, es también el más característico», y la lingüística el «patrón general de toda semiología». Se ha utilizado el término «símbolo» (en su significación vulgar) para designar el signo lingüístico, «o, más exactamente, lo que llamamos *significante*», pero «tiene inconvenientes el admitirlo así, dado nuestro primer principio. El símbolo tiene el carácter de no ser nunca completamente arbitrario; *no es vacío*, sino que hay en él un rudimento de vínculo natural entre lo que es significante y lo que es significado. El símbolo de la justicia, la balanza, no podría sustituirse por otro cualquiera, un carro, por ejemplo». Dos objeciones fácilmente refutables: «1. Uno podría basarse en las *onomatopeyas* para sostener que la elección del significante no es siempre arbitraria. Pero las *onomatopeyas* no son nunca elementos orgánicos de un sistema lingüístico. Su número, por lo demás, es bastante menor de lo que comúnmente se cree. Palabras como *fouet* o *glas* pueden tener para ciertos oídos una sonoridad sugestiva; pero para ver que esas palabras no tienen originariamente este carácter basta con remontarse a sus formas latinas (*fouet* procede de *fagus*, (*hêtre*); *glas* = *classicum*); la cualidad de sus sonidos actuales o, por mejor decir, la que se les atribuye, es un resultado fortuito de la evolución fonética. En cuanto a las *onomatopeyas* auténticas (del tipo *glú-glú*, *tic-tac*, etc.), no sólo son pocas, sino que su misma elección es ya en cierta medida arbitraria, pues no son más que una imitación aproximada y ya *semi-convencional* de ciertos ruidos: comparad el francés *ouaoua* con el alemán *wauwau*» (cfr. Eugene A. Nida: «tampoco las formas de *onomatopeya* tienen más que una semejanza *culturalmente condicionada* con los sonidos que quieren imitar: por ejemplo, el equivalente de nuestro [inglés] *tramp-tramp* es *kú-kú* en luvali, que es una lengua bantú», etc.). «Además, una vez introducidas en la lengua, las *onomatopeyas* quedan más o menos envueltas por la evolución fonética, morfológica, etc., que sufren las demás palabras (cfr. *pigeon*, del latín *ptipio*, de-

rivado a su vez de una onomatopeya): prueba evidente de que las onomatopeyas han perdido algo de su carácter inicial, para tomar el del signo lingüístico general, que es inmotivado». 2. *Las exclamaciones*, bastante próximas a las onomatopeyas, «dan lugar a observaciones análogas... Sin duda existe la tentación de ver en las exclamaciones expresiones espontáneas de la realidad, dictadas, por así decirlo, por la naturaleza. Pero para la mayor parte de ellas puede negarse que exista un vínculo necesario entre significante y significado. Basta a este respecto con comparar dos lenguas para ver cuánto pueden diferir estas expresiones (por ejemplo, al francés *ait!* corresponde el alemán *au!*). Y se sabe, además, que muchas exclamaciones han empezado siendo palabras con un sentido determinado (cfr. *diable!*, *mordieu!* = *mort Dieu*, etc.).» Los signos que componen la lengua no son abstracciones, sino «objetos reales», «entidades concretas»; y se rigen por dos principios: 1) «La entidad lingüística no subsiste sino por la asociación de significante y significado»: si se olvida uno de esos elementos, el ente se desvanece, como cuando se divide en sílabas «la cadena hablada»: «la sílaba no tiene valor más que en fonología: una sucesión de sonidos no es lingüística más que si es el soporte de una idea»: lo mismo vale del «significado» cuando se le separa de su *significante*. 2) «La entidad lingüística no está completamente determinada más que cuando está *delimitada*, separada de todo lo que la rodea en la cadena fónica»: estas «entidades delimitadas o *unidades*» son las que «se oponen en el mecanismo de la lengua»: y la única definición que puede darse de la unidad lingüística (la cual «no tiene ningún carácter fónico especial») es la siguiente: «una sección de sonoridad que, con exclusión de lo que le precede y de lo que le sigue en la cadena hablada, es el *significante* de un cierto concepto». El mecanismo lingüístico «descansa todo él en identidades y diferencias» (sincrónicas), con las implicaciones que nos descubre el examen del «valor lingüístico». Empecemos por el valor lingüístico tomado en su aspecto «conceptual», o sea, del «significado». Este valor es sin duda «un elemento de la significación», pero «es bastante difícil saber cómo se distingue ésta de él, sin dejar de depender de él»; sin embargo «es necesario aclarar esta cuestión, si es que no se quiere reducir la lengua a una simple nomenclatura» (cfr. *supra*). Tomemos, pues, la «significación» según lo que se ha visto hasta ahora, como la «contrapartida de la imagen auditiva». Pero

en seguida se presenta el «aspecto paradójico» de la cuestión: «por un lado, el concepto se nos presenta como la contrapartida de la imagen acústica en el interior del signo, y, por otro lado, este signo mismo —o sea, la relación que vincula a sus dos elementos— es también, y en no menor medida, la contrapartida de los demás signos de la lengua»; ejemplo: «El francés *mouton* puede tener la misma significación que el inglés *sheep*, pero no el mismo valor [lingüístico], y ello por varias razones, en particular, porque, hablando de una porción de carne servida en la mesa, el inglés dice *mutton*, y no *sheep*; y la diferencia de valor entre *sheep* y *mouton* consiste en que el primero tiene a su lado otro término, cosa que no le ocurre a la palabra francesa», etc. El hecho es que «el valor de una palabra no está determinado mientras nos limitamos a comprobar que puede (intercambiarse) con tal o cual concepto, o sea, que tiene tal o cual significación; para determinar aquel valor hay que comparar además la palabra con valores semejantes, con las demás palabras que se le pueden oponer. Su contenido no queda realmente determinado sino por el concurso de lo que existe fuera de él: formando parte de un sistema, la palabra cobra no sólo una significación, sino también y sobre todo un valor, que es cosa muy distinta». Lo que se ha dicho de los términos lexicográficos «se aplica a cualquier término de la lengua, por ejemplo, a las entidades gramaticales: así, el valor de un plural francés no cubre al de un plural sánscrito, aunque la significación sea generalmente idéntica; pues el sánscrito posee tres números en vez de dos», etc. Si las palabras en general tuvieran como misión el representar «conceptos preexistentes», «cada una de ellas tendría en las demás lenguas correspondientes exactos por el sentido, lo cual no es el caso: el francés dice indiferentemente *louer* (*une maison*) por 'prender a bail' y 'donner a bail' mientras que el alemán usa dos términos: *mieten* y *vermieten*; no hay, pues, correspondencia exacta de valores». En todos estos casos descubrimos «en vez de ideas preexistentes, valores dimanantes del sistema». Pero si la «parte conceptual del valor» (lingüístico) está únicamente constituida «por las relaciones y las diferencias con los demás términos de la lengua», lo mismo puede y debe decirse de su «parte material»: el sonido, el fonema. «Lo que importa en la palabra no es el sonido por sí mismo, sino las diferencias fónicas que permiten distinguir esa

palabra de todas las demás, puesto que ellas son las que llevan la significación», el significado. ¿Y cómo sería posible lo contrario? «Puesto que no hay imagen vocal que responda más que otra a lo que tiene que decir [cfr. el primer principio], es evidente... que un fragmento de lengua no puede jamás fundarse sino, en último análisis, en su no-coincidencia con el resto. *Arbitrario* y *diferencial* son dos cualidades correlativas. La alteración de los signos lingüísticos muestra muy bien esta correlación; precisamente porque los términos *a* y *b* son radicalmente incapaces de llegar, como tales, a la región de la consciencia —la cual no registra nunca más que la diferencia *a/b*—, cada uno de estos términos es libre de modificarse según leyes ajenas a su función significativa...: en griego *éphên* es un imperfecto y *éstên* es un aoristo, pese a estar formados idénticamente; es que el primero pertenece al sistema del presente del indicativo *phémi*, (yo digo), mientras que no existe un presente *stemí*: ahora bien, la relación *phémi-éphên* es la que corresponde precisamente a la relación entre el presente y el imperfecto (cfr. *deiknúmi-edéiknún*), etc.: por tanto esos signos obran no por su valor intrínseco, sino por su posición relativa». Por lo demás, «es imposible que el sonido, elemento material, pertenezca por sí mismo a la lengua: el sonido no es para la lengua más que cosa secundaria, una materia que ella utiliza [*met en oeuvre*]: todos los valores convencionales presentan este carácter de no confundirse con el elemento tangible que es su soporte...; y esto vale aún más acusadamente para el *significante* lingüístico, el cual no es en absoluto fónico en su esencia, sino *incorpóreo*, constituido no por su sustancia corpórea, sino únicamente por las diferencias que separan su imagen acústica de todas las demás». Por tanto, la conclusión es la misma, ya se tome en consideración el *significante* o el *significado*: «la lengua no comporta *ni ideas ni sonidos preexistentes* al sistema lingüístico, sino sólo diferencias conceptuales y diferencias fónicas que derivan de él mismo»; y «un sistema lingüístico es una serie de diferencias de sonidos combinadas con una serie de diferencias de ideas», o sea, una combinación o correlación *arbitraria*, pero estrictamente funcional, de las dos series o planos (por ejemplo: «la formación del plural del tipo *Nacht: Nächte*», en el que «cada uno de los términos puestos en presencia en el hecho gramatical, el singular sin *Umlaut* y sin *e* final, opuesto

al plural con *Umlaut* y con *e*, está constituido él mismo por todo un juego de oposiciones en el seno del sistema», de tal modo que «tomados aisladamente, ni *Nacht* ni *Nächte* son nada»); se trata, en resolución, de una funcionalidad semántica, no en un solo plano, sino en planos heterogéneos —no monoplana, sino heteróplana—, entre una entidad en un plano y otra en un plano opuesto: de lo que resulta el carácter *biplanar* (Hjelmslev, Siertsema, etc.) del signo lingüístico.

Pero sin detenernos más de lo necesario en las conclusiones hjelmslevianas de la lingüística estructural iniciada por De Saussure —de las cuales bastará con recordar aquí la tabla sintética de los glosemas o elementos estructurales de la lengua, con las correspondencias de los dos planos de la «forma» (gramatical) del «contenido» (el significado, el pensamiento), o plano *pleremático*, y de la «forma» (fonética, etc.) de la «expresión», o plano *cenemático*, correspondencias en las cuales tienen especial interés los exponentes-morfemas del plano pleremático, morfemas del nombre y del verbo (caso, número, voz, modo, etc.), y la definición de su división en intensivos y extensivos, extensivos los del verbo «que son capaces de caracterizar el conjunto de una frase», e intensivos los del nombre, «que no poseen esa facultad»: a los primeros de los cuales corresponden, en el plano cenemático, los exponentes-prosodemas intensivos, los acentos, y a los segundos los extensivos, las modulaciones—; sin detenernos, pues, más, rochemos, para concluir, la problemática de una teoría general del signo, o semiótica filosófica, sugerida por la lingüística estructural: problemática que nos interesa para enmarcar en ella las cuestiones fundamentales de una semiótica estética, o teoría gnoseológica de los lenguajes artísticos.

Para lo cual es necesario: 1) recordar que el signo lingüístico como tal, además de «incorpóreo» (o sea, sistema de diferencias, de relaciones) y biplanar y «vacio» (o sea, puramente funcional), así como arbitrario (respecto del *significado*, e indiferente a éste), es accidental en el sentido de que es convencional, y *tiende* luego, en su incorporeidad y funcionalidad, a no ser visto, por así decirlo, ni considerado por sí mismo (Siertsema: «language wants to be overlooked»), siendo por lo demás, como veremos, un instrumento esencial de su fin, el pensamiento (por el postulado de la identidad de pensamiento y lengua) y propiamente, como

también veremos, *uno* de los instrumentos primarios o esenciales sin los cuales no habría pensamiento; 2) observar, sin embargo, que, de entre los caracteres del signo lingüístico, es claro, ya por una primera inspección genérica, que los que le pertenecen de un modo propio, los estructurales, como la incorporeidad, la biplanaridad y la arbitrariedad, no aparecen en los demás signos primarios o esenciales del pensamiento (los técnico-gráficos y los figurativos, musicales, etc.); mientras que, en cambio, puede plantearse ya en sentido afirmativo la cuestión de si los demás caracteres del signo lingüístico (propios no de su estructura específica, sino de su genérica naturaleza de signo) —la vaciedad o pura instrumentalidad y la convencionalidad— son extensibles (el segundo acaso parcialmente) a los demás signos primarios del pensamiento; 3) pasar, por de pronto, al examen de los corolarios gnoseológicos y, en particular, gnoseológico-estéticos, del arte literario y de su semiótica, corolarios que se derivan de los principios de Lingüística científica recién resumidos y, en último análisis, del postulado, profundizado, de la identidad de pensamiento y lenguaje.

13. Los corolarios de Estética —y propiamente de Poética literaria, o poética en sentido estricto— que se derivan problemáticamente de la teoría del signo lingüístico antes resumida pueden enunciarse provisionalmente como sigue: a) el carácter específico, distintivo, de la poesía o literatura es un carácter específico-*semántico*, o sea, específico-técnico; b) correlativamente, es también un carácter específico-*semántico*, y por tanto técnico, el carácter distintivo de la ciencia en general; teniendo presente, como es natural, las premisas gnoseológicas hasta ahora problematizadas y verificadas, que se resumen en la *exclusión* del corriente recurso a una u otra de las características gnoseológicas comunes o generales de la razón (idealidad) y la fantasía (particularidad, para individualizar y distinguir la poesía o arte literario frente a la filosofía y la ciencia).

Vamos a proceder ahora a un análisis experimental de textos de Petrarca y Leopardi, en el cual aplicaremos la «crítica de las variantes»; ello nos abrirá un camino de verificación y formulación definitiva de los dos corolarios recién enunciados.

Leamos, en efecto, por ejemplo, las correcciones de autor de Rime, CCCXXIII, 25-28, por las que se pasa finalmente de



In un boschetto novo, a l'un de'canti,  
Vidi un giovane lauro verde e schietto,  
E fra i bei rami udiassi dolci canti,<sup>1</sup>.

a

In un boschetto novo i rami santi  
Florian d'un lauro giovinetto e schietto,  
Ch'un delli arbor pareva di paradiso;  
E di sua ombra uscian. sì dolci canti, etc.,<sup>2</sup>.

o leamos algunas de las correcciones de *L'Infinito* (por ejemplo, en el v. 3, «celeste confine» corregido por «ultimo orizzonte», en el v. 14 «Infinità» sustituido por «Immensità») o de *A Silvia* (en el v. 5 «lieta e pudica» se sustituye por «lieta e pensosa»<sup>3</sup>, en el v. 12 «dolce avenir» se cambia por «vago avvenir»<sup>4</sup>, en el v. 62 «Un sepolcro deserto e l'Ombre ignude» y «A me la tomba ignorata e nuda», etc. se sustituyen por «La fredda morte ed una tomba ignuda»<sup>5</sup>); tenemos al mismo tiempo presente las consideraciones sugeridas a este propósito —y las sugeribles— por una crítica sensible: ante todo, como dice Contini, «se quita de enmedio el vacío a *l'un de'canti*, que se apoya exclusivamente en la corroida viga y anacrónico artificio de la rima equivocada, y se elimina también el *verde*, que es hasta tautológico respecto de su sustantivo», y «*fiorian y uscian* son imágenes objetivas respecto del pobre enunciado subjetivo de *vidi y udiassi*», y «*l'ombra*, propia de pintor chino o impresionista, en vez de los *rami*, es un nuevo ejemplo de la solita... (deformación) poética» por la cual se procede siempre, según Romanò, «en el sentido de la objetivación y del mito», como ocurre en el final *Ch'un delli arbor pareva di paradiso*; en el segundo caso, como dice De Robertis, *ultimo orizzonte* tiene un sentido «más completo», por más verosímil y preciso, que *celeste confine*, que es, por lo demás, «demasiado alambicado y precioso», e *Immensità* da «más idea de espacio» y, por tanto, de cosa verdadera, que *Infinità*, lo cual

1 En un bosquecillo nuevo, en uno de sus rincones, / Vi un joven laurel verde y recortado, / Y entre sus hermosas ramas se oían dulces cantos.

2 En un bosquecillo nuevo las ramas santas / Florecían de un laurel jovencillo y recortado, / Que uno de los árboles parecía del paraíso; / Y de su sombra salían tan dulces cantos, etc.

3 alegre y púdica.

alegre y pensativa.

4 dulce futuro.

vago futuro.

5 Un sepulcro desierto y las sombras desnudas; A mí la tumba ignorada y desnuda. La fría muerte y una tumba desnuda.

también puede decirse de *lieta e pensosa* y *tomba ignuda* en comparación, respectivamente, con *lieta e pudica* y *l'Ombre ignude*; leído y considerado todo lo cual, tendremos que concluir lo siguiente desde el punto de vista filosófico o gnoseológico-estético: 1) que el progreso de la representación en cuanto a objetividad y verdad, y, consiguientemente, en cuanto a poeticidad, se resuelve en o coincide con un progreso de modulación *lingüística* de sentimientos-pensamientos, o sea, de *comunicación* (en la corriente acepción de este término, a la que antes nos hemos referido); de lo que se desprende que, si es cierto que una «modificación lírica» no deja «rastros» más que en la lengua (por ejemplo, «el elegíaco imperfecto *credea*» en «di mie tenere frondi altro lavoro / *credea mostrarte*», \* *Rime*, CCCXXII, 9-10, indicado por Contini como rastro lingüístico, gramatical, de la modificación lírica sufrida por ese verso respecto de su anterior lectura «...Di mie tenere frondi or qual planeta / t'invidiò il frutto»<sup>7</sup>; con lo que puede compararse el anterior *fiorian e uscian*, etc., así como lo dicho por Hjelmslev a propósito de la inmutabilidad de la función gramatical de un semantema-metáfora, como de cualquier otro, y lo dicho por Sapir sobre la constricción gramatical del ejemplo latino *cor* en cualquier uso, etc.), entonces tiene que ser por su parte falsa la ecuación tradicional poesía = evasividad = expresión (esta última como distinta de y contrapuesta a la comunicación), y tiene que ser verdad que, por coherencia de método, cierta crítica estilística tiene que renunciar enteramente a esa ecuación, pues es obvio que nada más contrarlo a lo evasivo, a lo que no dice ni sí ni no, que la lengua (—pensamiento); 2) que, por otra parte, el progreso en la modulación lingüística de sentimientos-pensamientos, como progreso mismo de la verdad *poética*, es tal en cuanto proceso *interno* a los *textos* en cuestión, o sea, en cuanto se refiere a y depende de su propio crecimiento (historia) y de su identificación como *organismos semánticos*, o sea, como *contextos determinados*; de lo que ya estábamos advertidos por la anterior comprobación de las razones no puramente formales o retóricas del interés y el valor de autocorrecciones «estilísticas» o variantes de autor del discurso poético; interés y valor que son sin embargo distintos, como podemos lícitamente suponer, de los

<sup>6</sup> de mis tiernas frondas otro trabajo / creía mostrarte.

<sup>7</sup> ...De mis tiernas frondas ahora cuál planeta / te envidió el fruto.

de las correcciones de autor del discurso filosófico y científico en general.

Examinemos ahora un texto filosófico, el siguiente paso de los «heróicos furores» de Bruno y del anti-petrarquismo: «Concluye, pues, que la poesía no nace de las reglas, sino por ligerísimo accidente; sino que las reglas se derivan de las poesías; y por eso hay tantos géneros y especies de reglas verdaderas cuantos géneros y especies hay de verdaderos poetas», etc.; preguntémosnos entonces acerca del qué y el cómo del proceso hacia la verdad que constituye, a su vez, esta modulación lingüística de sentimientos-pensamientos. Comprobaremos así que, para que este determinado texto-elemento-de-un-contexto adquiera no un sentido genérico, vago o desenfocado —como es el que puede atribuirsele ya por la inmediata comprensión de los términos lexicográficos que lo componen, etc.—, sino un significado preciso y articulado que explice el elemento de verdad —sobre la realidad de la poesía y su relación con las reglas— que puede sostener la argumentación o «tesis» filosófica que nos comunica o expresa, ese texto-contexto debe asumirse en una relación de *interdependencia*, por lo menos, con muchos *otros textos-contextos*, y no simples «pensamientos», que le preceden, junto con las correspondientes experiencias históricas expresadas por ellos, a saber: los textos platónicos acerca de la naturaleza irracional de la poesía en cuanto *manía*, posesión o «furor» divino, con el consiguiente desprecio del «saber» o técnica (reglas) en esa poesía; y los textos aristotélicos sobre las reglas de su *Poética*, y también los de los aristotélicos italianos contemporáneos de Bruno, con las polémicas de la época; prescindiendo (por comodidad) de todos los textos posteriores que van hasta los de los románticos alemanes y los idealistas italianos, etcétera. ¿Qué significa todo esto y a qué conclusión nos lleva? Por de pronto, ¿en qué difiere proplamente (pues una diferencia se advierte sin más) el proceso de verdad realizado por el texto petrarquesco CCCXXIII, 25-28, respecto del realizado por el texto de Bruno? Podemos responder por el momento que el elemento del pensamiento y verdad que se expresa en el primer texto nos resulta ya *inseparable del texto mismo*, o sea, enteramente incluido y «preso» en él (por usar a nuestro modo la palabra de Humboldt); y nos resulta así ya por la mera comparación con el texto filosófico de Bruno, texto cuyo pensamiento-verdad *presupone*, ya para *expresarse en el texto*, otros muchos textos-

contextos (anteriores y posteriores), o sea, y por así decirlo, toda una *cadena semántica* de la que forma parte; mientras que el texto de Petrarca es tan *autónomo semánticamente* que *no presupone* en su *valor* expresivo *más que a sí mismo*, y acaso también su propia historia, indicada por las variantes «estilísticas» que han preparado su misma constitución semántico-formal de discurso poético; en cambio, las posibles variantes del texto de Bruno no valdrían más que como fases preparatorias de su *heteronomía semántica* o dependencia respecto de otros innumerables contextos (omnicontextualidad), dependencia que es el único condicionamiento y la única justificación de la constitución semántico-formal de ese texto en discurso filosófico. Más concretamente: 1) la contribución filosófica a la verdad expresada por el paso de Bruno y por el contexto omitido —a saber: que no deben separarse del proceso vivo de la poesía las reglas retóricas y críticas, y que, en resolución, las reglas deben servir a la poesía según los casos, y no imponerse a ella como preceptística preconcebida— habría sido inconcebible e irrealizable, no existiría, sin la carga significativa *técnica* —o sea, *semánticamente unívoca*— de dos términos, por lo menos, usados en el texto, los términos «poesía» y «reglas», los cuales concentran de hecho en su significado, y *por lo menos*, referencias dialécticas a los textos antiguos y del Renacimiento interesantes para la *querelle* estética entre aristotélicos y platónicos; de tal modo que todo el discurso de Bruno se centra y gira en torno de esos dos términos *generales por su especialidad* (pues no son ya simplemente la «poesía» y las «reglas» de las que se habla genéricamente en el lenguaje común), al mismo tiempo que *objetiviza* su «tesis» precisamente por medio de la *contextualidad semántica no-orgánica* (puesto que heterónoma) de aquellos dos términos, o sea: por medio de su característica de voces *técnicas*; 2) la aportación poética a la verdad expresada por el paso petrarquesco y el contexto omitido («...si dolci canti / Di vari augelli, e tant'altro diletto, / Che dal mondo m'avean tutto diviso», etc., etcétera)<sup>8</sup> —a saber: cómo puede suavizarse la naturaleza de una mente enamorada e inclinada en amor al platonismo cristiano y otras convenciones del tiempo de Petrarca, etc., etcétera— es, por su parte, posible y existe por la rica

<sup>8</sup> ...tan dulces cantos / De varios pájaros, y tanta otra delicia,  
Que del mundo me habían completamente separado.

carga *semántica* contextual-interna, «estilística», del paso, de tal modo que la *objetivización* del pensamiento propia del discurso petrarquesco (y poético en general) se obtiene por medio de una semanticidad contextual-*orgánica* que es lo contrario de la semanticidad contextual-*no-orgánica* —ya que heterónoma, o sea, omnicontextual— del lenguaje técnico de Bruno; y en este sentido es lo mismo que autonomía semántica (id est: de la poesía).

Queremos decir, con otras palabras, que la búsqueda de lo universal, de la verdad, que es propia del discurso científico en general (y, en el caso de la filosofía, es una búsqueda tal que no admite ningún presupuesto sin problematizar ni resolver en lo universal), se realiza por medio de aquellos valores semánticos técnicos, y por tanto omnicontextuales («prosaicos» puede decirse también, si se gusta de este adjetivo) que le son más adecuados en razón de su intercambiabilidad o heteronomía con la cual puede expresarse, y de hecho se expresa, la reflexión científica, cuyos géneros tienen que ser unívocos; y que, por el contrario, la búsqueda de lo universal, de la verdad, propia del discurso poético, se realiza por medio de aquellos valores semánticos llamados «estilísticos», *contextuales-orgánicos*, que le son más adecuados en razón de su autonomía, en la que pueden expresarse, y de hecho se expresan, la reflexión y la abstracción literaria, cuyos géneros, como veremos, tienen que ser *polisentidos* (polisemantemas) para poder ser «ocasionales», «connotativos», «libres», etc. Con lo que se confirma una vez más (por el iniciado examen del aspecto semántico del pensamiento científico y del pensamiento poético) que lo que distingue realmente la ciencia en general de la poesía (y del arte en general) *no es* el carácter abstracto del pensamiento en un caso y la «concreción» de la fantasía en el otro, sino —como ahora empezamos a ver— la *omnicontextualidad* o tecnicidad del lenguaje usado (por el pensamiento) en el primer caso y la *contextualidad orgánica* del lenguaje usado (por el pensamiento) en el segundo caso; y así lo veremos mejor más adelante. Por el momento tenemos que concluir el examen de la fenomenología del lenguaje técnico.

Tomemos otro texto filosófico, el *Fedón*, o De la inmortalidad, exaltado por los estetas como una de las obras platónicas más «hermosas» y cuya autoridad filosófica se encuentra, sin embargo, en pasos como el siguiente 105 a: «...no es pues sólo lo *contrario* [lo impar, lo frío, la muerte]

lo que se niega a recibir en sí mismo a su contrario [lo par, lo caliente, la vida], sino, además, aquel término [por ejemplo, la *triada*] que *trae consigo* algún contrario [lo impar]; y cualquiera que sea el *objeto* al que se aplique este término [por ejemplo, el sustrato particular constituido por un grupo de tres cosas], es el mismo término que trae consigo dicho contrario [lo impar] el que se niega a recibir la *contrariedad* [lo par] del contrario que él *trae*: paso cuyo sentido (a saber: la presencia de una naturaleza específica, como la triada, en un sustrato o sujeto implica la presencia en éste de la correspondiente naturaleza genérica, lo impar, y, en resolución, la genericidad de las cosas particulares está mediada por la especificidad de lo genérico) es inseparable —en su constitución y en su desarrollo veritativo— no sólo del sentido de *otros contextos* anteriores (desde los eleáticos y pitagóricos hasta los socráticos), sino también del sentido de otros contextos posteriores, como, por ejemplo, los textos aristotélicos de los *Primeros Analíticos*, 52 b 7, y de los *Topicá*, 144 b 16, etc., en los cuales volvemos a encontrar, por no fijarnos más que en esto, los verbos *epiphéreîn* (=traer, introducir) y *synepiephéreîn* (=traer consigo) para expresar precisamente aquella introducción de la naturaleza genérica mediante la específica que es característica de los *silogismos* en Barbara y Celarent; de modo que el *locus semántico* de la *omnicontextualidad* de estos términos (y de los demás subrayados: contrario, triada, etc.) es lo que nos indica, con su especialidad *univoca*, su tecnicidad, y nos muestra, en suma, cómo la búsqueda filosófica de la verdad procede —en concreto— por medio de valores *semánticos* cuya contextualidad no-orgánica es precisamente la única adecuada o funcional para aquella *problematización universal* de las cosas que se resuelve y aplaca (en el infinito) en una progresiva y rigurosa delimitación *univoca* de los géneros o significados *más equivocadamente diversos* del discurso vulgar (el cual usa, en cambio, los mismos términos para los géneros más diversos). Mientras que la búsqueda poética de la verdad, que es una problematización no menos universal de las cosas (o sea, que también ella pone en duda lo empírico, lo inmediato de todas las cosas, sustituyéndolo por una mediación), se realiza por medio de valores *semánticos* contextuales-orgánicos que son los únicos adecuados o funcionales para la resolución de su problematización de las cosas, en cuanto que sustituyen con sus términos —que son

rigurosamente *polisentidos* (esto es el «estilo» si el uso es riguroso, y los polisentidos constituyen la «pregnancia» y la «continuación» poética)— los géneros *más equivocadamente diversos* del discurso vulgar; la búsqueda poética concuerda, pues, con la búsqueda filosófica en esta función catártica, y no difiere de ella más que en la técnica catártica y en sus resultados positivos, como iremos viendo con más claridad.

En cuanto a las ciencias históricas bastará con precisar: 1) que el *optimum* perseguido por ellas, a saber, el llegar (como se ha dicho de lo mejor de Mommsen) a conclusiones generales íntimamente amalgamadas con todas las singularidades fácticas, implica también el uso de correspondientes valores semánticos *unívocos*, precisamente para expresar, articulándolo, lo posible realizado, lo ocurrido, y distinguirlo así de lo posible mero; 2) que, efectivamente, puesto que la «crítica histórica» consiste en «dosificar lo probable y lo improbable» (Bloch), no puede ser en su más general estructura gnoseológica distinta de aquel pesar lo verosímil y lo inverosímil y lo creíble que es propio del poeta (cfr. supra la apelación del historiador, igual que del poeta incluso cuando metaforiza, al *examen de la semejanza*, por lo que la crítica de los testimonios históricos se mueve entre la semejanza que justifica y la que desacredita); y precisamente la necesidad semántica de términos unívocos —*id est*, omnicontextuales— producida por nuestra experiencia y nuestro pensamiento de lo ocurrido, de los hechos y de la realidad (que, de todos modos, no agotan lo verdadero), es la que integra o contribuye a constituirse y a definirse a la crítica histórica como tal; y así es la garantía —no metafísica— de la diferencia específica entre la crítica histórica y la poesía, la cual, en cambio, se define mediante polisentidos contextuales-orgánicos.

Pero la necesidad de la univocidad es más directamente perceptible, naturalmente, en las ciencias físicas, ya sea por su reducido campo (carente de la problematidad universal de la filosofía y de la historia), ya por la especialidad o técnica peculiar *ad oculos* de su lenguaje (matemático, al menos en parte artificial). Es cierto que «erraría», como nos advierte Galileo en el *Saggiatore*, «el que dijera: 'Las cosas del mundo son grandes o pequeñas', en la cual proposición no hay ni verdad ni falsedad, y así también al decir: 'Los objetos son próximos o lejanos'; de cuya *indeterminación* resulta que las mismas cosas se podrán

llamar vecinísimas y lejanísimas, grandísimas y pequeñísimas, y a las más próximas lejanas, y a las más lejanas próximas, y a las más pequeñas grandes y a las más grandes pequeñas, y se podrá decir: 'Esta es una *colínita* pequeñísima' y 'Este es un *diamante* grandísimo'; aquel correo llama brevísimo al viaje *de Roma a Nápoles*, mientras que aquella noble señora se queja de que la iglesia está demasiado lejos *de su casa*. Por tanto, si no me engaño, para evitar estos *equivocos*, ... Sarsl... debería añadir una determinación precisa..., diciendo, verbigracia: 'Llamo distancia mediocre a la de *una legua*; grande a la que es *más de una legua*; pequeña a la que es *menos de una legua*': ni entiendo por qué no lo ha hecho, si no porque quizás veía sus ventajas y más se las prometía de poder *deslumbrar* hábilmente *con equivococ* a las personas sencillas que de concluir sólidamente para las más inteligentes; y es verdaderamente una gran ventaja el *tener las cartas marcadas por los dos lados* y poder decir, por ejemplo: 'Las estrellas fijas, como son lejanas, aumentan poquisimo, y la Luna mucho porque está próxima', y luego, cuando lo necesite, decir: 'Los objetos de la habitación, como están próximos, aumentan mucho, y la Luna poco, porque está muy lejana', etcétera. Lo que quiere decir que términos y conceptos como «lejos», «cerca» y sus comparativos y superlativos, como no son susceptibles de determinación unívoca y rigurosa, tienen que ser sustituidos (en nombre de la ciencia) o reducidos a un término-concepto susceptible de tratamiento matemático: el término «distante tanto» (un milímetro, un centímetro, cien kilómetros); o que, por dar otros ejemplos, «al nivel científico tenemos el coeficiente cuantitativo de elasticidad en vez del término cualitativo 'elástico' del lenguaje cósmico; el término cuantitativo 'temperatura' en vez de los términos cualitativos 'caliente' y 'frio' (Carnap); ya que, por último, es de sobra sabido que tampoco los procedimientos métrico-cuantitativos son más que (peculiares y afinadas) formas de *clasificación* de las cosas, y que las clases, los *géneros* (precisemos: científicos) tienen que tener un nombre sólo, ser *unívocos*.

Pero, por otra parte, sabemos que también las *metáforas* son géneros —ocasionales o como quiera llamárselos— y que lo son todos los símbolos poéticos, en cuanto *tipos* y *tipicidad*: y aquí vuelve a presentársenos inevitablemente el *otro* lenguaje (verbal) o, por mejor decir, el otro aspecto del lenguaje, con su rigor semántico-formal, que no es in-



ferior al del científico, aunque sea diverso de él; con sus términos no equivocados, como los del discurso vulgar, ni unívocos, como los del discurso científico (en general), sino *polisentidos* o *polisemantemas*; el lenguaje del discurso poético; sí, pues, tales son los datos, tenemos que esperar que la equivocidad de aquellas pobres expresiones empíricas de la noble señora y el correo de Galileo merezca juicio (diverso) ante un tribunal distinto del de la ciencia, ante el tribunal de la poesía; lo cual tiene curiosas consecuencias, dada la diversidad de los procedimientos semánticos que usa la poesía, comparada con la ciencia, o sea, el pensamiento científico (¿puede haber algún procedimiento semántico que no sea del pensamiento en sentido propio?). Puede ocurrir, por tanto, hipotéticamente —pues nada se opone a ello—, que las mismas palabras (en cuanto a léxico y gramática) de la noble señora y del correo vuelvan a aparecer en un contexto de narración, novela o comedia, y que en este contexto se enriquezcan con sentidos tales que hagan de ellas expresiones profundamente cómicas o dramáticas, en cualquier caso llenas de verdad (poética); o puede ocurrir, ya sin hipótesis, que una expresión como «¿has comido?», una expresión, en sustancia, análoga a las anteriores y a otras como «¿qué hora es?», o «vámonos», las cuales, según los epistemólogos (y con razón), «no comunican conocimientos» *físicos*, reaparezcan sin cambio alguno, y, sin embargo, sublimadas, en el contexto de uno de los pasos poéticamente verdaderos de la *Cartuja* de Stendhal, y precisamente en boca de la enamorada Clelia, que está temiendo el envenenamiento de su Fabrizio Del Dongo. Y puede ocurrir que una invocación de Dios, una plegaria o ruego —pese a que ya Aristóteles, antes que los modernos lógicos de la ciencia, excluyó en el *De Interpretatione* que un ruego pueda ser «verdadero» o «falso» —exprese una profunda verdad (poética) cuando la pronuncia, por ejemplo, el médico de lady *Macbeth* —«¡Dios, Dios perdonanos a todos!»—; y hasta que una exclamación, cuando es, entre mil ejemplos, el «Ach!» de dolor de Alcmena que cierra el *Anfitrión* nada molliresco de Kleist, exprese un mundo de poética verdad humana; y así sucesivamente hasta el infinito (prescindiendo de la posible verdad y el significado histórico puro y simple, así como de la correspondiente univocidad *no métrico-cuantitativa*, de expresiones materialmente idénticas a las anteriores en cuanto a léxico y gramática). Por tanto, en la comparación con las

ciencias físicas y su lenguaje se advierte del modo más claro y fácil la diferencia entre poesía y ciencia en general (incluida la filosofía), o sea, la simple diferencia gnoseológico-*semántica*, no la creída hasta ahora y basada en la abstracta e hipostática dicotomía gnoseológica de razón y sensibilidad (fantasía, etc.), o de universal y particular, o de abstracto y concreto (intuitivo), o como quiera decirse; pues, por repetir con otras palabras lo que ya hemos dicho antes (cap. I), nos parece difícil negar que la poesía pertenece al campo de la razón igual que la ciencia, en cuanto que ambas son *unidad de una multiplicidad*, y, por tanto, razón-y-sensibilidad tanto una como otra; hasta el punto de que el mismo «carácter abstracto» de las ciencias físicas no puede, como es sabido, aislarse de un básico sentido intuitivo de la «cualidad» del mundo, o contacto permanente con las cualidades del mismo, contacto que se revela en la siguiente necesidad de orden dialéctico-semántico, a saber: que la «cadena de reducciones [de los términos cualitativos a términos unívoco-cuantitativos, abstractos; cfr. supra] debe en todo caso llevar finalmente a predicados del lenguaje cósmico [= sublenguaje que es la parte común del lenguaje precientífico y del físico], aún más, a predicados cósmicos *observables*; pues en otro caso no habría modo alguno de establecer si el término físico en cuestión puede *aplicarse* a casos especiales en base a proposiciones *facticas* dadas» (Carnap). Así como, a la inversa, la «concreción» de la poesía no puede separarse, como se ha visto, de su tipicidad o abstracción (determinada): índice suficiente de lo cual es ya, en su naturaleza genérica, el lenguaje (la palabra-lengua), siempre que no se olvide que el lenguaje —en cuanto es por excelencia sistema regulador de significados y, con ello, instrumento (intelectual) de comunicación— «no es impresionista» (Amado Alonso) ni puede serlo («Decir 'verde' equivale a decir 'esto es *de la clase verde*', con lo cual nuestra primera impresión queda como tapada por la categoría... la palabra, el *pensamiento idiomático*, que es categorial, ... la *ortopedia intelectual* que la lengua impone a la intuición...»)

14. Para precisar la naturaleza de la poesía tenemos que detenernos ahora ante aquel carácter semántico específico —el ser un discurso o género polisentido (polisemo)— que la distingue de la ciencia, discurso o género unívoco. ¿Qué significan propiamente, y qué suma de implicaciones

comportan para nosotros, los términos polisentido y unívoco? ¿Y qué relación tienen con términos ya aludidos, como «connotativo» y su opuesto implícito, «denotativo»? En los comunes diccionarios se encuentra, entre otras cosas, en el artículo «polisentido» o «término polisentido»: «palabra de varios significados además del literal» (y lo mismo vale para «polisemo» o «polisemantema», de *polús*, mucho, y *sema*, signo); y en el artículo «unívoco»: de cosas, que tienen el nombre en común con otras del mismo género; de vocablo, que se usa referido a varias cosas del mismo género, que tiene un solo significado, por lo que se opone a 'equivoco'; también se dice: «los géneros tienen que ser unívocos». Por otra parte, en el glosario que cierra el manual de Brooks y Warren —manual de los «nuevos críticos» americanos (*Understanding Poetry*, 1952)— encontramos lo siguiente en el artículo «denotación»: «La denotación de una palabra es su significado específico. Por ejemplo, la denotación de la palabra 'perro' es 'miembro de una clase de mamíferos carnívoros' (*canis familiaris*), de la familia de las 'Canidae', etc. Pero la palabra tiene también gran número de *connotaciones*, o significados implícitos y asociaciones [de significados]. Las connotaciones de una palabra pueden variar considerablemente de una persona a otra y de un contexto a otro. Por ejemplo, en nuestra discusión de la poesía 'Los tres cuervos' [una balada anónima] se ha indicado que el perro simbolizaba en ella la fidelidad, o sea, que en la poesía se subrayan ciertas connotaciones de la palabra 'perro'. Pero la palabra tiene también otras connotaciones que pueden aparecer en otro contexto. Por ejemplo, la palabra 'perro' puede usarse como insulto».

Ahora bien: para mayor rigor vamos a sustituir el anglicismo (que procede de Mill) «denotación» (y «denotativo») por *unívoco* (cfr. la «precisa determinación» galileana) y *equivoco* (cfr. los «equivocos» galileanos) según los casos, según que se entienda la palabra o discurso científico y filosófico o la palabra o discurso común, vulgar, para el último de los cuales usaremos también el término, más riguroso, de *literal-material* (cfr. *infra*): sustitución exigida, entre otras cosas, para evitar la contaminación y confusión de términos lexicográficos científicos y comunes, evidente en ese «significado *específico*», etc., de que hablan Brooks y Warren; y también sustituiremos el anglicismo (procedente del mismo Mill) «connotación» (y «connotati-

vo») por *polisentido* o polisemo (ambos con el doble valor gramatical de sustantivo y adjetivo; a ello nos autoriza sin más la ambigüedad e indiscriminación de nuestros diccionarios en este punto); a los cuales se opone el *equivoco* no menos, como puede advertirse, que al *unívoco*.

Para proceder a una aclaración de estas categorías gnosológico-semánticas del unívoco, el polisentido y el equivoco, apelaremos al respectivo *locus* semántico de cada una, al que hemos recurrido ya a propósito del progreso de la modulación lingüística de sentimientos y pensamientos petrarquescos (y leopardianos) como progreso mismo de la verdad poética —o progreso de la lengua con estilo— cuando dijimos que ese progreso es un proceso *interno* a *organismos semánticos determinados*, y le contrapusimos el carácter no-orgánico-contextual de la verdad científica y filosófica.

Por *omnitextual*, o *locus* semántico del *equivoco*, entenderemos la unidad lingüística (semántica) no abstracta, sino concreta, que es la *frase* (cfr. la «proposición» aristotélica), o nombre (—frase), suma de «valores» léxico-gramaticales, cuando constituye —o es parte de— un complejo lingüístico-formal, o expresivo-de-pensamiento, genérico y, por lo tanto, casual: o sea, un texto que sirve como *literal-material* para otros textos que son *contextos*, como lo son lo que es contextual-orgánico (determinado) y lo que es omnicon-textual. Por tanto, lo casualmente textual es lo omnitextual. Con menos distinciones diremos que lo omnitextual es el lugar semántico del discurso vulgar, y por tanto equivoco. Por *contextual orgánico*, o *locus* del polisentido (o polisemo), entendemos, en cambio, la unidad lingüística concreta, la *frase* o nombre-frase (como antes), que no sólo no es casualmente textual, sino que, además, tiene un valor expresivo o interés lingüístico-formal (o de pensamiento) condicionado por su capacidad de constituir en sí misma un complejo lingüístico-formal o expresivo individualizado y orgánico, hasta el punto de valer como *con-texto* necesario y constringente para todo elemento suyo, para todo elemento de la frase; o hasta el punto de ser ella misma parte orgánica o miembro de un organismo expresivo o contexto que tiene su corazón en ella o en otras unidades determinables, frases o «proposiciones», que son *estructurales* en el contexto. De lo que procede todo valor expresivo polisentido, o sea, todo valor constituido por un *añadido* de sentido *respecto* (un respecto dialéctico, como

veremos) del de los valores omnitextuales (que son, en comparación, agregados casuales de significados y equívocos); y esta *pluralidad añadida de significados, inseparable de un determinado contexto*, ya que producida por éste y por su medio, constituye el pensamiento o discurso poético y su autonomía (autonomía semántica de la poesía, científicamente identificable, no metafísica). Por otra parte, entendemos por *omni-contextual*, o *locus* semántico del *unívoco*, la unidad lingüística concreta, la frase o nombre-frase (como antes), que no sólo no es tampoco casualmente textual, sino que, además, tiene un valor expresivo no condicionado por ningún contexto determinado, sino por *innumerables contextos*, cada uno interdependiente de los demás y todos constitutivos de una especie de *contexto abierto* o en proceso; con lo que esa unidad es un valor expresivo *omni-contextual*. De ahí procede la *omnilateralidad* o *universalidad* de pensamiento (filosófico y científico) que, sin embargo, no lo es sino *en cuanto inseparable*, por constitución, del carácter *semántico* (id est, instrumental) de la *omnicontextualidad* y, por tanto, de la *univocidad*, y no porque sea la «*universalidad*» o «*verdad*» por *excelencia*; ni podría serlo, pues, por todo lo que ya hemos visto, la *verdad* consta no sólo de *géneros unívocos*, o filosóficos y científicos, sino también de *géneros polisentidos* o polisemos, que son los poéticos, y unos y otros *trascienden* por vía semántico-formal (no abstractamente formal) y *verifican los géneros equívocos* o casuales o vulgares del campo omnitextual. Ahora tenemos que examinar esa *trascendencia semántico-formal*, esa dialéctica constitutiva de los géneros o valores científicos y poéticos, *fin* cuyo *medio* o instrumento es el semántico. Haciendo lo cual descubriremos, entre otras cosas, que la identidad de lenguaje y pensamiento (lenguaje, aquí en el sentido de lengua) es una identidad dialéctica de fin y medio.

Para realizar el indicado propósito hay que advertir ante todo: 1) que los términos unívoco y polisentido son términos relativos o relacionales, implican ambos una relación con alguna otra cosa, con lo equivoco en cuanto propiamente literal-material, y el primero implica relación con este último para trascender su equivocidad (id est, el uso del *mismo* término para *diversos* géneros de cosas, o sea, diversos conceptos) reduciéndola al rigor formal de la univocidad o tecnicidad (=el *mismo* término para el *mismo* género de cosas, o concepto); y el segundo hace lo mismo, *mutatis mutandis*; con el resultado, en este último caso, de obtener para un

*mismo* género o concepto *más* términos que lo literal-material, y, consiguientemente, *más* términos para *más* géneros o conceptos; de lo que se origina la distinción entre géneros científicos y géneros poéticos; 2) que esa transcendencia dúplice o bifurcada es, sin duda, transcendencia de una *materia* (lo literal-material) por parte de la *forma*, del pensamiento (poético o científico), pero lo es, como debe observarse, en cuanto al mismo tiempo resulta —precisamente para poder ser realmente *formal*— transcendencia o desarrollo *semántico*, con lo que *se funda* en lo literal-material como *medio* semántico (la frase o el nombre-frase) no menos que en ellos mismo como *fin*, como *pensamiento* o significado expreso (equivoco, casual) que hay que *trascender*, *desarrollar*; 3) que esto es, dicho de otro modo, la necesidad de la *copresencia* dialéctica de lo literal-material, como conjunto semántico-formal, tanto en la génesis del unívoco como en la del polisentido, para poder realizar —sobre su *base*— aquella *separación* respecto de él que es precisamente su superación semántico-formal, unívoca o polisema: necesidad dialéctica que tiene una confirmación (subestimada por indiferentismo *lingüístico* por parte de los estetizantes) en el hecho problemático de la *paráfrasis* de la poesía en el caso del polisentido o poliseísmo, pues la *paráfrasis*, *rectamente entendida*, no puede ser sino el momento de confrontación dialéctica entre aquellos elementos de lo literal-material, que necesariamente tiene que haber conservado la poesía y aquellos otros que, por haberse desarrollado, tienen necesariamente que haberse transformado en ella; ese momento dialéctico sirve, como veremos, al crítico digno de ese nombre para captar y valorar la génesis y el proceso de la poesía como entidad polisentido; otra confirmación de lo antes dicho se tiene en el caso del unívoco, por ejemplo, cuando se trata de la confirmación de la copresencia dialéctica de los valores del lenguaje cósmico (como sublenguaje común al precientífico y al científico) en el caso del lenguaje físico, cuantitativo; confirmación que se obtiene en la *aplicación* y la aplicabilidad de este último.

Establecido lo anterior, aun es necesario precisar —para poder penetrar claramente en aquella doble transcendencia semántico-formal de lo literal-material, y especialmente en su transcendencia poética— que lo *literal-material* comprende: a) todos los *elementos fonético-gramaticales y lexicográficos* de una lengua, lo «formal» de la literatura (forma lexicográfica y forma gramatical), que mejor podría llamarse *forma instrumental* (cfr. supra, por ejemplo, los exponentes-

morfemas y los correspondientes exponentes-prosodemas de Hjelmslev); b) todos los *significados* correspondientes, o «contenidos» de la misma letra (en cuanto forma lexicográfica, etc.), o sea, *fin*-pensamiento (pensamiento histórico en sentido lato, incluida por tanto la experiencia en general) de la forma instrumental. Todo lo cual, tomado junto, es precisamente el *material técnico* (de la comunicación, id est, expresión) con el que se constituye la poesía (como la ciencia) y que, por tanto, la precede y la condiciona, y entra, efectivamente, en la *dialéctica semántica poética* (como entra, mutatis mutandis, en la científica) para ponerla en movimiento en su doble ritmo de conservación y mutación: conservación-mutación —en el estilo— de lo formal de la letra, y conservación-mutación de la *parte* de los *contenidos* de la letra que la poesía *desarrollará* trasvalorando su equivocidad y su casualidad en el rigor semántico-formal de lo connotativo, o, por mejor decir, del *polisentido* o polisemo; entendiéndose que la equivocidad de los contenidos de lo literal-material no puede medirse exactamente sino en la *comparación* (paráfrasis crítico-estética) con el rigor formal del polisentido, en cuya *dialéctica semántica* entran aquellos contenidos, en el caso considerado, a través de su trasvaloración y purificación (catarsis); o bien, mutatis mutandis, en la comparación, otra y diversa, con el rigor formal de lo unívoco y técnico, en la *aplicabilidad* de los resultados de la *dialéctica semántica* de éste. De lo cual puede concluirse que en la constitución de la síntesis que es el *símbolo poético* en cuanto síntesis polisentido (id est, tipicidad característica) entran: 1) lo *instrumental* (o semántico) que es lo formal de la letra, por el postulado fundamental de la identidad pensamiento-lenguaje (identidad que se revela como identidad dialéctica de fin y medio); 2) el *fin* —pensamiento de aquella instrumentalidad, que es el contenido de la letra misma, por aquellos valores suyos (pensamiento) quedan englobados (conservados) pero también *desarrollados* (mutados), en un *fin* (—pensamiento) *ulterior*, cuyo medio o instrumento (semántico) adecuado es, sin duda, lo *formal de la letra*, de que hemos hablado antes, pero como una *multiplicidad de nombres* (—frases) *no reducida* (como en el caso del unívoco o nombre-frase técnico), sino *ilimitada*. Razón por la cual *a partir de y por encima* de la «rosa» de los léxicos (elemento literal-material), se han producido otras innumerables «rosas»: la dantesca «cándida rosa» de la «milicia santa» igual, por ejemplo, que la «roja, roja rosa» de Burns (My love is like a

red, red rose...»); producidas, naturalmente, en el locus semántico *ad hoc*: en lo contextual-orgánico, locus del polisentido, o sea, de los géneros poéticos. Y así se ve que la tarea primera del crítico de poesía y de literatura consistirá en discernir si, dónde y en qué medida los valores semánticos (pero ¿hay valor o pensamiento que no sea séma?) del texto examinado entran bajo la categoría del polisentido o en la del unívoco o el equívoco (discurso vulgar) en el caso extremo; tarea no realizable sino desde una percepción exacta del locus semántico del texto (percepción que condiciona el «gusto» o sentido del «estilo»); esa percepción debe decir al crítico si el texto examinado es —en cuanto totalidad o en cuanto elemento— algo contextual-orgánico, y no algo omnicontextual o incluso omnitextual; lo demás vendrá entonces por sí mismo: la reconstrucción de la génesis de la posible poesía como polisentido *a partir de y más allá de* lo literal-material, lo que implica el ejercicio de una filología enteramente funcional en la cual la *paráfrasis crítica* del *contexto* reconocido es precisamente el momento dialéctico positivo que posibilita la explicación progresiva de las connotaciones trascendentes a lo denotativo o literal-material, así como su precisa validez. Yerran, pues, tanto los que, por racionalismo abstracto, son incapaces de distinguir entre los contenidos de lo literal-material y los polisentidos (como ocurre hoy, por ejemplo, a Yvor Winters), cuanto los que, advirtiendo tal distinción, no consiguen, por un resto de misticismo estético, con el correspondiente indiferentismo lingüístico, captar en la poesía la presencia dialéctica de lo literal-material y, por tanto, tampoco logran reconocer la función crítica de la paráfrasis, la cual es para ellos una mera «herejía» (este es el caso de Cleanth Brooks). Por todo eso puede ocurrir que este último, Brooks, tenga, como tiene, razón al objetar al racionalista Winters, a propósito del verso de Browning.

*So wore night; the East was grey....*

(«Así se consumió la noche; el Este era gris...»), que «así se consumió la noche» y «así pasó la noche» pueden considerarse con el mismo significado racional «sólo si equiparamos 'significado racional' con significado de una laxa [*loose*] paráfrasis»; pero también ocurre que, después de tener razón en eso, se equivoca al detenerse aquí —en el aspecto inmediatamente negativo de la paráfrasis— y descuidar, por las razones dichas, la función crítica positiva de la paráfrasis, la



cual precisamente nos hace medir y valorar, en cuanto *se la compara* con el texto cuya paráfrasis es, la *separación* ocurrida entre lo literal-material del discurso vulgar («pasó») y el polisentido (que es aquí una metáfora: «se consumió») del discurso poético. Del mismo modo que se equivoca Bremond, el sostenedor de la «poesía pura» (libre de todo concepto), cuando, a propósito del verso de Malherbe

Et les fruits passeront la promesse des fleurs,

observa que «este verso tiene un sentido —la cosecha será buena—, pero tan pobre que no puede concebirse que brote de él tanta poesía»; pues el sentido de este verso es en realidad el sentido connotativo o polisentido de que «los frutos rebasarán la promesa de las flores», mientras que «la cosecha será buena» no es más que el sentido literal-material reproducido en función de paráfrasis, aquí negativa, desviada y no crítica (por lo demás, cuando Bremond dice: «añadid el peso de un copo de nieve al tercero de estos divinos *anapestos*. 'Et les fruits passeront les promesses des fleurs', y el vaso se romperá», nos hace fundadamente sospechar con este experimento suyo que él mismo, por correr en pos del espejismo de la «música» poética de los *anapestos*, presuntamente destruida por el «*les*» en el lugar del «*la*», haya dejado de ver que el vaso de elección de la poesía se rompe simplemente —pero esto no es poco cosa porque el plural «*les promesses*» altera y ensucia incluso grotescamente la unidad y la potencia de la metáfora «promesa de las flores», construida precisamente con el singular del artículo determinado, basada en él y, por lo tanto, en el sentido abstracto y sintético del sustantivo-concepto-vehículo, rasgo del que nace precisamente, como sabemos, el *nero* polisentido que es la metáfora).

El concepto de dialéctica semántica nos permite ahora explicar y justificar el *pathos objetivo*, que puede ser *histórico*, que registramos antes (cfr. cap. I, §§ 5 ss.). Esta cuestión se aclara observando: 1) que con el reconocimiento de la esencial componente lingüística de la poesía queda probada —por el postulado de la identidad (dialéctica) de pensamiento y lenguaje, que queda a su vez verificado por esta comprobación —la pertenencia de la poesía al pensamiento en general, como unidad— discursiva, no mística —de lo múltiple; 2) que de ello resulta la posibilidad semántica (única no mítica) de una circulación del pensamiento histórico (científico) en la poesía, una circulación, por así decirlo, del pensa-

miento unívoco en el polisentido, y viceversa, por mediación del medio que es la lengua y, más precisamente, por mediación de lo omnitextual, id est, de lo literal-material; 3) que en esa circulación —dada la estructura de la dialéctica semántica antes examinada— el repensamiento poético —o sea, polisentido— de significados, que en el caso considerado son históricos, conserva y muta al mismo tiempo tales significados: los conserva en sus valores literales-materiales, sin duda desarrollados, pero también englobados en sus valores unívocos (cfr. supre: «hybris», pecaminosidad», «guerras púnicas», «comunismo», etcétera), y los muta al integrarlos con ulteriores sentidos o valores en la —y por la— *formulación pluralista ilimitada de nombres-frases* que es propia del polisemo o polisentido; de modo que los valores omnicontextuales, significados unívocos, históricos en el caso considerado, se trasvaloran en significados contextuales-orgánicos, poéticos, por el medio —muy precisamente lingüístico— de los valores omnitextuales (por lo demás, sabemos que los valores omnitextuales condicionan incluso el lenguaje físico, pese a estar éste constituido en gran parte por el lenguaje artificial del simbolismo matemático; y ello hasta el punto de que, para su aplicación, el lenguaje físico tiene que orientarse por el lenguaje omnitextual, que es el sublenguaje cósmico común al lenguaje científico y al precientífico); 4) que, consiguientemente, la circulación del pensamiento histórico (unívoco) en el pensamiento poético, y viceversa, puesto que consiste en la mediación ejercida por lo literal-material —o sea, en el hecho de que uno y otro pensamiento se remiten a este último como a su común valor-base semántico—, no perjudica en absoluto a la recíproca independencia y distinción (semántica, ni metafísica) entre ambos, la cual se actúa en la trascendencia semántico formal respecto de lo literal-material que es peculiar a cada uno de ellos, polisentido o unívoco; de lo que se originan las *abstracciones típicas polisentido*, o géneros poéticos, y las *abstracciones típicas unívocas*, o géneros científicos (abstracciones unas y otras determinadas, como ya sabemos). En resolución así como la «roja, roja rosa» de Burns es y no es la «rosa» del tratado de botánica —lo es por su valor literal-material, del que procede en el mismo separarse respecto del tratado, y no lo es por la ausencia de desarrollo técnico de sus características como órgano reproductor de la planta, etc., puesto que al poeta no interesa de la «rosa» más que la deseabilidad, *trasladada* por él a la persona de la amada; así también la «hy-

brís» de Píndaro y «Mylae» de Eliot son y no son las de las historias del ethos griego o de las guerras púnicas respectivamente: lo son por su común elemento literal-material, por sus nombres-conceptos en los léxicos griego y latino, y no lo son por la ausencia de su particularización técnica, sustituida por Píndaro con las «desventuras envidiosas» y la «insolencia fatal», etc., y por Eliot con el «¡Stetson! ¡tú que estuviste» etc., o sea, mediante significados que no pertenecen ya *exclusivamente al orden de lo omnitextual* de los léxicos greco-latinos, elementos-base comunes al lenguaje de los poetas y al de los historiadores, pero que no pueden ser tampoco (bajo pena de confundir y anular las respectivas síntesis poéticas) del orden *omnicontextual* propio de los significados de la historia del ethos griego y de la historia de las guerras púnicas, historias que no conocen ni «desventuras envidiosas», etc. (puesto que incluso cuando las aducen como fuentes no toman de ellas más que los elementos ordenables en la jerarquía unívoca de los conceptos éticos griegos) ni ningún Stetson que estuviera en la batalla de Milazzo. El mismo proceso se tiene en sustancia cuando la poesía misma se hace historia *de sí misma* en la crítica literaria; el momento decisivo de lo cual es el despliegue del *gusto*, la capacidad— apenas advertido el *locus* semántico de la poesía, lo contextual-orgánico— de *reconocer* el paso del pensamiento-lengua al pensamiento-estilo, o sea, del sentido casual y equivoco de lo literal-material al rigor formal del polisentido o polisemo, en lo cual es, como sabemos, determinante la *paráfrasis crítica* de lo contextual, la cual representa aquella ulterior consciencia —científica— del proceso poético que luego clasifica la poesía como tal, encuadrando *sus conceptos* polisemos en una red de *conceptos* unívocos cuyo rigor técnico, aún distinguiéndose de él, *no es ajeno* al rigor (también de pensamiento) del polisentido, ni lo sofoca; pues se trata en ambos casos de aquella *unificación* de lo múltiple, por mediación de la lengua como *puro medio*, que es el pensamiento en concreto. El universal concreto verdadero y no dogmático es la unidad semántica de los muchos, id est, el universal en sus especialidades semánticas, las cuales, precisamente por semánticas, no son ni pueden ser hipostáticas «formas» o compartimentos estancos del universo, ya por el mero hecho de que se lo impide la naturaleza de su forma *instrumental* (lingüística): la «forma» de aquel *medio* o instrumento puro que es la lengua, cuyo fin —inseparable— es la verdadera *forma*, el valor, el pensamiento o unidad-de-lo-múltiple (cfr. las conclusiones

del § 17); por lo cual, finalmente, el enmarcamiento del polisentido en el unívoco, tarea específica del crítico literario, es posible en cuanto que el fin, el pensamiento, impone la sumisión al medio, la lengua, y se sirve de ella en su discurrir *de concepto a concepto*, id est, de género polisentido a género unívoco y viceversa; de tal modo que la articulación de ese pensamiento, al discurrir por *separaciones* no metafísicas —sino propiamente técnicas, *semánticas*, lingüísticas— del polisentido al unívoco y viceversa, se mantiene unitaria, como nos muestra precisamente lo literal-material, base semántica de aquellas separaciones que *expresan desarrollos* dialécticos. Distinto es el caso, naturalmente, de la poesía que se hace fuente de historia de las fes e ideologías morales y políticas, así como de las costumbres, etc.; pues entonces la *paráfrasis crítica* del polisentido (el acto del gusto) *no tiene razón de ser* y se sustituye por la *abstracción* e identificación de contenidos *unívocamente* ordenables en *esquemas* técnicos preconstituidos (cfr. supra, 1, 5, la utilización técnica historiográfica de un verso de Sófocles por Wilamowitz); con lo cual se nos confirma, a converso, que el oficio del crítico literario no consiste en renunciar (como pretende la crítica esteticista impresionista) a esquemas unívocos de encuadramiento de lo poético, sino en *no abstraer* de lo contextual-orgánico los contenidos o conceptos, y en saber, en cambio, *reconocer* los contenidos o *conceptos* en su precisa contextualidad orgánica por medio de aquellos *indicios semánticos* indispensables que son las «citas»: id est, como contenidos formales polisentido; y en caracterizarlos luego en esquemas o *conceptos* unívocos adecuados, de poética y de estilística concretas, sociológicas.

Un rápido examen de otros documentos modernos y contemporáneos de racionalidad polisentido nos aclarará más los géneros poéticos, o abstracciones típicas polisentido, y su distinción respecto de los géneros científicos, o abstracciones típicas unívocas (racionalidad unívoca) al mismo tiempo que su unidad con éstos.

He aquí Burns otra vez:

The wan moon is setting ayont the white wave,  
and time is setting with me, oh!

(la pálida luna se está poniendo tras la blanca onda, / y el tiempo se está poniendo para mí, oh!: el efecto de poética melancolía nace aquí de la conexión connotativa, polisentido, del ponerse de la luna con el pasar del tiempo para mí, para

nosotros; esa conexión está mediada por la atribución —traslaticia— de la idea de «ponerse» al «tiempo», lo que conlleva la extensión-traslación de la palidez literal denotativa y la blancura de la luna (poniente) y la onda (en ese momento) a las cosas humanas, que de este modo palidecen y se desvanecen también ellas. Obsérvese la presencia *intelectual* exigida incluso en este tipo de asociaciones de impresiones externas o internas tan vagas (perdónesenos una comparación con la *reflexión* horaciana, mucho más *profunda* y de efecto mucho más *conmover*, en el «Aunque las rápidas lunas reparan los daños del cielo; / pero nosotros, cuando caigamos / donde cayeron el padre Eneas, donde los ricos Tulio y Anco, / polvo y sombra seremos»): presencia, en todo caso, desconocida y negada tanto por Yeats, para el cual se trata aquí de relaciones demasiado sutiles «para el entendimiento», cuanto por Brooks y Warren, los cuales niegan que existan aquí conexiones «lógicas». Y naturalmente: la indicada conexión del ccaso lunar con el tiempo humano no es una conexión unívoca, científica, de términos unívocos, ni tiene sentido alguno en astronomía; pero es tan *racional*, tiene *tanto sentido (aunque de otro género)* que se somete al *principio de no-contradicción* (y propiamente a la tauto-heterología), igual que cualquier conexión unívoca (recuérdese en Galileo: «las cosas verdaderas, es decir, las necesarias, es decir, las que es imposible que sean de otra manera»); así nos lo confirma la congruencia de sentido de las dos proposiciones (poéticas) en cuestión; cambiada, en efecto, aquellos predicados de la primera proposición, sustituid «pálida» y «blanca» por dos «dorada», como agudamente (pero muy incautamente para la suerte de su tesis esteticista) nos proponen Brooks y Warren, y la poesía desaparecerá al desaparecer, precisamente, la congruencia lógica de los elementos de las proposiciones entre sí: congruencia, incluso *coherencia*, exigida por la traslación, por la metáfora, cuyo vehículo u ocasión, la *idea* de «ocaso», término medio de este discurso poético, incluye las notas de la «palidez» y la «blancura» de la luna y de la onda, cambiadas y sustituidas las cuales se altera el vehículo y, con él, el tenor, y la metáfora se confunde y disuelve y deja de producirse el efecto poético de melancolía.

Goethe:

Por todas las cimas  
está la paz,  
en todas las cimas de los árboles

sientes apenas un hálito.  
Los pájaros callan en el bosque,  
espera un poco, pronto  
descansarás también tú.

(Canto nocturno del caminante, II).

Aquí la *idea* de la paz de la naturaleza, obtenida con una descripción tan realística como esencial, da nacimiento, por natural afinidad y contraste, a la *idea* de la paz de nuestro ánimo, no sólo del cuerpo, paz que no es entera sino en la muerte: conclusión general, *simbólica*, expresada por la inevitable metaforicidad de aquel «descansarás también tú», *ruhest du auch*; y se entiende que en el fondo hay un sentido *moderno*, panteísta, de las relaciones entre la naturaleza y el «espíritu» humano (ningún griego, ni Alkman, por ejemplo, con sus famosos versos «Duermen las grandes cimas / de los montes...» etc., nos ha dado nada semejante, ni habría podido darlo: aquella introducción inmediata del *yo*, aquel *du* puesto en contacto-contraste con la naturaleza, es completamente moderno); pero, sobre todo, hay que tener presente —en éste como en todos los casos— el sentido de *dí-verso género* (distinto del unívoco o científico) que constituye la racionalidad, el carácter razonable del texto goethiano y su coherencia: el polisentido producido por la naturaleza contextual-orgánica del texto, muy evidente en la *distancia semántica* del *nexo* metafórico (metáfora-verbo) con su inevitabilidad o necesidad (eterna sorpresa para el estetizante, que enhebra aquí su cháchara sobre el *raptus* fantástico, la intuición pura, etc.).

Hölderlin:

Con amarillas peras pende  
y denso de rosas silvestres  
el campo encima del lago.  
Oh cisnes graciosos  
y ebrios de besos.  
que hundís la cabeza  
en el agua santa y sobria.

Ay de mí, ¿dónde cogeré,  
cuando sea invierno, las flores,  
y dónde la solana  
y umbría de la tierra?

Los muros se alzan mudos  
y fríos, en el viento  
chillan las banderolas.

(Mitad de la vida).

Aquí el sentido general, simbólico, de una representación realista en su sustancia se expresa por una metáfora sustantivo (invierno = vejez), metáfora obvia y, sin embargo, justificada *ex novo* y hecha necesaria por el mero *contexto*, de tal modo que por obra de la misma concreción esencial de la representación literal de la sucesión de las estaciones, desde la estival hasta la invernal, la idea del invierno se dilata naturalmente para abarcar la del ajarse y decaer todo, comprendido el hombre, y se desdobra tácitamente en un nexo metafórico que es lo único que da sentido pleno a la representación, al expresar el sentido general como polisentido (no como unívoco): como símbolo poético, en resolución.

*Alba* de Rimbaud:

He abrazado al alba de verano.

Nada se movía aún en la frente de los palacios. El agua estaba muerta. Los campos de sombras no abandonaban el camino del bosque. He andado, despertando los *alientos vivos* y tibios, y las gemas miraron, y las alas se alzaron sin ruido.

La primera empresa fue, en el sendero ya repleto de brillos frescos y pálidos, una flor que me dijo su nombre.

Reí al *rubio wasserfall* que se desmelenó a *través* de los abetos: en la cima *plateada* reconocí a la diosa.

Entonces *levanté los velos uno a uno*. En la avenida, agitando los brazos. En el llano, donde la he denunciado al gallo. En la gran ciudad, huía ella entre los campanarios y las cúpulas, y, corriendo como un mendigo por los pretiles, yo la perseguía.

En lo alto del camino, cerca de un bosque de laureles, la he rodeado con sus velos amontonados, y he sentido un poco su cuerpo inmenso. El alba y el niño *cayeron* al pie del bosque.

Al despertar era *mediodía*.

(*Les Illuminations XVII*).

Aquí la parábola (moderna) del muchacho fascinado por la naturaleza como mundo misterioso de sublimes experiencias sensuales, y, por tanto, de sueños y de aventura, nace de una

representación del alba tan llena de detalles precisos como de sentidos traslaticios en un todo *coherente*, rico de verdad: desde las primeras impresiones matutinas entre lo real y lo irreal (aquellos alientos vivos y tibios y aquellos guijarros que, tocados por las primeras luces, son como piedras preciosas) hasta el encuentro con la noble blancura del cuerpo divino del alba, evocada por la plateada cisma de lo verde, y hasta la persecución de la misma, que se está retirando mientras se adelanta la plena luz del día, y hasta el despertar —después del éxtasis adolescente— en la triste realidad meridiana. ¿Una «iluminación» o visión inmediata, sin vínculos o sentidos racionales? Sólo en apariencia y para los estetas: en realidad, un documento insigne de discursividad polisentido, discursividad que no puede ser desconocida más que por quienes busquen en ella —sin hallarlos, naturalmente—, nexos unívocos. mientras al mismo tiempo son buscadores frenéticos de «sugestiones» misteriosas o puramente fantásticas et similia. Y, sin embargo, también en este caso como siempre en poesía, la presencia de la lengua, de lo literal-material (trascendido, pero presente), debería hacer sospechoso todo misticismo estético, si no lo impidiera el indiferentismo lingüístico, producto de la lingüística humboldtiana y romántica de la «palabra» y connatural al esteta.

El examen del siguiente soneto de Mallarmé, célebre por su hermetismo, suministrará la confirmación extrema de lo que acabamos de decir, permitiéndonos saldar definitivamente las cuentas con la poética (la más rígida en este caso) del *no decir*, *sino sugerir*:

A la nue accablante tu  
 Basse de basalte et de laves  
 A même les échos esclaves  
 Par une trompe sans vertu  
 Quel sépulchral naufrage (tu  
 Le sais, écume, mais y baves)  
 Suprême une entre les épaves  
 Abolit le mât dévêtu  
 Ou cela que furiboud faute  
 De quelque perdition haute  
 Tout l'abîme vain éployé  
 Dans le si blanc cheveu qui traîne  
 Avarement aura noyé,  
 Le flanc enfant d'une sirène.  
 (Callado a la oprimente nube,



banco de basalto y de lavas,  
 y a los mismos ecos esclavos  
 por una trompa sin virtud,  
 qué sepulcral naufragio (tu  
 lo sabes, espuma, pero [lo tapas con tu] bava)  
 supremo uno entre los restos  
 abolló el mástil desnudo,  
 o bien que, furibundo, falta  
 de alguna perdición alta,  
 todo el abismo vano desplegado  
 en el cabello tan blanco que se arrastra,  
 avaramente habrá ahogado  
 el costado infantil de una sirena).

Lo primero que hay que observar aquí es que la pretensión mallarmeana de suprimir la continuidad lógica mediante inversiones y elipsis que nos den las palabras en su máxima inmediatez y sensualidad, en su mística esencialidad —para arrebatar a las palabras su significado usual y trivial que tienen en el «razonable» discurso cotidiano—, es una pretensión tan vana aquí como en cualquier otro caso. no sólo porque, en realidad «lo único con que contamos para descifrar esta poesía es la guía exclusiva de la *sintaxis*», cuyas reglas exactas, «que el conocía mejor que nosotros», «no ha violado nunca» el poeta (E. Noulet), sino también porque nuestro gusto del contenido poético del soneto depende precisamente de la posibilidad de descifrarlo, de entenderlo, y esto depende a su vez de la identificación de su *sintaxis* y, consiguientemente, de los nexos semántico-formales (lingüístico-estilísticos) sin los cuales ninguna de aquellas palabras —incorrectamente entendidas por la poética mallarmeana como esencias platónicas y místicas— tendría ni siquiera valor de imagen, valor sensual: empezando por aquel «banco de basalto y de lavas», que sólo en cuanto *aposición* a «nube» consigue tener un significado (el cual es ante todo parafrástico: de negro peso de una nube baja) y, *por tanto*, consigue afectarnos con sus cualidades sensibles o de imagen, las cuales son sensibles, son imágenes, sólo *junto* con su sentido o significado (metafórico) conceptual (dialéctica de los heterogéneos, como de costumbre). Por lo cual debe concluirse: 1) que si la poética de Mallarmé (típica y máxima poética simbolista y decadentista) tiene razón contra lo discursivo trivial y gastado del discurso vulgar o impoético, está en cambio en lo falso en su antidiscursividad y misticismo de prin-

cipio como nos muestra con su evidente discursividad (concreta), con sus valores lingüístico-estilísticos, su propia poesía, conseguida en general y en el caso del ejemplo estudiado; 2) que esa su discursividad no puede ser, por todo lo precedentemente dicho, sino discursividad o racionalidad polisentido; 3) que, consiguientemente, también el gustar la poesía en cuestión es cosa condicionada por una aprehensión de la misma según metáforas y sus nexos en su orden estilístico interno (orden que se ha intentado mantener en la traducción), para poder captar esos valores expresivos polisentido en su original integridad, y no confundirlos y sustituirlos simplísticamente por paráfrasis (cfr. supra, el negro peso, etc.), las cuales tienen que servir, como siempre, para aclarar y valorar la fórmula polisentido, poética, indicando —en lo literal-material— sus equivalentes, que son siempre aproximados, pero suficientes para permitir *en la comparación* la percepción de la separación o *distancia* de valor expresivo entre ellos y la superior fórmula poética.

En este punto tropezamos con el Kant de la *Crítica de la facultad de juzgar*, §49, que aplica su criterio esteticista de la poesía como «finalidad sin finalidad», es decir, como algo no mensurable por ni reducible a un concepto (fin) determinado, cuando se encuentra con el problema de aquellos «atributos estéticos de un objeto» o «ideas estéticas» en las que se comprenden las metáforas y las semejanzas o comparaciones; aquellas representaciones «secundarias» y «afines» que «hacen pensar más de lo que puede expresarse en un concepto *determinado por medio de palabras*», y que precisamente «acompañan a los atributos lógicos y dan un impulso a la *imaginación*, suministrando al pensamiento *más*, aunque *confusamente*, de lo que puede encerrarse en un *concepto* y por tanto en una *determinada expresión verbal*»; de modo que toda «idea estética» es «una representación que permite sobreentender en un concepto muchas cosas *inexpresables* [*viel Unnennbares*], el *sentimiento* [*Gefühl*] de las cuales *vivifica* las facultades cognoscitivas y *da espíritu* a la lengua en cuanto simple letra». Nótese que según esto el espíritu (poético) se infunde en la lengua-letra sólo bajo especie de sentimiento —esto es, de aquellas representaciones confusas afines y llenas de cosas innombrables—, y *no también* bajo la especie del concepto; nada más pedirá la *Romantik* (hasta sus epigonos simbolistas, Mallarmé, etc.), sino que reducirá consecuentemente esa «lengua» a subjetiva «palabra». Y nótese, en resolución, hasta qué punto ignora ya Kant la na-

turalidad discursiva o intelectual (concreta) de la metáfora y la semejanza, hasta qué punto ignora que ambas exigen, en sus constitutivas representaciones «afines» al «atributo lógico» —término-tenor y término-parangón—, *no menos determinación conceptual* que la presente en el atributo lógico, vehículo o parangonado; pues, de no ser así, fracasa o resulta falso y feo el proceso mismo de traslación; pues lo que hace posible la congruencia o unidad del tenor o parangón con el vehículo o parangonado —congruencia en la que consiste la traslación, el cruce de conceptos o géneros en uno nuevo— es precisamente ese significado *no* «confuso», sino definido, determinado, del tenor o parangón, *ese concepto* suyo, *y no otro cualquiera*. A lo que hay que añadir que cuanto más evidente (porque menos arbitraria) la semejanza, la «afinidad» y, por tanto, la unidad de aquellos diversos que son el tenor y el vehículo —cuanto más se impone la coherencia racional de la relación establecida—, tanto más lograda, tanto más hermosa es la metáfora o la comparación: así el genio de Góngora, en la obra maestra que es el soneto sobre la engañosa brevedad de la vida, recurre a la naturaleza común (perfectamente definida) del tenor y del vehículo (dos astros) para obtener un enorme efecto lógico-pollsentido de contraste en el verso «cada sol repetido es un cometa». Pero el choque con Kant nos obliga también a considerar nuevamente si los términos traslaticios son sólo los principales atributos estéticos (poéticos o literarios en nuestro caso) de un objeto, como Kant parece creer, y a volver a examinar los *símbolos poéticos literales* con alguna documentación de poesía moderna y contemporánea (para Homero y otros, cfr. supra). Dicho de otro modo: ahora debemos ampliar con otros textos, modernos y contemporáneos, nuestra documentación de la racionalidad pollsentido como constitutiva de lo poético.

Wordsworth, *Ella se estaba en lugares no frecuentados:*

Ella se estaba en lugares no frecuentados  
junto a las fuentes de Dove,  
una muchacha a la que nadie apreciaba  
y muy pocos amaban:  
una violeta junto a una roca musgosa  
semiescondida a la vista.  
Hermosa como una estrella que solitaria  
brilla en el cielo.

Vivió desconocida, y pocos pudieron notarlo  
cuando Lucy dejó de existir;  
pero está en la tumba, y oh,  
qué diferencia para mí.

Hay que notar aquí: 1) que todo el discurso se articula en términos que no son naturalmente ni literales-materiales (pese a la aparente simplicidad casi prosaica de la dicción) ni unívocos (pese a la no-equivocidad de los significados), pero tampoco son traslaciones polisentido (con la excepción de la metáfora de la «violeta» y la comparación de la «estrella solitaria», las cuales se subordinan, de todos modos, a «una muchacha a la que nadie apreciaba», etc.), sino sustancialmente términos *literales polisentido*; 2) que, en realidad, el valor polisentido (poético) de cada una de esas expresiones literales —desde «ella se estaba en lugares no frecuentados» hasta «pocos pudieron notarlo» etc., y a «oh, qué diferencia para mí»— se orienta por la simbólica concepción de un sentimiento de amor del poeta por una joven cuya humana persona no pierde realce alguno por su condición humilde y pobre, compartida conscientemente por el poeta; concepción que presupone y es inseparable de una época de rápidos cambios sociales, de democracia y de individualismo (como ha señalado Edwin Berry Burgum); 3) que esta sustancia histórica y social *idealizada* en cuanto expresa en términos literales polisentido —sin nada unívoco o técnico que convierta a la simbólica protagonista en personaje histórico; por tanto, sin ninguna colocación cronológica-sociológico— es la que nos revela lo engañosa que es la sencillez casi prosaica de la dicción en cuestión, y lo compleja que es en realidad; esa sustancia histórica ideal hace precisamente al texto discurso poético, para el cual lo literal-material no es sino *precedente* dialéctico, como lo es de cualquier otro discurso, ya en términos polisentido y traslaticios, ya en términos unívocos, como sabemos (obviamente, sólo con la condición de aplicar esta categoría gnosológico-técnica y estética del polisentido, literal y traslaticio, y las demás categorías relacionadas con ella, puede evitarse la objeción hecha, por ejemplo, por Cleanth Brooks y William K. Wimsatt jr. a Burgum: la de haber tratado esa poesía de Wordsworth como un simple «documento» histórico).

Rimbaud, *Obreros*:

¡Oh, la cálida mañana de febrero! El viento sur inoportuno vino a despertar nuestros recuerdos de indigentes absurdos, nuestra joven miseria.

Henrika tenía una falda de algodón a cuadros blancos y pardos, que debió llevarse el siglo pasado, un gorro con cintas y un pañuelo de seda. Era mucho más triste que un duelo. Estábamos dando una vuelta por los barrios de las afueras. El tiempo estaba tapado, y aquel viento sur excitaba todos los malos olores de los jardines destruidos y los prados secos.

La cosa no debía cansar a mi mujer tanto como a mí. Me hizo notar unos pececillos muy pequeños en un charco dejado por la inundación del mes anterior en un sendero bastante alto.

La ciudad, con su humo y sus ruidos de telares, nos seguía muy lejos por los caminos. ¡Oh, el otro mundo, la habitación bendita por el cielo, y las sombras! El viento sur me recordaba los miserables incidentes de mi infancia, mis desesperaciones de verano, la horrible cantidad de fuerza y de ciencia que la suerte ha alejado siempre de mí. ¡No! no pasaremos el verano en este país avaro en el que nunca seremos más que huérfanos novios. Quiero que este brazo endurecido no siga arrastrando una *imagen querida*.

(*Les Illuminations*, XIII).

He aquí un texto que, por su diversidad estilística respecto del anterior, nos obliga a penetrar más en la cuestión del polisentido literal y a aclarar mejor el alcance estético del mismo. Aquí, a diferencia del discurso literal simple y llano de Wordsworth, tenemos un discurso literal estructurado de fórmulas sintéticas polémico-alusivas, simbólicas por tanto, que a veces recuerdan la metáfora —incluso la hipérbole— sin que pueda decirse con seguridad que la eviten siempre (es uno de esos textos, bastante numerosos, que nos hacen sentir lo incierta que es en algunas inflexiones la línea divisoria entre el polisentido-traslaticio y el polisentido-literal). Esas fórmulas sintéticas, que engendran la unidad polisentido de esta descripción de un paseo por el extra-radio de una pareja obrera, son las siguientes: «indigentes absurdos», «nuestra joven miseria», «era mucho más triste que un duelo», «oh, el otro mundo [de los ricos], la habitación

bendita por el cielo, y las sombras», «los miserables incidentes...», «la horrible cantidad...», los «huérfanos novios», «... no arrastrando una *imagen querida*» (es decir: no una mujer sólo *imaginada*, soñada, esposa feliz en aquel otro mundo). Y el pensamiento conclusivo que suscita este discurso poético —que presupone precisamente y refleja la sociedad industrial del tiempo— es que los *huérfanos novios* acusan de su tragedia sólo aún a una mítica «suerte» y no a hombres, a una clase explotadora (la burguesa). En todo caso, nos parece elemento constitutivo del «pathos» de esta «iluminación» la resignación, llena de violenta angustia, a la explotación clasista del obrero que no tiene aún consciencia de la injusticia de clase, sino que sufre sólo por una oscura injusticia, pero reacciona vanamente en la oscuridad (pues es claro que no hay aquí un sentimiento de «resignación tolerante», como ha dicho fantásticamente algún intérprete). Sea como sea, compárese —por razones de método crítico, o sea, para convencerse progresivamente del grado en el cual la posición ideológica del poeta, cualquiera que ella sea, constituye el «todo» y la «atmósfera» de su poesía y es la sustancia de ésta— no sólo la poesía revolucionaria de Brecht, a la que ahora pasaremos, sino también, por ejemplo, aquel paso del *Archipiélago* del romántico humanista Hölderlin en el cual su época (comienzos del siglo XIX) se compara, para acusarla de falta de «santuarios» a la antigua, con una enorme «fábrica» sin alegría («...pero siempre y siempre / estéril como las Furias es la fatiga de los miserables», etc.).

Bertolt Brecht, *A los por nacer*:

Realmente, vivo en tiempos tenebrosos.  
La palabra sencilla es insensata. Una frente lisa  
Indica insensibilidad. El que ríe,  
Simplemente, no ha recibido aún  
La terrible noticia.

¿Qué tiempos son éstos en que  
Hablar de los árboles es casi un crimen,  
Porque incluye el silencio sobre tantas maldades?  
Aquel que atraviesa tranquilo la calle,  
¿no es ya accesible a sus amigos  
Que están en necesidad?

.....

También me gustaría ser sabio.

.....

Y salir adelante sin violencia,  
Pagar el mal con el bien,  
No satisfacer los deseos, sólo olvidar  
Se dice que es lo sabio.  
No puedo nada de eso:  
Realmente, vivo en tiempos tenebrosos.

A las ciudades llegué en el tiempo del desorden  
Cuando reinaba el hambre.  
Entre los hombres llegué en el tiempo de la agitación  
Y me indigné con ellos.  
Así pasó mi tiempo.  
El que me estaba dado en la tierra.

Comí mi comida entre las batallas.  
Me eché a dormir entre los asesinos.  
Cultivé el amor sin atención  
Y miré a la naturaleza sin paciencia.  
Así pasó mi tiempo  
El que me estaba dado sobre la tierra.

.....

Vosotros, que surgiréis de la marea  
En la que nosotros hemos perecido  
Pensad  
Cuando habléis de nuestras debilidades  
También en el tiempo tenebroso  
De que os habéis librado.

Porque nosotros anduvimos, cambiando más de tierra que  
Por la guerra de las clases, desesperados, [de zapatos,  
Cuando sólo había injusticia y ninguna rebelión.

Y sin embargo sabemos:  
También el odio contra la bajeza  
Tuerce los rasgos.  
También la cólera contra la injusticia  
Enronquece la voz. Sí, nosotros  
Que queríamos preparar la tierra para la amistad,

No pudimos ser amistosos.  
Vosotros pues, cuando se llegue a tanto  
Que el hombre sea la ayuda del hombre,  
Pensad en nosotros  
Con indulgencia.

Aquí el temple moral, ideológico, que constituye el «tono» poético, es, a diferencia de *Obreros* de Rimbaud, revolucionario, y precisamente revolucionario-marxista. La precisión histórica impuesta por la traslación. «Porque nosotros anduvimos... por la guerra de las clases», da de sí la luminosa energía con-textual que hace poético al texto: baste notar el motivo de la instauración de la solidaridad socialista («que el hombre sea la ayuda del hombre») como una nueva «amistad», a través de la lucha de clases, y la renuncia consiguiente al amor humanitario o laico-cristiano («salir adelante sin violencia», etc.), favorable sólo a la colaboración de las clases: motivo ideológico que da precisión —polisentido literal— a todas las demás fórmulas expresivas (alguna de las cuales es, a lo sumo, una metáfora durmiente): desde «realmente vivo en tiempos *tenebrosos*» y la «frente lisa» que «indica insensibilidad» y el «hablar de los árboles es casi un crimen» hasta el «cultivé el amor sin atención», etcétera; o, dicho de otro modo: es un motivo que, al precisarnos que se trata del testamento moral de un revolucionario socialista —no burgués—, imprime a todo el texto aquel «acento», aquel «tono», aquel «pathos» poético. Compárese con esto, supra, la poesía de Malakovski e, infra, la siguiente lírica soviética actual:

Boris Slutski, *Música encima del bazar*:

Crecí en un gran bazar de Charkov  
en el que sólo las escupideras estaban limpias  
porque los hombres escupían con prisa  
y no llegaban nunca a ellas.  
He crecido entre esputos, cáscaras, suciedad,  
maldito por las profecías,  
injurado por una injuria tremenda.  
El vendedor comía y bebía  
sin dar respiro a la panza,  
y allí al lado azotaban con enérgica seriedad  
a un muchacho ladrón,  
para que se hiciera hombre.



Allí los hombres sólo se educaban así.  
 Y el muchacho se descoyuntaba bajo los golpes  
 y luego ponían en cada uno de sus ojos muertos  
 una perra chica de Catalina.  
 Pero el tiempo de día en día  
 corría cada vez más de prisa.  
 Y he aquí, más alta que la torre de incendios,  
 por encima de la torpe pesadez del bazar se levantó una  
 con música encima. [tribuna,  
 Los discursos que caían como truenos de la tribuna,  
 deteniendo el comercio,  
 los escuchaba la muchedumbre  
 atenta como si estudiase.  
 Y el corazón palpitaba alegre y ligero  
 por la música que despreciaba el burgués  
 y hasta la gimnasia de los vendedores  
 golpeaba como un látigo.

La unidad polisentido-literal que hace tan poético a ese texto se debe a la fórmula *coloquial*-estructural (casi no hay más que una metáfora potencial) que simboliza el progreso histórico que cambia la vida del bazar, «pero el tiempo de día en día...»: progreso que se especifica necesariamente como revolucionario-socialista (es la Revolución de Octubre) tanto a través de lo que precede, orientado por el «vendedor», id est, *mercader* que no da «respiro a la panza» mientras al lado azotan «con enérgica seriedad» al niño ladrón, etc., cuanto por lo que sigue, aquellos «discursos» desde la tribuna que la muchedumbre escuchaba «como si estudiase», porque son los discursos de tipo leninista que suministran a la masa proletaria razones —no gritos retóricos— para el objetivo de su redención, y aquel «burgués» que desprecia los himnos revolucionarios que cambian la atmósfera del bazar y exaltan a la masa de los redimidos («y el corazón palpitaba alegre y ligero...»). Es el bazar ruso después de la Revolución de Octubre (no de Febrero), en un discurso propiamente poético y no histórico.

Antes de pasar a las conclusiones sobre la poesía o literatura tenemos que examinar ahora las cuestiones de la eufonía, la llamada «musicalidad» poética, y de la traducibilidad del texto poético.

15. Hoy resulta evidente la existencia de rigurosas razones de orden lingüístico y estético contrarias a aquella

reducción contaminadora de la poesía bajo el signo de la música que domina la crítica y el gusto desde la poética, por no remontarnos más atrás, de un Bembo («en comparación con el de los acentos cualquier otro respecto es poco, porque éstos dan concierto y armonía a todas las voces, que es decir tanto como sería dar a los cuerpos el espíritu y el alma») hasta la de un Verlaine («De la musique avant toute chose, / Et pour cela préfère l'Impair / Plus vague et plus soluble dans l'air, / Sans rien en lui qui pèse ou qui pose») y la de los «nuevos críticos» americanos, los citados Brooks y Warren, por ejemplo, que modernizan la enseñanza de Pope («el sonido tiene que parecer un eco del sentido») al decir que «la función del verso como tal [es decir, como tejido sonoro] es muy importante... para sostener y *subrayar* el significado», y al esforzarse por distinguir entre efectos «onomatopéyicos» («meramente ocasionales en poesía») y los demás «efectos sonoros» de la misma. Antes de enunciar las indicadas razones en contra de todo esto, las cuales están, por lo demás, implícitamente contenidas en lo que antecede, vamos a presentar alguna muestra significativa y más o menos conocida de esta costumbre crítica o del gusto que es tan tradicional.

El famoso verso virgiliano «Tendebantque manus ripae ulterioris amore» (*Aen.*, VI, 314), que expresa la actitud de las sombras de los muertos apelotonadas en torno del fúnebre barquero Caronte, ganaría en hermosura (según el resumen de la opinión crítica tradicional hecho por Empson, también él adicto a Pope en la cuestión del sonido en poesía) por el hecho de ser larga *ulterioris*, esto es, la palabra que nos indica la espera del más allá por parte de las sombras, y nos muestra así «que las sombras han esperado mucho tiempo», y por la repetición vocálica en *oris amore*, «que es por sí misma lamento de una pena sin esperanza», etcétera. El lugar dantesco que es clásico a este propósito, «Era già l'ora che volge il disio...» (*Purg.*, VIII, 1 ss.), se gusta mejor, según Momigliano, teniendo en cuenta lo que sigue: «Obsérvese la cadencia de todo el periodo...; la dulzura de las palabras y de los sonidos; la despaciosidad del *enjambement* [v. 4-5: «e che lo novo peregrin d'amore / punge»]...; por último, el segundo *enjambement* [v. 7-8: «quand'io incomincià a render vano / l'udire»], en el que el repique de la campana vespertina se ahoga en un silencio soñado», etcétera. Hasta en el *Canto nocturno del caminante*, antes considerado, poesía tan discursivamente sencilla

cuanto sublime, ve Emil Staiger (precedido en esto por tantos otros, y entre ellos el esteta Santayana) la imposibilidad de gustarlo plenamente si no se tiene en cuenta, por ejemplo, que «en la *u* larga [de «Ruh»] y en la pausa siguiente se oye el tático crepúsculo», que «la pausa después de <Warte nur, balde...> es casi la espera [Warten] misma» y que «en las dos últimas palabras largas [del verso final: «Ruhest du auch»] se calma todo, hasta el ser más inquieto, el hombre» (cfr. Tecchi, que cree poder utilizar incluso la asonancia de dos diptongos y las dos rimas *Walde-balde* para concluir que todo efecto sonoro «contribuye a dar una impresión de soledad, de paz, de 'estar quieto'»). Tras de lo cual Staiger no vacila en asociar, por razones de interés «musical» al Goethe del *Canto nocturno* nada menos que... el Verlaine de la sentimental *Chanson d'automne* («Les sanglots longs / Des violons / De l'automne...») y cree poder observar en esta última que «la huída rima *la* [«Deçà, delà, / Pareil à la / Feuille morte»] *quita a la lengua su último peso*, de tal modo que se *oye*, podría decirse, algo desesperado» (lo que, realmente, parece superar y vencer al abate Bremond, que en paz descansa, defensor intrépido del «sin-sentido» en poesía en favor de la «magia» musical, cuando dijo, entre otras cosas, que «si las cigüeñas de Victor Hugo hubieran llegado de Mulhouse y no del «Caestre», una gloriosa estrofa de los *Magos* perdería su luminosidad»; cumplido que sin duda habría agradecido mucho el poeta de *Booz endormi*, que no vaciló en inventar para esa pieza la ciudad de «Jérímadeth» por razones de eufonía). Así ocurre también con Leopardi, cuyo *Infinito*, por ejemplo, debería gustarse como nos amonestan estas dos muestras de crítica «musical» que encontramos en el comentario de De Robertis: «Sempre caro mi fu': *fu*, el acento del verso da a la palabra una imprevista vaga idea de lejanía... E le morte stagioni': mejor que si hubiera dicho: e le stagioni morte. Porque así tiene un sentido y un sonido más frágil y remoto», etcétera. No hará falta detenerse en Tennyson, buscador consciente de delicados efectos de onomatopeya (como en «The moan of doves in immemorial elms, / And murmuring of innumerable bees», o sea: el gemido de palomas en olmos inmemorables y el murmullo de innumerables abejas), efectos que encantaron a los estetas victorianos; ni tampoco en el Poe, intencional creador (y teorizador) de atmósferas musicales en «ondas métricas», garantizadas «permanentes como las de los mejores peluqueros»

(recuérdense el *Cuervo* y *Ulalume*), según el despiadado juicio de Aldous Huxley; recordemos también, a propósito de Poe, estas líneas de Mallarmé, su entusiasta traductor musical, que seguramente se estaba comparando *in primis* con él al quejarse personalmente de que «el discurso fracasa al expresar los objetos con *toques correspondientes* en el colorido y la andadura, los cuales *existen en el instrumento de la voz*, en los lenguajes», etcétera. Y cerraremos esta reseña «musical» de la literatura con una reciente opinión crítica de Dámaso Alonso, según el cual, por ejemplo, Góngora nos da en el verso «infame turba de nocturnas aves» (del *Polifemo*) también una «imagen fonética de la oscuridad», producida por las dos sílabas *tur*, cuarta y octava del verso, la última de las cuales repite e intensifica la sensación de la cuarta.

Las razones lingüísticas que se oponen a este multiseccular hábito del gusto (ya Dionisio de Halicarnaso estaba impresionado por el volumen sonoro del verso homérico) se resumen 1) en la demostración saussuriano-glosemática del carácter puramente «funcional», de «relación» planar e interplanar, del fonema-cenema; 2) en la demostración saussuriana y reciente de la *arbitrariedad del vínculo entre el significante o elemento fonético y el significado*, y de la *inmotivación del signo lingüístico* en su conjunto; según lo cual las onomatopeyas mismas son en realidad un elemento —marginalísimo— del sistema de signos convencionales que es una lengua (a diferencia de la lingüística de la «palabra», la lingüística romántica de un Humboldt, que creía lícito afirmar un «carácter simbólico de los sonidos gramaticales» y, por ejemplo, sostenía que el grupo fonético *st* designa la impresión de lo duradero y estable, el sonido de la *l* la impresión de lo flúido, el sonido *v* la del movimiento desigual y oscilante, etc., gracias a lo cual se tenía la expresión *fonética* de ciertos *sentimientos*). Y así la observación saussuriana de que la idea de *soeur*, por ejemplo, no está vinculada por ninguna relación interna con la sucesión de sonidos *s-ø-r* que es su significante, y podría estar perfectamente representada por cualquier otra sucesión de sonidos, tiene, como sabemos, y entre otras infinitas, el valor de prueba de un principio que es el «primer principio» de la Lingüística como ciencia. Y también sabemos que la teorización realizada por aquella subversión de la economía interna del signo lingüístico que consiste en reducirlo bajo la especie expresiva musical, no podía ser producto sino de

una lingüística unilateral, sólo de la *palabra* como primordial *energía* espiritual o subjetivo-creadora, que no fuera al mismo tiempo un *érgon*; una lingüística, la romántica e idealista, que engendraba así el mito estético no sólo de una forma-imagen, sino incluso de una forma-imagen-sonido que iba a convertirse en ídolo de generaciones de estetas decadentes. Así autorizaría esa lingüística todas las fantasías y todas las arbitrariedades de la crítica impresionista, las cuales se resuelven en sustancia en una *disipación sensual* del rigor racional-concreto de la poesía como discurso polisentido.

Pero detengámonos un poco en estas razones estéticas adversas al gusto tradicional porque fundadas en una lingüística científica y, por tanto, en una rigurosa semiótica general: razones, por tanto, de naturaleza dúplice, a saber: basadas, por un lado, en el hecho lingüístico-literario en sí mismo y, por otro, en una comparación del hecho literario con el hecho musical y su propia semiótica.

Bajo el primer respecto, hay que observar, contra los más refinados sostenedores de la eufonía en poesía y de su función integradora (bajo especie de imagen fonética) de todo el valor poético: 1) que la distinción que intentan en cuanto a valor estético entre simple efecto onomatopéyico y otros efectos sonoros más complejos y delicados es tan vana cuanto sutil, desde el punto de vista gnoseológico especial, lingüístico-estético, único que importa, al menos en filosofía: y es vana porque también respecto de la onomatopeya *moan* de Tennyson dicen Broolls y Warren, por ejemplo, que «sería bastante improbable su descubrimiento... si no viniera introducida por el significado específico de *moan*»; por tanto, la onomatopeya y los demás efectos sonoros o musicales son idénticos en su presunta función estética integradora, y, análogamente, índices de confusión gnoseológica, de errores, de románticas fantastiquerías estéticas. (Para ejemplificar la distinción criticada: en el citado verso de Tennyson se tendría, según Brooks y Warren, onomatopeya en sentido propio, o sea, sonido de una palabra como simplemente imitativo de un sonido real; mientras que en el caso, por ejemplo, del verso de Keats «Mid hushed, cool-rooted flowers fragrant-eyed», o sea, «entre tácitas flores de frescas raíces y ojos fragantes», se tendría una «impresión de frescura y reposo» producida por el «acento vacilante del pie *cool-root*»— y por la longitud y sonoridad de las vocales repetidas en el pie», impresión que, naturalmente, está

dada *in primis* por el «significado literal» de las palabras mismas significado reforzado y subrayado por su sonido en una integración de imágenes fonéticas e imágenes del *meaning*, o significativas). 2) que también es vano el intento, realizado, por ejemplo, por Dámaso Alonso, de tomar noticia del descubrimiento saussuriano de la arbitrariedad del signo lingüístico (creyendo con De Saussure que no hay nada que vincule «al significante con la cosa significada») y conciliarla con la tesis que propugna tener a pesar de ello en cuenta el sentimiento que tenga el sujeto parlante de la motivación del significante, sentimiento que será «una ilusión», pero que incluso como tal sigue siendo «un hecho realísimo del lenguaje» (no: lo será, en todo caso, de la lingüística y de la poética tradicionales) que debe tomarse en consideración: el intento es vano por ecléctico y contaminatorio de poéticas y lingüísticas diversas, en sustancia, de una lingüística científica, moderna, y poéticas y retóricas vinculadas a una lingüística precientífica, superada (la romántica en este punto); tanto es así que Dámaso Alonso se ve finalmente obligado a contradecirse íntimamente, a retirar a la lingüística científica la autoridad que le había reconocido y a acusarla de una «más triste miopía», provocada por su imposibilidad de considerar la lengua más que como «convención» (otra vez la nostalgia de la lengua como metafísica *énérgeia*, y nostalgia, por tanto, de la palabra-lengua como pura «creación» subjetiva, «espiritual», etc.). Por lo demás, Dámaso Alonso, con su defensa justificadora de aquel sentimiento enteramente subjetivo parlante (relativo a la motivación del *fonema* significante), se queda muy por detrás de la posición asumida por Samuel Johnson en el siglo XVIII, cuando advertía que «no hay en el arte del verso nada tan expuesto al poder de la imaginación como la acomodación del sonido al sentido», y que «no hay duda de que en muchas ocasiones hacemos la música que nosotros mismos imaginamos oír, y modulamos la poesía según nuestra disposición, y atribuimos a los «números» los efectos del sentido»; e incluso detrás queda (por tomar un ejemplo del tipo de poética opuesta a la racionalista del doctor Johnson) del Mallarmé antes visto, tan preocupado —él que tan prodigiosa posesión de la lengua tenía— por el «fracaso» o insuficiencia del discurso para expresar los objetos según los deseados toques musicales, lo que le hacía concluir muy significativamente: «A côté d'ombre, opaque, ténèbres se fonce peu; quelle déception,

devant la perversité conférant à jour comme à nuit, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair!».

Por lo que hace al segundo respecto, baste con observar: 1) que la llamada «melodía» del verso, puesto que está meramente constituida por timbres (vocales) sin rango en una escala y, por tanto, irracionales o sin intervalos, no es ni melodía ni armonía en sentido propio (pues incluso cuando se tiene un conjunto fonético claro, perceptible y eufónico, ese conjunto fonético claro, perceptible y eufónico, ese conjunto de timbres es algo unísono, no propiamente armonía); 2) que, consiguientemente, el mismo «ritmo» poético, por carecer de rigor racional-matemático, o sea, por no estar sometido a la ley métrica, no es propiamente el ritmo musical (y no soporta, efectivamente, más que la vaga distinción empírica de la «vivo» y lo «lento»); 3) que, en realidad, puesto que la poesía es un hecho esencialmente verbal, lingüístico, el llamado ritmo de ella no puede ser, en cuanto elemento fónico, sino una especie de *significante* auxiliar; por lo cual el «ritmo» poético es *indistinguible* del *significado* al que *sirve*: y se tiene efectivamente una antítesis muy clara entre la unidad de la frase verbal, que trasciende los sonidos puesto que existe en y por el significado y la unidad de la frase musical, consistente en los sonidos (y por ello, como se ha observado, nos molesta tanto un discurso escondido, que acentúa del mismo modo lo que es lógicamente importante y lo que no lo es, atrayéndonos la atención también sobre lo insignificante).

En conclusión: hay que desear que la interpretación integrativa «musical» de la poesía —consistente en la incorrecta conversión de meras *analogías* en *identidad*— desaparezca como todos los demás tipos de hedonismo y complacencia heterogénea extraestética; hedonismo que asume frecuentemente un paradójico carácter de hedonismo lingüístico (y retórico) y que es tal vez el obstáculo mayor para el entendimiento adecuado de la poesía o literatura; pues aunque no tienda explícitamente a convertir el medio, la lengua, en un fin, engendra de todos modos una tal subversión de la economía del signo lingüístico que introduce un desequilibrio estético, del gusto literario, y una especie de ofuscación de este último (los grandes críticos literarios de todas las épocas han sido grandes en su análisis *no* «musical» de la poesía, y en ello y por ello sólo está aún viva su herencia). Las traducciones, en sus modos y reglas

tradicionales, son tal vez el documento más elocuente de esta ofuscación del gusto, diverso según las épocas literarias.

16. Llegados al problema de la traducibilidad de la obra poética, debemos recordar la siguiente declaración de Goethe, que nos parece dar una ocasión ejemplar para pasar del problema del sonido en la poesía al problema de las traducciones: «Rindo honor», dice Goethe, «al ritmo y a la rima, por los cuales empieza la poesía a hacerse poesía, pero lo verdadera, profunda y sólidamente eficaz [Wirksame], lo realmente formativo y estimulante, es lo que queda del poeta cuando se le ha traducido en prosa. Entonces queda el puro perfecto contenido, que una especiosa superficie [ein blendendes Aüssere] nos hace creer presente cuando no está y nos oculta cuando está». Aquel *puro perfecto contenido* puede considerarse (si se nos permite) una especie de anticipación de aquel *contenido formado* que es para nosotros la *forma* poética en cuanto *pensamiento* o discurso *concreto* o síntesis lógico-intuitiva como cualquier otro valor (limitándonos, en abstracto, al aspecto gnoseológico general, no semánticamente caracterizado, de la poesía) y aquella *especiosa superficie* engañosa (que no sólo para la tradición clasicista, sino también y sobre todo para la romántica y decadentista es ni más ni menos que un aspecto esencial de la «forma», lo «numeroso» o «musical», si no ya incluso esta última en su integridad) puede servirnos para indicar la falacia del ritmo y del sonido en general entendidos como elementos integrantes y coesenciales de la poesía, no simplemente externos-instrumentales, del orden del signifiante, accidentales y mudables al cambiar el texto poético de un sistema semántico a otro, o sea, al traducirlo. Cuyo criterio no puede, pues, ser sino el de una *fidelidad* a la *letra* poética que, por mostrarse ésta como riguroso producto histórico en su mismo tejido expresivo-semántico, se convierte *eo ipso* en fidelidad al *espíritu* objetivo —además de al subjetivo— del texto poético; una fidelidad que tiene su límite no en el principio romántico, idealista y subjetivista, según el cual «sólo se traduce bien cuando se traduce para uno mismo: así como sólo para nosotros mismos poetizamos» (De Lolme), sino sólo en las características singulares de las lenguas de la que y a la que se traduce, como ocurre, por ejemplo, con la característica griega del anacoluto, que falta en inglés, o en el predominio de lo hipotáctico sobre lo paratáctico en las lenguas románicas y en alemán respecto del inglés. Caracteris-



ticas, no obstante, que no imposibilitan de modo absoluto la traducibilidad de la poesía que se presenta como prisionera de ellas, sin serlo, ni poder serlo, por el principio general antes citado, según el cual el *pensamiento* (el universal) es el *fin*, y la lengua es siempre el medio (propiamente dicho), por lo que la poesía digna de su nombre es siempre traducible (aunque traducirla sea, desde luego, una de las empresas más arduas, laboriosas y meritorias); y puesto que la poesía es traducible sólo en el sentido adivinado por Goethe —o sea, por su orden *sintáctico*, discursivo, «prosalco», que es el único adecuado a su naturaleza de discurso, por polisentido que sea—, lo que queda, en conclusión, como intraducible e «inefable» no es la poesía misma (como quiere la tradicional conclusión naturalmente mística de la estética y la lingüística románticas), sino sólo su corteza o cáscara fonética, que no puede en general tener ningún equivalente exacto precisamente por su naturaleza convencional de instrumento *significante*, arbitrario y accidental, y por lo tanto mudable de un sistema semántico a otro. Con lo que no pretendemos negar los placeres —posiblemente exquisitos a su manera, y hasta envidiables— del traductor-músico, persona que, por principio, traduce sólo «para sí misma» y trata el texto que traduce como materia poética propia; como tampoco negamos el placer del mismo género que sienta el lector-músico: lo único que queremos decir es que tales placeres no son propiamente de orden artístico estricto, en cuanto que no son de orden estético-literario genuino, sino que son algo ambiguo y neutro entre la experiencia literaria y la musical: un fenómeno para-literario, en resolución, y con ello para-artístico, si no resueltamente extra-artístico por extra-literario y extra-musical.

Examinemos ahora alguna muestra de las más elogiadas versiones de poesía «en poesía», las cuales serían «hermosas» porque «infieles» (según el canon romántico y decadentista); y veremos que cuando son hermosas lo son involuntariamente, por su fidelidad al polisentido del texto original, *a pesar*, pues, de la «lograda» dición rítmica «adecuada» (que hasta en los casos más felices necesita que la limpien de arbitrariedades y rellenos de toda clase), y donde son feas lo son (y muchas veces no sólo en comparación con el original) por su intrépida y «genial» infidelidad al original discurso polisentido.

Empecemos por la traducción del primer *Faust* por Nerval, tan gustada por la vanidad de autor de Goethe. Basta

comparar los primeros versos de la *Dedicatoria* según Nerval con los del original (una de las más hermosas líricas goethianas):

Venez, illusions!... au matin de ma vie,  
Que j'aimais à fixer votre inconstant essor!

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten,  
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.

(Otra vez os acercáis, formas inciertas / que ya una vez temprana os mostrasteis a la turbia mirada.)

Le soir vient, et pourtant c'est une douce envie,  
C'est une vanité qui me séduit encor.

Versuch 'ich wohl, euch diesmal festzuhalten?  
Fühl 'ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?

(¿Intentaré esta vez aferraros? / ¿Me siento aún el corazón inclinado a aquella ilusión?)

Rapprochez-vous!... c'est bien; tout s'anime et se presse  
Au-dessus des brouillards, dans un monde plus grand,  
Mon coeur, qui rajeunit, aspire avec ivresse  
Le souffle de magie autour de vous errant.

Ihr drängt euch zu! nun gut, so mögt ihr walten,  
Wie ihr aus Dunst und Nebel um kich steigt;  
Mein Busem fühlt sich jugendlich erschüttert  
Vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert.

(¡A empujones acudís! Muy bien, pues imponéos. /  
mientras subís de niebla y de vapor en torno mío;  
/ mi corazón se siente juvenilmente sacudido / por el  
mágico soplo que envuelve vuestra marcha.)

Des beaux jours écoulés j'aperçois les images,  
Et mainte ombre chérie a descendu des cieux.

Ihr bringt mit euch die Bilder froher Tage,  
Und manche liebe Schatten steigen auf.

(Con vosotras traéis las estampas de alegres días, /  
Y más de una sombra querida se levanta.)

Etcétera. (Pero vale la pena ver aún el final:

De mes jours d'autrefois renalssent tous les charmes,  
Et ce qui disparut pour moi revit ici.

Was ich besitze, seh ich wie im Welten,

Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten.)

Basta esa comparación para comprobar cómo el patetismo alto y severo de la *Dedicatoria* goethiana se ha convertido, en la versión «poética» de Nerval, en un sentimentalismo coplero (en el cual, además, sería difícil reconocer al poeta nada trivial de *El Desdichado*: «...Rends moi le Pausilippe et la mer d'Italie...», etc.).

En comparación con eso, la versión «poética» por Longfellow del segundo *Canto nocturno del caminante* de Goethe (cfr. supra), aún a pesar del añadido del penúltimo verso (like these), es verdaderamente un milagro de fidelidad y un triunfo: «O'er all the hill-tops / Is quiet now, / In all the tree-tops / Hearest thou / Hardly a breath; / The birds are asleep in the trees: / Wait soon like these / Thou too shalt rest» (nos asombra el comentario de Hennecke, el cual, indiferente al arbitrario añadido, lamenta, en cambio, que Longfellow, por los límites materiales de las lenguas, no haya podido dar el leve cruce de ritmo y rima y las dos rimas femeninas. «Walde»-«balde», del original, mientras luego se entusiasma con la «consumidora luz» de las «pintorescas vocales» de un verso de Dryden como el siguiente, famoso como estupenda representación moral del infierno: «And all the sad variety of hell»). También pura casualidad, otro milagro, es la siguiente versión «poética» por Stefan George del segundo cuarteto del soneto 99 de Shakespeare, en la cual el traductor ha conseguido respetar el polisentido del original en una especie de «consecuente versión interlineal» (como observa Hennecke), sin renunciar ni al ritmo ni a la rima y casi sin arbitrariedades;

George:

die lilie Klagte ich an um deine hand.  
Die maïran - knospe, die dein haar bestahl—  
Und manche rose bang am dorne stand,  
Die rote scham, und jene weisse qual.

Shakespeare:

The lily I condemned for thy hand,  
And buds of majoran had stol'n thy hair.  
The roses fearfully on thorns did stand.  
One blushing shame, another white despair.

(He condenado a los lirios a causa de tu mano / y los capullos de mejorana que te han robado el cabello, / y las rosas estaban temerosas en un lecho de espinas, / una roja de vergüenza, otra blanca de desesperación).

Y así también es a menudo un milagro la gloriosa traducción «poética» de *Macbeth* (y del *Hamlet*) por Schlegel, que constituye una auténtica excepción; a propósito de la cual puede verse la instructiva comparación establecida por Karl Kraus en *Die Sprache* entre la traducción de Schlegel y la traducción, también «poética», de Gundolf, que es «trivial» y consiguientemente infiel por su pretenciosa y grosera completud, mientras que la primera es, en cambio, afortunada muchas veces por su «fidelidad de pensamiento».

En cuanto a traducciones de los clásicos italianos, nos limitaremos a unos poquitos casos ejemplares desde el punto de vista del método que hay que observar (método prosaico, hemos dicho, en función rigurosa del polisentido y, por tanto, del orden y la unidad del pensamiento-imagen original); son casos, también éstos, generalmente de traductores poetas, cuyos errores son, desde luego, tan interesantes e instructivos como sus aciertos casuales (y en cualquier caso, unos y otros, sólo susceptibles de ocurrir a traductores que sean verdaderos poetas). Rilke:

Den seligen Berg, den hohn erstieg ich, ach,  
anbetend heiligen Fels mit meinen Küssen.

Cino da Pistoia (CII):

Io fui 'n su l'alto e 'n sul beato monte,  
ch'adorai baciando il santo sasso.

(Estuve encima del alto y encima del beato monte, / al que adoré besando la roca santa.)

En esa traducción de Rilke se advierte que si razones métricas, ajenas al curso del *pensamiento-imagen* del origi-

nal de Cino da Pistoia, no hubieran inducido al poeta traductor a invertir y alterar el sentido de la representación de la aparición del monte («den seligen Berg, den hohn» invierte, en efecto, el orden original de las imágenes del monte, orden que va de lo físico a lo moral con ingenua y clásica verdad), la traducción de esos dos primeros versos del soneto habría sido perfecta de exactitud y de tono. Lo cual obtiene una confirmación indirecta si, omitiendo lo que sigue inmediatamente —estropeado por añadidos y también por errores materiales— se pasa al final, que (salvo un descuido material: Rilke traduce el nombre propio femenino Selvaggia por «Wildnis», «el desierto») está milagrosamente a la altura del original. Rilke:

Doch da mein Herr das Flehen nicht begriff,  
so brach ich auf nach *Wildnissen* schreiend  
und zog durch das Gebirg mit Laut von Schmerz.

Cino:

Ma poi che non m'intese'l mio Signore, [el Amor]  
mi dipartii, pur chiamando Selvaggia;  
l'alpe passai con voce di dolore.

(Mas pues que no me entendió mi Señor, / me separé,  
sin dejar de llamar a Selvaggia; / la montaña pasé  
con voz de dolor.)

A pesar de este feliz y casual resultado «poético», o precisamente a causa de él, debe concluirse que Rilke habría podido darnos una traducción entera perfecta del soneto si hubiera querido (o podido) darnos una traducción del mismo en prosa; por lo demás, obsérvese cómo la sustitución rilkiana —como siempre, por razones métricas— del punto y coma del final del penúltimo verso del original por la conjunción «und» al comienzo del último verso traducido altera el ritmo del pensamiento poético de Cino, suprimiendo en él una pausa lógica y sentimental, suprimiendo ese sentido de rotura y quiebra en la expresión del dolor verdadero que quiso dar y dio el clásico italiano. Superior es la traducción del final de otro soneto de Cino (LXXXIX): «Hofhalten wollt ich mitten unter Klagen / und alle töten, die ich immer töte / in meinem wilden Denken an den Tod.» E inferiores, en comparación, las ver-

siones «poéticas» de «I'vegno il giorno a te infinite volte» e «In un boschetto trova'pasturella» y otras rimas de Cavalcanti dadas por Pound, Vossler y Hasslinger; las mejores son las del poeta Pound, por ejemplo: «In wood-way found I once a sepherdess, / More fair than stars are was she to my seeming.» Y superior (no sólo como obra literaria en sí) a las anteriores versiones es, en conjunto, la siguiente, también rilkiana, del *Infinito* de Leopardi:

Immer lieb war mir dieser einsame  
Hügel und das Gehölz, das fast ringsum, ausschliesst  
[vom fernen Aufruhn der Himmel  
den Blick. Sitzend und schauend bild ich unendliche  
Räume jenseits mir und mehr als  
menschliches Schweigen und Ruhe vom Grunde der  
[Ruh.

Und über ein kleines geht mein Herz ganz ohne  
Furcht damit um. Und wenn in dem Buschwerk  
aufrauscht der Wind, no überkommt es mich, dass ich  
dieses Lautsein vergleiche mit jener endlosen Stillheit.  
Und mir fällt das Ewige ein  
und daneben die alten Jahreszeiten und diese  
daseiende Zeit, die lebendige, tönende. Also  
sinkt der Gedanke mir weg ins Übermass. Unter-  
gehen in diesem Meer ist inniger Schiffbruch.

Véase a título de comparación la versión compuesta por Sainte-Beuve en alejandrinos franceses, la cual es bastante fea y no sólo por culpa de los alejandrinos, que no dan la menor idea del «ritmo rápido, aéreo» del original (como dice Maurois):

J'aimais toujours ce point de colline déserte,  
Avec sa hale au bord, qui clôt la vue ouverte  
Et m'empêche d'atteindre à l'extrême horizon...

.....

Le grand âge eternal m'apparait, avec lui  
Tant de mortes saisons, et celle d'aujourd'hui,  
Vague écho. Ma pensée ainsi plonge à la nage,  
Et sur ces mers sans fin j'aime jusqu'au naufrage<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Los versos de Leopardi son: Sempre caro mi fu quest'ermo colle, / E questa siepe, che da tanta parte / Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude. / Ma sedendo e mirando, interminati / Spazi di là da quella, e sovrumani / Silenzi, e profondissima quiete / Io

En cuanto a los resultados de John Heat-Stubbs y de Kennett Rexthroth son como para imaginar que de sus «poéticas» versiones del *Infinito* alguien podría quizás obtener una traducción realmente buena, en prosa. John Heat-Stubbs:

This lonely hill was always dear to me,  
And this hedgerow, that hides so large a part  
Of the far sky-line from my view.

[Kennett Rexthroth: ...which shuts out most of the final / Horizon from view.]

Sitting and gazing...

And thus it is  
In that immensity my thought is drowned:  
and sweet to me the foundering in that sea.

[K. R.: And my thought drowns in immensity: / And shipwreck is sweet in such a sea.]

Pueden verse también del primero las versiones de *La sera del dì di festa*:

...A singing heard along the field paths  
Little by little dying into the distance,  
Even as this does now, pierced through my heart;<sup>10</sup>

y del *A Silvia*:

...When beauty schone indeed  
In the elusive laughter of your eyes;<sup>11</sup>

de la *Ginestra*:

O fragrant-blossoming broom,  
Contented with the deserts...;<sup>12</sup>

nel pensier mi fingo: ove per poco / Il cor non si spaura. E come  
il vento / Odo stormir tra queste piante, io quello / Infinito silenzio  
a questa Voce / Vo comparando: e mi sovvien l'eterno. / E le morte  
stagioni, e la presente / E viva, e il suon di lei. Così tra questa / Im-  
mensità s'annega il pensier mio; / E il naufragar m'è dolce in  
questo mare.

<sup>10</sup> Leopardi: Un canto che s'udia per il sentieri / Lontanando  
morire a poco a poco, / Già similmente mi stringeva il cuore.

<sup>11</sup> Leopardi: ...Quando bella splendea / Negli occhi tuoi ri-  
denti e fuggitivi,...

<sup>12</sup> Leopardi: Odorata ginestra, / Contenta del deserti...

y de *Il tramonto della luna*:

But mortal life, when the fair time of youth  
Has vanished, never then grows bright again  
With any radiance more, or second dawn, etc.

Con Dante, suprema piedra de toque, ha ocurrido que, por un lado, la consciencia estética moderna del carácter externo, extra-artístico, de la convicción dantesca medieval sobre la importancia del «simbólico» terceto encadenado, obstáculo insuperable para todo traductor (véase Vossler, en representación de todos), y, por otro lado, la válida presencia de traducciones de la *Commedia* en prosa, han facilitado y simplificado notablemente la tarea de sus traductores, con lo que en cierta medida su caso puede considerarse como estimulante y normativo para un modo moderno crítico y antiesteticista de traducir, tendente más bien a captar y a dar lo esencial de la poesía: su ser polisintético, id est, un pensamiento-imagen en un determinado modo de la lengua (el contextual-orgánico, o estilo). Por eso, y también para no repetir lo ya dicho a propósito del caso Rilke-Leopardi, limitaremos a pocas citas el examen de la traducción alemana más «poética», la de George, y pasaremos luego a las traducciones en prosa, francesas e inglesas. Es verdad que en la de George resulta difícil hallar ripios o rellenos triviales (aunque no siempre geniales, como en el *Infinito* traducido por Rilke), pero el ripio y el relleno, contrapeso inevitable de toda traducción métrica y en rima (y con rimas femeninas, además, a la dantesca, tan difíciles de realizar en alemán y tantas veces milagrosamente halladas por George), dominan plenamente, más que en cualquier otra traducción alemana, y concurren para darnos una poesía que ya no es dantesca, sino escuetamente de George, sustituyendo el mundo medieval-católico por un mundo encantado o mágico, y la figuratividad plástica del original (como ha observado la crítica) por una opaca e indistinta tonalidad. Así, por ejemplo, la crítica ha observado lo siguiente: para *Inferno* (XXVI, 76-142: último viaje de Ulises): v. 77: «ort und stande» = «tempo e loco», dos determinaciones de lugar, en George, que se sustituyen a tiempo y lugar en Dante, sin más objeto que conseguir la

13 Leopardi: Ma la vita mortal, poi che la bella / Giovinezza spari, non si colora / D'altra luce giammai, né d'altra aurora.



rima «brande» (= «fuego»); v. 84: «durch sich vernichtet» = «perduto»: por la rima («gedichtet») George procede a una alteración de sentido, pues al decir Dante «perdido» no entiende en absoluto «suicidado», que es lo que dice George; v. 90: «so schnellte sie den laut hervor» = «grittó voce di fuori»: rara y feliz excepción, versión vigorosa y precisa, propia de traductor-poeta (compárese con Vossler, en cambio: «Und eine Stimme kam heraus und sprach»; y Gmelin: «Gab eine Stimme von sich, und die sagte»); v. 102: «die mich erwählt zum ständigen verkehre» = «dalla qual non fui deserto»: por amor de la rima («meere») se tiene una desviación de sentido, de la representación: pues el alemán «Verkehr» significa relaciones convencionales entre hombres, y no da la naturaleza de la «compagna» de Ulises y los suyos; mejor Gildemeister: «die niemals mich verlassen all die Zeit» (confróntese Vossler: «mit meiner kleinen / Gesellschaft die nimmer mich verliess», que es mejor que Gmelin); vv. 124-5: «beflügelten zur tollen weite» = «facemmo all al folle volo», típica solución de George, con lo bueno y con lo malo: el icástico y preciso «beflügelten» se paga con la arbitraria y errónea «weite» (pues lo «loco» para Dante es el viaje, el trayecto, el «vuelo», y no la «extensión» marina); y la falsedad se debe otra vez al amor de la rima (aunque no sólo a eso), que es «linken seite», correspondiente a «lato manciono»,<sup>14</sup> (Gildemeister es, en comparación, menos literario pero fiel en conjunto: «zum tollen Flug die Ruder fliegen»; mejor que Vossler: «mit tollen Ruderschlägen ging der Flug», etc., y que Gmelin: «Die Ruder hoben wir zum tollen Fluge»); por lo que hace al *Purgatorio* (VIII, 1-36): v. 1: «die sehnsucht kommt» = «volge il disio»; la expresión es demasiado genérica y flaca para dar el sentimiento dantesco del crepúsculo, que abarca a la tierra y al cielo; es mejor, a pesar de dos rellenos por las eternas razones «poéticas», Gildemeister: «*Schon* war die Stunde, die des Schiffers Sehnen / Zur heimat wendet und sein Herz erweicht, / Am Tage wo er Abschied *nahm* mit Tränen

(no es mejor Vossler: «Die Stunde kam, da *auf der Hohen See* / den Schiffer Helmweh fasst», etc., ni tampoco Gmelin: «Es war die Stunde, die mit Sehnsucht füllet», etc.); vv. 4-5: «Schleicht voll / liebe» = «d'amore punge»; misma observación que antes; mejor Gildemeister: «die den neuen Pil-

14 lado izquierdo.

ger *sanft* beschleicht / mit Liebe» (y quizás aún mejor Gmelin: «die den neuen Pilger treibet / mit Liebe», pero no Vossler: «und da im jungen Pilger Liebesweh / erwacht»); v. 18: una versión expresiva adecuada y no superada: «Die augend richtend auf die kehren kreise»; v. 35: «trübe» = «si smarría»; Gldemeister y Gmelin: «geblendet», expresiones inadecuadas para una mirada estática (mejor Vossler: «brach mein Auge» y el viejo Filalethes: «verging der Blick mir»); v. 36: «zu wunderbare» = «troppo» («si smarría / come virtù ch'a troppo si confonde»), expresión profundamente errónea, porque sustituye evidentemente la sensibilidad religiosa dantesca por una moderna sensibilidad decadente (sensibilidad a lo mágico); respecto del *Paradiso*, II, 7-42): v. 7: «hielt man bisher sich ferne» = «già mai non si corse»; para conseguir la rima («sterne») se altera, como de costumbre, el sentido y, con él la imagen, y se deforma la representación original (polisentido): pues aquí no se trata en Dante de un hecho subjetivo o decisión de la voluntad, sino de algo objetivo, las ignotas aguas (metafóricas) que hay que atravesar; v. 19: «streben» = «sete»: George traduce por el abstracto en vez de por el concreto<sup>15</sup> (polisentido: «la concreata e perpetua sete / del deforme regno»); v. 29: «nun lerne / dankbar zu Gott dich wenden» = «Drizza la mente ni Dio grata»; también en este caso George consigue la rima («kerne» y «sterne») y deforma el sentido y la imagen, porque Dante no tiene nada que «aprender» ya en este punto (a pesar del relleno, es bastante mejor —y mejor que otras versiones— la traducción de Vossler: «Jetzt richte, sprach, dankbar den Sinn zu Gott», y la de Gmelin: «Richt deinen Geist voll Dank zu Gott, so sprach sie»). Etcétera.

Consideremos brevemente la traducción en prosa de Lamennais, «potentísima y al mismo tiempo estrechamente literal», en la cual L. «ha constreñido a la lengua francesa a obedecer a Dante» y en la que «la desnuda letra se hace pensamiento e imagen», como dijo De Sanctis, el cual no examinó, de todos modos, más que el *Inferno*. (He aquí algún ejemplo tomado del canto de Ugolino: «De l'horrible pâture ce pêcheur souleva la bouche», «De quoi pleureras-tu?», «Je fus pétrifié», «Bien cruel es tu», «Père, comme tu regardes! Qu'as-tu?», «Gaddo tomba étendu à mes pieds», «Otez-moi du visage les durs volles, que je puisse un peu

15 *streben* es aspiración; *sete* es sed.

exhalar la douleur dont mon coeur est plein, avant que les pleurs regèlent»; cfr. el ensayo de De Sanctis al respecto.) Y vale la pena recorrer también las demás partes, porque sigue siendo la mejor traducción de la *Commedia*, aunque no le falten errores materiales (que ya señaló De Sanctis) y aunque frecuentemente decaiga el vigor interpretativo de la primera parte. Por lo que hace al *Purgatorio* (VIII, 1 ss.): «Il était déjà l'heure qui des navigants attendrit le coeur, et tourne le désir vers le jour où ils dirent à leurs doux amis adieu, et d'amour aiguillonne le voyageur nouveau, si dans le lointain il entend la cloche qui semble pleurer le jour mourant. Lorsque je commençai à *tendre vainement l'ouïe*», etc. Aquí, incluso registrando la distraída inversión inicial de la representación a traducir, que en su orden original tiene primero el «volge il disio», etcétera, y luego trae el «Intenerisce il core», etc. —y obsérvese que se trata de un error perfectamente *remealable* por principio en una traducción en prosa, la cual no pretende ser un nuevo organismo «poético», con su ritmo, etcétera— e incluso sin prescindir de los tres errores materiales aquí dados en cursiva queda a pesar de todo tanto del estilo representativo dantesco y de su tono poético que basta para señalar este texto de Lamennais como modelo de traducción francesa del original dantesco como puede mostrarnos la siguiente comparación con la versión «poética», por ejemplo, de Longnon, que repite el error de la inversión señalada, aunque tiene alguna solución *particular* justa por otros conceptos. Longnon:

Il était déjà l'heure où *s'émeut de regret*  
 Et s'attendrit le coeur de ceux qui sont en mer,  
 Le jour qu'aux doux amis il *fallut* dire adieu;  
*L'heure* qui point d'amour le nouveau pèlerin,  
 Si dans l'espace il entend une cloche  
 Qui semble, par son glas, pleurer le jour qui meurt.  
*Tout se tut* et l'ouïe se rendait inutile

etcétera. La comparación permite subrayar en la versión «poética» la cantidad de rellenos debidos a razones métricas y, al mismo tiempo, su extremada trivialidad. (Por lo demás, las virtudes y posibilidades de la versión en prosa no bastan solas para salvar a un traductor de gusto pedestre, como muestra, por ejemplo, el siguiente intento de Vivier: «C'était déjà cette heure qui change le désir des

voyageurs en mer, leur faisant le coeur moins brave, le jour où ils ont dit adieu à ceux qu'ils aimant», etc.). La anterior reflexión queda confirmada ad abundantiam por las siguientes versiones del mismo *Purgatorio* y del *Paradiso*. *Purg.*, XXVIII, 1 ss., Lamennais: «Désireux de reconnaître, au dedans et autour, la divine forêt, épaisse et verdoyante qui, aux yeux, tempérerait le jour nouveau, sans plus attendre je laissai le sentier», etc. Longnon: «Mais déjà, curieux d'explorer, d'embrasser / La divine forêt, dense et luxuriante, / Qui temperait aux yeux le jour naissant, / Sans plus tarder je m'éloignai du seuil!», etc. *Par.*, III, 85 ss.: Lam.: «dans sa volonté est notre paix; elle est cette mer vers laquelle se meut tout ce qu'elle créa, ou que fait la nature»; Lon.: «Car notre paix est dans sa volonté: / Elle est la mer où s'en va toute chose, / Ce qu'elle crée et ce que fait la Nature»; Guiberteau: «Et dans sa volonté est notre paix: elle est cette mer vers laquelle tout se meut, ce qu'elle crée que la nature fait»; *Par.*, XIX, 64 ss.: Lamennais: «Point de lumière, si elle ne vient de la sereine clarté qui jamais ne se trouble; mais plutôt ténèbres et ombre de la chair, ou son venin»; Lon.: «Il n'est pas de clarté, sinon du ciel serein / Que jamais rien ne trouble: il n'est rien que ténèbres, / Ou l'ombre de la chair, ou venin de la chair»; *Par.*, XXVII, 1 ss.: Lam.: «Au père, au Fils, à l'Esprit Saint, gloire! commença tout le Paradis; tellement que je m'enivrais de ce doux chant. Ce que je voyais me semblait un ris de l'univers, parce que l'invesse entraînait en moi par l'ouïe et par la vue. O joie! ô ineffable allégresse! ô vie entière d'amour et de paix! ô sans désir richesse assurée!»; Guib.: «...oh! vie intègre d'amour et de paix, oh! sans avoir à creier nul souhait, richesse assurée!»; Lon.: «Gloire au Père et au Fils et gloire au Saint Esprit / Entonnèrent les choeurs de tout le Paradis. / D'un chant si doux que j'étais éivré», etc.; *Par.* XXXIII, 1 ss.: Lam.: «Vierge Mère, fille de ton Fils, humble et élevée plus qu'aucune créature, terme fixe d'un éternel conseil...» («Conseil» aparece ya en Bossuet); Guib.: «...tu es celle qui a tant ennoblí l'humaine nature, que son Créateur ne dédaigna pas de Se faire sa créature»; Lon.: «O Vierge, mère et fille de ton Fils, / Humble et haute plus que nulle créature, / Terme assigné d'un éternel dessein», etc.; *Par.*, XXXIII, 142 ss.: Lam.: «A la haute imagination ici manqua le pouvoir; mais déjà, comme une roue mue également, tournait mon désir et le <velle> l'Amour qui meut le Soleil et les autres

étoiles»; Lon.: «Ici ma fantaisie succomba sous l'extase. / Mais déjà commandait aux rouages dociles / De mon désir, de mon vouloir, l'Amour / Qui m'eut et le Soleil et les autres étoiles». De las traducciones inglesas de la *Commedia* bastará con este solo ejemplo, típico porque nos indica la diversa economía de las traducciones «poéticas» respecto de las traducciones en prosa, según lo que hemos visto hasta ahora: *Inf.*, XXVII, 61 ss.: Binyon (traducción tan elogiada): «If I believed that my reply were made / To one who could revisit earth, this flame / Would be at rest, and its commotion laid»; Sinclair: If I thought my answer were to one who would return to the world, this flame should stay without another movement». (Y, por lo que hace al *Orlando furioso*, por ejemplo, baste con comparar la clásica traducción inglesa en versos de sir John Harrington con la más reciente, en prosa, de Allan Gilbert: XXXIV, 69: Harrington:

Four horses fierce, as red as flaming fire  
Th'Apostle doth into the charet set,  
Which when he framed had to his desire,  
Astolfo in the carre by him he set.  
Then up they went and still ascending higher,  
Above the frie region they did get,  
Whose nature so th'Apostle then did turn,  
That though they went through fire, they did not burn.

Gilbert: «Four horses much redder than flame were fastened to the yoke by the holy Evangelist, and after he seated himself with Astolfo and took the reins, he drove them toward the sky. The chariot 'circled about, rose through the air and came quickly into the middle of the everlasting fire, on which the old man acted miraculously so that while they went through it was not burning»; etcétera.)

En cuanto a los clásicos griegos y latinos, es evidente que su traducibilidad en prosa es una norma aún más inderogable —si ello es posible— que en el caso de los demás clásicos de la poesía, a pesar de las particulares dificultades que su aplicación (por no hablar ya de la aplicación de la regla opuesta) encuentra en la versión de un pensamiento-lengua tan lejano del nuestro. En efecto, la más moderna experiencia y teoría de su traducción nos autorizará a establecer unas cuantas observaciones críticas sobre casos negativos extremos y tipos de traducción de los clásicos

griegos y latinos. Las experiencias a que nos referimos son las siguientes:

La de Goethe, cuya sencilla traducción interlineal de *Odisea*, X, 81 ss., por ejemplo, es tan superior a los correspondientes hexámetros alemanes de la celebrada traducción de Voss, en la cual, sin embargo (dice Goethe), quedaba aún «un rastro del verdadero sentido» o pensamiento del original, porque estaba más «cerca del texto» que la versión completamente falsa» del poeta Bodmer. (Compárese con el texto griego: Voss: «Als wir nun sechs Tag' und Nächte die Wogen durchrudert, / Landeten wir bei der Feste der Laistrygonen, bei Lamos' / Stadt Telepylos an. *Hier wechseln Hirten mit Hirten*; / Welcher heraustreibt, hört das Rufen des, der hereintreibt», etc.; Goethe: «... Und am siebenten Tage erreichten wir Lamos, die hohe wohlbefestigte Stadt. Der Stadt mit doppelten Toren von Laistrygonen bewohnt. Wo der Schäfer, der eintreibt, ruft oder pfeift. Der heraustreiben will, hört», etcétera; la representación concentrada del original se conserva bastante mejor incluso que la reciente traducción, también en prosa, de Bérard: «... où l'on voit le berger appeler le berger»);

la de Arnold, que fue un crítico severo de las celebradas traducciones homéricas en metro y rima de Chapman y Pope (esta última, en particular, no desprovista de talento personal) por su deformación retóricoisabelina y augustea del pensamiento y el estilo homéricos (cfr., por ejemplo, con el original la traducción por Pope del discurso de Sarpedón en la *Iliada*, XII, 322 ss., que es, por lo demás, uno de los logros literarios más brillantes de P.: «Could all our care elude the gloomy grave / Which claims no less the fearful than the brave, / For lust of fame I should not vainly dare / In fighting fields, nor urge thy soul to war: / But since, alas! ignoble age must come, / Disease, and Death's inexorable doom; / The life which others pay, let us bestow, / And give to fame what we to nature owe»; o su traducción del discurso desesperado de Priamo a Héctor); y que advirtió, también, a Ruskin que no transfiriera «sentimentalismos modernos» a los autores antiguos (a propósito de la *Iliada*, III, 234: «Así ella [Elena] dijo: pera la gleba, que da la vida, los encerraba ya [a Castor y Pólux] en Lacedemonia, en la tierra patria dilecta»: interpretado por el «tierno panteísmo» de Ruskin como si Homero hubiera llamado *physizoo*s, «engendradora de vida»,

a la tierra para templar y conciliar la negación y el dolor de aquella muerte, de la muerte, con su contrario); la de Eliot, por último, crítico despiadado de la «poética» versión de Eurípides perpetrada a la Swinburne y William Morris por el profesor Gilber Murray.

Y éstas son las observaciones críticas autorizadas por esas experiencias:

a) en la más poética, sin duda, de todas las traducciones de Sófocles, la de Hölderlin, Antígona dice «mi Zeus», «Mein Zeus» (v. 450), cristianizando así a Zeus y documentando, con completo perjuicio de la poesía sofoclea, una contaminación de antiguo y moderno, de griego y romántico: desde luego, un «error creador», como dice Schadewalt, que lo ha descubierto (junto con otros errores de este género); pero que como creación, no tendría razón de ser más que en una obra estrictamente de creación, en la cual no sería ya un error: como ocurre, por ejemplo, con la siguiente estúpida profesión de fe romántica puesta en labios de Panthea en la tragedia *Empédocles*, del propio Hölderlin: «¡Oh, eterno misterio! lo que somos / Y buscamos no lo podemos hallar; y lo que / Hallamos no lo somos», con una expresión inmejorable de la espiritualista y romántica dialéctica de lo infinito y lo finito;

b) el famoso verso virgiliano «... sunt lachrymae rerum, et mentem mortalia tangunt» (*En.*, I, 462) es aún entendido y traducido por alguno por «las lágrimas de la naturaleza [o de las cosas] y la mortal tristeza de la humanidad» (en vez de la correcta traducción: «se vierten lágrimas por las desgracias, y el hado mortal conmueve la mente humana») por una especie de «injerto secundario» de significado, o «palimpsesto sobrepuesto al texto original» (como ha dicho Spitzer en polémica con Entwistle): lo que comporta una deformación moderna, romántica —alusiva al *Weltschmerz*— del original (cfr., por ejemplo, la costumbre de traducir «uita», la vida o el soplo vital, del último verso de la *Eneida* por «âme», como hace Bellessort, «spirit», como C. Day Lewis, o «Geist», como Schröder, por no citar sino los casos más recientes; con una sola excepción que yo sepa, la de Mackall, que en su ya clásica versión en prosa de Virgilio traduce con exactitud «life»; y no diremos ya nada de la conocida desdicha de Horacio, limitándonos a dar una muestra de la reciente y elogiada versión «poética» de las *Odas* por Leishmann; de *Diffugere*

*nives*; v. 16: «linger as shadow and dust» = «pulvis et umbra sumus»).

Para concluir nos quedan por hacer las siguientes observaciones: que manteniendo el criterio de la *fidelidad literal*, que es al mismo tiempo *fidelidad al espíritu* del texto original, según lo que se ha dicho, criterio, añadamos. que puede tal vez desarrollar y precisar el conocido principio de Leopardi según el cual «la perfección de la traducción consiste en que el autor traducido no sea, por ejemplo, griego en italiano, griego o francés en alemán, sino tal en italiano o en alemán *cual* es en griego o en francés»; y recordando también que el límite del criterio indicado está dado naturalmente no por dificultades espiritualistas-subjetivistas o románticas o místico-estéticas, sino (aparte del hecho de que «sin ser poeta no se puede traducir a un verdadero poeta», como advirtió Leopardi y hemos comprobado antes con las muestras de George y Rilke), por las características peculiares de las lenguas de las que y a las que se traduce, por lo que el mismo Leopardi, tras enunciar el criterio de perfección antes citado, añadía en seguida: «esto es lo difícil, y lo que *no es posible en todas las lenguas*»— resulta, sin embargo, oportuno detenernos ante esta dificultad y observar: 1) que la dificultad se refiere en sustancia al *valor lingüístico* de la palabra y, por tanto, a la advertencia saussuriana de no confundir el significado de una palabra con su valor en el sistema; advertencia que, como se ha visto, afecta tanto al léxico cuanto a la gramática, y por tanto a la sintaxis; 2) que, consiguientemente, la presencia normativa de categorías sintácticas, paratácticas e hipotácticas, por ejemplo, puede dañar en definitiva, la versión adecuada, expresiva, estética de representaciones poéticas al trasladarlas de una lengua en que predominen las unas a otra en la que predominen otras, como ha mostrado un reciente análisis por Wandruszka de la prosa de una novela de Hemingway (y lo que vale para la «prosa» vale con mayor razón para la «lirica», etc., en la cual la sintaxis del polisentido es más delicada); de modo, por ejemplo, que cuando el original inglés paratáctico «Then he leaned over the side and waked the flying fish» se vierte por el traductor francés por «Il se pencha, afin de laver les poissons volants dans la mer», no hay duda de que «la simple evidencia de los particulares movimientos corporales y las operaciones queda perjudicada por esa *subordinación* de natu-



raleza intelectual»; y cuando, además, la parataxis se complica con diferenciaciones del verbo como la circunlocución verbal y la construcción participial a la vez —como en «Yes» the old man said. He *was holding* his glass and *thinking* of many years ago—, sigue siendo innegable que la versión correspondiente consentida por la lengua alemana —«Ja'sagte der alte Mann. Er *hielt* sein Glass in der Hand *und dachte* an lang vergangene Jahre»— es «trivial e inexpresiva» precisamente como versión de la representación de lo «ocurrido», y lo es no sólo en comparación con la traducción que es posible en italiano: «Sì», disse il vecchio. *Stava stringendo* il bicchiere fra le mani e *pensava* a tanti anni fa», versión muy adecuada debida al perfecto histórico «disse», integrado, dice W., por la circunlocución verbal, casi palpable, «stava stringendo», y por el duradero y no-limitativo imperfecto «pensava» (un paso de autor, por hablar como Leopardi, *tal* en italiano *cual* en inglés); 3) que, por último, estas observaciones no impiden en general afirmar la traducibilidad de la poesía clásica y auténtica en general, o de primer rango (y Hemingway, escritor sensual y escasamente reflexivo, no pertenece desde luego a él, mientras sí que pertenece a ese rango Proust, por ejemplo, cuya escritura es eminentemente hipotáctica); y no lo impiden no sólo y no tanto en teoría— o sea, por el principio antes formulado de que el pensamiento es el fin y la lengua o, mejor, las lenguas son sus medios (un tipo de medios) que un escritor domina, por tanto, hasta el punto de no quedar prisionero de ella y no perjudicar, consiguientemente, la trasponibilidad del propio soberano pensamiento poético (polisentido) desde el *medium* lingüístico usado por él hasta otros, aunque sean muy diversos —lo que se facilita, en última instancia, por la *arbitrariedad* y consiguiente *indiferencia* del signo lingüístico respecto del significado (cfr. págs. 103-110. 212-213 253-256, etc.)— sino también en el terreno fáctico o experimental, como muestra la traducibilidad del *perfecto contenido* (cfr. supra, Goethe) o *forma concreta* no sólo de Homero, Sófocles, Píndaro y otros de su altura, sino también, por ejemplo, de la Safo autora, si lo es, del fragmento «se ha puesto la luna, y las pléyades...», el cual no pierde nada de su poeticidad sustancial (por modesta que ésta sea) ni en una versión italiana en prosa, ni en una versión en prosa alemana. por ejemplo, que suena así: «Unter ging der Mond und die Plejaden, zur Mitte ist die Nacht,

vorüber streicht die Stunde, ich aber liege allein» (tra. de Nicolai Hartmann ligeramente retocada); lo que puede servir, en resolución, para entender razonablemente el conocido criterio, demasiado simplista, enunciado por Walter Benjamin: que el «prototipo» o «ideal» de «toda» traducción es la «versión interlineal de las Sagradas Escrituras».

## **CAPITULO TERCERO**

### **LAOCOONTE 1960**

The chief pried into every corner of the cabin, all parts of which he viewed with some surprise; but it was not possible to fix his attention to any one thing a single moment. The works of art appeared to him in the same light as those of nature, and were as far removed beyond his comprehension. Captain Cook's *Voyages of discovery*, 1773.

17. Concluyamos con la poesía o literatura. Luego de los precedentes análisis podemos definirla con suficiente fundamento como una *tipicidad característica polisema* frente a la ciencia en general, o prosa, que es una *tipicidad característica unívoca* (y llamamos también a la ciencia *tipicidad característica* en cuanto que también ella es unidad-de-una-multiplicidad, o razón-y-sentido, hasta el punto, como antes se ha visto, de que la misma «naturaleza abstracta» de las ciencias físicas es inseparable de un básico sentido de las cualidades del mundo, de un renovado contacto de sus cualidades, como nos indica la necesidad semántica de un sublenguaje cósmico). Así definida la poesía (y más adelante veremos que esa definición no se presta para circunscribir además las otras artes, y en resolución, el arte en general), queda implícitamente definido también el *símbolo poético* o literario (ya conste éste de un sentido traslaticio o de un sentido literal): y precisamente definido como un *concepto concreto polisemo* (o polisentido) frente al *concepto concreto unívoco* que es en cambio el *símbolo científico* en general. Y a propósito de este último es oportuno subrayar una vez más que su pretendida «universalidad» o «verdad» «por excelencia» es producto de una ilusión o, por mejor decir, de un error gnoseológico: el símbolo científico (y filosófico) tiene la uni-versalidad y la omni-lateralidad, y la verdad, que dependen y son inseparables (sinónimas, podríamos decir) de la omni-contextualidad o univocidad que le es propia, aspecto semántico (específico) ineliminable (por el postulado de la identidad de pensamiento y palabra o signo en general). Razón por la cual —por otra parte— el símbolo poético no puede considerarse menos uni-versal u omni-lateral, y por tanto menos verdadero, por el hecho de que su aspecto semántico no sea la omni-contextualidad, sino la contextualidad orgánica; pues, como sabemos, ese símbolo poético es tan unidad-de-una-multiplicidad ó pensamiento como pueda serlo el símbolo científico, por la

que le compete igual universalidad u omnilateralidad, igual verdad.

Con eso se subraya el concepto de *abstracción literaria* o poética (sinónima de símbolo poético) junto con el de la abstracción científica (sinónima de símbolo científico); ambas con abstracciones *determinadas* en cuanto, como sabemos, son tipicidad característica o, lo que es lo mismo, concepto (y discurso) concreto. Y en cuanto a la discursividad de la abstracción determinada, sea literaria o científica, es tan real y concreta que, como hemos visto, se hace dialéctica: es precisamente un trascender semántico-formal dúplice lo literal-material en el polisentido o polisemo (abstracción literaria o símbolo poético) y en el unívoco (abstracción simbólica científica). A propósito de lo cual no será, tal vez, superfluo subrayar la *separación* dialéctico-semántica (antes vista) del polisentido o el unívoco respecto del equivoco pensamiento (omnitextual) de lo literal-material; se trata de una verdadera y propia formulación de valores-palabras (signos) que hay que contraponer a los tradicionales y simplistas valores «puros» o pensamientos o «formas» metafísicas, o sea, absolutos y absolutistas, cuyos pretendidos «pasos» de una a otra no pueden ser sino ilusorios ni resolverse más que en compartimentos estancos de nuestra experiencia (piénsese en las «formas espirituales» fantástica y lógica, etcétera); mientras que los valores-palabras —los pensamientos reales— *circulan* naturalmente los unos en los otros (por su base común literal-material) y conservan al mismo tiempo sus respectivas *diferencias específicas* en virtud de sus correspondientes módulos semánticos (el polisentido o polisemo y el unívoco), inseparables de los correspondientes valores o pensamientos como los medios lo son de los fines (en la dialéctica del fin y el medio, precisamente, tal como ha quedado desvelada la postulada identidad pensamiento-palabra y, en resolución, pensamiento-signo).

Esto viene a cuento no sólo para aclarar progresivamente la aportación de la palabra, del signo en general, a la dialéctica del pensamiento —poético (artístico) o científico—, sino también en interés, por así decirlo, de una radical *emendatio* del hábito mental idealista de creer basarse mejor en la realidad limitándose a fines, valores o formas «puras», limpias de todo medio o instrumentalidad o técnica —limitándose, en resolución, a hipótesis, a algo gnoseológicamente viciado e inconsistente por definición. Es, pues, necesario

intentar acostumbrarse a la *incidencia gnoseológica del siglo* en general. Así, y sólo así, conseguiremos explicarnos —rigurosamente, id est, científicamente— la motilidad y la variedad del pensamiento-real, junto con su unidad; conseguiremos distinguir una metáfora poética de un hecho histórico o de un principio físico, *sin perder lo que tienen en común*: el pensamiento-real, el universo. Ya que si es innegable, como sabemos, que las metáforas como *géneros* o conceptos poéticos son «irreales» no en comparación con la realidad o verdad en general o tout court, sino sólo en comparación con los *géneros* o conceptos científicos —por lo que sólo si se colocan en el lugar de estos últimos se hacen ilegítimas, en el sentido de que con ello se confunden diversos órdenes de verdad y realidad (la verdad del concepto-metáfora de la «adolescencia flor de la edad» no puede ocupar el lugar veritativo de un concepto fisiológico o pedagógico de la edad evolutiva, *ni viceversa*)—, no menos innegable nos parece que los caracteres diferenciales de estos dos tipos de *géneros*, tal como nos los suministran la organicidad-necesidad semántica en el caso del *género* poético y la superación de toda constricción y rigidez semántica en el caso del *género* científico, semánticamente no-orgánico, nos permiten mantener la distinción entre lo creíble poético —definido y sellado en el rigor polisentido o «estilístico» (no = «subjetivo») que lo constituye en su autonomía semántica y en verdad— y lo creíble histórico o científico, cuya verdad es expresable y definible sólo por el rigor unívoco de sus *géneros* o conceptos, en cuanto constituido por su no-organicidad, por su heteronomía semántica, única adecuada para un permanente recurso experimental a la objetividad de los hechos; esos dos tipos de caracteres nos permiten también —en cuanto caracteres diferenciales gnoseológico-semánticos y no metafísicos— aferrar la naturaleza común de los dos tipos o *géneros* de lo creíble, que es la razón o pensamiento, o sea, el ser-unidad-de-una-multiplicidad.

Estará además claro por los anteriores análisis que si la no-organicidad y la heteronomía semánticas —con sus *contextos abiertos*— es la articulación expresiva adecuada de la vocación del pensamiento al experimento y al documento que caracteriza la toma de posesión científica (en general) de la realidad y la verdad de las cosas, por otra parte, la componente semántico-expresiva del pensamiento que es adecuada para la toma de posesión poética (y artística en general) de la realidad y la verdad de las cosas —o sea, lo

contextual-orgánico, con sus contextos autónomos o *cerrados*— está como tal destinada a conjurar el prejuicio tradicional, aristotélico e idealista, según el cual la verdad poética tiene sólo «idealidad» (que se contrapone a la «facticidad» de la verdad histórica o científica en general); pues precisamente su carácter semántico, es decir, real o científicamente identificable, que es —como sabemos— componente indispensable del pensamiento (poético), la hace, por un lado, refractaria a toda distinción metafísica, hipostática, abstracta o absolutizadora (como quiera decirse) dentro del pensamiento mismo (que es siempre unidad-múltiple), mientras, por otro lado, relaciona efectivamente directa o indirectamente, con sus *contenidos* de la letra el pensamiento poético con la experiencia, como suele decirse, de lo real o historicidad en general, aunque con una técnica diversa— incluso en el aspecto semántico —de la que es popia del experimento o de la argumentación filosófica (—histórica). Para confirmar esto recuérdese que incluso los llamados «libres vuelos de la fantasía» de Píndaro, Petrarca, Ariosto o Cervantes son cosa artística (tienen valor poético) en la medida en que son creíbles por su verdad, y lo son en cuanto son *verificables* —aunque sólo sea por contraste o indirectamente— por la experiencia humana; y que, en resolución, la «irrealidad» o «idealidad» de la cierva pindárica o petrarquesca, o del Hipógrifo de Ariosto (cada uno de los cuales tiene un sentido bien definido y coherente, o sea, está constituido por un *rationale* como cualquier ente del mundo real, puesto que les basta para ello con no ser, aunque «fantásticos», la horaciana cabeza-humana-sobre-cuello-equino) es una «irrealidad» o «ficción» no en sentido absoluto, sino en el sentido comparativo por el cual metáforas y símbolos poéticos resultan —repitamos— géneros «irreales» sólo en comparación con los géneros científicos y no en comparación con la realidad y la verdad en general.

Así se va haciendo también más claro el pleno alcance del sentido gnoseológico-semántico, científico, de la autonomía de la poesía, entendida como autonomía técnica (semántica, precisamente), y no como autonomía metafísica o de una hipóstasis gnoseológica, la hipóstasis-Arte, ya lo sea de lo «ideal» o «universal» (enfrentada a la hipóstasis de lo «fático» y «particular» como hipóstasis-historia), a la manera aristotélica y racionalista-abstracta, ya lo sea de lo particular como «entusiasmo» o raptus», o sentimiento «desinteresado», «intuición» o «fantasía», etc. (contrapuesta a la

hipóstasis de lo universal o de una «forma lógica», etc., como hipóstasis-historia-filosofía), a la manera platónica y romántico-idealista. Porque si es verdad, por ejemplo, que la *Historia romana* de Mommsen, por muchas que sean sus excelencias internas, se «difunde» (vergeht) y agota en otras infinitas obras históricas, como ha observado acertadamente Eduard Norden, de modo que no es su «autonomía» o existencia particular (Sonderexistenz) la consistencia suya ni el «desarrollo», el nacimiento mismo de la verdad de los «conocimientos adquiridos en ella», no menos cierto es que una obra artística, poética, no se difunde en este sentido en otras obras, sino que «dura» por sí misma, no ya, empero (como en cambio piensa Norden, de acuerdo con la Estética romántica e idealista), en virtud de una «fuerza creadora individual» o *subjetiva* fantástica, etc., claramente mitificada, sino, como sabemos, por su peculiar estructura semántica, orgánica, por la relativa aseidad o autonomía semántica de la obra poética; mientras que la no-organicidad y la heteronomía semántica de la obra científica o histórica confirma y explica la necesidad de aquel su difundirse, hacia atrás y hacia adelante, en infinitas obras, hacia la constitución y el desarrollo de la propia verdad científica. Tanto es así que en la situación de Norden uno se ve entonces obligado a contradecirse cuando no puede evitar —como le ocurre—, el reconocer también en el historiador, en el científico, en el caso de Mommsen, una «viva fuerza creadora», con todo lo que coherentemente debería inferir de ello Norden (fantasía, etc.), aunque no lo haga explícitamente; pues ese necesario reconocimiento anula el criterio distintivo entre arte e historia que antes había aceptado el autor.

Así estamos ya en situación de considerar adecuadamente el gran equívoco en el cual han caído no sólo Kant y la *Romantik* (que han tenido, por lo demás, el mérito no escaso de situar el problema del sentido positivo, antiplatónico, de la autonomía del arte), sino también todos sus sucesores y epígonos hasta los actuales estetas decadentes: el equívoco que consiste en confundir la *inmediatez semántica* de la palabra poética —inmediatez debida a su semántica irrelación y autonomía, o sea, al *estilo* como condición gnoseológica-especial (técnica) de la poesía y del arte en general— con una *inmediatez sinónima de intuición* o de *imagen pura*, y, por tanto, con un carácter gnoseológico-genérico absolutizado o abstracto, producido por una dis-



tinción hipostática del Arte (como «forma»-intuición et  
 similia) respecto del no-Arte; confusión, finalmente, de un  
*específico* carácter (del arte), investigable e identificable  
 críticamente, científicamente —la organicidad-autonomía-  
 semántica del pensamiento o discurso poético, artístico —con  
 un carácter dogmático, metafísico, con una autonomía gno-  
 seológica abstracta de un elemento genérico (la intuición  
 o imagen) del mismo discurso o pensamiento poético (que  
 tiene, efectivamente, *en común* con el discurso científico  
 tanto la intuición cuanto el concepto). Dicho de otro modo:  
 aquel equívoco kantiano-romántico e idealista ha nacido de  
 la moderna y justa exigencia de explicar *positivamente* la  
*inmediatez* —id est, la irrelacionalidad— de los valores poé-  
 ticos o artísticos (y, por tanto, su autonomía), la cual se  
 presenta ambigüamente a la común consciencia estética en  
*efectos* predominantemente —si no ya únicamente— afec-  
 tivos o *patéticos*; el equívoco ha nacido de esa exigencia y  
 de la incapacidad de satisfacerla —por causa, entre otras  
 influencias, de la moderna metafísica de una Subjetividad  
 trascendental sino atribuyendo dogmáticamente a la categoría  
 gnoseológica general del *sentimiento* —id est, de lo *inmediato*  
 o la particularidad— la responsabilidad de una solución que  
 no puede hallarse, tratándose de la solución del problema de  
 una *inmediatez expresiva*, sino en un examen gnoseológico-  
 especial, técnico, de la problemática (semántica) de la *ex-  
 presión* cognoscitiva (o sea, del pensamiento real, concre-  
 to). Razón por la cual, en última instancia, el fenómeno gno-  
 seológico de *inmediatez expresiva* correctamente explicado  
 —y no con los mitos de una gnoseología metafísica— *no  
 significa en absoluto una inmediatez cognoscitiva, lo cual  
 es una contradicción en los términos* (como nos han ense-  
 ñado, por no hablar ya del Kant de la primera *Crítica*, Só-  
 crates y Platón). Pero admitamos que hay un largo trecho  
 entre esto y la posibilidad de convencer fácilmente de ello  
 a la consciencia estética vulgar, eco más o menos inconscien-  
 te de las aspiraciones románticas y místicas de la moderna  
 Estética metafísica. El hecho, por ejemplo, de que la *verdad*  
 de ciertas londinenses nieblas dickensianas inolvidables (por  
 tomar en este punto un caso de «prosa» de novela) se deba  
*exclusivamente* a la *palabra* de Dickens, la cual *se basta a  
 sí misma* (pero ¿qué palabra de geógrafo, historiador o cien-  
 tífico en general se basta a sí misma, es verdadera por sí  
 misma?) y de que toda filología al respecto *explique* esa pa-  
 labra dickensiana, pero no la *verifique*, porque esa palabra

tiene su verificación en sí misma, es decir, por obra de la *dialéctica contextual* de un discurso semánticamente *orgánico* que la constituye en su verdad, ese hecho, como los otros infinitos del mismo género, está probablemente aún destinado a quedar mitificado durante mucho tiempo por la mitomanía de los misteriosos poderes de la «intuición pura» o como quieran llamarla.

Para una precisión final acerca del símbolo poético nos interesa aquí notar: 1) que si la metáfora (con sus extremos: la semejanza o comparación y la hipérbole), viva o muerta, es un valor cognoscitivo en general (poético o vulgar), y si símbolo poético o concepto típico-característico polisentido puede serlo tanto un sentido traslaticio cuanto un sentido literal, hay que concluir que el símbolo o concepto poético queda especificado y delimitado por su aspecto o carácter semántico de polisentido o polisemo, y, por tanto, por su autonomía semántica; 2) que, de todos modos, símbolos poéticos en sentido eminente son aquellos significados o términos traslaticios o literales que reciben de su autonomía semántica la fuerza suficiente para organizar y estructurar —ellos mismos directamente o tejidos junto con otros— enteros mundos expresivos (obras literarias); y puede apreciarse ya a primera vista, y a veces con los meros títulos de algún *opus poeticum* clásico, el tejido de los símbolos poéticos o conceptos estructurales semánticamente autónomos: como *La divina Comedia*, *La tierra baldía*, *Los parientes pobres* (símbolo poético literal), *Madame Bovary* (idem), *Las grandes esperanzas* (idem), *Guerra y paz* (idem), *Babbitt* (idem), *Espectros*, *Ulises* (y se entiende que también un fragmento de Safo puede ser un mundo expresivo, aunque *en miniatura*).

Pero la noción de obra poética o literaria nos vuelve a plantear el problema de la pertenencia de ésta a una sobreestructura y, por tanto, el problema de sus relaciones con una infraestructura o base económico-social. Se ha buscado la solución de este problema —y tal vez sin que lo note el lector— en el concepto de la dialéctica de historia y poesía como una dialéctica semántico-formal, y en la clonada teoría metodológica de la paráfrasis crítica; concepto y teoría que los anteriores análisis literarios han intentado confirmar en una comparación continua, aunque no siempre explícita, con la inadecuación de las respuestas dadas por el actual gusto burgués —impresionístico y místico— a los interrogativos planteados por los textos analizados; de

lo que ha resultado evidente la impensabilidad y la imposibilidad, por ejemplo, de la poesía de la *Antígona* sin el lenguaje de la mitología ético-religiosa de la sociedad de castas de los tiempos de Sófocles (y otros institutos implícitos de la economía primitiva); o la imposibilidad de la poesía de la *Commedia* sin el lenguaje teológico, tropológico, de la cultura católica de la sociedad medieval (con sus implícitos institutos económicos, entre feudales y comunales); o la imposibilidad de la poesía del *Faust* sin el lenguaje de la ideología del humanismo burgués idealista y panteísta de la Edad de Goethe (con su correspondiente y floreciente economía de la empresa libre); o la imposibilidad de la poesía del *Lenin* sin el lenguaje de la ideología marxista de la Revolución de Octubre, con su correspondiente sociedad soviética (con su economía socialista), etc. Y efectivamente se ve ahora con cierta claridad que una compleja dialéctica como la materialista dialéctica semántica que acabamos de indicar puede explicarnos —o sea, hacernos racionalmente comprensible (superando toda pura y gratuita metáfora de «reflejos» especulares)— cómo lo historia segrega también la poesía o la condiciona realmente (id est, en su naturaleza específica de poesía); y precisamente a través de aquel momento-base de dicha dialéctica que es lo literal-material, con su omnitextualidad: en el sentido de que por medio de la lengua-letra —o complejo de formas instrumentales y de correspondientes fines-pensamiento— toda la sustancia ideológica y cultural de una sociedad constituye el *humus histórico* del *opus poeticum*, del cual nacerá éste inscribiéndose así en una *sobre-estructura*, con la presupuesta *infra-estructura* económico-social; pero nacerá, según sabemos, *desarrollando* los fines-pensamiento de aquella forma instrumental (forma de la letra) *a través de la cual— y sólo a través de la cual— es eficaz* aquel *humus* histórico, y *modificando* el instrumento mismo, como también sabemos; en lo que consiste el trascender semántico-formal lo literal-material (lengua-letra) en el polisentido o polisemo (valor poético). (*Mutatis mutandis*, la misma dialéctica —como trascender lo literal-material en el unívoco —constituye a la ciencia, etc., y la inscribe en una *sobre-estructura* dada). Con esto se subraya la pertenencia de la lengua— en cuanto medio indisociable por definición del fin-pensamiento —a la *sobre-estructura* en general o de modo permanente, y no a ningún momento histórico privilegiado

o particular de ella (error y razón de la lingüística staliniana).

Todo esto empezó a apuntar ya al principio de nuestra investigación, cuando, tras el análisis de la *Antígona*, pudimos comprobar que a través de dicho análisis —en cuanto explicitación de complejos poético-estructurales— se demostraba ya que ni el personaje literario de Antígona ni otros semejantes a él habrían sido posibles con Roberts and Co., etc.; precisamente porque —como se ve mejor ahora— cada uno de tales organismos poéticos remite —en nombre de los valores *estructurales* o poéticos *significados*— a condiciones *históricas*, sociales, e implícitamente económicas, coherentes, *además* con aquellos valores-contenidos; aquellas, precisamente, las greco-antiguas, y no otras condiciones medievales o modernas. Y, efectivamente, del mismo modo que el arte griego «no presupone una mitología cualquiera, no una elaboración cualquiera inconscientemente artística de la naturaleza (incluyendo todo elemento objetivo y, por tanto, también la sociedad)», sino precisamente la mitología griega —pues, por ejemplo, «la mitología egipcia no habría podido ser nunca el terreno o la matriz del arte griego—, pero, «en cualquier caso», necesitaba «una mitología.» (Marx), así también ese arte presupone aquella economía (primitiva, pastoral, etc.) y no otra; y el «estadio social [—económico]» poco evolucionado en que maduró ese arte «no está en contradicción» con la «fascinación» que ejerce sobre nosotros (en cuanto arte de un pueblo de «adolescencia histórica»), sino que ese atractivo «es más bien su *resultado*, inseparablemente unido al hecho de que las inmaduras condiciones sociales [—económicas] en que surgió y sólo podía surgir aquel arte no pueden volver jamás» (lo cual es la respuesta de Marx a la corriente observación, superficial y abstracta, recogida antes por Marx mismo, según la cual «es sabido para el arte que determinados períodos de florecimiento no están absolutamente en ninguna relación con el desarrollo general de la sociedad, ni, por tanto, con la base material»; observación que distraídos críticos burgueses, como, por ejemplo, René Wellek y Austin Warren, han tomado como propia de Marx, y como prueba de que «en este lugar Marx renuncia sin más a la posición marxista», siendo así que Marx advierte en seguida que la «la dificultad está sólo en la formulación general [id est, filosófico-histórica] de estas contradicciones; pero en cuanto que se especifican quedan aclaradas»). Y aquí resul-

ta oportuna, para concluir, una alusión a la intuición engelsiana (antes recordada) según la cual el «eje medio» de la curva histórico-cultural de un determinado campo ideológico o sobreestructural (por ejemplo, artístico) resulta tanto más «aproximadamente paralelo» al eje de la curva histórica del desarrollo económico o material «cuanto más largo sea el periodo [histórico] considerado y cuanto más amplio el campo [ideológico] tratado». Y Engels había ya observado que cuando se trata no simplemente del Estado y del Derecho público y privado, sino de formas ideológicas como «la filosofía y la religión» y el arte, el nexo [Zusammenhang] de las ideas con sus condiciones materiales se hace «cada vez más complicado y oscurecido progresivamente por eslabones intermedios», pero «existe». Es propio de las ideologías y culturas dignas de esos nombres el abarcar en su *universalismo largos periodos*, durante los cuales, por otra parte, los correspondientes tipos de factores económicos tienen la posibilidad, por así decirlo, de desarrollarse en sus rasgos peculiares, en un evidente *paralelismo* con los factores culturales o sobreestructurales (y a este paralelismo y a su correspondiente problemática nos hemos querido referir siempre usando expresiones como «implícito» e «implícitamente» para caracterizar la naturaleza de la relación entre aquella ideología que son las ideas poéticas o literarias y las condiciones económicas «existentes» correspondientes). Con lo cual se reafirma que sólo a través del reconocimiento del carácter *intelectual* (aunque concreto) de la obra poética es posible la demostración de sus virtudes de «reflejo» de la sociedad, precisamente de las *ideologías* de las sociedades; y que es una flagrante contradicción afirmar tales virtudes y seguir creyendo —como hacen sedicentes filósofos marxistas— en el arte como conocimiento intuitivo o «por imágenes» (en abstracta antítesis con la ciencia entendida como conocimiento «por conceptos»).

Se sigue de nuestro concepto de la poesía aquel tipo de gusto y entendimiento historiográfico de la misma cuya razón filosófica, gnoseológica, hemos mostrado en la *paráfrasis crítica*, verdadera articulación dialéctica del gusto y, por tanto, momento decisivo de la historiografía literaria. Una comparación con los métodos histórico-literarios tradicionales y más recientes —el positivista, el idealista, el marxista corriente y el neo-estilístico— nos permitirá aclarar ulteriormente el criterio metódico de una *paráfrasis dialéctica* del texto poético, y, consiguientemente, precisar mejor la

solución histórico-materialista que proponemos para el problema de la crítica literaria.

El método positivista. Taine comenta, por ejemplo, el famoso verso de Racine: «Dans le fond des rêts votre image me suit» del modo siguiente: «Quand Hippolyte parle des forêts où il vit, entendez les grandes allées de Versailles»; aquí es evidente la interpretación *historicista de contenido* del texto poético, en este caso particularmente externa y gratuita, y que por fuerza pierde el valor polisentido, poético, de aquel «fond» que expresa (como ha notado una crítica más precisa) una doble «profundidad», física y moral; y lo curioso es que la *Fedra* raciniana, escuchada en su conjunto, desde el interior del texto, seguida, esto es, en sus valores discursivos contextuales-orgánicos o estilísticos concretos, no carece, ciertamente, de vínculos evidentes con la época de Racine, esa época cristiano-moderna, como hemos podido, por cierto, ver antes. (Lo anterior no debe ser un despectivo olvido del notable gusto personal de Taine que, contra su método, le permite observaciones de «esallo» verdaderamente reveladoras, no sólo, por ejemplo, en el ensayo sobre *Stendhal* sino también en el dedicado a *Balzac*, pese a estar éste infestado de prejuicios moralistas y etológicos).

El método idealista: a) idealista-clásico, o hegeliano, cuya limitación se encuentra en la interpretación *filosófica de contenido* del texto poético (a causa del principio de la forma «hermosa» como «aparecer» de la «Idea»), esto es, en la separación del *ethos* respecto del estilo, sin preocuparse por éste, o sea, por el desarrollo de la forma-contenido de la letra en lo formal poético, por el polisentido (cfr., por ejemplo, la lectura *filosófica* hegeliana de la *Antígona* de Sófocles; supra); y cuyo mérito consiste en haber llamado la atención —con sus distinciones de poesía clásica y poesía moderna— sobre la naturaleza histórica de la poesía y del arte en general (mérito que se convierte en lo contrario desde el punto de vista crociano de una «universalidad» ahistórica de la «intuición pura»); b) idealístico-romántico, aplicado de modo vario desde Fr. Schlegel hasta De Sanctis y Croce (y los epígonos, en general, del gusto postromántico y decadente): método interpretativo filosófico —con la contradictoria pretensión de cargar la responsabilidad al criterio del arte como «fantasía irónica» y «hermosa confusión», id est, unidad *indistinta* de los opuestos— en Schlegel, el cual, por ejemplo, desprecia la tragedia francesa, la cual sería «vacío formalismo, sin fuerza, atractivo ni sustancia» en com-

paración con la tragedia shakespeariana, que es «filosófica»; método, en De Sanctis, vacilante —genialmente— entre la tendencia a un historicismo hegeliano de contenidos (cfr. la noción de «ideal» como algo pre-concebido antes de la «realización» de la obra de arte y, sin embargo, «siempre inalcanzado», y la noción de «situación», que es más lata, como se ha observado, que la de «forma-figura» y que lleva a justificar estéticamente contenidos abstractos, al exaltar «situaciones estupendas», etc.) y la tendencia a un formalismo sensual o de la «plasticidad», fundado en el concepto del arte como «fantasía», «visión» o «figura» (de lo que procede, por ejemplo, que el «concepto» ético del *Inferno* dantesco sea «ocioso, sin servir más que para la clasificación», y se ignora todo lo demás); método que, en Croce, lleva al formalismo de una crítica esteticista o impresionista, que reduce, por ejemplo, la *Commedia* a un mosaico de átomos «líricos»; pues todo elemento estructural o conceptual se considera «alotrio» ajeno o extraestético, mientras que juzgar de poesía no es más que «llamar la atención acerca de este o aquel punto admirable, admirable porque admirable, y no por agudeza estilística, expediente sintáctico»; de lo que resulta, por último, una historiografía artística «monográfica», coherente resultado metodológico del criterio de la forma como «cós-mica intuición pura» (último eco del kantiano «sentimiento desinteresado» y del schilleriano «arte-juego» y la schellingiana «libertad» —respecto de todo «interés»— de la «fantasía irónica» creadora).

El método marxista corriente: a) sus méritos: 1) haber sustituido el método hegeliano de interpretación filosófica de la obra de arte por un método de interpretación más concreta (Plejanov: «como seguidor de la concepción materialista del mundo digo que la *primera tarea* del crítico consiste en traducir las ideas de una obra de arte *de la lengua del arte a la lengua de la sociología*, para hallar lo que *puede llamarse el equivalente sociológico de un fenómeno literario dado*»; Lukács: la concentración artística «es la máxima intensificación de contenido de la esencia social y humana de una situación cualquiera» 2) el redescubrimiento moderno del problema estético del *contenido* y de su alcance en la economía interna de la obra artística, contra el formalismo del «arte por el arte» etc. (Plejanov: «el predominio de la forma sobre el contenido: *vaciedad y fealdad*; porque belleza es concordancia de forma y contenido»; Lukács: «es superficial criticar a un mal escritor exclusivamente por sus defectos de

forma. Si contraponemos a la vacía y epidérmica figuración de la vida la verdadera realidad humana y social... las deficiencias de forma se revelan sólo como consecuencia de una falta fundamental de contenido: la apelación a la vida descubre por sí misma el vacío de la reproducción artística insignificante); 3) algunas afortunadas aplicaciones historiográficas, cuyo éxito se debe a su comedimiento, de esos criterios en las notas críticas de Plejanov sobre las novelas de Balzac y su valor para el conocimiento de la sociedad francesa de la Restauración y de Luis Felipe (pero cfr. el precedente de Engels en su famosa carta a miss Harkness, de principios de abril de 1888; y cfr. supra e infra) y sobre *Madame Bovary* «Aquí no puede hablarse de indiferencia para con el contenido; aquí tenemos un estudio atento y una cuidadosa representación de aquel modo ordinario de vivir burgués... Aquí tenemos un entusiasmo ideal y una apasionada recusación del ambiente. Pero cuando falta ese entusiasmo queda la descripción por la descripción, y uno se aburre en seguida»); o también las observaciones de los ensayos de Lukács sobre el realismo europeo y ruso, especialmente sobre Balzac, Stendhal, Zola y Tolstoi; b) sus límites: muy visibles 1) cuando ese método se refiere a la «segunda tarea» del crítico, que es «necesaria integración» de la primera (Plejanov): «estimación de los valores *estéticos* de la obra examinada» (P.); porque, por un lado, el criterio de esa estimación o valoración está indicado por la presencia o ausencia en la obra de arte no sólo y no tanto de un «contenido ideal» o de ideas en general («el arte no puede vivir sin ideas», P.), lo cual es sin duda justo; sino también y sobre todo de un contenido ideal «no falso», es decir, no reaccionario, sino progresista («no toda idea puede expresarse en una obra de arte», y «las ideas falsas dañan a la obra de arte», Plejanov; «una falsa concepción «cualquiera» del mundo no es adecuada como base del realismo», Lukács); y, por otro lado, se mantiene, como base gnoseológica de esta grave actitud metodológica de contenido, la vieja gnoseología estética kantiano-romántica, por la cual, según Plejanov, el que proclama ideas «habla preferentemente la *lengua de la lógica*», mientras que el artista «habla preferentemente la *lengua de las imágenes*», aunque luego Plejanov calga —dicho sea en honor suyo— en una intrincada problemática bastante significativa y susceptible de ser fecunda si se la limpia de las premisas del propio Plejanov; esto le ocurre cuando dice (a propósito de las supuestas «prédicas» ibsenianas) que «si



el autor piensa por imágenes y figuras, o sea, si es un artista, la nebulosidad de su prédica [de sus ideas, en suma] comportará necesariamente una insuficiente determinación de sus imágenes artísticas» (cfr. lo observado antes, al principio de nuestro estudio, y *passim*, acerca de la relación orgánica de claridad intelectual o coherencia de significado e icasticidad de la imagen, en base a una dialéctica de heterogéneos); y según Lukács no hay duda de que «el arte *hace intuir sensiblemente* la «unidad móvil» de universal particular e individual (que siguen siendo las tenaces categorías lógicas hegelianas...), mientras que la ciencia resuelve esa unidad «en sus elementos abstractos, y se propone *definir conceptualmente su acción recíproca*»; 2) en las aplicaciones historiográficas (y son las más) en las que el gusto personal del crítico no remedia de algún modo (como remedia en las antes aludidas) las deficiencias de los criterios: por ejemplo, la interpretación plejanoviana, sustancialmente errónea, de la poesía de Ibsen en *Espectros*, *Casa de muñecas*, *Columnas de la sociedad*, etc.: Plejanov reprocha al artista Ibsen precisamente sus (claras) ideas morales burguesas (la «pureza de la voluntad», el «individualismo» ético, etc.) y su «debilidad» fundamental de no saber hallar «ninguna salida de la moral a la política» (quiere decir: a la política militante social), y tacha *consequently* de oratoria nebulosa e incoherente (como hemos visto) sus drámaticos discursos morales, y de «abstractos» sus poéticos símbolos, en cuanto «testimonio de la indigencia de su pensamiento social»; sin reconocer a Ibsen más que la calidad de satírico de la pequeña burguesía (Lukács, más afortunado en esto, relacionando a Ibsen con el «predicador» Tolstói, reconoce incidentalmente que «también Ibsen... superará precisamente mediante un análogo pathos de predicador a sus contemporáneos, incluso desde el punto de vista puramente artístico»); o la interpretación tan poco comprensiva de *Madame Bovary* por Lukács, que la acusa de un descriptivismo fin en sí mismo y, en resolución, de formalismo; ejemplo negativo de la problemática lukácsiana, tan de contenido, es el paso en que Lukács lamenta que Flaubert haya intentado «superar con medios exclusivamente artísticos y técnicos (sic) aquella «inmovilidad», aquel «vacío y desconsolado gris» de sus mediocres héroes: intento «destinado a fracasar» porque «la mediocridad del hombre medio se debe a que las *antinomias sociales* que objetivamente determinan también su existencia no alcanzan en él la tensión más alta sino que, por el

contrario, quedan ofuscadas y equilibradas en la superficie»; con lo que se condena a Flaubert por haber dado vida artística a contenidos sociales que no son, casualmente, los de Zola, y que, en resolución, no corresponden a las ideas sociales de su crítico sociólogo, el cual, sin embargo, se olvida de todo lo que debe a Flaubert, a saber, de aquel elemento de *verdad* (poética) que poseen aquellos «dos mediocres» (palabras de Flaubert), en los que, efectivamente, todo resulta *superficial*, empezando por la consciencia de las antinomias sociales (para otras interpretaciones lukacsianas, igualmente pobres de comprensión, véanse sus estudios sobre Hölderlin, del que no recoge sino el aspecto progresista-iluminista, y no —nada menos— el romántico a que afluye y en el que cobra fuerza y carácter el primero; o los estudios sobre Goethe, en los que pierde mucho de la figura de Mefistófeles (cfr. 7), pero se detiene en cambio, y hasta demasiado, ante la «pequeña propiedad» de Filemón y Baucis, destinada a ser tragada por la gran propiedad industrial de Faust; o los estudios sobre Kleist, etc.).

Una excepción en la historiografía literaria marxista son los apuntes metodológicos y críticos —desgraciadamente breves— del herolco Gramsci, sugerencias que él no pudo fundar ni desarrollar sistemáticamente en una gnoseología estética, pero en las que se trasluce la exigencia de evitar tanto el formalismo como el extremismo del contenido, y de conseguir una crítica materialista, pero verdaderamente funcional. Baste recordar sugerencias de método como la siguiente: «Puesto el principio de que lo único que hay que buscar en la obra de arte es el carácter artístico, no queda en absoluto excluida la búsqueda de cuál es la masa de sentimientos, *cuál es la actitud hacia la vida que circula en la obra de arte misma*... Lo que queda excluido es que una obra vaya a ser hermosa por su contenido moral y político, y no por la forma en la que el contenido abstracto ha quedado fundido e identificado» (hic Rhodus); ««Contenido» y 'forma', además de significado «estético», tienen también un significado «histórico». Forma «histórica» significa un determinado *lenguaje*, como «contenido» significa un determinado *modo de pensar* no sólo histórico, sino «sobrio», expresivo» (hic Rhodus); «La gramática normativa... no puede considerarse separada del lenguaje vivo sino por abstracción». (Un residuo idealista hay en esta concesión demasiado generosa a Croce: «El principio formal de la distinción de las categorías espirituales y de su unidad de circulación permite captar la realidad efec-

tual, pese a su abstracción»). Y baste recordar su análisis *estructural* de la *poesía* dantesca del episodio de Cavalcante (*Inf.*, X, 52-114), cuya conclusión recogemos: «La palabra más importante del verso «Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno» no es «cui» [Virgilio] ni «disdegno», sino precisamente *ebbe*», porque «en «ebbe» cae el acento «estético» y «dramático» del verso, y esa palabra está en el origen del drama de Cavalcante, interpretado en las «didascalias» de Farinata; y allí está la «catarsis», porque «el paso estructural [el concepto de la previsión, por aquellos condenados, del futuro y de la ignorancia suya del presente, etc.] *no es sólo estructura*, pues, *sino también poesía un elemento necesario del drama* que se ha desarrollado» (cursiva nuestra).

En cuanto a la crítica neo-estilística, sus indiscutibles méritos son: 1) el punto de apoyo en la lingüística moderna, científica, saussuriana y ya no humboldtiana o romántica, a diferencia de y contra Croce y Vossler; contra el último de los cuales observa precisamente Spitzer, con clara consciencia de esa distancia, cómo Vossler considera «más el «lenguaje individual» que la «lengua común», más la *enérgeia* que el *ergon*», y que le basta «adentrarse en el alma del gran plasmador del lenguaje, del poeta, para asistir al acto creador lingüístico»; 2) la consciencia de las primeras consecuencias metodológico-estéticas e historiográficas-literarias que deben obtenerse de tales premisas lingüísticas; que «sólo después de un gran afinamiento de las disciplinas pertinentes» se ha llegado a «tratar el lenguaje también como *expresión*, y el arte también como *comunicación*» (Spitzer); que «cuanto mayor sea la certeza expresiva a que pueda aspirar una explicación estilística, tanto más habremos superado aquel *impresionismo* que hasta hace poco tiempo parecía la única alternativa posible al estudio positivista de la literatura» (Spitzer); y que «también un resultado abstractamente igual tiene una dosis de certeza muy distinta cuando se formula a través de una evidencia estilística experimental [es decir: «a través de un registro estilístico no formalista»] en vez de hacerlo con procedimientos psicologistas» (Contini); 3) el intento —de Auerbach en particular— de indicar en los textos mismos la «conquista *literaria* de la realidad moderna» mediante un análisis (preferentemente) de sus contenidos semánticos o *significados* y de los correspondientes módulos sintácticos o estilísticos, profundizando así o haciendo más estrecha y funcional la aproximación estilística a la corporeidad o sustancia histórica (y social) de la

obra de arte. Y sus límites se resumen en la tendencia unilaterial a reducir la percepción del hecho literario de tal modo que encaje en los módulos a la Procusto de la lingüística y la estilística, llegando así a un contacto con los valores poéticos que no es, desde luego, gratuito e impotente como lo es el impresionista y esteticista, pero que aún se queda en observaciones distantes de aquellos valores, y que no está enteramente en función de los textos respectivos; como, por ejemplo, ocurre con los esfuerzos de Spitzer por relacionar rasgos lingüísticos genéricos con *étimos* «*espirituales*» poéticos (p.e., el verbo *voir* con la poesía trágica de Racine, o «disyunciones complicadas» con la poesía reflexiva de Proust); y ciertas ilaciones de Contini en temas de historia de la lengua, que se refieren más al lenguaje de Dante que a la poesía de Dante (por ejemplo, lo que dice acerca del discurso del maestro Adan, etc.), ilaciones que se intenta justificar mediante el «teorema capital» según el cual «*se añade a la funcionalidad la intensa historicidad lingüística de la invención*», en lo cual es evidente la peligrosa tendencia a distinguir y acentuar abstractamente la historicidad lingüística (o de la forma, en cierto aspecto de ésta) de la invención poética respecto de la historicidad conjunta y compleja de forma y contenido de la misma, la cual es, como sabemos, inseparable de su funcionalidad poética; así se corre el peligro de caer —como ocurre a Spitzer y a Contini, aunque en formas diversas— en un *formalismo historicista* y filológico. O bien la tendencia de Auerbach a oscilar entre el abuso de criterios estilísticos (retóricos), como el de la mezcla de los estilos sublime y humilde (para explicar el realismo cristiano y moderno)— criterios que constantemente amenazan con quedar al menos relativamente fuera de los *determinantes contenidos* polisentido (a causa de su naturaleza técnica *figée*)—, y la tendencia a explicar indiscriminadamente como característicos de una conquista literaria de la realidad ya contenidos historiográficos o hasta de crónica, ya contenidos poéticos, cayendo de la olla del formalismo estilístico o retórico a las brasas de un historicismo de contenido y moralista (con la connivencia en este caso de categorías trascendentes y heterogéneas, como las del «realismo existencial» y el «progreso» de la historia).

Partiendo de esas observaciones críticas, podemos ahora precisar las razones por las cuales un análisis literario basado en una paráfrasis crítica —en cuanto dialéctica— de los textos poéticos es capaz de evitar tanto la sobrestimación del

contenido» cuanto el formalismo (tomados aún estos términos negativos según sus acepciones tradicionales; cfr. infra). El «contenidismo» en general se aclara y supera teniendo presente: 1) que el llamado equivalente filosófico, sociológico o histórico del texto poético —si se le considera como lo que es en realidad, esto es, una paráfrasis (hasta acritica) del pensamiento o del llamado «contenido» poético en cuestión y, por tanto, una reducción del mismo (un «reducir a palabras pobres», debe decirse) a términos de pensamiento o «de contenido» de la letra, de los literal-material u omnitextual (fondo común, como sabemos, a la ciencia y a la poesía)— está destinado a entrar en contraste con el pensamiento o «contenido» poético cuya paráfrasis es, porque esa comparación resulta inevitablemente impuesta por un *quid* que separa y distingue de un modo u otro al pensamiento poético de su paráfrasis (y el advertir este *quid* distintivo es precisamente el comienzo del gusto, y sin ello no hay crítica literaria digna de ese nombre); 2) que, de todos modos, aquella confrontación o comparación *no es inmediata*, sino mediata, y precisamente dialéctica: en el preciso sentido de que aquel *quid* distintivo se revela como una separación o distancia tal —entre pensamiento poético y equivalente-paráfrasis que el pensamiento poético *no coincide y, sin embargo, coincide* consigo mismo parafraseado (o retrotraído a la letra) del mismo modo que un pensamiento que desarrolle y potencia a otro —como es aquí el caso— no coincide y sin embargo coincide con éste; y el *cómo* de un tal desarrollo de un pensamiento o «contenido» en otro se encuentra, sin duda, en su «forma», pero en cuanto ésta tiene en la realidad, como componente suyo, aquel mismo medio (semántico, lingüístico) que es medio de aquel fin que es el pensamiento en general, el que desarrolla o el desarrollable; de tal modo que la «forma» del «contenido» o pensamiento que desarrolla —que aquí es poético— es también ella *no-coincidente y sin embargo coincidente* con la forma-medio o instrumental del «contenido» desarrollable, o sea, con la forma de la letra (lenguaje-letra, o literal-material); es no-coincidente porque esa forma es lengua-estilo, id est, organicidad semántica, etc.; es coincidente porque la otra forma es una paráfrasis que presume el uso de los mismos constituyentes y exponentes fonético-gramaticales y el mismo léxico, o sea, la misma forma básica instrumental, o forma de la letra. De modo que el «equivalente» filosófico, sociológico, etc., del pensamiento o «contenido» poético se revela —a la luz de esta dialéctica de len-

gua-medio y pensamiento-fin, que estructura la relación de (toda) forma y (todo) contenido— como *paráfrasis acritica*, como un pensamiento de la lengua-estilo degradado, porque *retrotraído* a lo omnitextual: un *pensamiento híbrido*, ni poético ni científico, ni polisentido ni unívoco. Con lo que se encuentra la verificación decisiva del teorema gnoseológico capital de la indisociabilidad del medio-lengua del fin-pensamiento: teorema que ahora puede formularse del modo siguiente, junto con el corolario de Estética que de él se sigue: 1) que la componente semántica del pensamiento en general, o sea, en nuestro caso, la forma instrumental de la literatura, es —en cuanto medio *inseparable y por tanto dialéctico* de su fin-pensamiento— componente de la *forma* —o instancia de la *unidad* o valor— que hace pensamiento al pensamiento; 2) que, consiguientemente, hay que cambiar —por un motivo gnoseológico-semántico o especial, además de un motivo general (cfr. § 2)— el significado estético tradicional, kantiano-romántico e idealista, de los términos «forma» (id est: sentimiento desinteresado o imagen pura, etc.) y «contenido» (id est: fines, conceptos, etc.), pues lo que resulta *forma* es el *pensamiento-estilo*, y *contenido* las *imágenes*, etc., esto es, la *materia* (con la cual, precisamente, lo literal-material coincide sólo por lo que hace a esos aspectos de imagen, estéticos de sus significados, o virtuales conceptos *concretos*, mientras que los constituyentes y exponentes fonético-gramaticales, o forma estructural, entran, en cambio, en la *forma* o *unidad* de los significados). No es entonces superfluo advertir que el peyorativo término «contenidismo», que hemos introducido antes, se ha tomado provisionalmente por comodidad del análisis, en la acepción postromántica e idealista de «ideas» o conceptos atribuidos abstracta y erróneamente a la «forma» poética, cuando, en realidad, no son «contenidos» verdaderamente «insertos» en ella (y la misma advertencia debe hacerse respecto del uso, también provisional, hecho entonces del término «contenido» en la acepción de «ideas», razón por la cual lo escribimos allí, como su opuesto «forma», entre comillas). Lo cual no significa, naturalmente, que «contenidismo» no pueda mantenerse como término crítico negativo: pero cambiará de sentido, de acuerdo con el cambio de sentido de los términos correlativos «contenido» y «forma»; ahora tendrá que significar el *defecto* de *ideas* —o sea de *forma*— en la obra de que se trate, la excesiva presencia —sin medida o forma— de la *materia fantástica*, etc., y, consiguientemente, la tendencia

semántica a lo equivoco y trivial; así como «formalismo» significará el *defecto* de *fantasía*, etc., el predominio de ideas, o *conceptismo*, y, por tanto, la *tendencia* semántica al unívoco. Será superfluo añadir que el método de la crítica como paráfrasis dialéctica es perfectamente capaz de enfrentarse con razones conclusivas de su parte, con los métodos formalistas, ya en el sentido tradicional, ya en el sentido no tradicional del término, o sea: ya con el tradicional método formalístico-estético (que en nuestra acepción es, en cuanto esteticista, un método «contenidista»), el cual, al perder —por su connatural misticismo estético y su correspondiente indiferentismo respecto de la *langue*— el alcance dialéctico y crítico de la paráfrasis, ve en ésta algo exclusivamente negativo, la caída de lo «lírico» o poético a la prosa, una «herejía», en resolución, y coherentemente, para exaltar lo poético, lo rebaja al nivel de una gratuita intervención de la fantasía o algo semejante («intuición pura» según Croce, o «paradoja» e «ironía» según Cleanth Brooks y otros «nuevos críticos» americanos que así se pierden, pese a todos sus análisis «estructurales», tras las huellas ya semiborradas del Schlegel teorizador de la «fantasía irónica» romántica); ya con el método opuesto, formalista-historicista (formalista en nuestra acepción) de gran parte de la neoestilística, método que, aunque basado en sentido moderno en el reconocimiento de la *langue* como factor estético positivo, termina por desequilibrar la relación lengua-poesía al acentuar abstractamente el factor de la historicidad de la lengua poética, «los institutos» y las fuentes, con perjuicio de la percepción de la historicidad compleja unitaria, y de la concreción, del *contenido formado* o poético, el polisentido.

No es en cambio, nada superfluo subrayar una vez más —a propósito de la dialecticidad semántica que instituye la crítica literaria como paráfrasis— lo siguiente: en primer lugar, la latitud de una paráfrasis que tenga como base de su dialéctica y como reserva lo literal-material y lo omnitextual, que es la misma base técnico-histórica de la poesía o polisentido en su hacerse original; en segundo lugar, y sobre todo, la *incidencia gnoseológica y real* no sólo de esa base, sino también, y particularmente, de lo que es término y fin de la paráfrasis-crítica, o sea la palabra-estilo; la *incidencia positiva*, en resolución de la palabra-estilo o contextual-orgánico a lo que se confía, o, por mejor decir, en que consiste el *valor* de la separación semántica —o sea el

desarrollo del pensamiento de la lengua-letra en la lengua-estilo— en su doble relación diferencial: la interna, de pensamiento poético o polisentido y su re-pensamiento parafrástico-crítico, y la externa, de pensamiento poético y pensamiento científico, unívoco; por lo que, por ejemplo, el estilema pindárico «las desventuras envidiosas», etcétera, es real como hecho expresivo, por dos razones: porque, al trascender en significado su paráfrasis «hybris», etcétera, se constituye como sentido peculiarmente expresivo (polisentido); y porque, al ser dialéctico ése su trascender la letra «hybris» recordada por la paráfrasis, el estilema se mantiene, incluso en ese movimiento de transcendencia, en el universo de la comunicación (la lengua) que confiere efectiva validez o universalidad al sentido expresivo peculiar que él es; el estilema, por último, y en su base común (dialéctica) de la letra «hybris», alude a cualquier otro sentido peculiar expresivo de la misma letra, como, por ejemplo, el sentido historiográfico científico, o unívoco, de «hybris», sin dejar de diferenciarse de ellos, de delimitarlos y de ser a su vez por ellos delimitado en razón de las respectivas peculiaridades de los modos de trascender (dialécticamente) la letra en cuestión.

Dicho de otro modo: a causa del postulado de la identidad de pensamiento y lengua (sema) y en razón de la explicitación experimental hecha de ese postulado en el sentido de una identidad dialéctica de fin y medio, es necesario admitir la incidencia gnoseológica y el peso de realidad de la palabra-lengua; de lo que por fuerza se sigue la misma incidencia y el mismo peso para los modos de la dialéctica lingüística (semántica) que sean experimentalmente identificables, como lo son, según creemos haber mostrado, el polisentido y el unívoco. Pues sin esto no parece que nos quede —una vez excluida *a fortiori* toda clase de positivismo— más que la alternativa metafísica de las «formas» espirituales, la «artística» y la «lógica», etc., con todo su vicio teorético y su impotencia práctica, metodológica. Así se entiende la diversidad radical de una dialéctica semántica —y, por tanto, histórica por su misma base, la lengua-letra— respecto de una dialéctica de la Idea (y, específicamente, de un «aparecer» bello sensible de la Idea) como la hegeliana, y respecto de cualquier otra dialéctica del Espíritu o del Ser. Y es un corolario obvio del carácter de historicidad de una tal dialéctica —así como del carácter racional del símbolo poético producido dialécticamente— el



que también la *verdad poética* sea íntimamente *verdad sociológica* y, por tanto, siempre *realista*; o *verosimilitud*, que es lo mismo (directa o indirecta, por analogía o por contraste, etc.); la cual no es sino la verdad de ideas compulsada *por vía semántico-orgánica* con aquel cuerpo de leyes o probabilidades —o *rationale*— que es lo real de la experiencia y la historia (criterio de lo *verosímil*, del que todo crítico literario ha hecho uso más o menos conscientemente y lo hará siempre; criterio, pues, destinado a sobrevivir incluso a la revolución romántica, y criterio, por último, cuya inevitabilidad es la confirmación más sencilla y segura de la racionalidad-historicidad de la poesía). De esto se sigue la posibilidad de una Estética del Realismo (literario) y consiguientemente —por la constrictión del criterio filosófico— la validez de una Poética del realismo socialista; pues sólo con la condición de haber demostrado previamente que *sin ideas en general* no hay poesía podrá reconocerse el derecho a hacer poesía también a las ideas dominantes en nuestro tiempo, las ideas socialistas, y el deber de luchar por el ejercicio de ese derecho, formulando, por ejemplo, un riguroso concepto normativo de *poesía decadente* que distinguir de la *poesía revolucionaria*, democrática, actual. Un criterio por el cual sea posible (en base a todo lo dicho antes) no desconocer en una poesía de nuestro tiempo el grado de excelencia artística conseguido —id est, el grado de organicidad semántica de las ideas—, sin dejar por ello de identificar el grado alcanzado de *incidencia histórica actual*, o reflejo social (viendo, por ejemplo, que la poesía de Eliot nos dice, precisamente como poesía, bastante más que la de Valéry o la de Rilke). Lo cual significa que el juicio sobre el valor poético de una obra debe fundarse no ya en la validez de un solo aspecto, abstracto, de la forma —el aspecto superficialmente semántico, estilístico-retórico (metafísicamente, viciosamente *exaltado* a forma conceptista o a forma esteticista)—, sino en la validez de la *forma*, como se ha entendido antes, en su real economía, es decir, en la *complejidad* o pobre simplicidad de las *ideas* que han asumido *organicidad semántica*, con la implícita y consiguiente evidencia de su *contenido* fantástico.

En base a un tal criterio debe ser posible hacer justicia a toda poesía, aun estableciendo escalas de valores (que, como se ha visto, no serán extrínsecas); también a la poesía decadente de un Eliot, que *ni repite* las ideas cristianas dantescas, etc., aunque se inspire en ellas, sino que las *vuelve*

a pensar modernamente, reflejando según ellas la crisis de nuestro tiempo (a diferencia de lo que ocurre con las ideas místicas rilkeanas, bastante menos ricas de reflejos históricos, y por tanto, bastante menos poéticas, o, lo que es lo mismo: productoras de una poesía más esquemática y menos compleja y significativa); *ni repite* módulos semánticos tradicionales, y así consigue organicidad semántica y originalidad en la expresión de sus ideas. Ciertamente, para el socialista de nuestro tiempo, Eliot no es Malakovski, pero también es verdad que Eliot, por contraste (y ¿no es todo contraste o dialéctica también en la poesía, si ésta es pensamiento?), nos permite comprender (entre otras muchas cosas) al mayor poeta comunista bastante mejor de lo que pueden hacerlo otros poetas decadentes que no poseen la rica y profunda coherencia eliotiana de poeta reaccionario angustiado; nos permite comprender bastante mejor la necesidad histórica de las *ideas*, que son la forma de la poesía malakovskiana; por ejemplo, de la idea optimista socialista, de ideas que son ideas-fuerza, ideas de acción, mucho más que las ideas poéticas eliotianas, las cuales son ecos —aunque sin repetición literal— de ideas cuya primavera histórica, por así decirlo, está ya muy lejos; ideas, pues, que son, sin duda, *poéticas*, pero *decadentes*. Problemas todos de una Poética del Realismo socialista, en cuanto fundada (y no se ve otro modo de fundarla) sobre la base —filosófica— de una Estética del Realismo *tout court* (pero confróntese en el *Apéndice I* las aportaciones aclaradoras de Engels a propósito de la poesía balzaquilana, y de Lenin, en particular, a propósito de la de Tolstói).

Se entiende también que una dialéctica semántica —en cuanto dialéctica necesariamente histórica— no puede ser la dialéctica especulativa de una idealista unidad *a priori* de los contrarios, sino una dialéctica real, tauto-heterológica, o de abstracciones determinadas (polisentido y unívocas), un círculo metódico de heterogéneos, de razón y materia, según la fórmula de una crítica no kantiana, sino materialista, del *a priori*, que dice que la positividad y la necesidad de la materia misma como elemento del pensamiento para el conocimiento (y la acción) en general se infieren no de una inexistente vacuidad, sino de la plenitud viciosa y estéril de todo razonamiento (*a priori*) que no tenga en cuenta a la materia como extra-racionalidad (cfr. nuestra *Logica come scienza positiva*, cap. IV, en la cual, ciertamente, el concepto de abstracción científica tiene que integrarse con

el carácter gnoseológico-semántico de la univocidad). Y consiguientemente se aclara, si no erramos, el método de esta teoría filosófica de la literatura —o sea, de la búsqueda demostrativa realizada hasta ahora: método de *análisis* gnoseológico del fenómeno literario en sus componentes específicas, abstracción típica caracterizadora y palabra-estilo, o sea la misma abstracción como semánticamente orgánica; y al mismo tiempo método de *síntesis* al volver a vincular esos elementos en la categoría del *fin-pensamiento* y *medio-sema*, o sea en el concepto del pensamiento como unidad de una multiplicidad (o materia) y de la palabra-lengua (en el caso concreto) como medio inseparable, dialéctico, del fin-pensamiento; y además, método de análisis *experimental*— por el cual toda articulación teórica o de hipótesis relativa a los elementos específicos del fenómeno (en general) va estrechamente unida —para que la confirmen y concreten— con los más variados *exempla* literarios o *instancias literarias* particulares— y, por tanto, método de síntesis *histórica*, impuesto por la naturaleza misma de las tesis teóricas o hipótesis de partida, con sentido, ante todo, en la y por la problemática estética *actual*, postromántica, en la que se encuentra comprometido e inserto inevitablemente el investigador, obligado, por ello, a un juicio *retrospectivo*-crítico o histórico-dialéctico, y, por tanto, sintético-crítico, de los *precedentes* filosófico-estéticos, lo que permite examinar las aportaciones metodológicas *homogéneas* desde el punto de vista de la solución (según las hipótesis) de dichas aporías *actuales*; e impuesto también por la variedad y complejidad de los instrumentos de la consiguiente búsqueda demostrativa: los gnoseológicos y lingüísticos igual que los exegetico-literarios e historiológico-sociales, etc. El método lo es, en resolución, de una teoría materialístico-histórica de la poesía (y del arte en general), y es un método dialéctico-científico.

Es natural que el que no consiga liberarse del ansia de un «principio primero y último» o absoluto no podrá contentarse ni con el criterio experimental de la poesía como ideas semánticamente orgánicas ni con el concepto implicado de una dialecticidad semántica, etc. Por empezar con esta última, es natural que el que siga aceptando el concepto hegeliano de la dialéctica de los opuestos —como movimiento *circular* de negación y restitución de una unidad originaria y *meta-histórica* de opuestos, o Idea— no podrá creer en una dialéctica de hechos (expresivos) como, por

ejemplo, la de «hybris» y «desventuras envidiosas», que es unidad real de una diversidad porque es unidad de una multiplicidad efectiva, de algo discreto; razón por la cual no se cae en el corriente juego verbal dialéctico al decir que ninguno de los elementos de la relación puede ser reducido de modo absoluto al otro, y que tampoco excluye ninguno de los dos de modo absoluto al otro; ya que, en efecto, ambos circulan sólo *relativamente* el uno en el otro, en la unidad *diversificada* de un *movimiento histórico* (que es, en definitiva, el único movimiento no mítico conocido); es ése un movimiento *no circular*, sino *de progreso y de regreso de un elemento a otro*, lo que explica el valor *normativo* no ficticio de tal relación *dialéctica-histórica*; para identificar la cual no sirve un procedimiento deductivo puro o sintético y absolutista *a priori*, característico de la metafísica, sino que hace falta un procedimiento científico, de análisis y síntesis a la vez, o *inductivo-deductivo*. Análogamente, el lector metafísico creerá que un concepto experimental de la poesía no le da mucho más que el crudo *hecho* de que existe la *Commedia* o existe el *Ulises*, y ese lector nos acusará incluso de haber procedido siempre por peticiones de principio, pues el que aspira a una demostración entendida como deducción pura (a partir de un principio «universal» absoluto) no puede aceptar como demostrativo un procedimiento circular inductivo-deductivo como el que se ha intentado seguir aquí; y pedirá además un criterio estético más «profundo», más «universal», si no del tipo crociano de una «gula» o «forma» eterna del espíritu, al menos del tipo lukacsiano-hegeliano de un «intuir sensiblemente» el «movimiento [de universal, particular y singular] en su viva unidad», etc. Por lo que habrá que invitarle a que halle, si puede, en esas categorías «universales» alguna respuesta a los no pocos problemas reales, particulares, constantemente suscitados por las obras llamadas poéticas, tanto por lo que son en sí mismas cuanto en relación con las que no se llaman poéticas, y con las que se consideran también artísticas, pero no poéticas; y como con esas categorías se explica todo (en general) y nada (en particular), nuestro metafísico deberá volver a pensar y considerar con menos impaciencia criterios como los que se ha intentado presentar aquí; criterios de una verdad científica, histórico-general o dialéctico-histórica desde luego más segura, aunque menos capaz de dar satisfecho descanso, que las verdades metafí-

a las figuras perceptibles para dos sentidos, la vista y el tacto (aunque este último no tenga como finalidad la belleza), y la segunda sólo para la vista»; pero «entre las artes figurativas daría la preferencia a la *pintura*; sea porque, como arte del dibujo es fundamento de todas las demás, sea porque puede penetrar bastante más en la región de las ideas, y extender según éstas el campo de la intuición más de lo que está permitido a las demás artes» (*op. cit.*, §§ 51, 53, cursiva de Kant). La música es para Kant un «juego» de «sensaciones auditivas» estructurado por el «elemento matemático» como «condición indispensable» o *conditio sine qua non* para dar «proporción» a las «vibraciones» acústicas; por lo que en ella «sólo la forma de la composición de estas sensaciones (armonía y melodía), y no la forma lingüística [einer Sprache], mediante un acorde proporcionado de las sensaciones mismas (acorde en los sonidos que, por basarse en la relación del número de las vibraciones del aire en el mismo tiempo, en cuanto los sonidos se reúnen simultáneamente o sucesivamente, puede reducirse matemáticamente a reglas determinadas), sirve para expresar la idea estética coherente de una *impronunciable* [unnennbaren] plenitud de pensamiento, según cierto *tema*»; pero, por otra parte, la música —que, «aunque habla por meras sensaciones, sin conceptos y, por tanto, sin dejar nada a la reflexión como lo deja la poesía, conmueve el espíritu más variadamente y más íntimamente, aunque sea con un efecto meramente fugaz»— es «más goce que cultura (el juego de pensamientos que además [nebensbei] suscita es efecto de una asociación casi mecánica) y, juzgada por la razón, tiene menos valor que cualquier otra de las bellas artes» (*ibid.*).

La pintura —dice Hegel— «hace de la *superficie* el elemento de sus representaciones», por lo cual «la primera cosa importante en este respecto [de los «materiales sensibles utilizados por la pintura»] es la *perspectiva lineal*», etcétera; pero hay que tener presente que «esta reducción de las tres dimensiones a la superficie está implicada por el principio de la interiorización [Innerlichwerdens], que no puede manifestarse en el espacio como interioridad [Innerlichkeit], sino limitando la totalidad exterior, no dejando subsistir a ésta tal cual»; ya que «el principio esencial de la pintura es la subjetividad interna» y viva, etc., y la «determinación principal del *contenido* de lo pictórico es la subjetividad que es para sí» (y «con la pintura entramos

en el dominio de lo romántico»: por lo que el «momento central» de la pintura es «el arte cristiano, romántico»). Pasando a la música, «en cuanto el sonido», dice Hegel, «no es un simple ruido y una vaga sonoridad, sino que adquiere valor musical por su *precisión* [*Bestimmtheit*] y pureza, está... en relación con otros sonidos, y precisamente esa *relación* le confiere su precisión real y, con ella, la diferencia, la oposición o la unidad con los demás sonidos. Dada la relativa independencia de los sonidos, su relación es siempre algo *externo* a ellos... En razón de esta exterioridad de la relación, la precisión y la unidad de los sonidos consisten y se basan en una base *cuantitativa* [in dem *quantum*], en relaciones numéricas que, aun siendo conformes con la naturaleza [física] de los sonidos, no se usan en música más que de forma que ha sido hallada por el arte y que es sumamente diferenciada. En este sentido no es lo vivo en sí y para sí como unidad orgánica lo que constituye la base de la música, sino la igualdad, la desigualdad, etc., en general la forma intelectual [*Verstandesform*] tal como domina en lo cuantitativo»; y así «en la música reina la más profunda interioridad y alma tanto cuanto el más riguroso intelecto, reuniendo en sí los dos extremos que fácilmente se independizan el uno contra el otro» (*Aesthetik* cit., III, III, 1, 2, cursiva de Hegel). Mas, por otra parte, también es verdad para Hegel que «la interioridad como tal es la forma en la cual la música es capaz de aprehender su contenido»; y puesto que «la abstracta interioridad tiene como particularización próxima suya —a la que se vincula la música— el *sentimiento*..., el sentimiento es siempre y sólo el revestimiento [das *Umkleidende*] del contenido; y ésta es la esfera que beneficia la música». De modo que «el sonido es, ciertamente, una expresión [*Äusserung*], y por tanto una exteriorización [*Äusserlichkeit*], pero es una expresión que, por el hecho mismo de serlo, desaparece en cuanto aparece: la impresión... se interioriza en seguida; los sonidos resuenan sólo en el alma más profunda», etcétera (*ibidem*, cursiva de Hegel).

Ya con esta sumaria documentación resulta evidente el error o la arbitrariedad en que caen Kant y Hegel cuando se alejan del análisis de los elementos técnicos expresivos de las dos artes en cuestión para abandonarse a distinciones metafísicas, a dogmáticos filosofemas: en Kant, aquella jerarquía de inspiración racionalista abstracta, por la cual la pintura precede a las demás artes figurativas y la música

mente un criterio «analógico» o genérico y externo a los fenómenos artísticos figurativos, musicales y filmicos, sino un criterio específico también para ellos, y, por tanto, su principio interno o norma.

19. *La pintura.* — ¿Qué sentido tiene hablar de lenguaje pictórico? Supongamos por hipótesis que exista tal lenguaje, y que —esquemmatizando— ese lenguaje conste de signos que son líneas y colores de superficie, o sea bidimensionales; y que, por tanto, esos signos-abstracciones (abstracciones porque en la naturaleza no hay líneas ni colores de dos dimensiones) sean los medios cuyo fin es la idea pictórica, así como los elementos fonético-léxico-gramaticales son los medios (expresivos) del fin que es la idea poética. Y supongamos también que estos signos pictóricos no sean por su estructura no incorpóreos, ni convencionales ni indiferentes, como lo son los signos lingüísticos o verbales; y que, aunque variamente utilizados con fines pictóricos, una línea horizontal o vertical y un determinado color sean siempre una línea horizontal o vertical o aquel determinado color, mientras que sabemos, en cambio, que los signos lingüísticos, aun manteniéndose sus caracteres estructurales —la incorporeidad, la biplanaridad y la arbitrariedad— cambian de un sistema lingüístico a otro, cuando no cambian incluso a lo largo de la historia de un mismo y solo sistema. Los supuestos signos pictóricos serían, pues, diversos en su *funcionalidad* respecto a los fines o valores pictóricos —y al mismo tiempo *vacíos* (de valores) *por sí mismos*, como los signos verbales y los demás— y, por último, ni convencionales ni incorpóreos, ni indiferentes, sino con una estabilidad o concreción y una positividad constringente en su particular cualidad. (Lo mismo *mutatis mutandis*, ocurriría con los demás signos figurativos y con los musicales y filmicos.) Con esas premisas, intentemos estimar para nuestros fines las siguientes palabras fundamentales de Konrad Fiedler, del que puede decirse que ha desarrollado la poética más importante, si no la única importante, de las artes figurativas, una poética visibilística: «Un glotólogo moderno», dice Fiedler, «ha afirmado que <... sin la palabra no pueden realizarse ni por un momento las imágenes más sencillas, como lo blanco y lo negro>. En esas palabras se expresa claramente una verdad bastante difusa y, al mismo tiempo, un error no menos difuso. Se comprende perfectamente que el uso común del sentido de la vista, tal como se ejerce para

los fines de la vida práctica y del conocimiento teórico, no puede llevar a la *realización* de *imágenes visuales*. Pero es una ilusión la idea de que el lenguaje sirva aquí para algo; al incurrir en ella no se advierte que, pese al lenguaje y pese a todo el dominio espiritual que adquiriera la consciencia sobre la realidad al desarrollarse en la lengua, el *materia*l de *realidad* que se desarrolla *por obra del sentido visual* sigue siempre en el mismo estado, como si no existieran ni el pensamiento conceptual, ni el lenguaje, ni la consciencia cognoscitiva. Es claro que si tiene que ser posible realizar la existencia de una *objetividad visible* en productos de una actividad que sea inmediatamente como una continuación de aquel proceso sensible al que se debe la existencia misma de la *visibilidad*. Ahora bien, una tal actividad se encuentra efectivamente entre las múltiples manifestaciones vitales de que es capaz la naturaleza humana. Percibimos en nosotros mismos y en los demás gestos que intentan representar al ojo una cosa visible, comprobamos además que el hombre, dibujando, pintando, plasmando, produce de modo más o menos perfecto algo que está *exclusivamente* destinado a ser *percibido* por el sentido de la *vista*....» Esta revolucionaria reivindicación de los valores visuales debe traducirse —para obtener todo su jugo estético— a la problemática de una gnoseología del sentido, o semiótica filosófica; de no hacerlo, o bien se estancará en el ajeno campo de la psicología —de lo Bello, más o menos—, o bien se esterilizará en la genericidad de los formalismos figurativos del tipo (en el mejor de los casos) del de Wöfflin, cuyos *kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, categorías emparejadas de la historia del arte, abarcan efectivamente a ésta, desde los aspectos de lo «lineal (plástico)-pictórico» y lo «planimétrico-profundo» hasta los... de la «unidad múltiple-unidad simple» y la «claridad absoluta-claridad relativa»; o sea que abarcan demasiado y, consiguientemente, demasiado poco. Y no hay salida que no sea una recaída en los peores dogmatismos positivistas o metafísico-ontológicos; por lo que, una vez reforzada así nuestra hipótesis inicial con esas exclusiones, no nos queda más salida que la de proceder con dichas suposiciones y empezar la verificación de los caracteres —ya anticipados— diferenciales o estructurales y comunes (comunes con los demás signos) de la *visualidad*, en cuanto reducida problemáticamente también ella a *signo* y, por tanto, a *medio expresivo* del fin-pensamiento. Consideremos un dibujo técnico cualquiera, un diagrama económi-



co con sus rectas y su curva, y veamos en qué se distingue, por ejemplo, su recta horizontal de aquella otra recta horizontal que es la cornisa o moldura que corre a lo largo del muro de fondo y bajo las ventanas del fondo y los dos muros *laterales* de una habitación en el *Cristo ante Caifás* de Giotto. Esta línea «matemáticamente recta» —como dice el eminente crítico de arte White— «es potencialmente un mayor acento *espacial*, y sirve para subrayar las cualidades *de superficie* del dibujo», con lo que «da *estado formal* [formal being] a la unidad dramática y a la tensión de la escena» (cursiva nuestra; cfr. las *Bodas de Caná*); mientras que, observamos nosotros, la línea recta del diagrama económico *indica*, por ejemplo, *cantidades* de mercancías (cuyos precios estén por ejemplo, indicados por las verticales correspondientes, mientras que la curva que une los extremos superiores de éstas indica el fenómeno económico de que se trate en su conjunto). Debe concluirse entonces que el signo visual de Giotto concurre a producir —o sea a expresar— ideas o valores (de unidad dramática espacial, etc.) en virtud de sus mismos caracteres estructurales diferenciales de signo visual en cuanto línea recta; y que el mismo signo, como signo del diagrama económico, contribuye en cambio a producir —o sea a expresar— valores o ideas no en virtud de sí mismo —o sea en su visualidad—, sino en virtud de otra cosa: en virtud de los signos verbales-unívocos de valores cuantitativos, aritméticos, que representa como símbolo de mera comodidad, auxiliar y, por lo tanto, siempre sustituible (por ejemplo, por un diagrama polar, circular). Dicho de otro modo: en el primer caso —el del signo de Giotto, o pictórico-artístico— tenemos una visibilidad que expresa valores por sus *estructurales* capacidades *semánticas*, por su capacidad de formar parte de un contexto semántico *orgánico* y consiguientemente autónomo (artístico); y en el segundo caso— el del signo visual como símbolo económico, científico— tenemos una visibilidad que sólo en abstracto es la misma que la primera, porque en concreto —es decir, en la concreción gnoseológica de su uso *semántico*— se revela como un signo visual sin la capacidad estructural de un signo visual, y tal, en resolución, que puede sin duda formar parte de contextos semánticos, pero no-arágnicos, heterónomos, porque inter-dependientes con otros innumerables, técnico-visuales, verbales unívocos o ambas cosas a la vez (= teorías económicas). Sólo de aquí deriva la posibilidad: 1) de una formulación rigurosa del criterio co-

rriente de la «unidad estilística» (o falta de ella) de una pintura, y, por tanto, de su carácter artístico o ausencia del mismo; porque en otro caso ese criterio —en vez de explicarse en un discurso preciso y adecuado, porque semántico, sobre el *opus* pictórico (que es, como cualquier otra obra artística, un *hecho expresivo*, un objeto que hay que percibir *descifrándolo* según el código lingüístico en que está expreso)—, dará lugar, en el mejor de los casos, a una descripción que contaminará datos «formales» o pictórico-expresivos con datos «de contenido» o ilustrativos, aunque se pongan unos y otros en una literatura más o menos bonita; 2) de una resolución no meramente aproximada —en consecuencia— del problema de la relación entre lo ilustrativo y lo decorativo, para evitar tanto la tendencia a subestimar el primer término (según las poéticas formalistas de Wöflin y Berenson, etc.) cuanto la tendencia a subestimar el segundo término (como en la poética de Panofski, con su iconologismo, por decirlo del modo más suave); así se puede sustituir esas tendencias por el principio normativo según el cual lo ilustrado —las ideas, los valores— se expresa por lo decorativo inherente a los caracteres estructurales orgánicos del signo visual (línea y color bidimensionales, etcétera); con la consecuencia última de una ineliminable tensión de fines-idealidad y medios-visualidad, de tal modo que en la práctica el que tiende a hacer del medio el fin cae en el error o negatividad del decorativismo, que puede llegar incluso hasta lo «in-formal» o anti-académico del *tachismo* (extremo límite del abstractismo), con su material visual tan áfono como excitante; y que el que tiende a hacer del fin un medio cae en el error del ilustrativismo, que puede incluir hasta el ilusionismo perspectivístico más *pompier* y *carnavalesco* (el carnaval del *trompe-l'oeil*, como dice White): doble contrariedad que vuelve a probar la urgencia, también aquí, de una dialéctica (concreta) de fin-idea y medio-signo, o sea, de un orden *irreversible*. Lo mismo, *mutatis mutandis*, puede decirse para la escultura y la arquitectura. Verificados así los caracteres estructurales del signo visual-pictórico (e, *implicite*, las consecuencias *estéticas* sui generis de las que deriva la «sensualidad» de las artes figurativas, y también de la música, incomparables en esto con el arte literario), es necesario verificar también los caracteres que tiene en común con los demás signos, y que hacen de él un signo primario del pensamiento: el ser por sí mismo vacío de valores y, por tanto, puro medio del va-

lor o idea que es el fin y, en definitiva, algo puramente instrumental y de una perenne novedad en el uso, con la consiguiente autoridad. Una alusión aunque sea sumamente esquemática y unilateral a la historia de los medios pictóricos —centrada en la evolución del color y las consecuencias que afectan a la línea— nos dará la verificación que buscamos: basta tener presente el cambio de función expresiva de la línea, dibujo o «forma» —desde la aparición del Impresionismo hasta hoy— en comparación con la línea renacentista, en armonía con el desarrollo vario de las funciones del color, local, tonal y finalmente puro: evolución por la cual desde la triunfante perspectiva lineal y el Ilusionismo tridimensional que ha durado por lo menos hasta Courbet, se ha llegado con Van Gogh al predominio del color (puro) sobre la línea y luego, con Matisse y Braque, al color como *quintaesencia* de la *bidimensionalidad* (categoría semántica por excelencia de la pintura) en cuanto color *de la superficie de la tela* tout court; por no hablar ya del uso riguroso picassiano de la línea en función anti-perspectivística, etc. Dicho de otro modo: basta tener presente que una línea curva, por ejemplo, pese a seguir siendo una línea curva para todos, tiene funciones expresivas muy diversas según sea la curva que crea esbozos elementales en una copa antigua, o la curva de un Fouquet ya tendente a una perspectiva sintética, o la curva de un Picasso, *Guernica* por ejemplo, en el que no existe ninguna perspectiva ni modelación; y así sucesivamente. Basta tener eso presente para convencerles también: 1) de que sin conocimiento del lenguaje pictórico y de su puntualidad histórica no es posible hacer justicia, en cuestión de gusto, a ninguna pintura, por original, genial e «inconfundible» que sea: por ejemplo, no es posible captar los valores de una pintura de Cézanne sin identificar y distinguir sus medios semánticos respecto de los de un Piero della Francesca y los de un Monet; 2) de que, por consiguiente, hay que abandonar la objeción de que con estos criterios estemos reduciendo el arte pictórico, en el caso en discusión, a «evolución técnica»: esa objeción cae por el carácter dialéctico recién comprobado (también aquí) de la relación del medio semántico con el fin-idea, relación por la cual nada tan distinguible ni tan íntimamente inseparable de la idea, el valor, el universal como el medio semántico, o técnica expresiva, puesto que es su *condición indispensable* (por usar radicalmente los términos utilizados por Kant a propósito de la técnica acústico-matemática de

la música); con lo que se hunde también todo intento de una sociología del arte, pictórico en nuestro caso, o de una inscripción de este arte en una sobreestructura, si descuida el expuesto carácter dialéctico de la relación técnica-arte y pretende, por ejemplo, como la sociología de Frederick Antal (por recordar el intento más radical al respecto) identificar y distinguir una *Virgen con niño* de Masaccio de una *Virgen con niño* de Gentile da Fabriano mediante un recurso al criterio de que «tomado en la consideración debida el *contenido* de los cuadros», con su correspondiente trasfondo social (social background), queda «en seguida claro que las diferencias *estilísticas* se deben no sólo a las diferencias individuales entre los varios artistas, sino también al hecho de que esas obras se destinaron a diversas secciones del público que las solicitaba, o satisfacían diversas necesidades artísticas», etc., con el resultado, conocido y común en intentos de este tipo (aunque aquí mejor enmascarado por el gusto y la inteligencia del autor), de una yuxtaposición mecánica de «contenidos» (asbtractos) y estilos o formas, yuxtaposición mecánica, en suma, de historia social y arte; como, por ejemplo, la comparación de la «escasa claridad corpórea» y el «delicado color de las figuras» del «religioso, aristocrático y gotizante» Gentile, con las figuras, en cambio, «netas, realistas» y la manera «clasicista y *upper-middleclass*» de Masaccio...

La *escultura*. Es expresión de valores, de ideas, con un lenguaje figurativo de volúmenes y superficies no metafóricos y que tienen profundidad; un lenguaje de formas visuales tridimensionales libres (a diferencia de las formas tridimensionales que están condicionadas geoméricamente, matemáticamente, y que componen el lenguaje arquitectónico), o sea, de formas tridimensionales simplemente expresivas de objetos visuales *simultáneamente omnilaterales*. En esto consisten el carácter y las virtudes racionales del libre signo escultórico (a diferencia, también, del signo arquitectónico, visual-matemático, y a diferencia, por otra parte, del signo pictórico, expresivo de formas visuales bidimensionales). Caracteres y virtudes intuidos por Benvenuto Cellini cuando, a propósito del mal escultor, dice que su estatua, si «se le da la vuelta», es diez veces más condenable de lo que era «a primera vista»; porque (explica Cellini en su lenguaje) «La pintura es una parte de las ocho vistas principales a que está obligada la escultura... Las cuales *no son en puridad* ocho, sino más de cuarenta, ya que por poco que

él [el artífice] vuelva su figura, un músculo aparece demasiado o demasiado poco, de modo que se ven *grandísimas variedades*; y así «por tales razones el artífice se ve obligado a quitar de su figura toda aquella hermosa gracia de la *primera vista*, para *conformarla con todas las demás vistas*, presentándola *desde todos los puntos que rodean a la figura*». Con lo cual, naturalmente, no se pretende condenar el bajorrelieve, etcétera, sino sólo indicar una jerarquía de valores expresivos que tiene su razón de ser, difícilmente negable, en el uso, más o menos integral o más o menos complejo y rico en problemas resueltos, de los caracteres estructurales del lenguaje escultórico.) En confirmación de esto puede compararse un caballo de bronce como el caballo arcaico del Metropolitan Museum de New York con el bronce helenístico de un caballo de carreras que se encuentra en el Museo Nacional de Atenas, cuya lengua —por no fijarnos más que en esto—, colgando, movida, de la boca abierta, *hace por sí misma cuerpo* (cfr. Cellini: un músculo resalta demasiado o demasiado poco) e impide así la conformación o el acorde de su vista con las demás vistas del caballo, la percepción de una unidad estilística plástica y el sentido *esencial* de la figura en cuestión (caballo), que es precisamente el concepto-símbolo o valor que había que expresar y se ha quedado sin expresar; en cambio, ese valor está expreso en la plástica unidad del bronce arcaico. O compárense máscaras fúnebres incluso «impresionantes», o calcos naturales incluso muy vivos de cuerpos humanos, como los de los muertos pompeyanos carbonizados por la lava, con auténticas esculturas del mismo tema; y se comprobará entre ellas, por las razones dichas, la diferencia capital que hay entre lo inexpreso y lo expreso. También en la escultura, por tanto, lo que decide del carácter artístico o de su falta es la presencia o ausencia de un contexto semántico orgánico y, consiguientemente, de un símbolo, pensamiento o valor semánticamente autónomo. Y se entiende que también este organismo semántico escultórico (figurativo) tiene como carácter la extrema potenciación de las capacidades estructurales del signo correspondiente (volúmenes, etcétera). Con lo que será casi superfluo recordar la pura funcionalidad y correspondiente historicidad también de este medio semántico, por las cuales se pasa, entre otras cosas, de símbolos expresos en formas escultóricas «cerradas» —tales que el espacio sólido corpóreo de la figura se segrega de y contra el espacio natural, incorpóreo, vacío, como en la escultura en

piedra egipcia, románica, mejicana, precolombina o de Brancusi hoy— a símbolos expresos en «formas» escultóricas «abiertas», en expansión en el espacio natural, en el que tienen su centro de gravedad, como ocurre en la escultura barroca y en algunas estatuas de Henry Moore.

La *arquitectura*. Expresa ideas, valores, con un sistema de signos visuales tridimensionales-geométricos, o sea, con un lenguaje constituido por las medidas adecuadas para la institución de órdenes visibles mediante la repetición de masas semejantes con las que se modifica el ambiente físico con el fin de servir a las necesidades humanas (y quizás no es excesivo incluir a la arquitectura entre las artes «representativas», y concluir que la música es la única que «no representa» nada). Obsérvese que si no se mantiene como primario el carácter *cuantitativo* de este signo visual y que éste es un lenguaje de *dimensiones* visibles, de *proporciones* visibles, quedan fuera de lugar todas las justas apelaciones a la «supremacía de la arquitectura en cuanto a valores espaciales» y a lo «interno y externo» como «dimensiones propias de la espacialidad de la arquitectura», que le permiten «realizar, por la forma, una espacialidad indemne del espacio natural». También aquí el criterio estético de la contextualidad semántica orgánica resulta aplicable y es además criterio de la potenciación extrema de los caracteres estructurales de un signo (el arquitectónico), el cual, junto con los demás signos figurativos y con el musical, es no convencional en el preciso sentido en que el signo lingüístico es, como sabemos, convencional; y hay que distinguir entre contexto semántico orgánico, id est, pensamiento semánticamente autónomo y, por tanto, artístico, y contexto no orgánico, id est, este pensamiento semánticamente heterógeno y no artístico: esto equivale a distinguir entre el *opus* arquitectónico y el *opus* simplemente tectónico. Por último, hay que tener presente la variedad y riqueza de contextos orgánicos producidos por la funcionalidad histórica de este signo visual proporcional: desde el contexto de las relaciones entre toro y ábacos de capiteles y triglifos de arquitrabes, etc., en los Propileos de la Acrópolis —relaciones cuyo criterio está dado por números básicos (por proporciones como 7:12, 6:25)— hasta el contexto de las relaciones de las habitaciones entre sí y el pórtico, etc., en la Villa Godi de Palladio, según proporciones conmensurables de la altura, la anchura y la longitud (serie del plano total: la progresión 16, 24, 36); y hasta al contexto de las relaciones entre espacios internos

y espacios externos según un sistema analítico de proporciones inconmensurables (escala proporcional basada en la serie  $\Phi$ ), como en la Villa Savoye de Le Corbusier, etcétera.

20. La *música*. — Se sabe desde hace tiempo que el aspecto más profundamente problemático o «enigmático» (como prefiere decir Adorno) de este arte consiste en su «separarse», dice Adorno, «del mundo objetivo visual y conceptualmente definido», y, por tanto, expreso en palabras (o «lenguaje pensante» por excelencia, como admite el mismo autor) o en líneas y colores, etc. Por otra parte, la decisión de renunciar según eso a un planteamiento semiológico rígido o, por mejor decir, riguroso, del problema musical tropieza con la siguiente grave dificultad filosófica: esa renuncia equivale a la negación de todo carácter *expresivo* de la música y, por tanto, de su humanidad y racionalidad; así habría que contentarse, en el mejor de los casos, con una actitud hedonística a lo sumo muy refinada, o sea, con el goce de aquel juego de puras «formas sonoras en movimiento» que el kantiano Hanslick contrapuso (y en parte benéficamente) a la vulgar y sempiterna concepción de la música como expresión de afectos y pensamientos definibles con sentidos *verbales*; esa contraposición vuelve a encontrarse hoy, por ejemplo, en la poética de Stravinsky.

Hemos dicho «en el mejor de los casos»; y ello porque la alternativa al formalismo crítico de Hanslick sería —y lo es, y sigue teniendo aún sus partidarios— la concepción dogmática por excelencia de una ontología de los sonidos o entificación metafísica de la música, representada (por no remontarnos a los antiguos ni a su «música de las esferas», etcétera) por una tropa vieja y nueva de doctrinarios de varia especie: desde el promotor Schopenhauer (con sus fantasías acerca de la música como reveladora de la «esencia general» de los «sentimientos» y al mismo tiempo de la «esencia del mundo», etc., fantasías que hasta un Schönberg ha considerado con benevolencia) hasta Hindemith, que ontologiza y absolutiza algunas características históricas de la música tonal, y hasta los más recientes teóricos de la producción eléctrica de sonidos, que ven en esta música «la voz sin lenguaje del Ser». Pero intentemos ver en qué consiste el lenguaje musical o lenguaje al que podremos llamar acústico-matemático recogiendo indicaciones de Kant y Hegel.

Lo primero que debemos notar a este propósito, por una

obligación impuesta por la historia misma de la música, es el intervalo-nota.

Admitido que el intervalo —en cuanto relación de distancia entre dos sonidos— tiene una base física, natural, en el descubrimiento por Helmholtz de las relaciones numéricas, en las vibraciones de dos sonidos, entre *Grundton*, o sonido fundamental, y *Obertöne*, o vibraciones armónicas, y supuesto también que no sólo hay que distinguir (cosa que no interesaba a Helmholtz) entre el intervalo natural y el intervalo desarrollado o instituido —por la técnica de los varios sistemas musicales— entre dos notas, sino que hay que precisar también que el intervalo es la primera célula expresiva musical, porque además de ser una relación de *altura* entre los sonidos (lo cual es por sí mismo una mera abstracción), es al mismo tiempo una relación de *acento rítmico*, de *duración* y de *timbre*, como prueba el que no falten ejemplos notables de *músicas* producidas por *un solo intervalo* entre dos notas (intervalo que es, por tanto, auto-suficiente, que no necesita una tercera nota, aunque esté inserto en un discurso de muchos intervalos) —como, por ejemplo, en campo tonal, el comienzo de la *Sonata para piano op. 111* de Beethoven, formado por un intervalo de dos notas sólo (mi b -fa *diesis*) y, en campo atonal, el primero de los *Cinco movimientos* para cuarteto de arcos (op. 5) de Webern, etc. (aparte del hecho de que ya en la música tonal las relaciones rítmicas no tienen una importancia menor que la de las relaciones agudo-grave, y que luego en la música atonal y en la electrónica las relaciones de timbre tienen a su vez una importancia no menor que la de la altura y el ritmo de los sonidos); supuesto, pues, todo eso, es lícito afirmar: 1) que sólo cuando un sonido está determinado en esos cuatro elementos constitutivos mediante la relación con otro sonido, o sea, sólo cuando un sonido se subsume en un *intervalo*, puede convertirse en una *nota* musical y constituir, por tanto, *modos* y *escalas* e insertarse, en resolución, en una *gramática* musical; 2) que ya de por sí, el intervalo —ya sea el tritono gregoriano (8 : 11), ya sea el intervalo de tercera mayor (4 : 5) o uno de los doce intervalos de la serie dodecafónica— está *vacio* de valores o ideas musicales, o sea: puede significar musicalmente cualquier cosa según el sistema musical y el uso compositivo en que entre; por ejemplo, el intervalo de cuarta aumentada o tritono, que era por su disonancia un *diabolus in musica*, se ha convertido desde hace tiempo en un diablo domesticado (Hinde-



mith), y el intervalo de tercera es disonancia en los sistemas y en la práctica creadora pretonales, y es en cambio consonancia en los sistemas tonales, y lo mismo puede decirse del intervalo príncipe de quinta (2 : 3), etc.; del mismo modo que el acorde de séptima disminuida, válido y funcional en los sistemas y usos enarmónicos, es falso, porque está «gastado», en la *neue Musik*, y así sucesivamente; 3) que la relación entre el intervalo-nota —y la gramática vinculada a él— con la *idea* musical (que puede ser un simple «motivo» o una simple «frase», armonía y melodía, dice Kant, o lo uno o lo otro también) es la relación de *medio* o instrumento *semántico* al *fin*, valor o forma que es precisamente la idea musical (expresa): la misma relación dialéctica, irreversible, que se presenta ya, *mutatis mutandis*, entre «forma» instrumental (elementos estructurales-lingüísticos, líneas-colores, etc.) y *forma-fin* o valor (poético, pictórico, etc.); 4) que, por un lado, el intervalo-nota está efectivamente estructurado numéricamente, matemáticamente, de modo peculiarmente racional, por tanto, hasta el punto de poder convertirse en condición indispensable (Kant) de aquella proporción o unidad de los sonidos que está en la base del *opus* musical en la medida en que este último, ya como simple «organización de percepciones auditivas», manifiesta «la necesidad característica de la razón, la necesidad de unidad» (Landormy), y por otro lado, el intervalo es condición instrumental —aunque indispensable o *sine qua non*— de la satisfacción de aquella necesidad de unidad que es propia del *opus* musical: lo que equivale a decir que el intervalo resulta ser medio semántico para la producción-expresión del fin que es la idea o forma musical (forma cuyo contenido conformado es, como siempre, la materia, lo sensible, la multiplicidad de las imágenes); 5) que por todo eso no debe asombrarnos:

a) Que la idea musical consista en una *Gedankenfülle*, plétora de pensamiento, *impronunciable*, no en el sentido en que puede entender este último término un esteta místico y romántico sino en el sentido en que es impronunciable y tiene que serlo una idea-tema o una idea-serie, es decir, ideas cuyo medio expresivo es una cierta gramática de *sonidos* y no una gramática de fonemas-*significantes* (= constituyentes y exponentes cenemáticos y correspondientes constituyentes y exponentes pleremáticos, de los que antes se habló) como es la gramática de la idea literaria o poética, idea *pronunciable*; de modo que, lejos de ser inefable e indeterminada, la

idea musical es, como dice Mendelssohn, de una «extrema determinación» en su género, e «intraducible» con otros medios, palabras, líneas-colores, etc.; b) que el «sentido» o significado musical se identifique con la *Gedankenfülle* que es la idea musical en cuanto producida o expresada por un orden de personales imágenes auditivas, orden cuyo instrumento es un sistema gramatical de intervalos y escalas, etc.; y que específicamente como tal *plétora de pensamiento* impronunciable la música sea (contra la opinión de Kant) *cultura y humanidad cuanto* —y más que— goce; pues, por otra parte, no podría ser ni siquiera tal goce si como pensamiento fuera sólo aquel *Gedankenspiel* o juego de pensamientos —producido *nebenbei* (Kant) por *asociaciones casi mecánicas*— que es el conjunto de reflexiones y sentimientos *verbales* «suscitados», o, como vulgarmente se dice, «expresados» por la música, a los que en cambio consideraremos *traducidos* por ella (como, por ejemplo, la *Tempestad* shakespeariana o la novela sentimental supuestamente «expresadas», respectivamente, por las sonatas de Beethoven en re menor y fa menor y de los *adioses*, por no hablar ya del napoleonismo de la tercera sinfonía, etc.); con lo que será, por último, lícito concluir que el «enigma» del sentido de la música no lo resuelve sino aquel que la *toca* de modo justo en su conjunto (Adorno, Castiglioni, etc.), según la expresión de la crítica musical más moderna.

No resulta, pues, aceptable que «la música no constituya un sistema de signos», porque, por lo que precede, la idea-tema o la idea-serie, o sea, lo que la música *dice* (das *Gesagte*: Adorno), *puede separarse* de la música (contra la opinión de Adorno y de otros), y puede serlo en cuanto que música significa ante todo la técnica semántica, expresiva, del intervalo-nota y correspondientes gramáticas históricas, perfectamente distinguibles y separables por su naturaleza instrumental de su fin que es la idea musical; se debe, por tanto, admitir que el criterio semántico de lo contextual-orgánico es también aplicable al *opus* musical, como aquel criterio de la naturaleza artística de la idea musical debida a la autonomía *expresiva* de ésta y, por tanto, a su carácter de unidad semántica orgánica. De lo que procede aquella unidad estilística musical caracterizada también (igual que la unidad estilística pictórica, escultórica, arquitectónica y, como veremos, filmica) por el hecho de ser una potenciación extrema de las capacidades orgánicas de lo que el signo lingüístico tiene de estructuralmente peculiar, positivo y cons-

tringente, muy diverso también, como los figurativos y filmícos, del signo verbal, biplanar, incorpóreo y arbitrario, o sea, *indiferente al significado* que le corresponde («*language warts to be overlooked*»), como dice el estructuralista Siertsema). Lo cual nos confirma y explica el carácter «sensual» de la idea musical (como de las ideas figurativa y fílmica) que la hace incompatible, también a ella, con la idea literaria, tan «fria» e incorpórea en comparación; y nos explica cómo estas diferencias estructurales entre los signos, entre signo musical y signo verbal en el caso que nos ocupa, son el obstáculo mayor que se opone a la aceptación de la música como lenguaje, si no también como pensamiento. Lo mismo puede decirse a propósito de la dificultad tenaz, aunque menos intensa, que se opone a la aceptación como lenguaje y pensamiento no tanto de la pintura y el film cuanto de la escultura y la arquitectura. La autoridad dogmáticamente atribuida al lenguaje verbal, considerado aún como lenguaje del pensamiento por definición, sigue siendo el impedimento principal.

De lo dicho se desprende la clasificación de toda música-con-texto, trátase de *Lieder* más o menos populares o de cantatas y oratorios y melodramas, como género impuro e híbrido, o, si se prefiere, como género compuesto; en el cual, si hay algo que cuenta, es naturalmente la música con su intraducible lenguaje, a pesar de toda *romántica* ilusión en contra. Existen intentos doctrinarios hasta geniales de justificar musicalmente el drama musical como «institución vocal de personajes» en cuanto si la unidad de una sinfonía es «temática», la unidad de la *ópera* sería «vocal» y —mientras que «la sinfonía se sirve de la simultaneidad de sus elementos temáticos»— la música dramática «sobrepondría» los personajes a los conjuntos», porque el do de pecho y la vocalización, por ejemplo, no son «intercambiables», como lo es en cambio el leit motif (Leibowitz); a esos intentos nos parece aún justo, y hasta obligado, contestar con la *fin de non recevoir* de Stravinsky: «il est curieux que les sceptiques qui exigent volontiers des preuves nouvelles de toute chose et qui se font d'ordinaire un malin plaisir de dénoncer ce qu'il y a de conventionnel dans les formes établies, ne demandent jamais qu'on leur prouve la nécessité ou la simple convenance de tel dessin musical qui prétend s'identifier à une idée, à un objet ou à un personnage». Lo malo, para Leibowitz y para todos los demás, es que también un do de pecho y una vocalización nos interesan en

cuanto son música, y, por tanto, por su naturaleza *intervalar*, la cual absorbe en sí y se funde, por ejemplo, con las *vocales* de la vocalización, de tal modo que éstas están muy lejos de ser la *palabra* como tal, en su integridad semántica que da consistencia a los personajes, etc.; sino que son sólo elementos abstractísimos, separados en realidad de la palabra y transformados en función de *timbres*. No se sostiene, pues, la tesis del drama musical como construcción vocal, musical, de *personajes*.

En cuanto a la danza, ese arte cuyo medio expresivo es el cuerpo humano y cuyo lenguaje (visual) está constituido por gestos (pasos y posiciones), bastará con observar que pocas veces ha sido «pura» en su historia, pocas veces no ha estado contaminada, por lo menos, de música o pantomima, y que desde hace tiempo tiende crecientemente a constituirse como un arte géstico-mímico-coreográfico-musical, hasta convertirse en el moderno ballet, el ruso de los Diaguilev, Nijinsky y Massin, en el mejor de los casos. A propósito de lo cual debe recordarse como muy significativo el equívoco del espectador, por ejemplo, ante el *Spectre de la rose* (con música de Weber), equívoco que consiste en creer protagonista a la mujer (que sueña), que tiene el principal papel dramático, en vez de al hombre (el espectro), que es el verdadero protagonista de la *danza*. Un engaño, producido por la contaminación semántica, que dice más de lo que parece, porque alude, si no nos excedemos, a la confusión expresiva que es el destino y la contrapartida de las obras estéticas compuestas en general. Como arte más expuesto a contaminación que cualquier otro, casi —podría decirse— por un efecto insito en la estructura de su lenguaje, que es íntimamente no representativo, como el musical, pero sin la precisión racional de este último (por mucho que se diga a este respecto), es decir, sin «la forma intelectual que domina en lo cuantitativo» (como dice Hegel de la música), la danza se presenta, en conclusión, como un arte menor, no desprovisto, sin duda, de fuerza catártica a su manera. Salvo que aceptemos sobre ella las fantasías entre poéticas y metafísicas de un Valéry, por ejemplo, pretendiendo que la danza, como (*acte pur des métamorphoses*), representa «*nulle chose; mais toute chose*», esto es, «*aussi bien l'amour comme la mer, et la vie elle même, et les pensées*»: demasiado y demasiado poco. (Sobre el equívoco aludido, cfr. Haskell, *Ballet*, 1949.)

21. El *cine*. — Grave error es el situarlo entre las artes figurativas, como una subespecie de la pintura. Por las siguientes razones, que son las razones de lo filmico específico: 1) que la bidimensionalidad de la película, del *film*, es un carácter meramente físico y externo a la obra cinematográfica, ajeno al signo y al valor filmico, mientras que la bidimensionalidad de la tela es, como sabemos, carácter sumamente intrínseco del signo y del valor pictóricos; tanto es así que la tensión entre fondo perspectivístico y superficie, que caracteriza a la pintura y a su historia, con efectos espaciales artísticos del tipo del de la recta horizontal de Giotto de que hablamos antes, no subsisten ni tendrían sentido alguno en la expresión visual filmica, cuyo signo-base, el fotograma, está intrínsecamente caracterizado por ser reproducción —cine-fotográfica precisamente— de la *tridimensionalidad* de las cosas naturales, reales, del mundo; 2) que de eso se sigue el esencial carácter *analítico-documental* (y, en este sentido, «concreto») del fotograma, integrado sin duda por la *síntesis* que es el *montaje* (o *sin-taxia* filmica), pero sólo en cuanto éste es contrapunto *de los fotogramas* y sus secuencias; razón por la cual el film no es pintura, ni linterna mágica ni cartón animado; 3) que lo dicho es la sustancia de la gramática del lenguaje filmico, la cual debe tenerse presente para evitar todo equivoco en la definición que pueda darse del *opus* filmico: que consiste en *imágenes-ideas fotodinámicas montadas* (lo verosímil filmico). Corolarios: a) el original *blanco y negro* fotográfico —con sus efectos propios de luces y claroscuro y sus correspondientes características «deformaciones y estilizaciones de las cosas», descubiertas por Arnheim y otros— sigue insuperado como medio semántico de posibilidades inagotables (razón por la cual, por ejemplo, *Senso* de Visconti, con todas sus notables cualidades espectaculares, no es más que una contaminación de cine y pintura, o sea, color, y literatura, un conjunto de efectos híbridos); b) el *diálogo hablado* y el correspondiente *gulón*, etc., no son más que un *auxilio indirecto* por la complicación de los efectos (descubiertos por Balász) de «microfisionomía», etcétera, es decir, para hacer estos efectos más complejos y problemáticos, *capaces* de expresión; son por tanto, una *supervisión* continua de los valores filmicos o imágenes-símbolos dinámico-visuales, id est, fotodinámicos, mediante valores verbales paralelos, para la *reducción* visual-filmica o «plástica» de éstos; id est: también los valores verbales como *ocasiones plásti-*

cas. Para confirmar este punto bastará con recordar alguna auténtica obra filmica cuya densidad dialógica esté *utilizada* y *consumida* por el énfasis visual-documental que es propio de la idea filmica: desde *Grapes of wrath* (1940) de John Ford (basada en la novela del mismo título de Steinbeck) hasta *The little foxes* (1941) de William Wyler basada en la comedia del mismo título de Hellman), y desde *Paisà* (1946) de Rossellini hasta *Crossfire* (1947) de Dmytryk y *Ladri di Biciclette* (1949) de De Sica y Zavattini, y hasta los recientes *Arpa birmana* de Kon Ichikawa y *Paths of glory* de Kubrick. Como ulterior confirmación puede recordarse el fracaso artístico de aquellas obras en las que ha faltado catarsis filmica: en primer lugar, todos los llamados films shakespearianos de Laurence Olivier (incluido el *Hamlet*, que no es más que un brillante *pastiche* filmico-literario, aunque sin duda agradable); films en los cuales la rica potencia literaria de los diálogos originales no queda *consumida*, sino que desgarra, por así decirlo, la pantalla, neutralizándola con sus instancias óptico-documentales, puesto que éstas carecen evidentemente de fuerza expresiva propia (de su género) comparable con la fuerza shakespeariana, la del género literario; y, en segundo lugar, intentos como el de Michael Curtiz en *The breaking point* (basado en *To have and have not* de Hemingway) y Clarence Brown en *Intruder in the dust* (basado en Faulkner) y otros semejantes. Por el contrario, obras como *The savage eye* (1959), de Ben Maddow, Sidney Meyers y Joseph Strich, *reportage* filmico sobre Los Angeles, y *La dolce vita* (1960) de Fellini, especie de fresco documental de la vida mundana italiana, son, por tener casi absorbida y consumida toda literatura, obras filmicas artisticas, logradas en su conjunto. La verdad es que lo que estéticamente cuenta en el cine, como *mutatis mutandis* en las artes figurativas, es, por así decirlo, la *renovatio* de las ideas-imágenes verbales y literarias (que son las más cotidianas y vulgares que poseemos) en ideas-imágenes filmicas (o pictóricas, o escultóricas). Para concluir con un ejemplo clásico y oportuno, el efecto de los tres fulmineos planos del león de piedra *montados* junto con los planos de las bordadas del acorazado sublevado (en la obra maestra de Eisenstein, *El acorazado Potemkin*), más que ser «difícilmente reproducibles en palabras» (Pudovkin), es literalmente imposible de reproducir o traducir con palabras o valores verbales sin perder totalmente su naturaleza artística (visual-filmica), porque las

palabras «león revolucionario» o «hasta las piedras se sublevan y gritan» y otras expresiones semejantes con que podemos traducir y de hecho traducimos esa célebre metáfora visual, resultan expresiones *genéricas, triviales* y artísticamente pobres en comparación con los indicados planos montados del león; éstos poseen una superior virtud de individuación, debida al uso artístico de una fuerza expresiva plástica que lo es en cuanto fuerza óptico-expresiva en los modos de ideas-imágenes fotodinámicas montadas; así como, a la inversa, el dantesco león «con la testa alta e con rabbiosa fame, / si che parea que l'acre ne temesse», etc., es intraducible a ideas-imágenes, filmicas, pictóricas o escultóricas sin perder totalmente su naturaleza artística, que es literaria, poética. Y así sucesivamente.

Dos observaciones finales. La diversidad estructural entre los varios medios expresivos, semánticos por definición, da lugar a géneros *artísticos*, —literario o poético, pictórico, escultórico, arquitectónico, musical y filmico— que tienen su justificación filosófica en la incidencia o relevancia gnoseológica de esa diversidad estructural de los medios o técnicas (lo que, obviamente, no puede decirse de los subgéneros o especies, los llamados «géneros» literarios, pictóricos, musicales, etc., que son distinciones externas, empíricas —en sentido peyorativo— y por tanto estéticamente inesenciales o irrelevantes); relevancia gnoseológica que tiene, como hemos visto, su confirmación experimental en la inconvertibilidad o intraducibilidad de un género a otro bajo pena de que los pensamientos traducidos caigan en lo genérico, trivial o artísticamente indiferente; basta para la *unidad* de los géneros, para su *naturaleza artística* general, el común carácter de la *específica dialéctica contextual* de fin-pensamiento y medio semántico que es el discurso *semánticamente orgánico* en que consiste el pensamiento artístico (por el verificado postulado general de la identidad pensamiento-lenguaje). Pero, consiguientemente, deja de ser admisible una inscripción uniforme, indiferenciada, del arte en la sobreestructura, como la que hasta ahora se ha concebido en el marxismo, la cual pretende no ver y poder por tanto pasar por alto la diversidad de las técnicas expresivas (debida a la diversidad estructural de los signos), y así discurre indiscriminadamente acerca de ideas literarias sociales y de ideas musicales «sociales» también ellas, por haber reducido incorrectamente las ideas musica-

les al tipo de módulo expresivo propio de las primeras; cuando de lo que se trata es de articular claramente la diversa colocación sobreestructural del arte según los varios géneros artísticos y las respectivas técnicas semánticas. De modo que el condicionamiento histórico, social, de una obra literaria, el *Faust*, por ejemplo, se revelará en aquel valor sobreestructural que son las ideas (verbales) burguesas del protagonista; mientras que el condicionamiento histórico de una obra musical, por ejemplo la *Tercera* o *Heroica* beethoveniana, se revelará en el valor sobreestructural que son las ideas musicales de Beethoven en cuanto inseparables en su expresión de la gramática musical romántica, que es la gramática de Rameau, del acorde perfecto, o tonal, integrada, si se quiere, por la poética de la audición turbada, patética, subjetivista-idealista, romántica en resolución; y este condicionamiento no se revelará sobreestructuralmente con el «napoleonismo» de Beethoven, que se identifica con ideas verbales, no musicales; y así sucesivamente según las varias técnicas semánticas, según que éstas expresen o no ideas-representaciones (es decir, ideas pictóricas, o escultóricas o filmicas, que tienen como ocasiones plásticas ideas verbales; pues la idea arquitectónica queda realmente en el límite, tal vez más lejos de la idea verbal y sin duda menos lejos de la idea musical que cualquier otra). Dicho de otro modo: la inscripción de ideas artísticas en una sobreestructura está determinada al mismo tiempo por la vaciedad, id est, funcionalidad e historicidad, del signo expresivo en general, y por la diferencia específica entre los signos; por tanto, esa inscripción es un caso especial de aquella dialéctica de medio-sema y fin-idea que abarca toda sobreestructura como tal.

La solución aquí propuesta al problema de los géneros artísticos pretende ser, si no más, una formulación más moderna del planteamiento dado a este problema por su descubridor, Lessing, que se alzó en el *Laocoonte* (1766) contra la comparación horaciana tan respetada de la poesía-pintura («ut pictura poesis»), primer paso inconsciente hacia la unificación confusionaria de las artes. En el sentido de que nuestra solución intenta mostrar que la crítica filosófica, estética, de Lessing, por ejemplo, a propósito de la descripción literaria por Ariosto de las bellezas de Alcina («¿Nos hace ver aquí Ariosto estas proporciones?... Una frente... <Che lo spazio finia con giusta meta>, una nariz... <Che non trova l'invidia ove l'emende>, una mano... <Lunghetta



alquanto e di larghezza angusta»: ¿qué imágenes [was für ein Bild] dan estas fórmulas *generales*?») ignora que, aun dada y no concedida la deficiencia imputada a esta representación literaria, no hay obra literaria digna de ese nombre, incluido el *Furioso*, que carezca de descripciones detalladas o al menos *más detalladas* que la anterior, pese a lo cual *se quedan tan lejos como ella* de la representación pictórica o escultórica (o filmica), ya que las «vemos» —esas cosas literariamente detalladas— en un sentido traslaticio del término «ver» (no un sentido *visibilístico* o literal, para entendernos). Por lo cual es necesario desplazar nuestra atención filosófica de las cosas representadas, expresadas por poetas y pintores, etc. —que por sí mismas son filosóficamente algo abstracto y que remite a otros elementos— para dirigirla a los *medios expresivos* correspondientes y a su peculiaridad; haciendo lo cual no podremos concluir con Lessing que «lo que el pintor podría expresar *óptimamente* con líneas y colores sólo puede expresarse *pésimamente* con palabras» sino que concluiremos que la poesía no expresa, ni detalla, por tanto, menos perfectamente con sus medios expresivos semánticos (la palabra) que la pintura con líneas y colores o la escultura con volúmenes, etc.; y que, en resolución, el reconocimiento de la *pluralidad de los medios expresivos* es al mismo tiempo, si riguroso, reconocimiento de iguales derechos artísticos a las diversas ideas literarias o poéticas, pictóricas, etcétera, que son los fines de esos medios; de lo que se desprende la *pacífica coexistencia de las artes* como iguales; la caída en lo genérico y trivial no amenaza, como hemos visto, sino a los intentos de traducir los resultados de un arte en resultados de otro.

Pero la gratitud que se debe a Lessing por haber planteado el problema de los géneros artísticos (problema incidentalmente rozado por Diderot) sólo puede medirla aquel que —llegado después del Romanticismo— se esfuerza por no recaer en aquella indistinción o confusión de las artes causada por el concepto metafísico-idealista del arte como imaginación creadora, o intuición pura cósmica, *tout court*; por no hablar ya de la conciliación-confusión de Schiller, y aún peor de Schelling, de arte y naturaleza (confusión aún no muerta hoy, pese a las apariencias). Son todas esas confusiones que recuerdan un poco —especialmente la última— lo que narra el gran viajero James Cook a propósito de aquel jefe neozelandés que, entrado en la cabina del capitán, no conseguía «fijar la atención en cosa alguna ni por un momento», por

lo cual «las obras de arte se le mostraban a la misma luz que las cosas naturales», confundidas las frutas pintadas con las reales; el metafísico y el neozelandés, por principio y hábito mental el primero y por falta de educación el segundo, tienen en común la repugnancia al análisis o, más simplemente, a la distinción.

## **APENDICES**

## APENDICE PRIMERO

### *Engels, Lenin y la Poética del Realismo socialista.*

Si consideramos la naturaleza de los errores, antes indicados, de la crítica de Plejanov y de Lukács, comprobaremos necesariamente que interpretaciones radicalmente erradas, como, por ejemplo, la de la poesía ibseniana por Plejanov y la de la poesía flaubertiana por Lukács, son la prueba más evidente de la incomprensión por esos autores de la fundamental lección de Engels (que luego aplicó Lenin al caso Tolstoi) sobre la poesía realista del reaccionario Balzac. ¿Qué dice Engels (también en esto de acuerdo con Marx)? «El realismo del que hablo puede irrumpir [*crop out, durchbrechen*] perfectamente a pesar de las *ideas opinions, Ansichten*] del autor. Permitidme un ejemplo: Balzac, al que considero un maestro del realismo muy superior a todos los Zola..., nos da en la *Comédie humaine* una excelente historia realista de la sociedad francesa, porque, a modo de crónica, describe casi año tras año, desde 1816 hasta 1848, la progresiva presión de la burguesía ascendente sobre la sociedad aristocrática reconstituida a raíz de 1815... Balzac describe cómo los últimos restos de esa sociedad, que para él es ejemplar, iban sucumbiendo progresivamente al asalto del enriquecido vulgar, o cómo éste los corrumpía..., y en torno de este cuadro central agrupa una historia completa de la sociedad francesa, de la cual, e incluso de sus particularidades económicas (por ejemplo, la redistribución de la propiedad real y personal después de la Revolución Francesa), yo he aprendido más que de todos los historiadores, economistas y estadísticos de este periodo juntos. Sin duda fue Balzac políticamente un legitimista; su gran obra es una *continua elegía* por la ruina inevitable de una buena sociedad; *todas sus simpatías* van a la clase conde-

nada a extinción. Pero a pesar de eso su sátira no es nunca tan tajante ni su ironía tan amarga como cuando presenta a los hombres y mujeres con los que más profundamente simpatiza, los nobles. Y los únicos de los que siempre habla con admiración no disimulada son sus más resueltos adversarios políticos, los héroes republicanos del Cloître Saint Méry, los hombres que en aquella época (desde 1830 hasta 1836) fueron los verdaderos representantes de las masas populares. Yo considero uno de los más grandes triunfos del Realismo el que Balzac se haya visto movido a actuar contra las simpatías de clase y contra sus prejuicios políticos, el que *haya visto* la necesidad de la decadencia de sus queridos nobles y los haya descrito como hombres que no merecían mejor suerte; y el que *haya visto* a los hombres verdaderos del porvenir en el único lugar en que entonces se podían encontrar...» (carta citada a Miss Harkness, original en inglés). Y Realismo —añade en el mismo lugar— «implica a mi parecer, además de *verdad* en los *detalles*, verdad en la reproducción de caracteres típicos en circunstancias típicas» (cursiva nuestra). ¿Y Lenin? Lenin resuelve la dificultad perfectamente advertida al comienzo de su artículo de 1908 audazmente titulado «León Tolstói como espejo de la Revolución rusa» y que enuncia diciendo que «ver escrito el nombre del gran artista junto al de la Revolución [de 1905] que evidentemente él no ha comprendido y de la que se ha mantenido públicamente lejos, puede al principio impresionar como cosa extraña y artificiosa» —resuelve, digo, esa dificultad contestando en seguida que «si estamos ante un *verdadero gran artista*, éste no habrá tenido más remedio que *reflejar* en sus obras *por lo menos algún rasgo esencial* de la Revolución» (cursiva nuestra). Y luego indica las siguientes razones de su audaz tesis: 1) que las *ideas* del novelista Tolstói son «el reflejo de la debilidad y las deficiencias de nuestra rebelión campesina», «la imagen del estado gelatinoso de la aldea patriarcal y de la cobardía radical de los «campesinos económicamente fuertes»; y que Tolstói «reflejó» así el odio ardiente, el maduro impulso hacia lo mejor, el vivo deseo de liberarse del pasado, junto con la inmadurez del que vive soñando, del políticamente impreparado y del revolucionarismo gelatinoso, inconsistente»; 2) que, de hecho, «la historia y el resultado de la gran Revolución [de 1905] han mostrado que la *masa* —que estaba *entre* el proletariado clasista socialista y los defensores resueltos del antiguo régimen— *era así* y no de otra manera [así preci-

samente como la ha representado Tolstói]; y que, en resolución, «con el estudio de las obras literarias de Tolstói la clase rusa de los trabajadores aprenderá a *conocer mejor a sus adversarios*» (1910). (Cfr. los *Recuerdos* de Krupskaja, donde se dice que para Lenin «toda la literatura rusa» era «una de las fuentes del *conocimiento* de la *realidad*»).

Así, pues, la respuesta de Engels y Lenin a la cuestión de que depende el ser o no ser de una Estética del Realismo y la consiguiente Poética del Realismo socialista —la cuestión de la necesaria presencia en la obra poética de *ideas* en general, sin adjetivo que las prejuzgue, y no precisamente de *ideas* «no-falsas», o sea, no-reaccionarias y, por lo tanto, progresistas— es una respuesta dúplice y una, y tiene el siguiente sentido: que, se trate de un artista francés de ideas legítimas o monárquicas de 1840 y años siguientes, o de un artista ruso de ideas místico-populistas de 1905, la conclusión es la misma —siempre que en ambos casos se trate de artistas realistas— *a pesar*, obsérvese bien, de la *diversidad* de la lección de verdad (artística) que procede de uno y otro: en el primer caso (Balzac) la verdad de su arte, que le merece el título de realista, consiste en «haber visto», *contra* las propias simpatías ideológicas, a los «hombres verdaderos del porvenir», los adversarios burgueses; y en el segundo caso (Tolstói) la verdad consiste en haber visto hombres, y cosas *de acuerdo* con las propias simpatías ideológicas, pero siendo capaz de enseñar al proletariado revolucionario el «conocer mejor» sus «adversarios», precisamente por haber reflejado en este sentido en la obra poética «por lo menos algún rasgo esencial» de la «Revolución», aquella «masa campesina» que «era así», de ánimo rebelde, pero sin preparación. Dicho de otro modo: en el primer caso el realismo artístico consiste, por parte del autor, en ver a los adversarios (progresistas) con verdad no menor, y hasta mayor, que a la propia parte; en el segundo caso consiste en ver con la mayor verdad la propia parte y las propias ideas (no progresistas); pero el resultado es el mismo: la verdad (artística) y, con ella, el incalculable beneficio —sobre todo para el revolucionario digno de este nombre— de *conocer mejor* (también por esta vía artística, no científica) la *realidad*, tanto en sus precedentes progresistas cuanto en sus precedentes reaccionarios, lo cual es también indispensable para la acción misma. El error de Plejanov y de Lukács consiste en no haber entendido este fondo de la lección de Engels y de Lenin; y el error es especialmente

grave en sus interpretaciones, sustancialmente carentes de comprensión, de un Ibsen o un Flaubert: el liberal e inquieto demócrata que fue Ibsen (al que se debe una representación no superada de la hipocresía cruel y de la mentira burguesa, de las *antinomias internas* de la moral individualista, irresolubles, sin duda, *desde dentro*, pero sin cuyo tratamiento por Ibsen difícilmente comprenderíamos a un dramaturgo socialista como Brecht, pues, dicho más tajantemente sin Ibsen y el mundo reflejado por Ibsen no existiría un Brecht, no tendría sentido Brecht) y el agnóstico en política que fue Flaubert (al que debemos el descubrimiento de uno de los rasgos más profundos de las costumbres burguesas: el vicio de la romántica evasión de la mujer ociosa, el bovarismo, en resolución) no son en absoluto menos *instructivos* para el revolucionario socialista que un Balzac o un Tolstol (mientras que no es instructivo, ni poco ni mucho, porque no es suficientemente artista, un Pasternak). La cuestión fundamental antes indicada —intuida por Engels y por Lenin— parece resoluble, pues, en el sentido de la necesaria presencia en la obra poética de *ideas* o ideologías, *sin adjetivos que prejuzguen de ellas*; o, lo que es lo mismo, en el sentido de que lo cuenta, *también en la obra poética*, es la *verdad*; verdad que, como sabemos, no choca, sino que coincide con la *tendencia* y con su correspondiente *tipicidad*, desde Dante hasta Malakovski. Lo dicho no excluye —por paradójico que parezca— la existencia de una *Poética* (no una *Estética*) del Realismo socialista, sino que la implica incluso, tanto por el principio de que sin *ideas en general* (por tanto, también las nuestras) no hay poesía, cuanto por el principio de la *tendencia*, de la inevitable *determinación* histórica de toda idea: de modo que, en nuestro tiempo, no puede haber como *ideal artístico* práctico, que haya que realizar, más que un realismo socialista por el cual tenemos el *derecho* de luchar, y no una simple pretensión; pues hemos *tenido*, precisamente, que reconocer el mismo derecho a los ideales artísticos, o poéticos, del pasado, en nombre de la *verdad sociológica y realista* de la poesía *en general*, verdad reconocida en *Estética*. No parece que haya otro camino capaz de fundamentar —o sea, de justificar rigurosamente— una *Poética* del Realismo socialista. No hay duda de que así surge una masa de problemas (desde el problema de los modos de la verdad poética o artística, verdad que, por ejemplo, no puede excluir el anacronismo, hasta el problema de sentido exacto de expresiones como «poesía

decadente», etc.); pero no parece que podamos sustraernos a esos problemas declarándolos pseudoproblemas o sofisticaciones de filósofos contemplativos; nos lo impiden, entre otras cosas, las observaciones de Engels y Lenin a propósito de Balzac y de Tolstoi, observaciones que aún esperan que *se demuestre* que (como piensa la gran mayoría de los marxistas, italianos o no) no se trata más que de afortunadas indicaciones críticas particulares, y no, como pensamos nosotros, de observaciones de las que puede desarrollarse una *ley* estética objetiva propiamente dicha.



## APENDICE SEGUNDO

### *Sobre el concepto de «vanguardia».*

Creo que el concepto (y el nombre) de «vanguardia», esto es, de *poética* de vanguardia, no nos sirve a los marxistas ni puede crear más que malentendidos y confusiones, porque se trata de un término demasiado cargado históricamente. ¿Qué significa, en efecto, *poética* de vanguardia? Todas las vanguardias —en sus programas o manifiestos— han tenido en común la actitud anti-académica, la recusación de las tradicionales «formas» y técnicas artísticas (figurativas, musicales o literarias), y, por tanto, de los correspondientes «contenidos» retóricos; y hasta aquí tenemos el lado históricamente fecundo y positivo de las vanguardias (y el origen de los iniciales logros artísticos de las mismas, especialmente en las artes figurativas: desde Manet hasta Van Gogh, Braque y Picasso, etc.); pero ha ocurrido que el cambio de los «contenidos» correspondiente al cambio de las «formas» se ha convertido luego paulatinamente en indiferencia y abstracción del *contenido* en general, u objeto o realidad, hasta llegar al formalismo exasperado del «informalismo» (o negación de toda forma tradicional), a las manchas pictóricas de los Pollock, etc.; y la razón de eso es que el alma misma del vanguardismo es la idolatría de la forma-como-sensualidad-pura, que lo ha llevado al final al culto de la «materia» de los informalistas y *tachistes*, con lo que vanguardismo ha terminado por significar formalismo por excelencia. Es obvio que eso supone la intención programática de jugarse, por así decirlo, la suerte del arte en el solo terreno (idealista) de la subjetividad creadora y del individualismo exasperado, o sea, de la forma-fantasia (sensualidad). Por eso no creo que la vanguardia, ni siquiera en sus mejores aspectos, se oponga a

la civilización capitalista (como opina De Micheli en *Il Contemporáneo* de octubre-noviembre 1959), porque, siendo en todas sus manifestaciones exasperadamente individualista, la vanguardia es el producto legítimo de aquella civilización, para bien y para mal (esto último está perfectamente confesado en la exclamación de Picasso según la cual él y los demás se ven limitados a pintar sólo «monstruos»: observación que acentúa la inhumanidad del formalismo en cuanto tendente a abstraer lo más posible de los contenidos y, por tanto, de los valores humanos, sociales). Dicho de otro modo: las *antítesis* representadas por las vanguardias son siempre *internas* a la cultura y la civilización capitalista, individualista: precisamente es familiar a esa cultura, si no incluso típica, la antítesis ética entre el conformista-tradicionalista y el bohemio o artista-«anárquico». ¿Qué puede haber más románticamente individualista que la rebelión-evasión (exótica) de un Gauguin? ¿Qué más históricamente *burgués* que estas actitudes? Pero es un hecho que la pintura de Gauguin queda, como queda la de Van Gogh, y así sucesivamente; y quedan también, para utilizar en una nueva poética figurativa, realista, algunas de sus conquistas técnicas, por ejemplo, el sentido anti-renacentista del espacio pictórico, como se presenta ya en las obras del Picasso comunista, de Léger, del primer Pignon y Guttuso. Pero —para terminar— a los materialistas marxistas el término y el concepto de vanguardia no pueden sernos útiles, a causa de los excesivos sentidos históricos y los correspondientes equívocos actuales que conlleva (con razón puso Lukács en guardia acerca de las estrechas relaciones entre el decadentismo y las vanguardias, advertencia que De Micheli tal vez no haya tenido suficientemente presente); en nuestra lucha por una nueva poética debemos sustituir ese término por el de realismo socialista: una poética que por principio (como indica su mismo nombre) tiende a evitar el formalismo y todo desequilibrio de forma y contenido, y a restaurar, con la plena humanidad del arte (que es sentido y razón), la plenitud del arte mismo, y a robustecer, por último, la vocación de claridad que es propia de la auténtica obra de arte. Así, por concluir con la literatura, advertimos ya la plenitud *clásica* de una cierta poesía democrática y socialista de Malakovski y de Brecht, ilustrativa de la poética del realismo socialista y revuelta contra las vanguardias literarias (burguesas) que fueron el naturalismo o verismo, el simbolismo, el expresionismo, el surrealismo y el hermetismo.

## APENDICE TERCERO

### *La cuestión crucial de la arquitectura contemporánea*

La línea de la argumentación de Benevolo y Tafuri (en *Argomenti di Architettura*, Milán, 1961, n.º 2) me parece ser, si no me equivoco, en su parte sustancial y positiva, como sigue: aunque se parta exclusivamente de la definición más laxa posible del término «arquitectura» la definición de Morris que nos dice que con este término se abarca la consideración de todo el ambiente físico de la vida humana, en cuanto la arquitectura es alteración, en vista de las necesidades humanas, de dicho ambiente físico; incluso en ese caso es forzoso registrar que la ambigüedad de la problemática morrisiana (que consiste en la contradicción entre la exigencia de una arquitectura para todos, y no para los menos, y la recusa-ción de las tecnologías) no puede considerarse completamente resuelta ni siquiera hoy, después de la elaboración constructiva revolucionaria por obra de los Gropius, Le Corbusier, Aalto, etc.; pues hoy nos encontramos presos en la agnóstica aceptación de una racionalidad «funcional» mecanicista, en un automatismo artístico (cultural) y social, en un proceso cada vez menos controlado de «cuantificación» (e implícita ruptura entre el ingeniero y el arquitecto) y así sucesivamente por lo cual, en último término, la masa de los hombres comunes, en esta supuesta civilización *democrática* de masas, sigue sin tener más que casas feas e inhumanas (a la vez) y ciudades caóticas; síntomas impresionantes, y entre los más graves, de una condición de alienación humana.

Pero cuando llega el momento de tratar la cuestión de los remedios a la situación revela por ese diagnóstico, Benevolo, con un procedimiento que él mismo encuentra sospecho de circularidad, concluye que *«el mismo desarrollo histórico* indicará qué extensión debemos dar hoy a esta ilustre

y tradicional noción de «arquitectura» (la de Morris) que se transforma bajo nuestra vista» y cuya ambigüedad sigue en gran parte sin resolver, con las consecuencias, antes indicadas; y Tafuri, tras haber recordado justamente la presencia de la herencia de la Ilustración en la definición de los contenidos ético-sociales «de que parte el moderno movimiento revolucionario» de la arquitectura, indica, como vía filosófica para dar «un contenido preciso al tipo de «continuidad» (con dicho movimiento revolucionario) que los arquitectos más responsables tienden a proponer hoy con renovado vigor metodológico», el siguiente criterio, que, en el caso concreto, es más bien genérico: el criterio de una investigación «que, tendiendo a definir la condición humana de la arquitectura en la trama de las relaciones con las dimensiones sociales a las cuales se orienta su actividad, deberá, partiendo del presente, dirigirse al pasado, y luego, desde el pasado, partir del presente, siempre del presente, hacia el futuro» (cfr. Husserl-Paci); y Tafuri concluye con una apelación estetizante a las «problemáticas abiertas por la pintura de Klee, que descubre la indiscutible realidad de la *imagen* como algo que existe en nuestra existencia, y la afirma *contra* la abstracción de la *forma*», etcétera.

Me parece que una aguda observación de Benevolo acerca de Morris, observación aceptada por Tafuri, puede ofrecernos una salida del *impasse* en que nos encontramos más o menos todos ante estos problemas. La contradicción morrisiana antes aludida, dice Benevolo, muestra cómo «la sensibilidad de Morris la lleva a apreciar no la realidad directamente, sino la imagen de la realidad *reflejada* en las formas de la *cultura*». Esta observación crítico-histórica —que abarca, si no me equivoco, tanto la poética morrisiana del *artesanado*, fundada en el *pasado*, en nostalgias medievales, cuando, consiguientemente, su romántico socialismo— me parece justificar una advertencia muy actual para los teóricos del arte (en general) y para los arquitectos: la exhortación a no perder, también nosotros, el contacto con la realidad de nuestro tiempo, económica, social y cultural, y a evitar refugiamos en una realidad reflejada en formas de una cultura pasada, gastada, caducada, como es, en nuestro caso y tiempo, la cultura estética *burguesa*, con sus «soluciones» *metafísicas*, románticas, idealistas o fenomenológicas. De no hacerlo así, seguiremos aún prisioneros, en estética, de aquel esteticismo o sobrestimación de la *imagen* (y por tanto, en arquitectura, de lo ornamental) en perjuicio del *concepto* (y, por tanto,

de lo útil y humanamente funcional) que ha sido ya tan afortunadamente combinado por el moderno movimiento revolucionario en arquitectura.

Se entiende, por lo demás, que el liberarse de todo residuo estético romántico y decadentista presupone no sólo la adquisición de una clara consciencia de la copresencia, en toda obra de arte, de la razón y la imaginación, sino demás, y entre otras cosas, un nuevo concepto «positivo» de la técnica expresiva y, por tanto, de los diversos *lenguajes* artísticos (lo que permite aferrar, por ejemplo, los límites entre la figura arquitectónica y la pictórica). Y todo esto, a su vez, presupone una concepción ya no metafísica, sino científica —y propiamente materialista-histórica— tanto de la sociedad cuanto de la cultura; de modo que la moderna ética democrática-socialista, que se deriva de esa concepción, nos pueda guiar también en todo trabajo artístico, en el arquitectónico en nuestro caso, y darnos el auxilio que no puede suministrar un socialismo más o menos a lo Morris, un socialismo más o menos romántico, utópico. Sin una aguda consciencia, también en arquitectura, de los nuevos «contenidos» a los que llamamos «formas» cada vez más adecuadas, y en este sentido verdaderamente originales o nuevas, no es posible salir de las graves dificultades indicadas.

## APENDICE CUARTO

### *Lenguajes artísticos y sociedad*

1.— El problema de la relación entre arte y sociedad se convierte hoy en problema de la relación entre los varios lenguajes artísticos y la sociedad o sobreestructura, como quiera decirse, ya que los progresos realizados en el campo de la lingüística y de la semántica en general nos obligan a tener rigurosamente en cuenta el elemento semántico, técnico, del opus artístico, cualquiera que sea éste. Y el plural usado («lenguajes artísticos», y no simplemente «lenguaje») se debe precisamente a la diversidad de géneros «artísticos» (con los que no aludimos a los subgéneros empíricos literarios, musicales o figurativos, etc.) que nos revela la investigación semántica y semiótica. Por lo que la exigencia lessingiana, «laocoontica», vuelve a resucitar en la problemática estética con el auxilio de las modernas ciencias lingüísticas y semánticas. Lo cual significa también la inauguración (pero no el predominio) del estudio de las técnicas y los medios artísticos contra la larga tiranía del abstracto «espiritualismo» de la estética romántica, enemiga por constitución de la técnica, de las «reglas» y, en resolución, de los medios de que nace una obra de arte en general. Obsérvese incidentalmente que esta repugnancia idealista y romántica por la técnica en el arte se encuentra aún en teóricos marxistas, o supuestamente tales, como Lukács, «marxista» acusadamente hegeliano, precisamente (Lukács «no presta casi atención al hecho de que los libros están escritos con palabras», dice acertadamente un crítico inglés, Toynbee, en el *Observer* del 25-2-1962).

Eso dicho, es evidente que para precisar la incidencia histórica, social, del opus artístico, o sea, su inserción en una sobreestructura, es oportuno y necesario tener en cuenta los

«medios» artísticos exactamente igual que los fines o valores artísticos (ideas poéticas musicales, figurativas, etc.). Dicho de otro modo: ¿es lícito pensar, como aún piensa el sociologismo estético corriente, la estética marxista-vulgar, que la presencia de la historia, de una determinada sociedad, en una pieza musical o en un cuadro o en un film se haga sentir del mismo modo que en una novela o en un poema? ¿Es lícito, por ejemplo, hablar del «napoleonismo de la *Heroica* beethoveniana igual que se habla del legitimismo monárquico de las novelas de Balzac? Seguro que no: porque las ideas musicales no son ideas con el mismo título que lo son las poéticas, literarias, verbales. Es un hecho que los medios semánticos, los signos merced a los cuales se expresan o actúan las ideas poéticas o literarias, son muy diversos de los medios semánticos con los que se actúan las ideas musicales. Lo que en abstracto hace que unas y otras sean «ideas», o sea, lo que tienen en común los conceptos poéticos, musicales, etc., en cuanto conceptos, es simplemente el hecho de ser, tanto los valores poéticos cuanto los musicales, etc., unidad de una multiplicidad, *id est* pensamiento. Pero la diferencia entre la idea poética y la idea musical (figurativa, etc.) surge en la expresión-significación de estas ideas o valores poéticos, musicales, etc. O sea: esa diferencia se realiza en los medios (semánticos), en los que se actúa el fin que es el pensamiento (o unidad de una multiplicidad); en ello está la raíz de la diferencia específica entre idea poética e idea musical, etc. Y de esa diferencia dependerá, en resolución el modo de inserción del opus artístico, poético, musical, etc., en la sobreestructura o sea, la incidencia efectiva, real, de la historicidad y la socialidad en el opus artístico. Veámoslo en concreto.

2.— En cuanto a la naturaleza del signo lingüístico, verbal, es necesario aducir como premisas las conclusiones hjelmslevianas de la moderna lingüística estructural iniciada por De Saussure. Conclusiones de las cuales bastará recordar aquí la tabla sintética de los glosemas o elementos estructurales de la lengua, con las correspondencias entre los dos planos del signo lingüístico, esto es, el plano de la «forma» (gramatical) del «contenido» (el pensamiento), o plano pleremático (cfr. De Saussure: «La lengua no comporta ni ideas ni sonidos preexistentes al sistema lingüístico, sino sólo diferencias conceptuales y diferencias fónicas dimanantes de éste»; y: «es imposible que el sonido, elemento material, pertenezca por

si mismo a la lengua; el sonido no es para la lengua más que una cosa secundaria, una materia que ella utiliza», pues «todos los valores convencionales presentan este carácter de no confundirse con el elemento tangible que les sirve de soporte [...]; y esto vale aún más respecto del significante lingüístico, que en su esencia no es en modo alguno fónico, sino incorpóreo, constituido como está no por su sustancia corpórea, sino sólo por las diferencias que separan su imagen acústica de todas las demás»). Correspondencias, decíamos, en las que tienen particular interés los exponentes-morfemas del plano pleremático, morfemas del nombre y del verbo (caso, número, voz, modo, etc.), y la definición de su división en intensivos y extensivos: extensivos los del verbo que «son capaces de caracterizar el conjunto de una frase»; intensivos los del nombre «que no poseen esa capacidad»; a los primeros de los cuales corresponde, en el plano cenemático, los exponentes-prosodemas intensivos; y a los segundos los extensivos, esto es, las modulaciones.

Teniendo en cuenta esas conclusiones es necesario: 1) recordar que el signo lingüístico biplanar, basado en un significante «incorpóreo» (un sistema de diferencias y relaciones) y «vacio» (puramente funcional) y «arbitrario» (respecto del correspondiente significado, e indiferente a éste), es «accidental», en el sentido de que es «convencional», y, en su funcionalidad incorpórea de conjunto, tiende, por así decirlo a no ser visto ni considerado por sí mismo (cfr. Sierstema: «lenguaje wants to be overlooked»), siendo, por otra parte, medio o instrumento indispensable de su fin, que es el pensamiento (por el postulado, que se remonta a Herder de la identidad de pensamiento y lengua) y propiamente uno de los instrumentos primarios e indispensables, sin el cual no habría pensamiento; 2) subrayar, sin embargo, que, de entre los caracteres del signo (medio) lingüístico, los que le pertenecen propiamente, los estructurales, la biplanaridad, la incorporeidad, la arbitrariedad y la convencionalidad, no son comunes (como puede verse claramente por una primera consideración general) a los demás signos (medios) primarios del pensamiento, los musicales, figurativos, etc. mientras que, en cambio, parece obvio que estos últimos tienen en común con el primero sólo el carácter de la pura instrumentabilidad (del fin-pensamiento) que hace de ellos signos; ¿cómo no ver, por ejemplo, que los intervalos-notas, los signos musicales, aunque analíticamente distinguibles de la idea musical cuyo instrumento expresivo son, no son, sin embargo,



sonidos indiferentes a la idea musical misma (mientras que los elementos fonético-cenemáticos y los pleremáticos de la lengua son indiferentes a la idea verbal, literaria), y que lo mismo puede decirse de los signos figurativos y fílmicos, línea y color, volúmenes y fotogramas, en su relación con la idea pictórica, etc.? ¿Y de qué otra causa podría proceder aquel carácter «sensual» de la idea musical y de las ideas figurativas y fílmicas?

Pero detengámonos un momento ante el signo musical y su correspondiente idea musical. A su propósito hay que observar lo siguiente: 1) que sólo cuando un sonido está determinado en los cuatro elementos de la altura, el acento rítmico, la duración y el timbre mediante la relación con otro sonido, o sea, sólo cuando un sonido se subsume en un «intervalo», puede convertirse en una «nota» musical y constituir, por tanto, «modos» y «escalas» e insertarse, en resolución, en una gramática musical; 2) que ya de por sí, el intervalo (sea el tritono gregoriano (8:11), sea el intervalo de tercia mayor (4:5) o uno de los doce intervalos de la serie dodecafónica) está vacío de valores o ideas musicales, o sea: puede significar musicalmente cualquier cosa según el sistema musical y el uso compositivo en que entre; por ejemplo, el intervalo de cuarta excedente o tritono, que era por su disonancia un *diabolus in música*, se ha convertido desde hace tiempo en un «diablo domesticado» (Hindemith), y el intervalo de tercia es disonancia en los sistemas y en la práctica creadora pretonales, y es en cambio consonancia en los sistemas tonales, y lo mismo puede decirse del intervalo príncipe de quinta (2:3), etc.; del mismo modo que el acorde de séptima disminuida, válido y funcional en los sistemas y usos enarmónicos, es falso, porque está «gastado», en la *neue Musik*, y así sucesivamente; 3) que la relación entre el intervalo-nota —y la gramática vinculada a él— con la idea *musical* (que puede ser un simple «motivo» o una simple «frase», armonía y melodía, dice Kant, o lo uno o lo otro también) es la relación del *medio* o instrumento *semántico* al *fin*, valor o forma que es precisamente la idea musical (expresa): la misma relación dialéctica, irreversible que se presenta ya, *mutatis mutandis*, entre «forma» instrumental (elementos estructurales-lingüísticos, líneas-colores, etc.) y *forma-fin* o valor (poético, pictórico, etc.); 4) que, por un lado, el intervalo-nota está efectivamente estructurado numéricamente, matemáticamente, de modo peculiarmente racional, por tanto, hasta el punto de poder convertirse en condición indispensable (Kant) de

aquella proporción o unidad de los sonidos que está en la base del *opus* musical en la medida en que este último, ya como simple «organización de percepciones auditivas», manifiesta «la necesidad característica de la razón, la necesidad de unidad» (Landormy), y por otro lado, el intervalo es condición instrumental —aunque indispensable o *sine qua non*— de la satisfacción de aquella necesidad de unidad que es propia del *opus* musical: lo que equivale a decir que el intervalo resulta ser medio semántico para la producción-expresión del fin que es la idea o forma musical (forma cuyo contenido conformado es, como siempre, la materia, lo sensible, la multiplicidad de las imágenes); 5) que por todo eso no debe asombrarnos: a) que la idea musical consista en una *Gedankenfülle*, plétora de pensamiento, *impronunciable*, no en el sentido en que puede entender este último término un esta mistico y romántico (como sinónimo de «inefable»), sino en el sentido en que es *impronunciable* y tiene que serlo una idea-tema o una idea-serie, es decir, ideas cuyo medio expresivo es una cierta gramática de *sonidos* y no una gramática de fonemas-*significantes* (=constituyentes y exponentes cenemáticos y correspondientes constituyentes y exponentes pleremáticos, de los que antes se habló) como es la gramática de la idea literaria o poética, idea *pronunciable*; de modo que lejos de ser inefable e indeterminada, la idea musical es, como dice Mendelssohn, de una «extrema determinación» en su género e «intraducible» con otros medios, palabras, líneas-colores, etc.; b) que el «sentido» o significado musical se identifique con la *Gedankenfülle* que es la idea musical en cuanto producida o expresada por un orden de personales imágenes auditivas, orden cuyo instrumento es un sistema gramatical de intervalos y escalas, etc.; y que específicamente como tal *plétora de pensamiento* *impronunciable* la música sea (contra la opinión de Kant) *cultura* y *humanidad* cuanto —y más que— goce; pues, por otra parte, no podría ser siquiera tal goce si como pensamiento fuera sólo aquel *Gedankenspiel* o juego de pensamientos —producido *nebenbei* (Kant) por *asociaciones* casi *mecánicas*— que es el conjunto de reflexiones y sentimientos *verbales* «*suscitados*», o, como vulgarmente se dice, «*expresados*» por la música, a los que en cambio consideramos *traducidos* por ella (como, por ejemplo, la *Tempestad* shakespeariana o la novela sentimental supuestamente «*expresadas*», respectivamente, por las sonatas de Beethoven en re menor y fa menor y de los *adioses*, por no hablar ya del napoleonismo de la tercera sinfonía,

etc.); con lo que será, por último, lícito concluir que el «enigma» del sentido de la música no lo resuelve sino aquel que la «toca de modo justo en su conjunto» (Adorno, Castiglioni, etc.), según la expresión de la crítica musical más moderna.

3.— De lo dicho a propósito del signo lingüístico o verbal y del signo musical (sobre la idea poética, o polisentido, de la que es medio o instrumento semántico de expresión el primero, y sobre la correspondiente dialéctica semántica de medio-sema o lengua y fin-pensamiento, cfr. supra §§ 13 y 14; y § 20 para más particulares acerca de la dialéctica semántica del opus musical) podemos concluir los siguientes resultados. 1) Que no es admisible una inscripción uniforme, indiferenciada, del arte en la sobreestructura, como la que hasta ahora se ha concebido en el marxismo, la cual pretende no ver y poder por tanto pasar por alto la diversidad de las técnicas expresivas (debido a la diversidad estructural de los signos) y así discurre indiscriminadamente acerca de ideas literarias sociales y de ideas musicales «sociales» también ellas, por haber reducido incorrectamente las ideas musicales al tipo de módulo expresivo propio de las primeras; cuando de lo que se trata es de articular claramente la diversa colocación sobreestructural del arte según los varios géneros artísticos y las respectivas técnicas semánticas. 2) Que, consiguientemente, el condicionamiento histórico, social, de una obra literaria, el *Faust*, por ejemplo, se revelará en aquel valor sobreestructural que son ideas (verbales) burguesas del protagonista; mientras que el condicionamiento histórico de una obra musical, por ejemplo, la *Tercera o Heroica* beethoveniana, se revelará en el valor sobreestructural que es la gramática de Rameau, del acorde perfecto o tonal, integrada con la poética de la audición turbada, patética, subjetivista, de la que resultan concretamente inseparables las ideas musicales de Beethoven. Ese condicionamiento no se revelará, pues sobreestructuralmente en el «napoleonismo» beethoveniano, que se identifica con ideas verbales, no musicales. Esto significa, dicho de otro modo: 1) que la música (y con ella las demás artes que no lo sean de la palabra) se inscribe en una sobreestructura (reflejando su condicionamiento histórico) con la propia técnica semántica expresiva, y no con la expresión de fines que sean «ideas morales» e «idealidades» sociales del tiempo (lo cual ocurre en cambio entre las artes a la literatura *in primis*, y sólo subordinadamente al cine, e indirectamente a la pintura y a la escultura, cuando utilizan

ideas literarias como ocasiones plásticas); 2) que, de todos modos, habida cuenta del carácter de relación dialéctica, y por tanto necesaria e *irreversible*, entre el medio-sema, o técnica expresiva, y el fin, valor o idea (símbolo) expresos también las ideas musicales son de este modo —en su estructuración semántica, concretamente inseparable de ellas— históricamente condicionadas y testimonio, por tanto, de las varias culturas y sociedades; 3) que, por último, en la cuestión de la sobreestructuralidad de las artes hay que tener presente precisamente la diferencia de estructura entre los varios signos o lenguajes artísticos y, consiguientemente, la diferencia de técnicas; por lo cual, si es verdad que también la idea poética o literaria pertenece a una sobreestructura con la propia técnica semántica, lo es también, y sobre todo, que —dada la naturaleza de esa técnica suya, por la que el «signo» verbal tiende a ser olvidado y a abollirse en el «significado» del que es vehículo— queda inscrito en la sobreestructura, en el aspecto específicamente artístico, el significado poético, la idea-imagen verbal que es el polisentido, y quedan consiguientemente inscritos los ideales (poetizados) de una sociedad dada; mientras que en el caso de las ideas musicales, arquitectónicas, pictóricas, escultóricas, etcétera, dada la peculiaridad común a los respectivos signos y a las correspondientes técnicas, o sea, su corporeidad y su no-indiferencia a los valores o ideas expresos, con su consiguiente incapacidad de articular significados del tipo conceptual-verbal, o sea, ideales históricos, sociales, sucede, que la técnica de dichos signos se inscribe en la sobreestructura con una incidencia más profunda, y diversa en todo caso, de aquella con la cual se inscribe la técnica literaria, que es en definitiva técnica artística precisamente en cuanto técnica de significados que son ideales o mitos sociales, puntualmente históricos en aquella versión estilística de los mismos que es en última instancia, el polisentido.

## **N O T A S**

## Al Capitulo Primero

### A § 1

George Moore y Yeats: F. KERMODE, *Romantic image*, London 1957, págs. 43 ss. ("«Those pests and parasites of artistic Work — ideas, George Moore ... The species of image whith which he [Wilde] is concerned cannot, of course, stand in any simple relation to merelly [intellectual intention]. (Both Wilde and Yeats disliked or distrusted the symbolism of Ibsen)... This is a perfectly logical anti-intentionalist position, and it is a fundamental one in all Romantic criticism, including was is known as the New Criticism of recent years. A corollary of this attitude to intellect (we are dealing with a different but definite order of truth by means of intuition or imagination) is the requerement of cincretenes in the work of art", etc.) Cfr. para la literatura más reciente: A. GÉRARD, *L'idée romantique de la poésie en Angleterre* Paris, 1955, sobre todo págs. 199 ss (Cfr. también AGOSTINO LOMBARDO, *La poesia inglese dall'Estetismo al Simbolismo*, Roma, 1950, especialmente págs. 115 ss., 249 ss.).

CLEANTH BROOKS y ROBERT PENN WARREN, *Understanding Poetry* (complete edition). New York 1952, pág. 645.

Obleridge: ahora ya se reconocen por parte anglosajona sus límites de epígono de Kant y de la *Romantik*: R.WELLEK, *A history of modern cristicism*, New Haven 1955, vol. II, págs. 151 ss.— Cfr. la reedición de *Autonomia ed eternomia dell'arte*, Firenze, 1960, de LUCIANO ANCESCHI.

NICOLAI HARTMANN: *Aesthetik*, Berlín 1953 (por ej., págs. 56-57: "Die ästhetische Schau kommt im Schauen selbst zur Ruhe. Darum verhardt sie im Schäuen... Die ästhetische Wahrnehmung geht weder auf Begethrtes noch auf Wirkliches "Wahrheit"; sie geht auch nicht auf Menschenkenntnis... Die ästhetische Wahrnehmung bewegt sich im Selgieren des Vorhandenen wie im Erscheinenlassen des Nichtvorhandenen nach anderer, eigener Massagabe, frei schwebend, spielend, lossreisend, neu zusammenfügend, hinzufügend und ausschaltend": pese a lo cual Hartmann recoge y ordena un rico material que pueden envidiar nuestros estetas idealistas; y la problemática no es en absoluto simplificada o pobre, sino que Hartmann intenta incluso enfrentarse con los problemas de los medios expresivos).

Lukács *Il marxismo e la critica letteraria*. Torino 1953, pág. 42; *Prolegomeni a un'Estetica marxista*, Roma 1957 ("la particularidad como categoría estética"; "una técnica puede ser fecunda... en sentido artístico sólo si favorece el despliegue precisamente de esa particularidad" etc.; cfr. la conclusión: "separar claramente la forma de la técnica" en *Cinema nuovo*, septiembre-octubre de 1958) Cfr. nuestro *Verosimile filmico*, Roma 1954, págs. 119 ss.

En cuanto a John Dewey, su estética antimetafísica, inspirada en la moderna exigencia de reinsertar el arte en la experiencia (*Art as experience*, New York 1934), le distingue claramente y con ventaja de los autores antes citados; no le hemos querido confundir con ellos. Su fundamental observación crítica —"la extraña opinión de que un artista no piensa y un investigador científico no hace más que pensar es resultado de la conversión de una diferencia de tiempo y acento en una diferencia cualitativa"— es ejemplar y no debe olvidarse nunca. Esto no significa que ignoremos que su problematización no es siempre rigurosa, sino que a menudo tiene que acogerse con reservas, como, por ejemplo, cuando define "el contenido efectivo" como "el objeto artístico mismo", lo que significa, como ya se ha observado, la identificación del contenido de una obra de arte con la obra de arte misma y, por lo tanto, una reducción del contenido a la "forma" y una consiguiente concepción abstracta de ésta; o cuando el enemigo de toda estética metafísica recurre a un criterio tan descalificado por su genericidad y abstracción como el del "ritmo"; o cuando, por terminar los ejemplos, una vez reducido el problema de la relación forma-contenido al de la relación expresivo-decorativo (porque Dewey se interesa sobre todo por los problemas de las artes figurativas), concluye luego con la siguiente distinción meramente cuantitativa o empírica: la diferencia entre lo decorativo y lo expresivo es sólo de acento". Pese a lo cual (es un deber reconocerlo) quedan en Dewey muchas observaciones gnoseológicas fecundas: como, por ejemplo, la siguiente conclusión de una comparación entre el significado de una obra de arte y el significado de una señal de tráfico: que en este caso el significado no pertenece "por derecho propio" a la señal, mientras que el primer caso "pertenece al signo" (pág. 83). Cfr. CORRADO MALTESE, *Introduzione a su traducción de Art as experience* (Firenze 1951) ARMANDO PEBE in *Rivista di Estetica*, septiembre-diciembre de 1958 y *Processo all'Estetica*, cit. más adelante; además de Pepper y Schilp, citados por Maltese.

Dante: *Rime*, ed. por GIANFRANCO CONTINI, Torino 1956, págs. 171, 161.

Mallarmé: a propósito de "Gloire du long désir, Idées" vale la pena añadir, para mayor claridad, que el dar aquí al término "Ideas" el significado platónico (de entidades-tipos trascendentes al mundo, metaempíricas, y eterno objeto de Eros) significa simplemente que *no se trata de "Ideas"* de género empírico o sensista, concebidas como mundanos productos-copias de sensaciones o experiencias; lo cual ayuda a comprender mejor nuestras conclusio-

nes gnoseológico-estéticas al respecto: o sea, que sin este íntimo *significado* platónico suyo (que radica en el concepto platónico de las "Ideas"), el "largo deseo" y la correspondiente "gloria" se pierden, y se pierde con ello el patético encanto poético del verso, porque en su lugar no queda más que un conjunto de imágenes y sentidos vagos, oscuros, de aquella lejanía de las "Ideas" a que alude el "largo" desecar, etc.; por lo tanto (conclusión sin duda paradójica para el lector tradicionalista, romántico) cuanto más unida está una imagen con un claro significado tanto más nos conmueve y aferra; en resolución, sólo es poéticamente patética la imagen que nos *persuade*, la imagen que es imagen, significado o concepto. Pero con eso —entiéndase— no tenemos más que un *genus commune* (el pensamiento concreto, o pensamiento materia) al que pertenece la poesía; aún falta la *diferentia specifica*, que resulta de la componente semántica (cfr. § 14 y § 17).

De Sanctis y Leopardi: *Giacomo Leopardi*, ed. WALTER BINNI, Bari 1953, pág. 348. No tan afortunada nos parece la visión, en el *Infinito*, de una contemplación religiosa" (pág. 115), pues lo único expreso en el poema es, a nuestro parecer, la nulificación de la historia humana y la voluptuosidad negativa del perderse en el mar de la nada, en el infinito puro nada; lo cual evidentemente no basta para dar origen a la idea positiva del infinito divino (un "elevarse del espíritu más allá del límite natural hacia el infinito", como dice De Sanctis), sino al contrario incluso. De todos modos, dejaremos esta cuestión para una ocasión más propicia. Recordemos, más bien, la genial observación acerca del *Venditore di almanacchi*: "Aquí no hay sólo discurso, sino drama, choque de dos caracteres en el choque de la *ideas*, pese a parecer que los dos dicen lo mismo" (pág. 307). Pero recojamos también sólo *en passant*, el curioso error de gusto —debido a error respecto de los *significados* o ideas, como de costumbre— a propósito *Cinque maggio*: "¿Es la sustancia de esta poesía todo el elemento religioso que ha puesto en ella Manzoni? No, no es más que un mero envoltorio, el marco del cuadro", etc. (MANZONI, ed. de CARLO MUSCETTA y DARIO PUCCINI, Torino 1955, pag. 175). Y a propósito de la importancia capital del *significado* o concepto en poesía (también en poesía) concluiremos por el momento con la ejemplar aventura de Momigliano con Ermengarda: tras haber afirmado inicialmente su acuerdo con Cesareo (y la tradición estetizante o estecística, como quiera llamársela), admitiendo que "esta palabra [*irrevocati* di]\* es *indefinible* como la de todo verdadero poeta", no puede evitar, porque realmente quiere comprender la poesía manzoniana de aquellos versos, el contradecirse intentando definir el concepto de aquella palabra (intentando, por tanto, parafrasearla), cosa que, como es sabido, consigue magníficamente ("*irrevocati*"=no llamados; no "*irrevocati*"=irrevocables); cfr. pags 144 y ss. de un comentario a las *Liriche* de Manzoni (Torino 1928). Por lo que hace a la *paráfrasis crítica* como criterio metodológico fundamental, cfr. capítulos segundo y tercero. Sobre el *método* De Sanctis, cfr. § 17.



como suele decirse, pero suscita problemas de gusto; cfr. Moeller, antes citado, que no menciona siquiera a Chateaubriand). Por lo que hace a Racine y los griegos: MADAME DE STAËL, *De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), edic. crítica de PAUL VAN TIEGHEM, Genève-Paris 1959, I, 2; documento aún interesante del gusto contenidista-romántico e historicista de la época (ejemplo: "On dit, avec raison, qu'on ne pourroit pas mettre sur le théâtre français la plus part des pièces grecques, exactement traduites.. on auroit de la peine à supporter maintenant un certain manque de délicatesse dans les expressions sensibles. En étudiant les deux Phèdres, il est surtout facile de se convaincre de cette vérité. Racine a risqué sur le théâtre français un amour dans le genre grec... Mais combien on voit néanmoins dans le même sujet la différence des siècles et des moeurs! Euripide auroit pu faire dire à Phèdre: «Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée; / C'est Vénus toute entière à sa proie attachée»; [cfr. Sainte-Beuve, aquí en nota y en el texto]. Mais jamais un grec n'auroit trouvé ce vers: Ils ne se verront plus; / Ils s'aimeront toujours» [*Phèdre*, IV, 6]" etc.).

La F. de Racine y Saint-Beuve: *Portraits littéraires, Racine* ("Dans Euripide, Vénus apparaît en personne et se venge; dans Racine, Vénus tout entière à sa proie attachée n'est qu'une admirable métaphore"). Agudas observaciones también en MURRAY, cit. ("When the gods are removed and our attention is concentrated on a masterly realistic picture of a somewhat morbid woman in love, we do not expect a sudden entrance of supernatural curses and horned dragons. There is a lovely verse in *Phèdre*; there is subtle psychology; there is dramatic skill and power. Yet, to me, in coming to *Phèdre* after the *Hippolytus* there is a sense of irrecoverable loss", etc.). Interesante, aunque intencionalmente sociológico-contentidista, es el tratamiento de la *Phèdre* en *Le dieu caché* de LUCIEN GOLDMANN, Paris 1955, especialmente págs. 347 ss. (por ejemplo "Le Soleil de *Phèdre* est, en réalité, le même Dieu tragique que le Dieu caché de Pascal"). Por último, cfr. DE SANCTIS, *Saggi critici*, Bari 1953, I, págs. I, ss. ("...ciertamente aparece Venus, pero es un nombre... en su languidez [la de Fedra] hay que ver más la enfermedad del alma que la del cuerpo: cosa que no ha comprendido Schlegel", etc.). No hay nada sobre estos problemas en I. C. LAPPs, *Aspects of racinian Tragedy*, Toronto 1955.

También sobre Sófocles, y precisamente sobre la famosa exclamación poética de Edipo rey ("Ah Citeron, ¿por qué me acogiste?"), repetimos lo que ya hemos observado en otro lugar: que lo que en la exclamación puede parecer manifestación "puramente humana"—en el sentido de *históricamente indiferente*—del conocido sentimiento dramático del "¿por qué han ocurrido las cosas así y no de otra manera?", es sin duda manifestación de este sentimiento, pero en cuanto el mismo asume aquí un sentido antiguo, griego, históricamente peculiar; pues lo que aquí entra en consideración no es ciego acaso, ni culpas, ni responsabilidades humanas, sino sólo y precisamente aquel fatal plan divino que predispuso la ex-

### A § 3

Goethe y Píndaro: "Die höchste Lyrik ist entschieden historisch; man versuche, die mythologisch-geschichtlichen Elemente von Pindars Oden abzusondern, und man wird finden, dass man ihnen durchaus das innere Leben abschneidet" (*Schriften zur Literatur, Einführung und Textüberwachung von Fritz Strich*) Zürich 1950, pág. 839).

Karl Marx: *Introducción* (1857) a la *Crítica de la Economía Política* (1859), in *Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie*, Berlín 1953, págs. 30-31.

### A § 5

Marx: *loc. cit.*

Engels: carta del 25 de enero de 1894 a H. Starkenburg (*K. Marx-F. Engels ausgew. Briefe*, Berlín 1953, pág. 561; MARX E ENGELS, *Sull'arte e la letteratura*, ed. V. GERRATANA (Milano 1954).

Homero, Esquilo, Píndaro, Sófocles, Eurípides: SCHMID-STÄHLIN, *Gesch. der griech. Literatur*, München 1929, I, 1; WALTHER KRANZ, *Griechentum*, Baden-Baden und Stuttgart, s. a. (pero 1952); CARLO DEL GRANDE, *Hybris*, Napoli 1957; DENNISTON-PAGE, *Aeschylus Agamemnon*, Oxford 1957; GEORGE THOMSON, *Aeschylus and Athens*, London 1950; KARL REINHARDT, *Sophokles*, Frankfurt am Main 1943; CEDRIC H. WHITMAN, *Sophocles*, Harvard 1951; ROBERT F. GOHEEN, *The imagery of Sophocles*, Princeton 1951; HEINRICH WEINSTOCK, *Sophocles, Die Tragödien*, Stuttgart 1953; GENNARO PERROTTA, *Sofocle*, Messina-Roma 1935; GILBERT MURRAY, *Eurípides, Hippolytus*, London 1950; MAX POHLLENZ, *Die griechische Tragödie*, Göttingen 1954 (los dos vols.); J. JONES, *On Aristotle and Greek tragedy*, London 1962; ULRICH VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *Der Glaube der Hellenen*, Basel 1956 (los dos vols.); JOHN SANDYS, *The Odes of Pindar*, Harvard 1956; AIMÉ PUECH, *Pindare, Olympiques* (1949), *Pythiques* (1951), París; GILBERT NORWOOD, *Pindaro*, Bari 1952; LEONE TRAVERSO, *Pindaro, Odi e frammenti*, Firenze 1956; CHARLES MOELLER, *Sagesse grecque et paradoxe chrétien*, Tournai-París 1950; RUDOLPH BULTMANN, *Das Urchristentum im Rahmen der antiken Religionen*, Zürich 1949; H. J. ROSE, *At Handbook of Greek Mythology*, London 1958.

Hegel y Sófocles: *Aesthetik*, Berlín 1955, especialmente páginas 1085 ss. (Cfr. la excelente edición italiana de Nicolao Merker, Milano 1963).

Croce y Sófocles: *Conversazioni critiche*, V, Bari 1951, págs. 89 ss.

La Fedra raciniana y Chateaubriand: *Génie du Christianisme*, (1802), II, 3 ("elle n'est en effet qu'une épouse chrétienne", etc.: el de Chateaubriand es un punto de vista puramente contenidista,

posición del niño Edipo en el valle del Citerón, con todas las sabidas consecuencias; hecha abstracción de la concepción griega de las relaciones entre lo humano y lo divino, aquellas palabras no nos dan el profundo temblor moral que son, sin embargo, capaces de suscitar, y se pierde su peculiar *pathos*. Análogamente, por otro lado, la poética frase del monólogo de Hamlet (III, 1, 83) que dice "Así la consciencia nos hace a todos cobardes", significa sin duda (como muestra el contexto inmediato: "y así el natural color de la resolución se hace malsano por la pálida cera del pensamiento, y empresas de gran altura y sustancia desvían sus corrientes y pierden el nombre de acciones") aquella reflexión-obsesión "hamletiana" sobre las razones y, sobre todo, las consecuencias de la acción que nos hemos propuesto, impedimento mayor de la acción misma (cfr. IV, 4, versos 40-41, el "vil escrúpulo de pensar con demasiado detenimiento en el éxito") y no significa en absoluto la consciencia cristiana religiosa del deber moral (no matar, en este caso) que Hamlet no tiene (en esto ya finalmente de acuerdo todos los intérpretes); pero también es verdad que esa "consciencia" hamletiana sería inconcebible o por lo menos inexplicable como hecho humano de interés general sin el hábito genérico de estimación "escrupulosa" —en el fuero interno de las acciones que hay que realizar que la educación cristiana ha dejado impreso en el hombre moderno y que faltó al antiguo; hábito que es una componente fundamental del carácter, aunque sea poético, de Hamlet y de su poética verdad (como todos sabemos ya, Hamlet no es un caso clínico, a pesar de todos sus escrúpulos-obsesiones); es su componente *histórica* orgánica; si se la pasa por alto, no es posible entender y gustar plenamente la poeticidad de su drama. (Sobre de la cuestión de la tradicional "conscience theory" cfr. especialmente A. C. BRADLEY, *Shakespearean tragedy*, London 1957, Lect. III, y G. WILSON KNIGHT, *Hamlet reconsidered*, in *The wheel of fire*, New York 1957; en este último, que ha hecho el más meritorio esfuerzo en el análisis de los "latent meanings of *Hamlet*", véase págs. 306-307, cuya conclusión damos ahora: "Every line now, by careful gradation, is directing our thoughts more and more clearly from suicide towards the incompatible ideal of strong worldly action among among men: <pale cast of thought> quite inevitably belongs to <thinking too precisely on the event...> Suicide is the one obvious fusion —the best Hamlet can reach at this stage— of the opposing principles of fine action and death-shadowed passivity").

También hay que leer, pero con cautela, *Form and meaning in Drama, A study of six Greek Plays and of Hamlet*, London 1956, de H. D. F. Kitto, en el que se encuentran cosas acertadas —por ejemplo: "He [Esquilo] passes right through this mass of material until he reaches his inner and unifying reality, the conflict between the two laws of Dike and Hybris: he is not enthralled by the persons he creates"— y, al mismo tiempo, cosas falsas porque externas e inadecuadas o meramente aproximadas, como la siguiente "razón" puramente técnica de las diferencias entre dramaturgia griega y dramaturgia isabelina inglesa: "Now, we all

know *why* Greek dramatists did not make the lively and expansive drama which the Elizabethians made: the conditions of their theatre prevented it. They had at the most three actors, so that the well-populated Elizabethan stage was beyond their reach", etc. Por no hablar de la tesis principal: que si es "drama religioso" la tragedia griega (cosa con la que se puede estar de acuerdo), no lo es menos el Hamlet. Naturalmente, todo depende en última instancia del concepto de "meaning" o "significado" de que se parte, de su rigor o laxitud; pues su rigor exige la identificación de *significado* e *ideología*, de lo cual procede la orgánica —no superficial— historicidad y socialidad de todo significado, es decir, su valor sociológico unido al artístico (polisentido).

Horacio: *Oden und Epoden, erklärt von ADOLF KIESSLING*, Berlin 1955, págs. 271 ss.; EDUARD FRAENKEL, *Horace*, Oxford 1957, especialmente págs. 253, 283 ss.

#### A § 6

Dante: CROCE, *La poesia di Dante*, Bari 1948; MICHELE BARBI, *Problemi fondamentali per un nuovo commento della Divina Commedia*, Firenze 1956; *La Divina Commedia*, ed. de NATALINO SAPEGNO, Milano-Napoli 1957; *Lecture dantesche, Inferno*, ed. de G. Getto, Firenze 1955, págs. 5 ss. (Giuseppe Ungaretti), págs. 27 ss. (Siro A. Chimenz); ERICH AUERBACH, *Figura* Estambul 1944 (ahora en *Scenes from the drama of European literature*, New York 1959); *Mimesis*, Bern 1946, págs. 169 ss. (cfr. HEGEL, op. cit., especialmente págs. 992-993: "...und auf diesen nuzerstörbaren Grundlagen bewegen sich die Figuren der wirklichen welt nach ihren besodern Charakter oder vielmehr, sie haben sich bewegt und sind nun mit ihren Handeln und Sein in der ewigen Gerechtigkeit erstarrt und selber ewig, etc.); ANTONIO GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Torino 1950, págs. 34 ss. cfr. *Lettere dal carcere*, págs. 141 ss.); e infra § 17.

#### A § 7

Goethe, *Faust*: H. A. KORFF, *Geist der Goethezeit*, Leipzig 1957 (I, págs. 278 ss., II, págs. 370 ss.) 1955 (IV, págs. 657 ss.); GEORG LUKÁCS, *Goethe und seine Zeit*, Bern 1947, 127 ss.; CROCE, *Goethe*, Bari 1946.

Faust, héroe burgués: compárense las palabras finales de su exaltación entusiasta de empresario con las palabras, bastante parecidas, del ibseniano ex-banquero en quiebra *Juan Gabriel Borkman* (acto III, escena 2): "He amado el poder de crear felicidad humana en torno mío".

Kléber Haedens y Valéry: *Une histoire de la littérature française*, Paris 1954, págs. 342 ss. ("...Bientôt le pensée elle-même n'aura plus d'importance. Grâce à son exemplaire banalité, enfin visible, elle ne viendra rompre le cours du poème, et les idées de Valéry, en s'ajoutant au trésor de la tradition... allégeront par leur départ le rythme, la rime et l'image... Valéry a voulu chaser de la poésie tout élément impur... Et c'est de là que viendra sa gloire, la gloire d'avoir été, comme Malherbe, un merveilleux arrangeur de syllabes").

Rilke: véase en representación de los demás, su hagiógrafo más inteligente, WERNER GÜNTHER, *Weltinnenraum Die Dichtung R. M. Rilkes*, Berlin 1952 ("Durch alle Wesen reicht der eine Raum: Weltinnenraum": Rilke; motto antepuesto al volumen).

Wallace Stevens: v. por ejemplo el agudo estudio de R. P. BLACKMUR, *Examples of W. S., in Form and value in modern poetry*, New York 1957, págs. 183 ss.; traducción italiana con introducción muy interesante de *Mañana de domingo y otras poesías* por RENATO POGGIOLI, Torino 1954.

Eliot: sobre los puntos más discutidos de la poesía eliotiana, por ejemplo los significados del "perro" de la *Waste Land* y del "jardín de las rosas" de *Burnt Norton*, estoy de acuerdo —por lo que hace al primer problema—, con CLEANTH BROOKS, en *T. S. E., A selected critique*, ed. by Leonard Unger, New York 1948, pág. 327, y también con D. E. S. MAXWELL, *The poetry of T. S. Eliot*, London 1952; y, por lo que hace al segundo problema, con LEONARD UNGER, *op cit.*, pág. 348. Poco de fiar son en general HELEN GARDNER, *The Art of T. S. E.* (1949) y GEORGE WILLIAMSON, *A Reader's Guide to T. S. E.* (1957). Es útil F. O. MATTHIESSEN, *The achievement of T.S.E.* (1958, 3.ª). También lo son los comentarios de BROOKS y WARREN en el manual citado, y de MACK, DEAN y FROST en *Modern poetry*, New York 1950, así como los ensayos de SPENDER y otros en la citada selección. Traductores que he tenido presentes: MARIO PRAZ (1949), ERNEST ROBERT CURTIUS (1957), F. DONINI (1959).— Eliot: "...vino Cristo el tigre": cfr. —para medir la autenticidad poética de este hemistiquio (en su contexto)— "Cristo é la fera co lo dolce adore, / quelle ke corrono l'anime sarte, / de le quali per vivo amor se pascce" (*De la pantera*, en el *Bestiario moralizzato di Gubbio*, in *Poeti del Duecento*, ed. por GIANFRANCO CONTINI, vol. II, pág. 317).

Montale: cfr. GIANFRANCO CONTINI in *Letteratura*, 1956, n.º 24 (el mismo número para la poesía de Ungaretti).

Malakovski: se han tenido presentes las *Opere*, edición italiana de IGNAZIO AMBROGIO, Roma 1958, y los *Ausgewählte Gedichte und Poeme*, ed. de HUGO HUPPERT, Berlin 1953, instructivo: L. I. TRMOFEJEW, *Geschichte der russischen Literatur*, Berlin 1953, III, páginas 215 ss.

Walt Whitman: cfr. la *Preface* de M. VAN DOREN a W. W., New

York 1954; y MARIO ALICATA, *Note su W.*, in *Rinascita*, mayo de 1951 (notas agudas).

#### A §§ 9 y 10

EZRA POUND: *Literary essays*, London 1954, págs. 52-53 (también de "Era già l'ora che volge il disio..." dice que "These things have in them that passionate simplicity which is beyond the precision of the intellect"... Por otra parte, empero, hay que suscribir —con las debidas reservas anti-imaginistas— la siguiente advertencia: "Don't use such an expression as «dim lands of peace». It dulls the image. It mixes an abstraction with the concrete. It comes from the writer's not realizing that the natural object is always the adequate symbol", pág. 5; cursiva de Pound).

Metáfora: G. DELLA VOLPE, *Poetica del Cinquecento*, Bari 1954 (para las fuentes clásicas y renacentistas); EDMOND HUGUET, *Le langage figuré au seizième siècle*, Paris 1933; HELEN REESE REESE, *La Mesnadière's Poétique* (1639), London-Paris 1937, especialmente págs. 190 ss.; I. A. RICHARDS, *The philosophy of Rhetoric*, New York 1950, especialmente págs. 89 ss. (es aguda la siguiente observación histórica acerca de la poética racionalista del XVIII: "The particulars of *resemblance* (between tenor and vehicle) are so perspicuously collected"; that is a typical 18 Century conception of the kind of comparison that *metaphor* should supply, the process of *pointing out likeness* - perspicuously collecting particulars of resemblance": piénsese en la aversión de Voltaire por Píndaro); H. PONGS, *Bild in der Dichtung*, Marburg 1927 - 1939; W. EMPSON, *The structure of the complex words*, London 1951 especialmente págs. 331 ss. (y del mismo, con reservas, *Seven types of ambiguity*, New York 1955, 3<sup>a</sup>); C. BROOKE-ROSE, *A Grammar of Metaphor*, London 1958; H. SEIDLER, *Allgemeine Stilistik*, Göttingen 1953, especialmente págs. 162 ss., 301 ss.; R. TUVE, *Elizabethan and Metaphysical imagery*, Chicago 1947, *passim*; C. BROOKS-R. PENN WARREN, *op. cit.*, especialmente págs. 571 ss.

MARC BLOCH, *Apologie pour l'histoire* (trad. italiana Pischeda, Torino 1950).

Hegel: *op. cit.*, pág. 397.

Engels: carta a miss Harkness de principios de abril de 1888, *op. cit.*, págs. 408 ss.

AUERBACH: *op. cit.*, págs. 386 ss.; KORFF, *op. cit.*, I, págs. 205 ss. De Sanctis: *Lezioni e saggi su Dante*, ed. de SERGIO ROMAGNOLI, Torino 1955, págs. 578, 619 ss.

Castelvetro: SAPEGNO, *op. cit.*, pág. 10.

## Al Capítulo Segundo

### A §§ 11 y 12

Pensamiento y lenguaje: MARX-ENGELS, *Die deutsche Ideologie*, III, Berlín 1953 ("Für die Philosophie ist es eine der schwierigsten Aufgaben aus der Welt des Gedanken in die wirkliche Welt herabzusteigen. Die unmittelbare Wirklichkeit des Gedankens ist die *Sprache*. Wie die Philosophen das Denken verselbständigt haben, so mussten sie die Sprache zu einem eignen Reich verstandigen. Dies ist das Geheimnis der philosophischen Sprache, worin die Gedanken als Worte einen eignen Inhalt haben. Das Problem, aus der Welt der Gedanken in die wirkliche Welt herabzusteigen, verwandelt sich in das Problem, aus der Sprache ins Leben herabzusteigen"); De Saussure, *Cours de Linguistique générale*, Paris 1955, página 155; CROCE, *Aesthetica in nuce*, in *Ultimi saggi*, Bari 1935, páginas 15-16; WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, 3.221, 3.23 (pág. 22 de la edición de Pears-McGuinness, London 1961); HERDER, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, in *Werke*, V, páginas 34 ss. ("Er [el hombre] beweist also Reflexion, wenn er nicht bloss alle Eigenschaften, lebhaft oder klar erkennen; sondern Eine oder mehrere als unterscheidende Eigenschaften bei sich anerkennen kann [= autoconsciencia; o, como dice antes: <... und sich bewusst sein kann, dass sie aufmerke>]... Wodurch geschahe diese Anerkennung? Durch ein *Merkmal*, was er absondern musste, und was, als *Merkmal der Besinnung*, deutlich in ihn fiel... Dies *Erste Merkmal der Bestimmung war Wort der Seele!* Mit ihm ist die menschliche *Sprache* erfunden!") W. von HUMBOLDT, *Über das vergleichende Sprachstudium*, *Werke*, IV, páginas 21 ss.; *Einleitung zum Kawiwerk*, *Werke*, VII, págs. 45 ss., 169 ss.; H. VON KLEIST, *Werke*, IV ("l'idée vient en parlant") in HEINRICH JUNKER, *Sprachphilosophisches Lesebuch*, Heidelberg 1948; E. CASSIRER, *Philosophie der symbolischen Formen*, Oxford 1956, págs. 99 ss.; *An Essay on Man*, Yale 1944, cap. 8 (cfr. el severo, pero justo, juicio de ERIC H. LENNEBERG, in *Philosophy and Phenomenological Research*, Bufalo 1955: "... a collection of unrelated quotations from various grammars is no evidence for any hypothesis regarding the cognitive function of language"; a lo que debe añadirse, por otra parte, la equivocada posición de Cassirer, nunca aclarada, entre la lingüística humboldtiana y la saussuriana, con tendencia más clara, desde luego, hacia la primera, como conviene a un idealista neokantiano).

Croce: *Problemi di Estetica*, 1923, págs. 156-157 (sobre Croce y Vossler a este propósito cfr. G. NENCIONI, *Idealismo e realismo nella sc. d. linguaggio*, Firenze 1946).

OGDEN-RICHARDS, *The meaning of meaning*, London 1930, págs. 5. Cfr. otras observaciones críticas que hacemos más adelante a propósito del descuido de O.-R. por lo que hace a la distinción saussuriana entre signo lingüístico y símbolo vulgar; E. SAPIR, *Language*, New York 1921, pág. 30; LOUIS HJELMSLEV, *Prolegomena to a Theory of Language*, Baltimore 1953 (cfr. *Principes de grammaire générale*, 1928, pág. 126; B. SIERTSEMA, *A study of Glossematics*, The Hague 1955, pág. 88). VIGGO BRÖNDAL, *Les parties du discours*, Copenhagen 1948 ("... La norme, le système de signes, est donc le premier objet de toute linguistique. Ce n'est qu'en étudiant les signes séparés, donc les mots indépendamment de la phrase, et leur place dans le système que l'on comprendra la langue dans sa totalité. Cette distinction fondamentale a complètement échappé à Ogden et Richards, *The meaning of meaning*... págs. 5-11). ANTONIO PAGLIARO, *Il segno vivente*, Napoli 1952, especialmente págs. 115 ss.; LUIGI HEILMANN, "Origini, prospettive e limiti dello strutturalismo", in *Convivium*, 1958; cfr. *Atti Acc. Lincei*, X, 3-4, marzo-abril de 1955; LUIGI ROSIELLO, *La semantica*, in *Arch. Glott. it.*, XLVII, 1.

Definición aristotélica de la *Iliada* y Paul Mazon: G. DELLA VOLPE, *Poetica*, cit., pág. 43; cfr. el fundamental estudio de ANTONINO PAGLIARO sobre "Il capitolo linguistico della *Poetica* di Aristotele", in *Nuovi saggi di critica semantica*, Messina-Firenze 1956 (pág. 399, sobre Ogden-Richards: "Todo el tratamiento del signo... queda desviado por no reconocer los autores el significado de aquella fundamental estabilidad que debe al ser elemento de un sistema cognitivo, sometido a las leyes de su funcionalidad"); F. DE SAUSSURE, *Cours*, cit., págs. 30, 36-37, 97-113, 144-192. Lado social de la lengua; cfr. infra, capítulo tercero, la discusión de las tesis de Stalin sobre la lingüística. WEISBERGER, *Das Gesetz der Sprache*, Heidelberg 1951, pág. 51 (cfr. pág. 49: "... die sprachlichen Inhalte zwar an ihre Zeichen gebunden, aber nicht durch diese bestimmt sind"). PORZIG, *Das Wunder der Sprache*, Bern 1950, pág. 27; EUGENE A. NIDA, in *On Translation*, Harvard, ed. Reuben A. Brower, 1959, página 13.

### La glosemática

He aquí (con las palabras de su fundador) los dos "traits particuliers" de la misma que interesan a nuestro análisis gnoseológico del hecho lingüístico, porque nos dan un concepto unitario riguroso del signo lingüístico: "... celui d'insister sur la forme [lingüística] jusqu'ici négligée en faveur de la substance [= ya sea el pensamiento, o significado, ya sea el material sonoro, gráfico, etc., o material de la "expresión" fonética, etc.]; ... celui de vouloir comprendre dans la forme linguistique celle [gramaticale] du contenu [= pensamiento] et non seulement celle [fonétique, etc.] de l'expression" (HJELMSLEV, *Essais linguistiques*, Copenhagen 1959, págs. 37-38). Y por lo que hace al carácter sólo de *medio* o ins-



trumental de la "forma" conjunta (gramatical + fonética, etc.) que es el signo lingüístico, cfr. infra, § 14. (Sobre la diversa estructura de los demás signos-medios del pensamiento, cfr. §§ 18-21.) Y he aquí, en correspondencia con lo anterior, la estructura bi-planar del signo lingüístico en las mismas palabras de H.: "La langue est une forme organisée entre deux substances, dont l'une [el pensamiento] lui sert de *contenu* et l'autre [el material sonoro, gráfico, etc.] d'*expression*. Les éléments de cette forme, ou *glos-sèmes* [del griego γλῶσσα, lengua] sont donc d'une part, les éléments servant à former le contenu, ou *plérématèmes* (de πλήρης: qui peuvent être remplis d'un contenu), et, de l'autre, les éléments servant à former l'expression, ou *cénématèmes* (de κενός: qui ne peuvent être remplis d'un contenu). Les deux plans de la langue qui son ainsi constitués, le plan plérématique et le plan cénématique, offrent dans leur structure une analogie parfaite" (op. cit., pág. 152). En términos glosemáticos rigurosos, el signo lingüístico está, pues, constituido por *cenemas* + *pleremas* (o sea, elementos "no rellenables" y elementos "rellenables" del pensamiento). En cuanto a la inmotivación o "arbitrariedad" del signo lingüístico respecto del pensamiento-significado, aspecto inseparable del de su carácter indispensable para el pensamiento mismo (cfr. supra), Hjelmslev, vinculándose también en esto a De Saussure, observa lo siguiente en los tratados *Prolegomena*, pág. 32: "Each language lays down its own boundaries within the amorphous (thought-mass) and stresses different factors in it in different arrangements... Just as the same sand can be put in different molds, ... so also the same purport is formed or structured differently in different languages. What determines its form is solely the functions of the language, the sign function and the functions deducible therefrom. Purport remains, each time, substance for a new form, and has no possible existence except through being substance for one form or another. We thus recognize in the linguistic content [= pensamiento o purport], in its process, a specific *form*, the *content-form* [= forma gramatical], which is *independent of*, and stands in *arbitrary* relation to, the purport, and forms in into a content-substance. No long reflexion is needed to see that the same is true for the *system* of the content. A paradigm in one language and a corresponding paradigm in another language can be said to cover one and the same zone of purport, which, abstracted from those languages, is an unanalyzed, amorphous continuum." Confróntese Nils EGE, "Le signe linguistique est arbitraire", in *Travaux du Cercle linguistique de Copenhague*, 1949, vol. V, págs. 11-19; cfr. SIERTSEMA infra.

(Sobre el alcance técnico, de instrumento científico de análisis lingüístico, que tiene la glosemática, bastará recordar lo siguiente: 1) "The object of the quest, then, still remains (to use Hjelmslev's words) (le phénomène derrière les sons, la forme gramaticale et lexicale derrière les significations)", KRISTEN MÖLLER, in *Travaux*, cit., pág. 94. 2) "La fonction sémiologique entre les deux plans permet de dresser l'*inventaire* des éléments au moyen de

*l'épreuve de la commutation.* A l'intérieur d'un paradigme [= <une classe à l'intérieur d'un système linguistique>] il y a *commutation* entre deux termes dont l'échange peut entraîner une échange de deux termes sur l'autre plan [Cfr. Heilmann: <Una distinción es pertinente en un plano y basta para establecer una distinción en el otro. Si, por ejemplo, admitimos que la diferencia entre los sonidos italianos *p, t, k*, por una parte, y *b, d, g* por otra, es pertinente en el plano de la expresión, y tales sonidos son definibles como unidades distintivas autónomas, esto es, como fonemas de la lengua, eso no se debe al hecho de que el análisis acústico y fisiológico muestre en ellos características diferentes, sino al hecho de que su recíproca sustitución basta para determinar una sustitución en el plano del contenido, como ocurre en dos series de signos del tipo *pari-bari, tiro-diro, cruccia-gruccia*, etc., in *Quad. dell'Ist. di Glott.*, II, Bologna 1958, pág. 14]. Il y a, par contre, *substitution* entre deux termes d'un paradigme qui ne remplissent pas cette condition. S'il y a *commutation*, les deux termes sont des <invariants>, s'il y a *substitution*, ils sont des variantes d'une même invariante. L'épreuve se fait donc de la même manière sur les deux plans, et la description du contenu et celle l'expression se présupposent mutuellement"; ELI FISCHER JORGENSEN in *Travaux*, cit., pág. 216.) Para concluir a propósito del concepto unitario, riguroso y completo del signo lingüístico, tal como sólo lo suministra Hjelmslev al gnoséologo, compárese la tradicional terminología, empírica y confusa, del siguiente paso de los recientes *Éléments de linguistique générale* (Paris 1960, pág. 98) de un maestro como André Martinet (autorizado representante del "estructuralismo diacrónico"): "Soit en anglais le signifié «couper» et le signifié «prétérit»; le signifiant du premier est /kAt/; celui du second le plus souvent /d/; mais lorsque ces deux signes sont rapprochés dans l'énoncé, ils se manifestent conjointement sous la forme /kAt/, dans *he cut*, «il coupa», par exemple": un "prétérito", es decir, un *elemento* (gramatical o pleremático) del *signo* lingüístico se entienden en ese texto como un *significado* comparable con el significado "cortar"... Hjelmslev ha terminado con esas confusiones. Por eso la lingüística —en cuanto teoría *general* del signo lingüístico— puede y debe interesar al gnoséologo. Ella elabora los criterios sintéticos o generales que son los únicos que sirven para la teoría general del conocimiento (como disciplina científica).

Para comodidad del lector al que interese la tabla hjelmsleviana de los glosemas, y de los dos planos correlativos del signo lingüístico, la damos tal como se encuentra (págs. 210-211) en Siertsema (el cual advierte que "it is a very much simplified scheme") anteponiéndole las siguientes aclaraciones generales de este autor (página 17): "The study of the elements of thought, directed to the plane of the content (franck: contenu) is called *plerematics*, the units it deals with are *pleremes* (from Gr. πλήρης = full: these units «contain» a «lump» of meaning [o pensamiento], so to say). The study of the elements of the other plane of language, the ele-

ments of expression [fonemas y sus equivalentes gráficos, etc.], is called *cenematics* (from Gr. κενός = empty: these units «contain» no meaning). That this parts of glossematics, which studies the same units as phonology does, is nevertheless given another name, has its reason in the other theorem introduced by de Saussure and interpreted by glossematicians as meaning that language is form, not substance, and that it does not matter, therefore, what substance is used to make the form visible or audible or tangible, as long as it manifests the form... If the substance is sound, for instance, a *ceneme* may materialize in entirely different sound, for different times in the history of a language..... The «substance» has *nothing to do* with the form as such; «la forme linguistique» says Hjelmslev, «ne recouvre aucune forme extra-linguistique». That is why, for the units of expression, the term «*fonemes*» would not do as being too narrow, and why the term «*cenemes*» has been created. In the same way the units of the content (pleremes) may according to Hjelmslev materialize in different significations and in different «things» in the world around us... e. g.: the phenomenon that two entirely different «content-substances» such as a black and a brown cow are in one language united in *one* content-form «cow» whereas in another language, which has no word for «cow» but only for either «black cow» or «brown cow», they are formed in *two* different forms. Also the content-forms are only defined by *their relations*. Thus we see that both *cenemes* and *pleremes* are exclusively defined by *their relations*, that is what Hjelmslev calls *their functions*: «the important thing is... the preparation of the analysis so that it conforms to the *mutual dependences* between these parts...». Cfr. de Saussure: «Ainsi, dans un état de langue, tout repose sur des rapports; comment fonctionnent-ils?» (cursiva parcialmente de Saussure).

#### CONTENT PLANE (Plerematic)

CONSTITUENTS (Pleremes)		EXPONENTS (Morphemes)	
<i>Central Const.</i> (Radical Elements)	<i>Marginal Const.</i> (Derivational Elements)	<i>Intense Exp.</i> (Noun Morphemes: Case Comparison Gender Article)	<i>Extense Exp.</i> (Verb Morphemes: Person Voice Stress Aspect Mood Tense)

# EXPRESSION PLANE (Cenematic)

CONSTITUENTS (Cenemes)		EXPONENTS (Prosodemes)	
<i>Central Const.</i> (Vowels)	<i>Marginal Const.</i> (Consonants)	<i>Intense Exp.</i> (Accents)	<i>Extense Exp.</i> (Modulations)

A propósito de esa tabla de los glosemas observa Siertsema, op. cit., pág. 212: "It will be noted that such units as radical elements, derivational elements, morphemes, are presented as units in the *content-plane*. When seeing the content units referred to by terms which have always been used to denote units of expression, the reader should remember that what is meant is actually: *the concepts* [gramaticales] *expressed* by those units. In *the sings*, for instance, the morpheme is not *-s*, but there is the *group of morphemes*: third-person-singular, presenttense, active, indicative. All these morphemes are *expressed by -s*. The concept *⟨sing⟩* of *the sings* is not a morpheme in Hjelmslev's sense, it is called a *⟨radical element⟩*, by which is meant again: *the concept* [gramatical] *expressed by the radical element in the expression*" (cursiva de S.; cfr. Sapir, op. cit., págs. 92-93). Así, a propósito del alemán *Nacht:Nächte*, De Saussure indica ya (cfr. supra) tanto el "hecho gramatical", el "plural" y el "singular" —o sea, en la terminología de Hjelmslev, el "exponente intensivo" o "morfema" del nombre que es el "número", perteneciente, con los demás morfemas del nombre, al "plano *pleremático*" o de los elementos gramaticales "rellenables" con sentido o significado (pensamiento) o plano del "contenido" (pensamiento)— cuando el correlativo hecho "fonético", o sea, "sin Umlaut y sin *e* final" (el singular) y "con Umlaut y *-e*" (el plural), a lo que corresponden en términos de Hjelmslev la "Acentuación" (*Accents*) del nombre o su "exponente intensivo" y las implícitas "constituyentes centrales" (las vocales) y "marginales" (las consonantes), en cuanto pertenecientes todas al "plano *cenemático*" o de los elementos "no rellenables" con sentido o significado (pensamiento), o plano de la "expresión" (fonética del "contenido" o pensamiento).

En cuanto a Ogden y Richards, que en su famoso libro se preocuparon de la lingüística moderna, concluyen con la siguiente abstracta dicotomía de uso "referencial" o "simbólico" de la palabra que es el intelectual o científico en general) y uso puramente "emotivo" de la misma, o sea artístico, poético: "Words... are instruments. But besides this *referential* use which for all reflective, intellectual use of language should be paramount, words have other functions which may be grouped together as *emotive* "these ⟨non-symbolic⟩ influences"!... *poetry*, form many reasons, the supreme form of emotive language... As science frees himself from the emotional outlook..., so poetry seems about to return to

the conditions of its greatness, by abandoning the obsession of knowledge and symbolic truth. It is not necessary to know what things are in order to take up fitting attitudes towards them, and the peculiarity of the greatest attitudes which art can evoke is extraordinary width. The descriptions and ordering of such attitudes is the business of aesthetics" (*op. cit.*, págs. 10, 159, 239-240); cfr. I. A. RICHARDS, *Principles of literary criticism*, London 1955, especialmente caps. XXIII-XXXV). Y así Richards, que tanta influencia ha tenido en el mundo anglosajón, termina en una estética psicologista y sentimentalista, en un emocionalismo y comportamentismo estético que es una especie de traducción empirista de la *Romantik*, coherente —y esto es lo que aquí nos interesa— con su recusación de la lingüística científica y, consiguientemente, con su fidelidad, consciente o no, a la teoría romántica de la lengua como *palabra-enérgueia*. Las mejores cualidades de Richards, su cultura estética y su gusto personal, se encuentran en la ya citada *Philosophy of Rethoric* y en *Practical criticism*, London 1948 (en abierta contradicción con sus tesis teóricas); pero no en los citados *Principles* (cfr. sobre éstos, A. PLEBE, *Processo all'Estetica*, Firenze 1959, especialmente págs. 137-138). Coherente en el fondo con su actitud semántico-pragmatista en filosofía, Charles Morris, teórico del comportamentismo o conductismo en *Signs, Language and Behaviour* (New York 1946), vacila y se contradice en las conclusiones de detalle, sobre todo respecto de la semántica artística; por lo cual oscila entre el reconocimiento del signo estético como signo "icónico" cuyo *designatum* es un "valor" (por lo que la obra artística, que consiste en tales signos, es "signo" de sí misma), y la admisión de que "ningún signo es «estético» como tal"; aparte de todas las reservas que merece, por ejemplo, la ausencia de análisis gnoseológico especial de los signos y lenguajes artísticos, como se ve en las págs. 259-260 de la traducción italiana (de Ceccato, Milano 1948) cuando discurre seriamente acerca de los "iconos muy generales" de la pintura y la música formal o automórfica, y dice de la stravinskiana *Consagración de la Primavera* que "la significación aproximada de esa música" es "fuerzas primitivas en un conflicto elemental" y que "ese conflicto es icónicamente presentado por la música misma"; ignorando evidentemente, y por no decir más, la conocida observación de Mendelssohn acerca de la "extrema determinación" de los pensamientos "musicales" en cuanto tales, o sea, en cuanto no verbales, o la protesta y advertencia de Schumann: "Los críticos desean siempre conocer lo que el compositor *no puede decirles... ¡Tomad las quintas y dejadnos en paz!*" (Cfr., sin embargo, § 20). Por otra parte, para una distinción entre artes semánticas y no semánticas (figurativas), cfr. GUIDO CALOGERO, *Estetica, Semantica, Istorica*, Torino 1947, especialmente págs. 119 ss. Y sobre cierto sentido de la técnica y del lenguaje en la poesía, cfr. NICOLA AB-SAGNANO, especialmente *Possibilità e libertà*, Torino 1953 (pese a la idea de arte como "*vuelta a la naturaleza*", o "*naturalidad originaria*").

Contini: *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, Firenze 1943. Cfr., para otros casos de evidencia elemental de indicadores lingüísticos del pathos poético, SEDLER, *op. cit.*, páginas 114 ss.: "Das Temperament der Zielgerichtetheit wird in den folgenden Versen Goethes noch durch die Tonstellen des Akkusativ besonders gesteigert, die Intensität der Bewegung durch die gegensätzliche Richtung, die durch den Gehalt der Akkusativpronomina angeregt wird; so entsteht Spannung und Bildung zugleich, das Liedererlebnis ist auch in dieser Fügungsweise gestaltet: «Dich sah ich und die milde Freude / Floss von dem süßen Blick auf mich », Weim. Ausg. I, 68, cursiva nuestra. Cfr. supra SAPIR, pág. 30, y HJELMSLEV, pág. 126, etc.)

Romanò, *Il codice degli abbozzi (Vat. Lat. 3196) di Francesco Petrarca*, Roma 1955.

De Robertis, G. L. *Canti con l'interpretazione di G. DE ROBERTIS*, Firenze 1945. Sobre el actual problema de las variantes de autor, cfr. L. CARETTI, *Filologia e critica*, Milano-Napoli 1955, especialmente págs. 11-25 ("... el estudio de la formación poética [en el sentido más amplio] de una obra de arte... consiste en restituir a la poesía su noble rostro humano y su verdadera «historicidad», estudiando la génesis sentimental e ideológica de la que toma arranque para identificar el punto esencial de sutura entre el arte y el mundo del pensamiento; ensayando lingüísticamente los medios expresivos en el momento interesante y decisivo de las "decisiones", para establecer concretamente la relación entre «institución» e «invención»; analizando y sacando a luz las incidencias culturales, para puntualizar la función mediadora de la cultura, de una cultura determinada, de tal modo que se pueda plantear dialécticamente, y no en forma mecanicista, la relación entre la sociedad y la obra literaria; siguiendo la línea de desarrollo de los personales métodos correctores, tanto en el ámbito del trabajo episódico de las variantes locales como en el ámbito orgánico de las sustituciones amplias, con objeto de tocar con la mano y hacer tangible a otros el vínculo intrínseco entre «poesía» y «estructura»", cursiva nuestra.)

En cuanto a la "prosa", véase, por ejemplo, el progreso poético realizado por Manzoni en las autocorrecciones desde *Fermo e Lucia* (1820-23) hasta *I promessi sposi* de 1825-1827 y la edición definitiva de la novela en 1840, aún limitándose al primer encuentro de Gertrude con Egidio, en estas pocas líneas: 1820-1823: "... finalmente, dopo un doloroso combattimento si diede per vinta in cuor suo, e con quei mezzi che lo scellerato aveva saputo trovare e additarle lo fece certo della sua infame vittoria. Cessato il combattimento, la sventurata provò per un istante una falsa gioia. Alla noja, alla svogliatezza, al rancore continuo succedeva tutt'ad ad tratto nel suo animo una occupazione forte, gradita,

continua, una vita potente si trasfondeva nel vuoto dei suoi affetti; *Gertrude ne fu come inebbrinata...*"; 1825-1827: "... un giorno osò rivolgerle la parola. La sventurata rispose. In quei primi momenti provò ella un contento non ischietto al certo, ma vivo. Nel vòto accidioso dell'animo suo s'era venuta ad infondere una occupazione forte, continua, come una vita potente..."; 1840: "... un giorno osò rivolgerle il discorso. La sventurata rispose. In què primi momenti, provò una contentezza, non schietta al certo, ma viva. Nel vòto uggioso dell'animo suo s'era venuta a infondere un'occupazione forte, continua e, direi quasi, una vita potente...". Entre las muchas cosas que pueden observarse a propósito de esos textos, bastará aquí con subrayar el obvio y progresivo paso de expresiones genéricas, convencionales y retóricas, como las que hemos puesto en cursiva en el primer texto (por ejemplo, la "falsa gioia") a expresiones cada vez más determinadas, concretas, sintéticamente incisivas y poéticamente simbólicas o verdaderas, como aquel "la sventurata rispose" (culminación poético-moral de todo) y también aquella "contentezza no schietta al certo, ma viva", que sustituye la trivial y retórica "falsa gioia" por la propia verdad precisa y profunda; o aquel "e direi quasi una vita potente", limitación muy significativa, plenamente propia de una poesía cristiana; etc.; y todo eso se ha obtenido por la vía interna de la autocorrección poética en el proceso expresivo de un discurso semánticamente —y sólo semánticamente; pero ya basta con eso— autónomo: el proceso, esto es, de desarrollo expresivo de un organismo semántico, muy diverso del desarrollo expresivo representado por la autocorrección científica o filosófica, que es tanto más real y eficiente y válida cuanto más heterónoma semánticamente, cuanto más interdependiente de otros contextos, cuanto más negación de contextualidad orgánica. También, dejando la literatura italiana, son, por ejemplo, muy interesantes e instructivas las variantes flaubertianas de *Madame Bovary*, tales como pueden verse en su conjunto en G. F., *Madame Bovary, nouvelle version...*, *textes établis sur les manuscrits de Rouen...* par JEAN POMMER et GABRIELLE LELEU, Paris 1949 (textos en un estado "antérieur aux corrections et sacrifices auxquels Flaubert a procédé"; estado de tan enormes lagunas expresivas que basta para darse cuenta de la gran parte de injusticia que hay en la difusa opinión de que el "calígrafo" Flaubert padecía una especie de idolatría de la lima).

Bloch: op. cit.

Galileo: cfr. GIULIO PRETI, *Storia del pensiero scientifico*, Milano 1957.

Carnap: *I fondamenti logici dell'unità della lingua*, in *Neopositivismo e unità della scienza*, ed. it. de ENZO FASCI, Milano 1958. Cfr. también a propósito de la categoría de la sustitución y la transformación semántica, que domina la ciencia y especialmente la matemática, y que es la confirmación más evidente de nuestro principio de la heteronomía semántica como razón de la distinción entre el discurso científico o unívoco y el poético o polisintético: PIUS SERVIN, *Princ. d'esthét. Probl. d'art et langage des sciences*,

científico, separado de la lengua: "A *scientific* proposition can stand *alone*. If it is true, it is true"; así se renuncia a los peculiares caracteres semánticos, el orgánico y el no-orgánico, del pensamiento sin los cuales se pierde la vida real del pensamiento mismo en su variedad y riqueza; y sin embargo Brooks roza sin darse cuenta estos problemas cuando añade poco después que "The terms of science are abstract symbols which do *not* change under the *pressure of the context*"; pero le falta un concepto riguroso, lingüístico-estético, de lo que significa "contexto", término que tiene en él y en otros "nuevos críticos" un sentido demasiado vago y genérico).

YVOR WINTERS, *The anatomy of Nonsense*, New York 1943 ("It is the concept of fire which generates the feelings communicated by the word, thought the sound of the word may modify these feelings very subtly [sic]... The relationship, in the poem, between rational statement and feeling, is thus seen to be that of motive to emotion": aparte de ese "sonido" que sería tan extrañamente capaz de modificar los sentimientos motivados por los conceptos, se podría a primera vista estar de acuerdo con el racionalismo estético de W., si este racionalismo no resultara tan abstracto como para equiparar, según hemos visto, la paráfrasis con el significado poético, y si no tendiera a atribuir como le ha objetado Brooks, una prioridad a lo denotativo sobre lo connotativo; más en lo cierto está W. cuando subraya, como Amado Alonso y los lingüistas en general, que "the rational content cannot be eliminated from words" y pasa a inferir de ello que "consequently the rational content cannot be eliminated from poetry" y que "if there is a necessary relationship between concept and feeling, and concept is unsatisfactory, then feeling must be damaged by way of the relationship", "Preliminary Problems", in *Critiques...*, selected by R. W. STALLMAN, pág. 203, vol. del que se hablará más adelante).

Como es natural, la prueba evidente de los límites del racionalismo estético (abstracto) de Yvor Winters se tiene en la aplicación crítico-literaria de sus criterios, como puede apreciarse por los ensayos *On modern poets* (Meridian Books, New York 1959). Por ejemplo, en el estudio sobre Hopkins (y escogemos a éste porque no es autor afín a W., cuyas simpatías van a Donne o hasta Robert Bridges) se lee la siguiente motivación de un juicio negativo sobre *The wreck of the Deutschland* y otras poesías: "The *paraphrasable* content of all these poems is so slight as to be reducible to a sentence or two for each. The structures erected upon these simple bases are so *fantastically* elaborated that the subjects are all but *lost*". Por esta repugnancia suya a lo "fantástico" llega, por ejemplo, a perder completamente la metáfora "el que incendió toda Francia por María Inmaculada", en *Duns Scotus's Oxford*, que interpreta como "vacíos epítetos" y sentimentalismo; o llega a no comprender el hermoso soneto que empieza "No worst, there is none. Pitched past pitch of grief"; o llega a no mencionar (salvo para indicaciones métricas) *Spring*



Paris 1935 (he aquí la posibilidad típica del lenguaje científico de sustituir, como dice Piguët, sin limitaciones *frases* por otras *frases* de sentido equivalente: "Un théorème n'est que la constatation que deux *phrases* son *équivalentes*", cursiva nuestra). En el orden de estos problemas, pero aún dominado por preocupaciones ajenas a un riguroso análisis gnoseológico-semántico se encuentra el intento de MARIO ROSSI in "Estetica e dialogica" (*Atti del III Congr. Intern. di Est.*, Torino 1956): basten, por ejemplo, expresiones puramente *metafóricas* como las siguientes: "y también el *discurso* ético tiene sus *textos*, las acciones humanas *dialogicamente* significantes" (cursiva nuestra), con lo que se comprende por qué queda genérica y vaga la "univocidad" científica contrapuesta por Rossi a la "plurivocidad" artística; de la "univocidad del discurso empírico-científico" se distinguiría la "omnivocidad del discurso ético", saliendo, pues, del campo semántico, si es que se había entrado en él: pues la "univocidad" de que habla Rossi más parece término corriente de lógica formal (antigua y tradicional) que riguroso término de semántica, que desde luego no coincide con ella. (Nos induce a esta aclaración una cortés advertencia de J. CLAUDE FIGUET —en el vol. *De l'Esthétique à la Métaphysique*, La Haye 1959, página 40— a nuestro "Discorso poet. e disc. scient.", incluido en los citados *Atti*, y a "Est. e dialog." de Rossi, cuyo punto de partida son trabajos nuestros). En los *Atti* citados pueden verse las comunicaciones "L'Estetica come richiamo all'esperienza", de ENZO PACI, y, del mismo, "La mia prospettiva estetica", en el volumen misceláneo del mismo título, Brescia 1953. Y en los mismos *Atti* una concepción personalista del problema estético en general en "L'interpretazione dell'opera d'arte", de LUIGI PAREYSON. Por último, se debe tener presente, en el volumen misceláneo antes citado, la defensa por UGO SPIRITO de su posición antimetafísica en estética ("negando el carácter empírico de la ciencia estética, que da negada la posibilidad de su autonomía"), aunque a partir de premisas distintas de las nuestras. Cfr. el citado volumen de PLEBE, páginas 115 ss., y GUIDO MORPURGO-TAGLIABUE, *L'Esthétique contemporaine*, Milano 1960.

Amado Alonso: "Por qué el lenguaje en sí mismo no puede ser impresionista" en *Estudios lingüísticos*, Biblio. Román. Hispán., Madrid 1954, págs. 331 ss. Compárese, por no citar otros, con Ogden y Richards y su pretensión —antilingüística y antifilosófica a la vez— de que es posible un uso puramente "emotivo" de la palabra, o uso "poético", cfr. supra. Cada vez se ven más las razones por las cuales este estudio se ha empezado —para apoyar la tesis de la intelectualidad o significancia racional implicada por las "imágenes" poéticas— con la apelación al primer carácter real objetivo, poseído por las "imágenes": o sea que son inseparables de los vehículos que son *al mismo tiempo* vehículos de conceptos: las palabras de una lengua.

Cleanth Brooks, The heresy of Paraphrase, cap. XI de *The well wrought urn*, New York 1947 (la siguiente afirmación es típica del modo tradicional de considerar el pensamiento, incluso el

*and Fall*, que es quizás la poesía más hermosa de H. ("Margaret are you grieving / over Goldengrove unleaving? / Leáves, like the things of man, you / with your fresh thoughts care for, can you? / Ah! as the heart grows older / it will come to such sights colder / by and by, nor spare a sigh / though worlds of wanwood leafmeal lie: / and yet you will weep and know why. / Now no matter, child, the name: / Sorrows springs are the same. / Nour mouth had, no, nor mind, expressed / what heart heard of, ghost guessed: / it is the blight man was born for, / it is Margaret you mourn for.") Y cuando yerra completamente el sentido, por ejemplo, del hermoso soneto *In Honour of St. Alphonse Rodriguez* da las siguientes razones, a la manera del doctor Johnson, que están lejos de satisfacer: "It is reasoned from beginning to end, and nothing is superfluous; and the simile in the first half of the sestet is not only precisely applicable to the theme, but is beautifully managed in itself". Por otra parte, su constante polémica contra la "unrestrained indulgence in meaningless emotion" es útil hoy todavía; lo mismo que su recusación de la poética moralista y contenidista de Hopkins (sobre todo contra críticos apologistas como W. H. Gardner).

El concepto de *paráfrasis crítica*: para mayor claridad de lo dicho en el texto a este propósito, puede añadirse lo siguiente: 1) que, si nuestro análisis del concepto de paráfrasis ha tenido que arrancar del conocido hecho que los diccionarios definen como una exposición más o menos "libre" o "circunlocutoria" y "explicativa" de palabras o frases de un texto "cualquiera", sin embargo se separa en seguida de definición, al mostrar la peculiar incidencia y pertinencia de la paráfrasis en el caso del texto poético; 2) que esto se explica por el carácter visto de contextualidad orgánica, de autonomía semántica del texto poético, del mismo modo que ese carácter queda a su vez confirmado y explicado por el hecho en cuestión; pues en el caso del texto poético, polisentido, la paráfrasis —o sea, la *regresión* al uso corriente de palabras y frases, la *regresión* o la *omnitextual*— constituye la *premisa* de un *progreso interno* de pensamiento y sema (verdad), de una variación y desarrollo internos de significados que se despliega o se resuelve en una paráfrasis crítica, en una *confrontación filológica* —en el más amplio sentido de este último término— de la paráfrasis con lo parafraseado; confrontación que es el *principio* y el *fin* de todo un proceso (dialéctico reconstituido) de la verdad (lo que vuelve a confirmarnos también que la poesía, aunque en estos modos semánticos peculiares suyos, es, la ciencia, expresión de imágenes-conceptos, los cuales son los significados verbales); 3) que, al mismo tiempo que se eliminan así de la paráfrasis de la poesía todos los caracteres despectivamente atribuidos a la misma por el gusto tradicional postromántico y decadente (los caracteres de la arbitrariedad, superfluidad, y hasta el carácter dañino), gusto que tiende así a desconocer la discursividad dialéctica de la verdad poética, revelada en la paráfrasis crítica, prefiriendo un mítico carácter de inmediatez "intuitiva" de la verdad mis-

ma; y al mismo tiempo que se evita la equiparación acrítica de la paráfrasis con el texto poético parafraseado en que cae el racionalismo estético abstracto, se recoge, por otra parte, como confirmación decisiva de la que distingue a la poesía de la ciencia, la falta en esta última de una función de la paráfrasis tan determinante como la que tiene la del texto poético; pues como, según sabemos, la verdad del discurso o contexto científico no consiste en una auto-verificación (como es el caso con la verdad poética), ni en una confrontación dialéctica *interna* de ese discurso con el uso corriente de las palabras y frases, sino en una hétéro-verificación implicada por la interdependencia o hétéronomía semántica que es propia del imperativo histórico o experimental del discurso científico, debe concluirse que la paráfrasis de un texto científico no tiene sentido sino *después* de los resultados de su constitución semántica heterónoma, o sea, en la *aplicación* de sus frases-fórmulas, *después de su verificación* experimental o histórica (que es semánticamente hétéro-verificación); y, por ejemplo (por lo que hace al campo de las ciencias naturales) en aquel sublenguaje cósmico que media el lenguaje científico-físico con el lenguaje precientífico o del uso común; por lo cual hay que concluir que, mientras que la función de la paráfrasis del texto poético consiste en ser *reconstitutiva* de la verdad de éste, o verdad poética, la función de la paráfrasis del texto científico es simplemente *complementaria* —en sentido formal— de la verdad científica.

Glosemática y Estética. Para aclarar y robustecer nuestra utilización filosófica, gnoseológica, estética, de los descubrimientos lingüísticos saussurianos y glosemáticos puede ser útil una comparación de nuestros resultados estéticos con los alcanzados en el seno mismo de la escuela glosemática danesa por Ad. Stender-Petersen y Svend Johansen, que no hemos conocido sino recientemente (cfr. cit. *Travaux*, vol. V, págs., 277 ss., 228 ss.). El primer autor concluye una "Esquisse d'une théorie structurale de la littérature" con las siguientes palabras: "Pour autant que la langue d'un texte artistique n'est pas seulement un phénomène linguistique servan à la communication intellectuelle d'un individu à l'autre, mais aussi la substance d'une activité artistique dont le but est tout autre que la communication intellectuelle pure, nous pourrions désigner cette langue comme une langue *fictive*. En effet ce qui est artistiquement pertinent dans cette langue, n'est pas la communication de notions intellectuelles qui semblent évidemment avoir lieu sur un plan à part, mais la chaîne d'émotions plus ou moins marquées qui accompagnent la chaîne linguistique sur le plan artistique... Là encore le but est de créer une langue fictive ayant un plan de contenu de caractère émotif" (cursiva del autor). En ese texto vemos la afirmación no sólo de un *hiatus* entre la *langue* y la *poesía* o arte en cuanto lengua *ficticia*, sino también que esa separación, ese dualismo abstracto, entre lengua y palabra poética, se orienta (naturalmente) hacia una concepción romántica de la poesía (la poesía-emoción); de ahí la

contradicción flagrante entre la base lingüística moderna, científica, (*langue-parole*), adoptada por el autor, y la poética tradicional, arcaica, la poética romántica (que presupone la vieja teoría de la lengua como esencialmente "subjettiva", "creadora", *palabra* sólo), a la que el autor sigue en el fondo fiel; con lo que tenemos a un supuesto seguidor de la lingüística más moderna aún preso en el abstracto dualismo romántico y postromántico de comunicación (lengua) y expresión (arte). Tan difícil (*Tantae molis*!) es liberarse de la *Romantik*. En cuanto al segundo autor, Svend Johansen, acompaña una afortunada lectura del sentido poético de la estrofa de Víctor Hugo "Ruth songeait et Booz dormait; l'herbe était noire", etcétera (cfr. "La notion de signe dans la glossematique et dans l'esthétique") con las siguientes consideraciones de método, que son mucho menos afortunadas, porque contradictorias: "L'analyse connotative... doit être effectuée sans égard de principe à l'analyse dénotative" y "les deux analyses différeront donc du tout au tout": o sea, que hay una diferencia completa entre el análisis connotativo, o, como decimos nosotros, del polisentido, que se refiere a las implicaciones expresivas, poéticas, estilísticas, artísticas, de los signos lingüísticos, y el análisis denotativo o simplemente lingüístico de los mismos signos (cfr. *Verri*, junio de 1960, y *Aut aut*, mayo de 1960); en este autor se repite pues el corriente error de una distinción abstracta, absoluta, entre comunicación y expresión, aunque de hecho su lectura de la poesía no sea ya romántica, sino muy atenta a los significados (connotativos o, como también se dice, "connotadores") del texto poético (pese a lo cual mantiene la romántica y decadente valoración *musical* de la poesía en lo que llama tipo de signo connotativo "simple", que comprende la rima, la asonancia, etc.; olvidando la gran lección glosemática acerca del carácter puramente "funcional" de la "relación" planar e interplanar del fonema o cenema, por no hablar ya de lo demás; cfr. § 15). Pero deteniéndonos ante lo que más nos interesa, la abstracta distinción entre comunicación (= denotación) y expresión (= connotación), vale la pena observar, a propósito del ejemplo poético de Víctor Hugo antes aludido, que sí es sustancialmente verdad que "para indicar el connotador expreso por la frase entera [cfr. supra] «la hierba era negra» [porque sumida en la sombra nocturna] podemos emplear la misma circunlocución que para el connotador del cuarto verso [«Era la hora tranquila en la cual los leones van a beber»], o sea, «pacificación y reposo de las fuerzas de naturaleza», y que, por tanto, "los contenidos connotativos de «hierba» y de «león» están [en su contenido poético] emparentados", no es tan verdad que "sus contenidos denotativos no tienen nada que ver entre sí" (lo cual abriría un abismo entre connotación o expresión poética o estilo y denotación, comunicación o lengua): porque "hierba" y "león" denotan ambos "fuerzas de la naturaleza" y pueden por tanto asociarse poéticamente (en la paz y el reposo de la naturaleza) en cuanto cada uno de esos términos o signos ya connotativos remite —precisamente para *constituirse* como tal término

connotativo —a su correspondiente término denotativo, lingüístico, ya “emparentado” —en el léxico— con el otro denotativo. La poesía podrá hacer todos los milagros que se quiera, salvo el de proceder por términos connotativos no emparentados con los correspondientes términos denotativos (los cuales deben estar emparentados a su vez, dentro de ciertos límites); el milagro irrealizable es, en suma, el de *inventarse* en sentido radical los términos o las palabras. Cfr. § 14 a propósito de la *común* naturaleza del vehículo, o elemento denotativo, y el tenor, o elemento connotativo, de una metáfora: nada menos que *gongorina*; y cfr. la teoría de la metáfora en el § 9). Es verdad que el planteamiento no parcial, exacto, del problema (gnoseológico) del sentido poético exige tener en cuenta *al mismo tiempo* la distinción y la unidad de signos denotativos y signos connotativos, o sea, de lengua y estilo, o de comunicación y expresión, como quiera decirse; exige, en resolución, la búsqueda de su nexo adecuado, complejo como todos los nexos reales: una categoría gnoseológica (el polisentido) que no omita el sí en atención a la importancia del no, la unidad en atención a la diferencia: que sea, en suma, dialéctica; esto se ha intentado en la teoría del trascender semático-formal en que consiste el polisentido.

Algunas observaciones pueden hacerse acerca del concepto de “geschlossene Bild” de Seidler, más interesado por la problemática-lingüístico-estilista que los citados críticos ingleses y americanos (“Die Zeichenhaftigkeit ist der Grund für die Geschlossenheit und das Für-Sich-Bestehen jedes Wortes... In der Sprachkunst wirken sich die Vollkräfte der Sprache, das *Gemüthafte* vor allem aus... die *Gestimmtheit*, also die *Gemüthhaftigkeit*, in diesen Sprachgebilden das *Entscheidende* ist, als dessen Folge sich erst Fülligkeit und Schöpferkraft darstellen. Sprachkunst als bestimmte Sprachstruktur findet sich auf Schritt und Tritt im Sprechen des täglichen Lebens. Aber im *geschlossenen*, für sich herausgestellten Werk, im *Sprachkunstwerk* ist sie beherrschend und wesentlich... Die einfachste Form des *gemütmässig-bildhaften* Ergreifens eines Erfahrungsbereiches nennen wir das *geschlossene Bild*. Die beiden Merkmale des *gafühlhaften* Ergreifens und der Geschlossenheit erfassen wit etwa an folgendem Bild: «Zerplatzen soll mir dieser Götterschaum, / Der dumm und trübe auf den Seelen schwimmt.» [Bacmeister]. Das Bild ist hier durch die Einheit der *Späre und durch die Lautung* stark zusammengefasst... Die Intensität in der inthern Fülle des geschlossen en Bildes kann so stark werden, dass es gleichsam in der bestimmten Stelle im Werk über weitere Bereiche des Werkes ausstrahlt: das geschlossene Bild wird zum Symbol”. SEIDLER, *op. cit.*, págs. 31, 56-57, 292, 300-301, cursiva en su mayor parte nuestra). Baste observar a ese texto que la insistencia en ver en la palabra poética, como decisivo y esencial, lo *Gemüthafte*, su valor emotivo, impide al autor notar la aportación básica de la lengua y de sus estructuras a la constitución del símbolo poético en su organicidad semántica y la correspondiente (sólo semántica) de la que queda en realidad muy distante

la brillante metáfora de la "imagen cerrada" que ofrece aquí Seidler.

Bremond; *La poésie pure*, París 1926, pág. 21. (Descuido de Spitzer que ha confundido el verso de laboratorio que se da en el texto con el original de Malherbe: cfr. *Romanische Stil- und Literaturstudien*, Marburg 1931, págs. 4 ss., ahora en traducción italiana, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari 1954, pág. 80). Bremond insiste en numerosos "talismanes" de la "poesía pura", como el célebre verso de Racine "La fille de Minos et de Pasiphaé" que ya le había gustado a Proust por su "beauté dénuée de signification", y que Croce justificará diciendo que "aquellas sílabas y acentos presentan... en rápida síntesis fantástica todo lo misterioso e inquietante, divino y demoníaco, grandioso y perverso de la persona y los orígenes de Fedra, expresado en los dos épicos nombres del gran rey y legislador de Creta y de la mujer incestuosa que fue su esposa, junto a la cual se yergue la imagen bestial del toro" (*Ultimi saggi*, cit., pág. 73): por lo visto, la fantasía como tal sabe historia y mitología...

Burns y Yeats: F. W. BATESON, *English poetry, A critical introduction*, London 1950, pág. 124 y nota.

Brooks y Warren: *op. cit.*, L-LIII.

Goethe: hemos tenido presentes la traducción y el comentario de B. Tecchi (Bari 1949).

Hölderlin: "In dem Spätgedicht «Hälfte des Lebens» tauchen die Schwäne das Haupt ins heiligenlichterne Wasser: hierin steckt eine Erinnerung und die Empedokleische Bezeichnung des Wassers als göttliche Nestis, ein Wort, das man als «Nüchternheit» deuten kann und gedeutet hat, WALTHER KRANZ, *Empedokles, Antike Gestalt und Romantische Neuschöpfung*, Zürich 1949, página 370 (para un tipo de comentario a Hölderlin muy distinto y muy discutible en su conjunto, cfr. HEIDEGGER, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, 1951). Salvo en un punto, hemos seguido la hermosa traducción de GIORGIO VIGOLO in *F. H. Poésie*, Torino, 1958.

Mallarmé: cfr. E. NOULET, *Dix poèmes de S. M.*, Lille-Genève 1948, págs. 130 ss. Es la mejor exégesis, aunque la autora, sometiéndose al esteticismo ritual en el caso de Mallarmé, se ve obligada a comentar "Basse de basalte et de laves" del modo siguiente: "d'un effet sensoriel à la manière rimboldienne, ses alliterations et la suite de ses différents a, complétée par ceux d'accablante, imitent mieux qu'une description le poids noir d'un nuage bas"; del mismo modo que observa, con singular candidez, a propósito de "Le flanc enfant d'une sirène"; "La mer démontée, qu'aura-t-elle dévoré? Quelle réalité? Aucune. Une enfant chimérique. Pas même. Un flanc..."; ante lo cual siente una ganas de contestar preguntándose abiertamente si queda compensado el trabajo de seguir toda esa sutil tortuosidad expresiva, con un resultado simbólico tan exiguo en su preciosismo, con un pensamiento tan vago y pobre (recuérdese la curiosa *agudeza*, casi *calembour* del "tu le sais, écume, mais y baves"). Por lo que hace

a lo *sensoriel* o musical de la poesía en general y a las dificultades al respecto, advertidas por el mismo Mallarmé, cfr. *infra*, § 13, las instructivas confesiones del poeta.

Wordsworth: cfr. E. B. Burgum, "The cult of the complex in poetry", in *Science and Society*, New York 1951, n.º 1, págs. 131 ss. Es un artículo importante, sobre todo por la crítica del concepto empsonian de "ambigüedad" poética: "Empson... employs the word [ambiguity] solely to denote the fact... that a poetic statement holds in suspension a great variety and intricacy of interpretations. But this is all that has been traditionally meant by the word <metaphor>". Sobre Empson, por otra parte, cfr. C. S. FRASER, "Mr. Empson and poetic truth", in *Nine*, London 1952, n.º 9: "Many people to-day believe that it is <the function of poetry to call out an Attitude which is not dependent on any belief open to disproof by facts>. That is M. William Empson's summary, in his important new book, *The structure of Complex Words*, of Professor J. A. Richards theory on the matter... M. Empson's own position is that cognitive meaning is primary in poetry, emotive meaning secondary or derivative... An Attitude is this sense, which is to be quite unaffected by the perpetual shiftings of our attitudes in the ordinary sense, and quite invulnerable to the impact of what are ordinarily called facts, has an air about it of something almost mystical... I think indeed there may come a stage when we use the experiences of great poetry to test the authenticity of everyday experience... In short, I would agree with Mr. Empson that in poetic communication cognition is basic, emotion derivative... Here, one must merely make the point that this «scientific» interest [de Empson] in how words work, though it may sound forbidding, is in fact highly stimulating, and that applied in detail it tends to enhance rather than diminish one's sense of the <magic> of poetry: For it increases one's sense of the subtlety and complexity of what great poetry says, and of the close relations between poetic language and a living speech and society". Para concluir acerca de Empson, bastará observar que su mérito consiste en haber reivindicado contra Richards el carácter cognoscitivo de la poesía, mientras que su límite estriba en la falta de un criterio justificador de la poeticidad de las asociaciones de palabras o "implicaciones" (como él las llama), o sea, de su necesidad o falta de necesidad en cada caso y en cada texto; criterio como el del rigor contextual u organicidad semántica, con todo lo que eso conlleva. No sin razón objeta el mismo Fraser que "it seems to me not easy to be so confident as Mr. Empson is about which associations of words are... arbitrary and which are obvious". El recurso a las riquezas de los léxicos y a sus correspondientes trasfondos históricos no resuelve sin más el problema: en realidad es un difícil aspecto más de dicho problema. La proclamación de Empson "the more [goes on in our minds] the better" (cfr. 3.ª ed. cit. de *Seven types of ambiguity*, pág. XVIII) es confusionaria.

C. Brooks y W. K. Wimsatt jr.: *Literary Criticism*, New York 1957, págs. 648-649.

Sobre Wordsworth y la lírica en cuestión puede verse una estimación distinta de la nuestra en F. W. BATESON, W., *A Re-interpretations*, London 1954, págs. 30 ss. (baste esta muestra: "If the verbal contradictions [to use language as loosely that *untrodden* need not mean <not trodden>, that *love* cannot connote *praise*, and that *unknown* obtains a positive sense, <known to a few>, and yet be completely intelligible] are disregarded, we are left with a crude and almost vulgar statement of the case for a Rousseauist escapism. God made the country and man made the town...").

Algún intérprete de Rimbaud, etc.: W. FOWLIE, *R.'s Illuminations*, New York 1953, pág. 98.

Bertolt Brecht: *Hundert Gedichte*, Berlín 1955; cfr. G. DELLA VOLPE, "Da Zola a Brecht" in *Il Contemporaneo*, 15 de junio de 1957; P. CHIARINI, B. B. Bari 1959.

Boris Slutski: trad. de UMBERTO CERRONI in *Poeti sovietici d'oggi*, ed. de la Associazione Italia-URSS, Roma, s.a. Ibid., entre otros, v. especialmente Leonid Martynov, *Sombras y primogenitura* ("...Con más exacto discurso: / tenemos rasgos / que no se parecen / ni a los de los ricos ni a los de los pobres. / Hablo del derecho de primogenitura", trad. V. Strada).

De entre los poetas democráticos y socialistas de hoy hay que recordar: el llorado PAUL ELUARD, *Poèmes pour tous*, Paris 1952 ("Et par le pouvoir d'un mot / Je recommence ma vie / Je suis né pour te connaître / Pour te nommer / Liberté"), NAZIM HIKMET, *Poems*, New York 1954, *Türkische Telegramme*, Berlín 1956 ("...Mirad, ojos; mirad, — / éste es el hombre, / él es el amo / de estos montes y de los bosques, / de estos pájaros y de las bestias, / mirad las alpargatas, / los remiendos de los pantalones, / mirad el arado de madera, / mirad sus bueyes / siempre con las mismas horribles fosas / en los ijares", trad. V. Mucci); SALVATORE QUASIMODO, *La terra impareggiabile*, Milano 1958 (*Alla nuova luna*: "...Dopo miliardi di anni / l'uomo fatto a sua immagine e somiglianza / senza mai riposare, / con la sua intelligenza laica, / senza timore, dentro il cielo sereno / d'una notte d'ottobre mise altri luminari / uguali a quelli che giravano / dalla creazione del mondo. Amen"); VELSO MUCCI, *L'età della terra*, Milano 1962 (*II pianto d'uno scaricatore di porto d'Ancona alla morte di Lenin*: "Ricordo il tuo pianto / e la muta faccia, / che appena chinasti su me, / quella sera che non capivo / ... Quel tuo pianto restò in me, / incomprensibile e caldo / tuttavia, come un filo di sangue / nel mio cervello randagio. / Quando l'anno comincia / e la data ricorre, / è la tua faccia larga, / le tue mani e quel pianto / che mi ragionano..."); FRANCO FORTINI, *Poesia ed errore*, Milano 1959 (un significativo título-símbolo de tipo goethiano en función no goethiana, por ejemplo: "Ho letto Lenin e Marx / non temo la rivoluzione / ma è troppo tardi per me; / almeno queste parole / servissero dopo di me / alla gioia di chi viva / senza più il nostro orgoglio"); MARIO SOCRATE, *Roma e i nostri giorni*, Milano 1957 ("...Solo quel



Longfellow y Goethe: in HANS HENNECKE, *Dichtung und Dasein*, Berlin 1950, págs. 7 ss. (cfr. por ejemplo Gide y Goethe in *Feuillets d'automne*, 1949, págs. 155-156: un traductor ejemplar). DRYDEN, *ibid.*

S. George y Shakespeare: *Werke*, Berlin 1931, vol. XII.

Karl Kraus: *Die Sprache*, München 1954, págs. 163 ss.

Rilke y Cino da Pistoia; in *Insel Almanach*, 1954-1955.

Pound: *The translations of E. P.*, London 1953, pág. 117.

Rilke y Leopardi: in *Werke*, Leipzig 1957, vol. I, pág. 379.

John Heat-Stubbs: *Poems from Giacomo Leopardi*, London 1946.

Kenneth Rexroth: in *A little Treasury of World Poetry*, ed. by H. Creekmore, New York 1952.

Mallarmé traductor de Poe. En esta reseña no puede faltar una alusión a las infidelidades nada "bellas" de Mallarmé. He aquí unas cuantas, de las más *estéticas* o estetizantes: "soudain se fit un heurt" por "suddenly there came a tapping" (*El cuervo*, estrofa 1); "La quiétude" por "that darkness" (estrofa 5); "Maints enjouement et agitation d'ailes" por "with many a flirt and flutter" (estrofa 7); "Périssables et mornes" por "[As the leaves that were] withering and sere" (*Ulalume*, última estrofa); "Route nue" por "By a route [obscure and] lonely" (*Tierra de sueño*, última estrofa). Cfr.: *Ouvres complètes, texte établi et annoté par H. MONDOR et G. JEAN-AUBRY*, págs. 1523 ss.

George y Dante: *Werke* cit., vols. X-XI; L. BIANCHI, *Dante und Stefan George*, Bologna 1936; VOOSLER, *Die göttliche Komödie*, München 1953; GMELIN (Stuttgart 1954).

LAMENNAIS: *La divine Comédie*, Paris 1883; GUIBERTEAU, *Dante, Le Paradis*, Le Raincy 1947; LONGNON, *La d. c.*, Paris 1951; ALLAN GILBERT: O. F., New York 1954.

De Sanctis y Lamennais: *Saggi critici*, Bari 1953, I, págs. 139 ss.

Goethe y la *Odisea*: in *Schriften sur Litteratur*, cit., págs. 603-605.

Arnold y Chapman, Pope y Ruskin: *Matthew Arnold's Essays (On translating Homer)*, London 1954; (cfr. L. TRILLING, in *The portable M. A.*, New York 1956). Sobre Monti y Homero cfr. C. MUSCETTA, in *Società*, febrero de 1954 (artículo agudo y planteamiento moderno); T. S. ELIOT, *Selected essays*, London 1951, especialmente págs. 59 ss.

Schadewalt: *Sophokles, Tragödien*, Frankfurt a. M. 1957, pág. 90 ("Die meisten von den schöpferischen Irrtümern Hölderlins... entfernen den Übersetzer nicht im Wortverständnis von seinem Urbild, sondern dokumentieren diesen Gegensatz der Welten. Diese Glufft zwischen Antikem und Modernem...").

Spitzer y Virgilio: *Critica stilistica* cit., págs. 156-158. Vivo sentido de los "nudos ideológicos" de la poesía virgiliana en ETTORRE PARATORE, *Virgilio*, Firenze 1954, por ejemplo págs. 359-360, a propósito de la plegaria de Palinuro (*Nunc me fluctus habet...*); cfr. la introducción de Paratore a L. A. Seneca, *Tragedie*, Roma 1956, especialmente págs. XVII ss.; BELLESSERT, *Eneide*, Paris 1952; C.

DAY LEWIS, *Some engl. transl. of Virgil*, Liverpool 1956); SCHRÖDER, *Virgils Aeneis*, Berlin und Frankfurt am Main 1952; MACKAIL, *Virgils Works*, New York 1950; LEISHMAN, *Translating Horace*, Oxford 1956; LEOPARD, *Zibaldone* (ed. Flora), I, pág. 1311; WANDRUSZKA, "Parataxe in moderner Prosa", in *Syntactica und Stilistica, Festschrift für E. Gamillseg...*, Tübingen 1957, págs. 651 ss.; NICOLAI HARTMANN, *op. cit.*, pág. 176.

Sobre el problema de la traducción puede verse, por ejemplo, para los diversos puntos de vista, B. TERRACINI, *Conflitti di lingue e di cultura*, Venezia 1957, págs. 49-121 ("...cualquier hombre puede en su propia lengua... contar sin restricciones con el poder evocador de las palabras que, según la terminología de De Saussure, se funda en asociaciones mnemónicas... Ahora bien... este poder evocador es precisamente el elemento lingüístico que más sorda resistencia opone al traductor... aquí nos encontramos con el límite insuperable de la traducción perfecta. ...En cambio, el traductor puede fiarse plenamente de lo que podríamos llamar el poder evocador sintagmático de las palabras; este poder tiene su raíz en la unidad expresiva del conjunto"; curiosa oscilación, nos parece, entre las tentaciones hedonistas del lingüista en lucha con las palabras del léxico y una consideración menos abstracta, más concretamente estética, de las palabras en sintagma, en la unidad expresiva del conjunto u organicidad semántica, que es lo que cuenta desde el punto de vista artístico y de la efectiva traducibilidad de la poesía); y la citada miscelánea americana, *On translation*, con bibliografía; E. V. WILLIAM MERWIN in *The Kenyon Review*, 1954, págs. 497 ss. ("verse translations presuppose that they may be read in some sense as independent writings"); ROBERT LOWELL, *ibid.*, 1955, págs. 317 ss. (con este estupendo retrato de Dryden como traductor de Ovidio, retrato que rebasa con mucho su tema y vale para muchos traductores-poetas de poesía: "he is a smaller man caught between rapid self-imitation and impressionistic imitation of his originals").

Walter Benjamín: su simplismo lingüístico se debe, naturalmente, a su metafísica de la lengua, y hasta se identifica con su "metafísica del nombre" (por usar una fórmula de Renato Solmi en el interesante ensayo introductorio a su excelente traducción de las *Schriften* en *Angelus novus*, Torino 1962, pese al tono aprobatorio general de dicho ensayo); según esa metafísica las palabras son "más que signos", y "en el nombre el ser espiritual del hombre se comunica con Dios", pues la lengua "verdadera" es lengua "pura" "concepción que recuerda, como acertadamente observa Solmi, la idea de Hamann y romántica de una presencia originaria de la verdad en la lengua, verdad que habría que volver a descubrir en ella; cfr. Mallarmé, citado por B.: "Las lenguas imperfectas en tanto que más de una"). Resultado concreto, por ejemplo, la siguiente exaltación de las traducciones de Sófocles por Hölderlin, precisamente por las razones que las hacen condenables para un lector respetuoso de la poesía de Sófocles (cfr. supra, "*Mein Zeus*"): "En esas traducciones la armonía de las lenguas es tan

profunda que el *significado* no es *sino rozado* por la lengua, como un arpa eólia por el viento. Las traducciones de Hölderlin son arquetipos de su forma; se enfrentan con las traducciones, incluso las más perfectas, de esos textos como el arquetipo con el modelo." También aquí juzgaremos el criterio (en este caso un "concepto depurado de lengua" o "lengua pura") por sus aplicaciones, por sus frutos o resultados. Y he aquí, para disipar un posible equívoco, la justificación metafísica y simplista que da B. de la ejemplaridad de la versión interlineal de la Sagrada Escritura (ejemplaridad que nosotros aceptamos, pero por razones opuestas a las de B., o sea, por respeto al *sentido* de la letra en general): "Cuando el texto directamente, *sin la mediación del sentido*, pertenece a la verdadera lengua, a la verdad o a la doctrina, es traducible por definición. No ya por sí, sino *sólo por las lenguas*. Ante ese texto se exige a la traducción una fe tan ilimitada que, del mismo modo que en el texto se funden lengua y revelación, así también en la traducción lleguen a fundirse, sin tensiones, la literalidad y la libertad en la forma de la versión interlineal. Porque todos los grandes escritos, y en modo eminente los sagrados, deben contener en cierta medida entre las líneas su traducción virtual. La versión interlineal del texto sagrado es el arquetipo o ideal de toda traducción". Las fantasías metafísicas llegan en ese ejemplo a oscurecer incluso la trivial verdad que dice (que es más fácil traducir textos "doctrinarios" que textos poéticos). Esa es la suerte del misticismo romántico, por modernizado y refinado que sea. Tardío romanticismo, verdaderamente.

### Al Capítulo tercero

#### A § 17

Eduard Norden: *Geleitwort* a Th. Mommsen, *Römische Geschichte*, Wien-Leipzig 1932, pág. 13.

Rickens: cfr. nuestro "Disc. poet. e disc. scient." in *Atti III Congr. Int. d'Est.*, Torino 1956. Las grandes esperanzas = *Great expectations* de D. (1860-1861). Otro ejemplo de símbolo poético literal (de la sociedad burguesa victoriana). Por ejemplo: "«I am instructed to communicate to him», said Mr. Jaggars, throwing his finger at me sideways, «that he will come into a handsome property. Further, that it is the desire of the present possessor of that property, that he be immediately removed from his present sphere of life and from this place, and be brought up as a gentleman—in a word, as a young fellow of great expectations»", capítulo XVIII; "The Boar could not put me into my usual bedroom, which was engaged (probably by someone who had expectations, and could only assign me a very indifferent chamber among the

pigeons and post-chaises up the yard... <Little more than skin and bone!> mused Mr. Pumblechook aloud. <And yet when he went away from here (I may say with my blessing), and I spread afore him my humbleshoot, like the Bee, he was as plump as a Peach!> This reminded me of the wonderful difference between the servile manner in which he had offered his hand in my new prosperity, saying, «May I?» and the ostentatious clemency with which he had just now exhibited the same five fat fingers”, cap. LVIII. (“Pip’s errors of vision, a result of his and society’s upsidedown morality, are the core of the fable”: Harry Stone in *The Kenyon Review* 1962, n.º 4).

Lingüística staliniana: Stalin se equivoca al afirmar que “el lenguaje difiere radicalmente de la sobreestructura”; se equivoca y se contradice, puesto que ha aceptado de Marx —contra Marr— el principio (descubierto por Herder y Humboldt) de que no hay pensamiento separado de la lengua, lo cual implica —dado que la sobreestructura “comprende”, como él dice, “las ideas políticas, jurídicas, religiosas, filosóficas y artísticas de una sociedad y sus correspondientes instituciones políticas legales”, etc.— la inscripción simultánea también de la lengua en la sobreestructura de una sociedad; por otra parte, tiene fácil razón contra Marr al señalar contra éste que “la lengua rusa sigue siendo fundamentalmente como era antes de la Revolución de Octubre”, y se niega, naturalmente a aceptarla como el producto privilegiado de “una clase” sola de la sociedad, aunque sea una clase revolucionaria (cfr. los textos de la controversia in *The Soviet linguistic controversy*, by JOHN V. MURRA, ROBERT M. HANKIN and FRED HOLLING, Slavic Studies, New York 1951, especialmente págs. 70 ss., 86; sobre la pugna Stalin-Marr véase especialmente: MARIO SPINELLA, in *Rinascita*, Roma, junio de 1951.

Marx y el arte griego: *Introducción citada*.

RENÉ WELLEK y AUSTIN WARREN: *Theory of Liter.*, New York 1949, págs. 102-103.

Engels: *L. Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie*, Berlin 1955, II, pág. 370.

Taine: *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, s. a., pág. 127.

E. v. MARTIN TURNELL in *Critiques and essays in Criticism*, selected by ROBERT WOOSTER STALLMAN, New York 1949, págs. 424 ss. (cfr. S. J. KAHN, *Science and aesthetic judgment*, London 1953); F. Schlegel y la poesía-ironía (1797-1798), por ejemplo: Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen... Ironie ist die Form des Paradoxen. Paradox ist alles, was zugleich gut und gross ist... Humor hat es mit Sein und Nichtsein zu tun... Witz ist die Erscheinung, der äussere Blitz der Phantasie. Daher seine Göttlichkeit... Ironie ist klares Bewusstsein der ewigen Agilität, des unendlichen vollen Chaos...”, etc. (FR. SCHLEGEL, *Kritische Schriften*, herausgegeben von WOLFDIETRICH RASCH, München 1938, págs. 10, 11, 60, 88, 93). Poesía y humour en Jean Paul: “Der Humor [“oder

ese autor como escritor y como estilista (sí, ésta es la palabra adecuada), verdad que, entrevista ya por Francesco de Sanctis (*Saggi critici* ed. de L. Russo, Bari 1953, págs. 226-323), había sido perdida de vista por Croce en su estudio incoherentemente dedicado a Zola... y al autor de *Tartarin de Tarascón*, Alphonse Daudet, en *Poesía e non poesia*, 1935), así como por Lukács (por el centenario de Zola, in *Saggi sul realismo*, Torino 1950). Auerbach muestra que la obra de Zola no sólo representa un enorme progreso respecto de la de escritores como los Goncourt (piénsese en *Germinie Lacerteux*, historia de una sirvienta, basada en un realismo estetizante: "Para los Goncourt se trata del atractivo sensual, estético, de lo feo y patológico"; cfr. Edmond de Goncourt: "para mí el pueblo, la canalla, si se quiere, tiene la fuerza de atracción de los pueblos desconocidos, todavía sin descubrir, algo del *exotismo* que buscan los viajeros"; cfr. el *exotisme de la misère* de Gide), sino también que nos da "un cuadro perfecto de la clase obrera en el periodo del primer socialismo" (y en este aspecto "no es comparable sino con Balzac", el cual, "sin embargo, escribía en una época en la que no habían ocurrido aún o no eran cognoscibles muchas de las cosas que conoció Zola"). Zola no nos da sólo un cuadro de la corrupción política y social del Segundo Imperio, como pensaban De Sanctis y Croce, ni es simplemente "el historiógrafo de la vida privada de la época del Segundo Imperio francés, como Balzac lo ha sido de la Restauración y de la Monarquía de Julio", como piensa Lukács. Sino que, por ejemplo, "*Germinal*" —dice Auerbach— "es hoy todavía un libro terrible: todavía hoy sigue sin perder nada de su importancia y de su actualidad. Pienso, por ejemplo, en la conversación en casa del minero Maheu". He aquí un resumido esbozo de esa conversación: "... entonces intervenía la Maheu: lo peor, mirad, es cuando uno se convence que todo esto será siempre así. Mientras se es joven uno se imagina que vendrá la felicidad, se esperan muchas cosas. Luego la miseria vuelve a empezar, siempre lo mismo, y uno se queda dentro de ella... Yo no quiero mal a nadie, pero hay momentos en que se me revuelve todo contra esta injusticia". Este es un moderno ejemplo de lo sublime. Y pensar que el supremo maestro del *gusto* de mi generación (y no sólo de la mía), Croce, naturalmente, nos había enseñado que "ahora es casi indicio de gusto grosero manifestar alguna propensión por él [Zola]. Y este ocaso podía preverse, porque tanto la materia de sus representaciones cuanto y sobre todo la ideología que las guiaba se han hecho ya en gran parte históricas [sic]; ni tampoco nos interesa ya la corrupción política francesa [sic]", etc. En suma, que se trataba de crónicas con las que el arte no tenía nada que ver. Así, para Croce, el célebre encuentro del rebelde Esteban con el ingeniero ("le chef sceptique") que se ha esforzado por liberarle de la galería hundida, no es más que una serie de "palabras abstractas c genéricas" propias de un "crítico" que "intenta hincharlas con énfasis". El texto de Zola dice: "... lloraban fuerte, el uno apoyado en el otro, en la conmoción profunda de toda su humanidad:

era una tristeza inmensa, la miseria de las generaciones, el exceso de dolor en el que puede desembocar la vida". Juzgue cada cual. Juzgue, mejor, releyendo toda la página y no esas pocas frases. Y, por seguir con *Germinál* (el simbolismo de cuyo título se encuentra en las siguientes palabras de Esteban: "Pero ahora, allí en el fondo, el minero se despertaba, y germinaba en la tierra como una verdadera semilla; y un día se vería qué iba a brotar en los campos: hombres, un ejército de hombres que restablecerían la justicia"), véase, para ilustrar la variedad y la riqueza del registro de Zola, el personaje Grégoire, "buena persona" accionista de la mina, candorosamente orgulloso de vivir "honradamente del trabajo de ellos" [de los obreros] según sus propias palabras, sin entrar en especulaciones ni riesgos de azar, en suma, *dándose por satisfecho* modestamente ("... mi dinero no se ha movido del cajón, me permite vivir más aún prudentemente sin hacer nada, como lo permitirá a los hijos de mis nietos", dice con convicción a su primo, que se ha lanzado, en cambio, a correr riesgos). Y véase en el *Assommoir*, entre los personajes menores, el de Marescot, el implacable propietario de la casa (la *caserne*) de los pobres: "Claro, claro, pero cada uno tiene sus disgustos, decía el propietario alargando los dedos inmensos, de antiguo obrero." "El señor Marescot llegaba el sábado siguiente, con un buen abrigo y con las grandes garras enfundadas en guantes de lana; y siempre tenía en la boca la palabra desahucio", etc. Y entre los personajes mínimos, el curilla al que va a ver Coupeau para la boda: "Fue él mismo a contratar la boda en la iglesia, y se encontró con un viejo curita, bajo, con una sotana sucia y tan ladrón como una verdulera." Y véanse, sobre todo, entre los paisajes de París, en los que tan maestro es, como se sabe, Zola, los barrios proletarios, los cuarteles obreros (uno de sus grandes descubrimientos poéticos, por ejemplo, en el cap. II de *L'Assommoir*). Y este rasgo de triste verdad de la vida de los pobres: "Cuando llegan los días negros, hay tardes buenas, horas en las que se quieren gentes que se detestan." Y toda la historia del lento "*avachissement*" de Gervaise, su abandonarse a la miseria, el agotamiento de su energía. Todo un mundo, el del cuarto estado (como se decía entonces), descubierto poéticamente por Zola, y sólo por Zola. Véase también a este respecto la *Terre*: la historia de los *Jacques Bonhomme* del Segundo Imperio en su verdad entera, con su avidez desesperada y cruel. Y véase otra vez la *Curée* (la "*curée chaude*" es propiamente el alimento fino dado a los animales de caza): cuadro insuperado de las especulaciones urbanistas en la época imperial de la expansión de la ciudad de París y su modernización ("empezaba finalmente la gran caza imperial, la caza de los millones..."). Baste aquí este rasgo inicial del retrato poético del genio de empresario de derribos y reconstrucciones urbanas de Aristide Saccard, el protagonista: "A veces, por las calles, miraba algunas casas de un modo singular, como si fueran conocidas suyas cuya suerte, por él sólo sabida, le afectara profundamente"; o este rasgo de la primera empresa con la que

se estableció: "Le habían pagado doscientos mil francos por dar su nombre a un feto cuya madre no quiso ni verlo. Desde entonces pensó tiernamente en los terrenos de Charonne" (los terrenos de la mujer, en aquel matrimonio sórdido y rico). Y así sucesivamente, con la misma dicción seca, rápida, despiadada, toda ella cosas (aunque, ciertamente, cargada a veces y sofocada por el énfasis, pero no mucho más que en el caso de Balzac), una dicción poética moderna. Propiamente: la dicción de uno de los maestros del Realismo, pese a las estrecheces de su poética positivista y cientificista, o contra su misma *teoría*, si quiere decirse así. Porque en su *práctica* artística, en sus mejores obras, hay cosas, sin duda, pero hay también *juicio*, fundido con ellas, inseparable, crítica de las cosas y de la sociedad representada (y no nudos "informes" et similia), como puede verse ya por las breves citas. Y no se nos objete, con Lukács, que aunque "su obra sea verdaderamente grandiosa", Zola "no ha creado ni un solo personaje que, como tipo, haya llegado a ser proverbialmente universal y vivo, como lo son, por ejemplo, en su maestro y modelo Flaubert, los cónyuges Bovary", etc.; pues el criterio de lo universal artístico-proverbial (o sea, proverbialmente universal) es, por lo menos, demasiado mediocre y empírico (en el mal sentido de la palabra). ¿Qué decir de la inexistente proverbialidad, por ejemplo, de *madame la présidente Tourvel*, el personaje tal vez más vivo y sin duda el más patético y humano de las *Liaisons* de Laclos, mientras que el vizconde de Valmont, personaje que artísticamente no es, desde luego, superior (entre otras cosas, por el gran precedente del Lovelace de Richardson) es en seguida proverbial? Por lo demás, ¿no es proverbial Bertoldo?

Plejanov e Ibsen: considérese, en cambio, a propósito de las *Columnas de la sociedad*, la saturación humana y social de la siguiente discusión entre el cónsul Bernick, columna máxima de la comunidad, y el joven Tønnesen que vuelve de América, sobre Marta, la cuñada soltera de Bernick, la *pariente pobre* de la casa (II, 6): "Tønnesen: Pobre Marta. Bernick: ¿Por qué pobre? ¿No creerá usted que permito que le falte nada? Puedo decir muy alto que en mí tiene un verdadero hermano. Vive con nosotros, naturalmente, y come en nuestra mesa. Con su sueldo de maestra tiene de sobras para vestirse. ¿Qué más puede querer una mujer sola? T.: Hum. En América no pensamos así. B.: ¿No? Desde luego, lo creo, en una sociedad revolucionaria como la americana. Pero aquí, en nuestro pequeño mundo en el que, gracias a Dios, no nos ha invadido la corrupción —o, por lo menos, no tanto—, aquí las mujeres están satisfechas con una posición decente, aunque sea retirada. Por lo demás, la culpa es de Marta. Si se hubiera decidido a elegir, se habría situado bien hace mucho tiempo. T.: O sea, que habría podido casarse. B.: Eso es. Habría podido situarse muy cómodamente, porque, aunque parezca raro, ha tenido varias ocasiones buenas. A pesar de ser una mujer sin medios propios, ya no joven y sin ninguna distinción. T.: ¿Sin distinción? B.: Desde luego que no se lo reprocho. No me gustaría que fuera de otra

manera. Sabe usted, en una casa grande como la nuestra siempre es conveniente tener una persona ordinaria que sirva para todo lo que se presente. T.: Pero ¿y ella misma? B.: ¿Ella? ¿Qué quiere usted decir? Desde luego ella tiene cosas de que ocuparse: me tiene a mí, a Betty [la hermana, mujer de B. y señora de la casa], a Olaf [el sobrino] y a mí de nuevo. La gente no debe pensar en sí misma antes que en los demás, sobre todo las mujeres. Todos tenemos una comunidad, grande o pequeña, que debemos sostener y por la cual debemos trabajar. Yo, ciertamente, creo tenerla. (Señalando a Krap, su hombre de confianza en la empresa de construcciones marítimas que posee, y que está entrando por la derecha.) Ahora mismo tendrá un ejemplo. ¿Usted cree que lo que me llena el tiempo son asuntos personales míos? En absoluto (rápidamente a Krap): ¿Qué hay de nuevo?" ¿Y eso es un "sermón", y "nebuloso" además? ¿O no será una de las más profundas denuncias, en forma poética dramática, de la cruel hipocresía burguesa en las relaciones familiares (en este ejemplo)? Obsérvese, además, por lo que hace a la agilidad y a la organicidad, tan ibsenianas, de la relación de la poesía con la realidad moral y social, con la historia, la sutil distinción-contraposición, tan funcionalmente estética, entre la sujeción y la humillación familiar de la mujer en la Europa liberal y la condición (ya entonces) de la libertad de la mujer en la América democrática. Sin olvidar que la obra está conpuesta en 1877. Piénsese, por otra parte, en la concreción *realista* del término simbólico "espectros" en la obra maestra del mismo título (también ella mal comprendida por Plejanov): el concepto del regreso o recuerdo terrorífico —provocado por ciertos acontecimientos de nuestra vida— de creencias hereditarias muertas, con las correspondientes desilusiones y los sufrimientos nuestros: el término salta a los labios de la señora Alving cuando comprueba el fracaso trágico —y rentable— de su mercenaria unión legal —santificada por el matrimonio *burgués*— con el disoluto chambelán Alving. Lo mismo puede decirse del barco atañido (la *Indian girl*) del que es propietario el deshonesto armador Bernick; y lo mismo de la "casa de muñecas" en la comedia "feminista" del mismo título; y lo mismo para el "pato salvaje", concretísimo símbolo de la libertad y la dignidad perdidas, en la obra maestra del mismo título; y de los "caballos blancos" de *Rosmersholm*, otra obra maestra, etc. Plejanov tiene, desde luego, razón al rechazar el *Brand*, pero se equivoca también en los motivos que aduce, que son, como siempre en él, de *puro contenido*.

Gramsci: op. cit., págs. 34 ss., 60 ss., 79 ss. Cfr. DELLA VOLPE, op. cit., págs. 81 ss.; ARMANDA GUIDUCCI, "A proposito di Estetica in Gramsci", agudo artículo publ. en *La città futura*, Milano 1959, págs. 371 ss.; CARLO SALINARI in *Rinascita*, nov. 1952 (y del mismo: *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano 1960, p. e págs. 38, 42, 50, 51, 125, 252); RINO DAL SASSO, in *Studi gramsciani*: Roma 1958, págs. 123 ss.

Crítica neoestilística: L. SPITZER, op. cit., especialmente pá-



ginas 29 ss., y Marcel Proust, Torino 1959; G. CONTINI, "La stilistica di G. Devoto" (*Lingua nostra*, 11, 1950) e *Introduz., cit., a De Santis, Scr. crit., y Lett. dant.*, Firenze 1955, págs. 585 ss., etc.; ERICH AUEBARCH, *Mimesis*, cit. (cfr. MAX WEHRLI, *Allgemeine Literaturwissenschaft*, Bern 1951, págs. 65-66; el ensayo introductorio de AURELIO RONCAGLIA a la trad. italiana, Torino 1956; R. WELLEX in *The Kenyon Review*, 1954; FRANCO FORTINI in *Ragionamenti*, agosto de 1956, y L. CARETTI in *Studi urbin.*, 1957). ALFREDO SCHIAFFINI, "La stilistica letteraria", in *Momenti di st. d. lingua it.*, Roma 1953; CESARE CASES in *Società*, abril de 1955 (interesante y curioso análisis crítico procedente de un lukácsiano); MARIO FUBINI, *Critica e poesia*, Bari 1956, especialmente págs. 95 ss., y 312 ss.; GIUSEPPE PETRONIO, G. CONTINI y G. DELLA VOLPE in *Società*, 1958-1959; ROCCO MUSOLINO in *Società*, marzo de 1959 (una aguda respuesta a C. Cases a propósito de cuestiones estéticas).

Cleanth Brooks: "The language of paradox", in *Critiques*, cit., págs. 66 ss. ("... the union which the creative imagination itself effects... is not logical... We must be prepare to accept the paradox of the imagination itself"): y ve curiosamente el ejemplo típico en *The Phoenix and the Turtle*, el poemita shakespeariano inspirado por el concepto neoplatónico y místico del amor ("... Reason, in itself confounded, / Saw division grow together; / To themselves yet either neither, / Simple were so well compounded. . Love hath reason, reason none, / If what parts can so remain..." etcétera). En sustancia, se trata de la *hipóstatís esteticista* de la paradoxia (= semejanza de las cosas "más lejanas" que sea posible, como decía Aristóteles, o sea las menos semejantes) típica de la metáfora (y de la hipérbole); se trata, pues, de la reducción artificiosa y errónea de la poesía para embutirla bajo la enseñanza de la *traslación* concebida al modo romántico, como sinónima de *unidad de opuestos "fantásticos"*, con inclusión, ciertamente, y al modo schlegellano, del *Witz*, *Humor* o *Ironie* antes comentados. En esta operación reductiva queda aplastado el noble esquema metafísico de la estética de F. Schlegel, o, a lo sumo, queda supuesto inconscientemente; pero, en cambio, se mantienen todos los criterios metodológicos derivados en su tiempo de aquel esquema, y se pretende que funcionen así aislados.

## A § 19

La pintura: JOHN WHITE, *The birth and rebirth of pictorial space*. London 1957; HANS JANTZEN, *Über Prinzipien der Farbengebung in der Malerei*, in *Die Aufsätze*, Berlin 1951; WOLFGANG SCHÖNE, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954 ("...Die Farbe der Malerei des 20. Jahrh. ist als äusserst konkrete Obeflächenfarbe der Bildleinwand zugleich auf abstrahierende Gegentsnadszeichen bezogen, die keine eigentliche gegenständliche Oberfläche besitzen... Aus dem dargelegten ergibt sich, dass in der modernen

Malerei der Beleuchtungseindruck im wesentlichen allein an die Farbe als Oberflächenfarbe der Bildleinwand gebunden ist"; confrontese especialmente págs. 119 ss., 242-256; cursiva nuestra); ANDRÉ MALRAUX, *Psych. de l'art. Le musée imaginaire*, Paris 1947 ("fini, le velouté des pêches de Chardin; chez Braque ce n'est plus la pêche qui est veloutée, c'est le tableau"); FREDERICK ANTAL, *Florentine painting and its social background*, London 1947; PIERRE FRANCASTEL, *Peinture et société*, Lyon 1951; ERWIN PANOFSKY, *The meaning in the visual arts*, New York 1957; H. WÖLFFLIN, *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Basel 1947; ELGAR-MAILLARD, *Picasso*, München-Zürich 1956; ROBERTO SALVINI, *La critica d'arte moderna (La pura visibilità)*, Firenze 1949 (excelente antología razonada y crítica, que hemos tenido presente también para la traducción del paso de Fiedler citado en el texto); EMILIO CECCHI, *Giotto*, Milano 1955; CESARE BRANDI, *Carmine o della pittura*, Firenze 1947; R. BIANCHI BANDINELLI, *Organicità e astrazione*, Milano 1956; PATRICK HERON, *The changing forms of art*, New York 1955 (de la escuela de Roger Fry, del cual se han reeditado en los Doubleday Anchor Books, New York 1956, las conocidas *Transformations*; justa advertencia de Heron a los críticos: "But above all the catchy phrase is to be avoided, because it interposes a vivid verbal thought between the spectators and the painting. It is worse than useless: it impairs the spectators receptiveness to paint"); GILLO DORFLES, *Disc. tecn. sulle arti*, Pisa 1952, *Le oscillazioni del gusto e l'arte moderna*, Milano 1958, e *Il divenire delle arti*, Torino 1959; WERNER HOFMANN, *Zeichen und Gestalt*, Frankfurt am Main, 1957; B. CROCE, *La crit. e la st. d. arti fig.*, Bari 1946 (he aquí alguna muestra: "El concepto de <visibilidad> y el de <mirada productiva> revelan ser, al que los considere atentamente, meras metáforas y símbolos [sic], ricos en eficacia polémica en cuanto que niegan que el arte se resuelva en el conocimiento conceptual, en la imitación de la naturaleza o en la emotividad sentimental, pero pobres en determinaciones positivas por lo que hace al arte, y groseramente falsos cuando la metáfora y el símbolo se toman por definiciones filosóficas... Todo mueve, pues, fuera del marco demasiado estrecho de estas doctrinas del arte: fuera de la <visibilidad>, de los <valores espaciales>, etc.; fuera de esos empirismos o más allá de estos simbolismos, para llegar a la naturaleza del arte en el mundo del espíritu...", etc.); R. LONGHI, *Opere*, Firenze 1961 ss.; CORRADO MALTESE, *Quest. di metodo*, Cagliari 1958; MARIO DE MICHELI, *Le avanguardie artist. del Novecento*, Milano 1959; GUIDO MORPURGO-TAGLIABUE, *op. cit.*, págs. 130 ss.

La escultura: CELLINI, *Due trattati... uno dell'oreficeria l'altro della scultura* (Apéndice con "Lettere sulla pittura, scultura e architettura"), Milano 1811, págs. 212-213, 237 (carta a B. Varchi del 28 de enero de 1546); H. WÖLFFLIN, *Principles of Art History*, New York, s. a., págs. 54-62, 106-115, 148-149; *L'arte classica*, Firenze 1953, págs. 50-58, 183-191, etc.; BRUNO ADRIANI, *Probleme des Bildhauers*, Aeglis Verlag, Ulm 1948 (libro fundamental); JACK

C. RICH, *The material and methods of sculpture*, New York 1947; CESARE BRANDI, *Arcadio o della Scultura, Eliante o dell'Architettura*, Torino 1956 (esculturas y calcos, págs. 17 ss.); WERNER HOFMANN, *Die Plastik des XX. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1958; ERICH NEUMANN, *The archetypal world of Henry Moore*, New York 1959.

La arquitectura: P. H. SCHOLFIELD, *The theory of proportion in Architecture*, Cambridge 1958 (libro fundamental; y a propósito de las proporciones 7 : 12 y 6 : 25 referentes al Partenón: "The first of the ratios between the actual measurements does approximate closely to 7 : 12, but the second falls short by an error of about 1 %. This error may be regarded as trivial, for it would not be apparent to the eye... It is, however, a fact that .. an <incommensurable> interpretation of the ratios is quite possible as Penrose's own <commensurable> interpretation"; cursiva nuestra; y sobre el Modulor de Le Corbusier: "... not only an instrument of architectural proportion, a means of ensuring the repetition of similar shapes. It is also a system of preferred dimensions intended for standardizing the sizes of mass-produced building components"); RUDOLF WITTKOWER, *Architectural principles in the Age of Humanism*, London 1952, especialmente págs. 110 ss.; LE CORBUSIER, *Towards a new Architecture*, transl. by F. Etchells, London 1948 ("Architecture is nothing but ordered arrangement, noble prisms seen in the light. There exist one thing which can ravish us, and this is measure or escale. To achieve escale! To map out in rhythmical quantities... to balance, to resolve the equation. For, if this expression may be a paradox in talking of painting, it fits well with architecture... which works by quantities"); CARLO G. ARGAN, "A proposito di spazio interno" in *Metron*, octubre de 1948; CESARE BRANDI, *op. cit.*, págs. 97 ss. (sobre lo interno y lo externo, págs. 192 ss.; sobre los neoplásticos, pág. 179); B. ZEVI, *Saper vedere l'architettura*, Torino 1956, especialmente págs. 142 ss.; WALTER GROPIUS, *Architektur, Wege zu einer optischen Kultur*, Frankfurt am Main-Hamburg 1956; C. G. ARGAN, *W. Gropius a la Bauhaus*, Torino 1951; UMBERTO ECO, in *Riv. di Est.*, III, 1959, págs. 452-454.

## Al § 20

La música: además de Kant y Hegel, cit. en § 18; HELMHOLTZ, *Über die physiol. Ursachen der musikalisch. Harmonie*, 1857 (in *Deutscher Geist, ein Lesebuch aus zwei Jahrhunderten*, Berlin 1953, II, págs. 232 ss.) y *Die Lehre von den Tonempfindungen* Braunschweig 1963; EDUARD HANSLICK, *Vom musikalischen Schönen* (1854), Leipzig 1922 (págs. 1 ss., 62 ss., 78-79 n.); EDMUND GURNEY, *The power of sound*, London 1880; E. G. WOLFF, *Grundlagen einer autonomen Musikästhetik*, Strassb. 1934 ("Die mit Intervall bezeich-

and... the effect is due to the hard perfect intervalls and extreme use of contrary motion. The tone themselves are not metallic; the three-quarter rhythm, often contradicted by a twofourth melodic rhythm, is not a copy... This is a genuine *transformation* of occupational noise into purely musical elements—not a quality of tones similar to the noise, but *relational* effects that belong inherently to harmonic intervals and melodic progressions”; los análisis y los criterios musicales son lo mejor de los escritos de la Langer —otro ejemplo: “*music is an audible symbol of what would otherwise remain formless and incommunicable*”—; sus límites aparecen en la extensión de su concepto de “símbolo” a las demás artes, operación en la cual resulta ser un concepto esteticista, de origen romántico, que adolece de la falta de una semiótica moderna, hasta el punto de que no consigue distinguirse realmente de la platonizante fórmula de la *significant form* del poco recomendable Clive Bell); RUDOLPH RETT, *Tonality, Atonality, Pantonality*, London 1958; DERYCK COOKE, *The language of Music*, London 1959 (“There is no such simple <first of all> and <after that>: *technique is present at the very beginning*, and the creative imagination keeps on working to the very end. The two move together hand in glove all the time”); ARMANDO PLEBE, “L'estetica musicale di Hindemith”, in *Riv. di Estetica*, Torino 1959, págs. 399 ss. (un agudo análisis, entre otras cosas, de la teoría wolffiana del intervalo —como célula originaria de la música— en comparación con la de Hindemith, que entiende la serie de los intervalos como derivada de la serie de los armónicos; estamos de acuerdo con Plebe, con el que hemos tenido interesantes conversaciones, cuando afirma que el límite de la teoría wolffiana es la concepción del intervalo como *Spannung*, tensión término extra-acústico que nos hace caer en el psicologismo, lo cual impide entonces el análisis gnoseológico del intervalo como *signo* musical con el que expresar ideas musicales); La *dodecafonia*, Bari 1962, especialmente págs. 111 ss.); ROMAN VLAD, *Storia della dodecafonia*, Milano 1958; LUIGI MAGNANI, *Le frontiere della musica*, Milano-Napoli 1957 (páginas 180 ss.); FEDELE D'AMICO, “Adorno e la «nuova musica»”, *Il Contemporaneo*, septiembre de 1959 (y, preparada por el mismo, *Héctor Berlioz, L'Europa musicale*, Torino 1950); R. STEPHAN, *Musik*, Fischer Bücherei 1957 (ibid., Carl Dahlhaus: artículos “Harmonik”, “Melodik”, “Musikästhetik”, “Tonsystem”, etc.); IGOR STRAWINSKY, “Answers to 34 questions”, in *Encounter*, London, julio de 1957 (ejemplo: “— The musical idea: when do you recognise it is an idea? — I recognise musical ideas when they start to exert a certain kind of auditive sense”; “— Do you think you will ever abandon the tonal identification? — Possibly. We can still create a sense of return to exactly the same place without tonality... *Form cannot exist without identity of some sort*”; “—Is there such a thing as a problem of communication? — ... I use the language of music, and my statement in my grammar will be clear to the musician who has followed music up to where I and my contemporaries have brought it”; “— How do you understand

Webern's remark: «Don't write music entirely by ear...» — *Webern* was not satisfied with the... *passive* act of *hearing*: he requires the *hearer, whether composer or listener*, to make *cognisant* relations of what he hears: *you must know why*. He obliges the hearer to become a listener, summons him to *active* relations with music... The idea that the actual pitch of the note is not so important in an absolute sense has been supplanted, to my mind, by the idea that *pitch matters only because of the interval*. Today the composer does not think of notes in isolation but of notes in their *intervallic* position in the series, in their dynamic, their octave and their timbre. Apart from the series, the «notes» are nothing; in it, their recurrence, their pitch, their *dinamyc*, their timbre and their rhythmic relation determine form" etc.; cursiva nuestra).

La música en la sobreestructura: lo dicho acerca del modo de participación de las *ideas musicales* en una *sobreestructura* —o sea, participación por y con las gramáticas e integrantes poéticas del gusto (cfr., por ejemplo, la actual poética, weberniana, del modo de escuchar, recién aludida en la nota, con la poética romántica del mismo tema— significa: 1) que la música y con ella las demás artes que no sean artes de la palabra ni estén emparentadas de ningún modo con ella, como lo están el cine, y hasta la pintura y la escultura, cuando contienen ideas verbales como ocasiones plásticas) se inscribe en una sobreestructura reflejando así su condicionamiento histórico con la *propia técnica expresiva* semántica, y no con la expresión de fines que sean ideas "morales" e "idealidad" del tiempo (lo cual conviene, entre las artes, *in primis* a la literatura, y sólo subordinadamente al cine e indirectamente a la pintura y a la escultura cuando utilizan la literatura como ocasión plástica); 2) que, sin embargo, teniendo presente el carácter, antes visto, de relación *dialéctica* y, por tanto, *necesaria* entre el medio-sema o técnica expresiva y el fino valor o idea (símbolo) expresos, también las ideas musicales están así —en su inescindible estructuración semántica— históricamente condicionadas, y son, por tanto, testimonio de las varias culturas y sociedades; 3) por último, que lo que hay que tener presente también en esta cuestión (la cuestión de la sobreestructuralidad de las artes) es la diferencia de estructura entre los diversos signos artísticos y, por tanto, de técnicas. Por lo cual, aunque sin duda es verdad que la idea literaria o poética pertenece a una sobreestructura con su propia técnica semántica, no es menos cierto que —dada la naturaleza de dicha técnica, dado que el signo verbal, "incorpóreo" e "indiferente", tiende a ser olvidado y abolido en el *significado* del que es vehículo— en la sobreestructura queda inscrito, con las correspondientes consecuencias *artísticas*, el significado, la idea-imagen verbal (el polisentido), con los "ideales", etcétera, de una determinada sociedad; mientras que en el caso de las ideas musicales, arquitectónicas, y pictóricas, escultóricas y filmicas —dada la peculiaridad común a sus correspondientes signos y técnicas, o sea la "corporeidad" y la no "indiferencia" y no convencionalidad, junto con las cualidades orgánicas permanentes

y positivas de los respectivos signos (por diversos que sean en lo demás)— ocurre que la técnica de tales signos se inscribe en la sobreestructura con una incidencia diversa de aquella con la cual lo hace la técnica literaria, la cual es, en definitiva, técnica artística precisamente en cuanto técnica de *significados*. Recordemos de nuevo a Sierstema (language wants to be overlooked) y cfr. CALOGERO, *op. cit.*, pág. 124 (“La experiencia del lenguaje tiene este carácter fundamental: que lo que se ama o se odia no es nunca el signo, sino el significado”). Cfr. *Apéndice cuarto*.

*Post-scriptum 1961.* Como contestación a Fedele d'Amico (cuya intervención en *Il Contemporaneo* de abril-mayo es tan rica e instructiva para todos como lo son todas sus cosas) diré que probablemente su insatisfacción por el concepto de intervalo al que intento reducir la sustancia del lenguaje musical se debe al hecho de que él espera de mí algo que no puedo —ni debo— darle en un terreno filosófico, o sea un concepto de intervalo que dé cuenta detalladamente, si no incluso *exclusivamente*, del lenguaje tonal, no del lenguaje dodecafónico, de cuya consistencia y autosuficiencia él duda profundamente, no, desde luego, por razones precipitadas o superficiales; pero el hecho es que el lenguaje dodecafónico existe, y tiene una estructura que puede resumirse del modo más sencillo con palabras del propio D'Amico: “Schönberg considera... a todo intervalo como definible en sí, sin relación alguna con los demás ni con una nota fundamental”, por lo cual “una quinta es para él una quinta, una segunda una segunda, y hasta”. Ahora bien: en el terreno de la teoría filosófica o general de la música, y respecto del lenguaje, no se puede pasar eso por alto, y sólo es posible tenerlo en cuenta mediante un criterio suficientemente *comprensivo* e inevitablemente (pero razonablemente) *esquemático* de lo que es un intervalo en cualquier clase de música, tonal, atonal y hasta, si es posible, electrónica; así se identifica, por último, en el intervalo la célula originaria del lenguaje musical *tout court*. Y en cuanto a nuestra crítica (sin duda escandalosa) de la música con palabras, nos damos cuenta de que necesita ulteriores aclaraciones y justificaciones, aunque la crítica procede directamente del principio estético “del Laocoonte”, o de la pluralidad técnica de las Artes que D'Amico no rechaza; nos proponemos cubrir esa laguna mediante el concepto de *opus compositum* (= ficticio), o sea, *opus* estructurado por *sintaxis* heterogéneas, pero gustable *como conjunto* por un gusto *ecléctico* basado en meras *analogías lingüísticas*; en este sentido es típica la ópera lírica y la ópera teatral en general, la cual es, desde luego, un importante fenómeno de la historia del gusto (en sentido lato), de la cultura, de las costumbres, pero no afecta a la historia del arte musical más que por sus partes reducibles a papel pautado (incluyendo a las “voces” y a los “personajes”).

El cine: además de la bibliografía discutida en nuestro *Verosimile filmico*, 1954: ARNHEIM, *Film as art*. Berkeley and Los Angeles 1957 (y del mismo: *Art and visual perception*, ibid., 1954); UMBERTO BARBARO, *El fin e il risarcimento marxista dell'arte*, Roma 1960; LUIGI CHIARINI *Il film nella battaglia delle idee*, Milano-Roma 1954 (cfr. especialmente págs. 33 ss.: film, texto literario y espectáculo), "Panorama del cinema contemporáneo", in *Bianco e nero*, Roma 1957; artículo "Cinematografo" in *Enciclop. univers. dell'Arte*, Firenze 1960; *Arte e tecnica del film*, Bari 1962; "Film e società" in *De Homine*, Roma, junio de 1963; GUIDO ARISTARCO, *Storia delle teorie del film*, Torino 1960; KAREL REISZ, *The technique of film editing*, London-New York 1953 (pág. 45: "...the visual contribution to his gags of Groucho Marx is incalculable, and Harpo never says a word... It is not so much the quantitative balance between sound and picture, as the insistence on a primarily visual emphasis which needs to be kept in mind", etc.); BELA BALÁZS, *Theory of the Film*, London 1952 (microfisionomía, film sonoro, etc., págs. 65 ss.); K. REISZ, "Substance into Shadow", in *The Cinema 1962*, Penguin Books 1952 ("adapting another man's novel does not absolve the adaptor from the necessity of creating an integrated work within his own medium... in the film medium... John Ford has taken Steinbeck's and Caldwell's material and triumphantly made the *Grapes of Wrath* and *Tobacco Road* his own", cursiva nuestra; añádase el precedente, no menos ejemplar, de *La bête humaine*, 1938, de Jean Renoir, en el cual, por ejemplo, la "Lison", la locomotora tan querida por el maquinista Jacques, cobra un relieve expresivo en comparación con el cual la insistencia de la novela de Zola adaptada en el film resulta un poco retórica); SIEGFRIED KRACAUER, *Theory of film*, New York 1960 ("What then the book deals with? Its exclusive concern is the normal black-and-white film, as it grows out of photography... Film being a very complex medium, the best method of getting at its core is to disregard, at least temporarily, its less essential ingredients and varieties... And by the way, is the ground thus covered really so limited? From Lumière's first film strips to Fellini's *Cabiria*, from the *Birth of a Nation* to *Aparajito*, and from *Potemkin* to *Paisan*, practically all important cinematic statements have been made in black and white and within the traditional format... experience shows that, contrary to what should be expected, natural colors tend to weaken rather than increase the realistic effect which black-and-white movies are able to produce"), ed. italiana con interesante prólogo de G. Aristarco, Milano 1962; PAUL ROTH, *Documentary Film*, London 1935 (Real and creative flouht must be about real things... Let cinema attempt the dramatization of the living scene and the living theme, springing from the living present instead of from the synthetic fabrication

of the studio. Let cinema attempt film interpretation of modern problems and events..."). ROGER MANVELL, *Film*, Penguin Books 1950 (págs. 22 ss.: The film as a new art form; págs. 264 ss.: Fifty years of Films); GEORGES SADOUL *Storia del Cinema*, Torino 1951; EISENSTEIN, BLEIMAN, KOSINZEV, IUTKEVIC, *La figura e l'arte di Charlie Chaplin*, Torino 1949 (y, sobre el último Chaplin en particular, el citado *Film*, etc. de Chiarini; sobre la pantomima humanitaria de Chaplin, cfr. nuestro citado *Verosimile*); BRUNELLO RONTI, *Il neorealismo italiano*, Módena 1956; ANTONELLO TROMBADORI en *Il Contemporaneo*, mayo de 1959 (sobre el problema del realismo en el cine); Rocco MUSOLINO, "Umberto Barbaro" en *Il Contemporaneo*, agosto de 1959; dos artículos de Jean CARTA y René Guyonnet en *Esprit*, París, junio de 1960.

*Post-scriptum 1961.* Un efecto espacial artístico del tipo (cfr. texto) de la pura línea horizontal que en el *Cristo davanti a Caifa* de Biotto (y cfr. las *Nozze di Cana*) une las dos paredes laterales de una habitación no puede darse, hemos dicho, ni tendría sentido alguno en una representación filmica del interior de una habitación: porque esa representación, teniendo como signo-base el fotograma, caracterizado por ser reproducción —precisamente cinematográfica— de la tridimensionalidad de las cosas reales del mundo, no puede dar nunca sino *ángulos reales* producidos por las paredes de una habitación, etc.; por tanto, nunca estilizaciones espaciales de superficies, como el efecto de Giotto considerado y, en general, como los efectos pictóricos.

*Post-scriptum 1962.* Cine y literatura. Para comprender la relación entre cine y literatura y otras semejantes hay que tener presentes los siguientes criterios gnoseológico-estéticos. 1) El criterio de la *diferencia semántica*. Este criterio significa que la apercepción de los "contenidos" o significados artísticos de una obra cualquiera está condicionada por el *status* de organicidad semántica de ésta, y por tanto, e implícitamente por el tipo de instrumentación o de lenguaje que nos comunica aquellos "contenidos" con sus correspondientes emociones. Diversidad, pues, de los valores expresivos artísticos de los "contenidos" y sentimientos según los diferentes signos o medios lingüísticos que los median. No sólo no hay pensamiento sin lengua —como se sabe al menos desde Herder—, sino que tampoco hay pensamiento sin *signo* que le corresponda *en general*, trátase de líneas y colores, de intervalos-notas o de fotogramas, etc. Lo cual, naturalmente, supone un concepto del pensar e idear mucho más amplio que el tradicional, el cual no consigue distinguir el pensamiento en general del signo verbal con su "discursividad", y así identifica el pensamiento con la palabra tout court, con el discurso; aquí tenemos que sentar, en resolución, el concepto unitario y riguroso del pensar como unificación de lo múltiple, cualesquiera que sean sus medios, cualesquiera que sean los modos semánticos de que puede servirse —es libre de servirse— aquella unificación. 2) El



criterio (experimental) de la *reducción semántica*, consecuencia del anterior. Criterio que consiste en la comparación y examen —en un film, por ejemplo— de los resultados expresivos fílmicos, debidos a imágenes-símbolos-fotodinámicos, con los resultados del diálogo, o resultados verbales, desde el punto de vista de la *reducción expresiva* (o ausencia de tal) de los unos a los otros y, por tanto, para probar la superación de o la caída en la trivialidad o inexpressiva no-verdad, según el tipo de *lectura semántica* de los “contenidos” del film en cuestión. El arte de una obra es arte fílmico cuando consiste en que la *reducción* fílmica de sus “contenidos” o significados baste para descubrirnos su no-trivialidad, su verdad, y para originar el pathos artístico. Y así sucesivamente para las varias artes. 3) El criterio, por último, de la *ocasión semántica*. Aplicado al film ese criterio significa que, en el film, los valores verbales (por ejemplo) tienen carta de ciudadanía sólo en cuanto ocasiones de complicación y enriquecimiento de los efectos visuales o “plásticos” traslaticiamente) de microfisionomía, etc.; de lo que se desprende el destino provisional y de mero consumo visual del diáfano en el film artístico. Piénsese en el dominante rostro de Bette Davis en las *Pequeñas zorras*, pese a que el diálogo procede de la notable comedia de la Hellman. Etcétera.

Lessing: *Laokoon oder Uber die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*. Erster Teil, XX (pág. 106 del vol. III de la edición de W. STAMMLER, G. E. L. *Ausgewählte Werke*, München s. a.; trad. it de EMMA SOLA, Firenze, s. a.). Para el análisis del cap. XVI. cfr. WELLMER, *History*, cit., I, págs. 160 ss., con un análisis cuidado, pero que sobrestima el alcance teórico de las argumentaciones contenidistas y preceptistas con las que Lessing, basándose en caracteres superficiales del signo pictórico (la yuxtaposición de los signos) y del signo verbal (consecutivo), concluye que los objetos de la pintura deben ser los cuerpos, y los de la poesía las acciones; aunque no hay duda de que esta distinción de Lessing sirvió útilmente en la época para condenar la pintura alegórica en el primer caso y la poesía descriptiva en el segundo (así lo recuerda justamente Wellek). Sobre el *dictum* horaciano y Lessing, cfr. el cit. *Literary criticism* de W. K. WIMSATT JR. y CLEANTH BROOKS, New York 1957, págs. 267 ss. y 370 ss. (allí también el juicio de Goethe favorable a Lessing y la opinión de A. W. Schlegel y de Schelling sobre la fusión de las artes, y alguna alusión a la actitud contenidista y moralista de IRVING BABBITT en su conocido, y ya bastante envejecido, *The new Laokoon, An essay on the confusion of the Arts*, Boston 1910, que sirvió, de todos modos, como reacción contra la tendencia decadentista de la sinestesia artística, de la poesía-música, la poesía-color, etc.). Ecos más o menos conscientes del *Laokoon* en JOHN HOSPERS, *Meaning and truth in the Arts*, Chapell-Hill 1949 (por ejemplo, págs. 173 ss. y 78 ss. sobre la música, con los *dicta* citados de Mendelssohn y Schumann), y en la cit. *Theory of Liter*, de WELLEK-WARREN (con

incertidumbres y contradicciones, págs. 125 ss.; de todos modos es útil en comparación con la confusión idealista de las artes; contra Croce, pág. 130).

En cuanto a las distinciones empíricas, superficiales, que son los subgéneros artísticos o "géneros" literarios, pictóricos, musicales, etc., no puede pasarse por alto la primera crítica científica a que fueron sometidos, nada menos que por obra de Aristóteles (in *Poet.*, 1451 b1 ss., cfr. 1447 b 14 ss.): que "el historiador y el poeta no se distinguen porque uno escriba en verso y el otro en prosa; la historia de Herodoto, por ejemplo, podría ponerse muy fácilmente en versos, pero tampoco en versos sería menos historia de lo que lo es sin versos; la verdadera diferencia es que el historiador describe hechos realmente ocurridos, y el poeta hechos que pueden ocurrir". Primera crítica científica porque realizada según una observación rigurosa de la incidencia gnoseológica o la ausencia de ella en los llamados géneros literarios, *verso y prosa*; distinción, en suma, no hecha en función de una previa repugnancia mística por lo diverso, por la multiplicidad de la experiencia artística, como le ocurre a la crítica idealista, metafísica, de los géneros literarios, pictóricos, etc.; esta última es una crítica indiscriminada que revuelve y mezcla con estos pseudogéneros los géneros artísticos propiamente dichos. Sobre conatos de crítica de los géneros literarios en el neoaristotelismo de Lessing cfr.

G. DELLA VOLPE, "Per una lettura critica della "Dramaturgia" di Lessing" in *Crisi dell'estetica romantica*, Roma 1963 (Lessing: "cuando un hombre de genio hace que en una obra intervengan varios géneros, hay que olvidarse de los dogmas y limitarse a ver si el autor ha realizado su designio [literario]; ¿qué me importa que una obra de Eurípides no sea todo narración ni todo drama?"). Sobre la *D.v.* cfr. PAOLO CHIARINI, *Letteratura e società*, Bari 1959, págs. 75 ss. Sobre el intento más reciente de la defensa de los géneros literarios (lírico, épico, dramático, como *stilistische Grundbegriffe*) cfr. STAIGER, op. cit., y a su propósito WEHRLI, op. cit. (superficial).

Diderot y el problema de la distinción de las artes: "...¿por qué una descripción admirable en un poema tiene que ser ridícula en una tela? ...¿por qué el dios [Neptuno], cuya cabeza es tan majestuosa en el poema [et alto / prospiciens, summa placidum caput extulit unda] *Eneida*, 1, 126-127], no puede aparecer [en un cuadro] sino como un despechugado...? ¿Cómo puede ocurrir que lo que nos subyuga la imaginación disguste a nuestros ojos?" *Lettre sur les sourds et les muets*. "El mismo Racine no se expresaba, ciertamente, con la delicadeza de un arpa...; su melodía era pesada y monótona en comparación con la de un instrumento", etc. *Addition a la Lettre sur les aveugles*

## Al Apéndice primero

Engels: op. cit., págs. 480-484 (carta cit. a miss Harkness).

Lenin: *Über Leo Tolstoi Aufsätze*, Berlín 1953 (especialmente págs. 7-30; todos estos escritos pertenecen al periodo septiembre de 1908-enero de 1911, y están incluidos en los vols. 15, 16 y 17 de la edición rusa); BORIS MEILAKH, *Lénine et les problèmes de la littérature russe*, París 1956 (bastante desigual). Sobre Pasternak, v. MARIO ALICATA, *Sul caso Pasternak*, Roma 1958; RICHARD D. STERN, "Doctor Zhivago as a novel", in *The Kenyon Review*, 1959, págs., 154 ss., y ELIO MERCURI in *Società*, marzo de 1960.

Sobre los problemas del realismo en general y del realismo socialista en particular, cfr. también: BERTOLT BRECHT, "Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise", in *Versuche*, Heft 13, Berlín 1954 ("Nichts hindert auch die Realisten Cervantes und Swift, Ritter mit Windmühlen kämpfen und Pferde Staaten gründen zu sehen. Nicht der Begriff der Enge, sondern der der Weite passt zum Realismus... Über literarische Formen muss man die Realität befragen, nicht die Aesthetik, auch nicht die des Realismus. Die Wahrheit kann auf viele Arten verschwiegen und auf viele Arten gesagt werden..."), cursiva nuestra); "Wolkstümlichkeit und Realismus" (1938), in *Sinn und Form*, 1958, IV. Heft; trad. it. "Popolarità e realismo", por P. CHIARINI, in *L'Europa letteraria* (dirigida por Giancarlo Vigorelli), Roma, 1, 1960 (los ensayos de Lukács "iluminan el concepto de realismo, aunque, en mi opinión, lo definen de un modo algo estrecho"; "Realista quiere decir: que descubre los nexos causales de la sociedad, que desmascara los puntos de vista dominantes como puntos de vista de los dominadores, que escribe desde el punto de vista de la clase que dispone de las soluciones más amplias para las más urgentes dificultades que tiene la sociedad humana; que subraya el momento del desarrollo, la concreción y la posibilidad de abstracción"; "Por eso permitiremos al artista que ponga en juego toda su fantasía, todo su humor, toda su inventiva. No nos atenderemos a modelos literarios demasiado detallados...").

Véase sobre estos problemas y otros varios el volumen misceláneo *Fragen der Literaturtheorie*, herausgegeben von L. I. TIMOFEJEV, Berlín 1953 (de interés desigual: cfr. por ejemplo págs. 15 ss., 95 ss. 175 ss.). IGNAZIO AMBROCIO, "Il dibattito letterario nell'URSS", in *Società*, julio-agosto de 1959; CARLO SALINARI y otros, "Problemi del Realismo in Italia", in *Il Contemporaneo*, febrero-marzo de 1959; STEFAN MORAWSKI, *Realism as an artistic category*, Athens 1960.

En cuanto al concepto metodológico lukacsiano de un "realismo crítico" precursor del realismo socialista y que tendría su máximo exponente en Thomas Mann, digamos en seguida que nos dejó muy dubitativos, aunque no sea más que por ciertos resultados nega-

tivos a que lleva, o sea: la inadecuada valoración de la originalidad poética de un Proust, un Joyce y un Kafka, últimos grandes narradores decadentes burgueses, en comparación con el arte burgués, refinado, pero de segunda mano, de un Mann (epígono, a veces genial, del realismo del XIX). Para bajar un poco a lo concreto, piénsese en la calidad del testimonio poético de la crisis burguesa (en cuanto crisis sufrida y no *jugada para superarla*, como es el caso, en cambio, de Maiakovski y de Brecht; pero ocurre precisamente que los poetas que ante una crisis de la civilización se limitan a sufrirla son escritores decadentes) representado: 1) por la *Recherche* proustiana, con su análisis de la decadencia de las élites franceses de la época centrada en la primera guerra mundial; análisis, como debe observarse, realizado con un método intelectual que no podría ser más significativamente individualista-burgués, o sea, por medio de una memoria interior y contemplativa (a la que se debe una narración que es una especie de autobiografía *artística* del autor-protagonista); 2) por el *Ulysses* de Joyce, que —con la técnica literaria de un monólogo interior en el que se concierta un contrapunto negativo, irónico, anti-heroico, de mitos clásicos y hechos cotidianos —es una *summa* y un juicio de nuestra civilización burguesa humanitaria, en el sentido de que la justificación de ésta se reduce a términos de sus *lugares comunes* ya *desvitalizados* (recuérdese, por ejemplo, la afirmación —que “la verdadera vida es el amor, lo contrario del odio”— proferida con un efecto de patético absurdo por el solitario protagonista Leopold Bloom en aquella caverna de modernos cíclopes que es la taberna dublinese en la que se reúnen normalísimos “ciudadanos” patrioteros y racistas; y compárese con la atmósfera positiva en que tan confiadamente activos y vivos se mueven los héroes de un Tolstoi); 3) por el *Proceso* y el *Castillo* y las narraciones de Kafka, con sus alucinantes alegorías satíricas de angustias existenciales, religiosas y metafísicas (Lukács está en peligro de profunda contradicción a propósito de esta poesía narrativa, que se esfuerza por analizar un poco, diferencia de lo que hace con Proust y Joyce: usa para ella el término de “alegoría” en sentido peyorativo, y niega que Kafka llegue a “elevar el particular individual... a la particularidad de lo típico”, mientras que admite que en Kafka “la concepción de los detalles particulares es selectiva, de tal modo que subraya eficazmente lo esencial”); piénsese en todo eso y considérese qué significan —como representaciones artísticas de la actual época burguesa— en comparación con alguna parte de Proust, Joyce o Kafka, el drama de la *Muerte* (del esteta wildiano) en *Venecia*, o la confesión del propio egoísmo del artista romántico-decadente en *Tonio Kröger*, o la tragedia del final de la gran familia hanseática en los *Buddenbrooks*, del “siempre inmanente” (según Lukács) escritor burgués Thomas Mann: sin duda, no significan poco (sobre todo en comparación con el arte decadente, pero auto-satisfecho, de un Gide, Mann representa un realismo artístico sin duda superior), pero no pasan de ser visiones *episódicas* de una

crisis como la de nuestro tiempo, porque son visiones sin un centro problemático profundo. Y la herencia de Kafka es patente en Camus (en el *Etranger* y el *Malentendu*, por ejemplo), como la de Proust lo está en la Woolf, y la de Kafka y Joyce juntos en Beckett (*En attendant Godot*, etc.), y la de Joyce en las farsas de Jonesco; pero el arte de Mann, aunque burgués y de crisis, no tiene herederos conocidos; y esto también quiere decir algo. Hay que repetir que donde hay poesía auténtica (y hay que esforzarse por captarla más allá de todo esquema de "contenidos" ya preconcebido) hay siempre verdad sociológica y, por tanto, realismo, representación simbólica polisentido —que juzga de un modo u otro— de una realidad histórica y social: realismo que, por ejemplo, puede ser tanto el realismo *burgués* optimista y constructivo de un Fielding o un Balzac, etc. (que es el que concibe Lukács), cuanto el realismo pesimista-constructivo de un Swift (como pensamos, junto con Brecht: y no sólo, por ejemplo, por el pueblo de los Houyhnhnms del *Gulliver*, sino también, desde luego, por la *Modesta proposición para evitar que los adolescentes irlandeses sean un peso para sus padres y para el país*); o puede ser también el realismo en varios modos pesimista-apocalíptico de los Eliot, Proust, Joyce, Kafka; o también el modesto realismo "inmanente" de un Mann, el realismo del *hic et nunc*; o, por último, el nuevo realismo optimista y constructivo que es el realismo socialista de los Malakovski y los Brecht (con sus hipérboles y parábolas incluidas). Porque, como hemos visto antes, si en la poesía no hubiera un lugar para cualquier idea o concepción del mundo, es obvio que en ella no habría sitio para la idea socialista (y no tendría entonces fundamento el actual interés de los demócratas por una poesía realístico-socialista); lo que significaría que la poesía, considerada filosóficamente, en su generalidad, se niega orgánicamente a la idea, como opina la Estética burguesa romántica, postromántica y decadente. Pero creemos tener alguna razón para pensar que las cosas son de otra manera, y creemos también que en esta opinión nos sostiene el ejemplo de un revolucionario como Lenin, el cual supo recoger la lección de verdad —instructiva para los mismos revolucionarios— que se desprendería de la representación artística por Tolstoi —con una base ideológica negativa, mística y reaccionaria— de las condiciones de los campesinos rusos hacia 1905. ¿Realmente requiere mucho mayor esfuerzo de los demócratas y socialistas el comprender hoy la lección negativa, sin duda, pero tan instructiva (porque verdadera con verdad artística, que es también sociológica) que nos suministra sobre la crisis de esta época la gran literatura decadente de los Eliot, Proust, Joyce y Kafka? Por detenernos un momento ante este último, ¿cómo negar el edificante sentimiento de pesadilla moral producido en el lector por la representación, en el *Castillo*, de aquella vida de K. y de los demás personajes, sórdida hasta el extremo y casi infrahumana porque sometida a la alienación elemental, la alienación religiosa, que es consubstancial y acompaña real, históricamente a toda otra alienación del hom-

bre bajo el temor de las autoridades opresivas, porque consagra de diversos modos a estas otras autoridades que se hacen trascendentes como la divina? Es difícil negar el jugo de verdad y edificante de esta especie de humorismo negro que es el "humorismo religioso" de Kafka (esta aguda formulación es de Thomas Mann); pero, para captarlo, hay que proceder desde el interior de la expresión artística de este humorismo, desde sus símbolos polisemitos (desde aquel inaccesible "castillo" condal, desde su cruel e hipócrita "administración" de la "aldea", en el engranaje de la cual, por ejemplo, el motivo poético goethiano e ibseniano, y antes dantesco, del eterno femenino que intercede y salva, etc., se invierte en el motivo contrario de la sistemática prostitución de la mujer, la cual puede procurar al que ama favores "burocráticos", también, pues, favorece de "lo alto", que es el motivo de una abyección y una frustración infinitas, etc.); y no se puede en cambio partir de preocupaciones externas, como hace Lukács cuando se remite *tout court* a la "vieja monarquía de Habsburgo", etc., sin la mediación de aquellos símbolos poéticos con su correspondiente sentido central, antes aludido. Y así la alternativa final formulada por Lukács —"¿Franz Kafka o Thomas Mann? ¿Decadencia artísticamente interesante o realismo crítico veraz?"— nos resulta artificiosa y capaz de desviarnos impidiéndonos una apreciación estética adecuada y concreta de los respectivos autores. Porque, en resolución, ninguno de los dos anticipa en su arte la verdad realista socialista y, por otra parte, el carácter de "realismo crítico" reconocido por Lukács al arte, también burgués-decadente, del segundo, es superfluo; en todo caso, no sirve para inferir de él el carácter *distintivo* de tal arte en cuanto realismo crítico "veraz", ya sea por la razón general de que la poesía auténtica es siempre verdad realista (sociológica), y por tanto "crítica" (es decir, no unilateral, puesto que es una verdad), ya sea por la particular razón antes indicada: que lo "inmanente" —es decir, lo episódico y de crónica— que caracteriza el arte del segundo, lejos de constituir un mérito distinto y superior comparado con el arte del primero (profundamente alegórico o, si se prefiere, simbólico), indica obviamente su límite y su relativo valor (de verdad), inferior al del primero (como inferior también al del arte de un Proust o un Joyce, por quedarnos en el terreno de la narrativa). Por tanto, si tuviera algún sentido metodológico-estético hablar en este punto de elecciones y alternativas de decisión, la elección adecuada debería ser la inversa de la de Lukács. Cfr. Lukács, *Il significato attuale del realismo critico*, Torino 1957 (es, de todos modos, uno de los escritos más sugeridores de L.); y, para Proust: E. B. BURGM, op. cit. (ej.: "His criticism of Swann is like Swann's criticism of himself; it has the melancholy of an after-thought, of a might-have-been... But his social signification all the same is there, to represent the failure of what at one time seemed possible, of what once Henry James had expected, the achievement of a bourgeois leisure class", etc.); para Joyce, cfr.: HARRY LEVIN, J. J., Norfolk 1941 (ej.: "But «the special odour of corruption», in which he took

pride, was by no means peculiar to Dublin... It was by no means peculiar to Dublin... It was perceived by an expatriate american poet, T. S. Eliot, as he watched the lost souls crowding over London Bridge: <Falling towers / Jerusalem Athens Alexandria / Vienna London / Unreal>"); E. B. BURGUM, op. cit. (ej.: "If Rabelais is the literary record of individualism, *Ulysses* illustrates its final bankruptcy in the hopeless isolation of the individual spirit"); RICHARD M. KAIN, *Fabulous voyage, J. J. s Ulysses*, Chicago 1957 (especialmente págs. 167-212, por ejemplo: "The texture of *Ulysses* provides ample evidence that the book is intended to be a merciless exposure of the keylessness of modern man... Critics have hitherto concerned themselves so exclusively with the technique of *Ulysses* that no detailed study has yet been made of its devastating social analysis. Modern popular faiths are shown to be outmoded shibboleths... Nowhere is Joyce's social criticism more searing than in his portrayal of Bloom's humanitarian philosophy. Essentially a man of good will, Bloom finds himself corrupted by a world given to crassly monetary values. This absurd little man has no difficulty in reconciling schemes for private profit with vague, general visions of human betterment. He reproduces on a primitive, prethought level the inconsistencies of the political and economic liberal" etc.); RICHARD ELLMANN, *J. J.*, New York 1959 (especialmente págs. 1 ss.; 376 s.; ejemplo: "Joyce's cuort is, like Dante's or Tolstoy's always in session. The initial and determining act of judgment in his work is the justification of the commonplace... There is nothing like Joyce's commonplace in Tolstoy, where the characters, however humble, live dramatically and instill wisdom or tragedy in each other" etc.); S. L. GOLDBERG, *The classical temper, A study of James Joyce's Ulysses*, London 1961 (especialmente págs. 100 ss., 142 ss., 248 ss.; ejemplo "The result is a comment on the age far more mature, because far more dramatic in this sense, than that of *Bouvard and Pécuchet* or *The Waste Land*... The drama of the book derives from Bloom's ambiguous relations to his society, from the interplay between his limited values, his social exile, and his underlying sanity" etc.; sólo que el autor de este buen libro pasa por alto el origen y el alcance histórico, sociológico, de algunas formulaciones artísticas del *Ulysses*, al no ver, por ejemplo —a propósito del miedo que tiene Stephen a la historia, "una pesadilla" de la cual, dice, "estoy intentando salir"— que éste es un rasgo moral que realiza perfectamente la figura del intelectual burgués, platonizante y sediento de eternidad en su concepción del arte como "epifanía" y "éxtasis"; tal es precisamente Stephen, y así se completa verdaderamente aquella *summa* —o juicio poético— de toda una época que es el *Ulysses*); para Kafka, cfr.: KAFKA, *Das Schloss*, Berlín 1951, (I, págs. 19, 27-28: sobre el "conde": "¿Pero cómo? ¿No conoce al conde?. ¿Y ¿cómo voy a conocerle?)" dijo despacio el maestro, y añadió en francés: <Cuidado con la presencia de estas criaturas inocentes>; sobre las campanas del "castillo": "...arriba resonó un tañido de campanas alegre y alado, que por un instante al menos hacía temblar

al corazón como si lo amenazara —porque el sonido era también doloroso— con el cumplimiento de lo que deseaba inciertamente”); FRITZ MARTINI, *Das Wagnis der Sprache*, Stuttgart 1954, págs. 27 ss. (ejemplo: “...Es geht thematisch um einen Vorgang [cfr. *Das Schloss*, VII, 138 ss.], der eine Grundfigur des Kafkaschen Erzählens darbietet: der Held K. tritt der *Gegenmancht* in einer Auseinandersetzung, die er herausfordert, gegenüber. Diese Auseinandersetzung zeigt, scheinbar ohne Ergebnis, dennoch in vollendentem Ergebnis *seine dauernde Lage: in völliger Hilflosigkeit* trotz angestrengtester Selbstbehauptung der Gerichtete, in der Anklage der Angeklagte *zu sein*, cursiva nuestra; contiene bibliografía); REMO CANTONI, *La coscienza inquieta*, Milano 1949, págs. 361 ss.; EDWIN HONIG, *Dark Conceit*, London 1960 (la alegoría satírica de Kafka es apocalíptica); para Mann, cfr.: HANS EICHNER, *T. M.*, Berlin 1953; sobre el escrito de Lukács puede verse alguna justa reserva de CARLO SALINARI en *Il Contemporaneo*, 30 de noviembre de 1957.



## **REGISTRO ALFABETICO DE AUTORES**

- Aalto, 230  
 Abbagano, 258  
 Adorno, 208, 211, 238, 283  
 Adriani, 281  
 Alain, 60  
 Alicata, 251, 291  
 Allemann, 275  
 Alonso, A. 120, 261, 262  
 Alonso, D. 146, 148, 270  
 Ambrogio, I. 250, 291  
 Anceschi, 243  
 Antal, 205, 281  
 Argan, Carlo G., 282  
 Ariosto, 24, 174, 217, 275  
 Aristarco, G. 287  
 Aristóteles, 24, 83, 91, 102, 119, 280, 290  
 Arnheim, 214, 287  
 Arnold, M. 164, 271  
 Auden, 67  
 Auerbach, 44, 50, 90, 186, 187, 249, 251, 275, 276, 280  
 Babbitt, I. 289  
 Balász, 214, 287  
 Balzac, 12, 90, 183, 223, 224, 225, 226, 227, 234, 275, 276, 278, 293  
 Barbaro, U. 116, 287  
 Barbi, 42, 249  
 Bateson, 267, 269  
 Baudelaire, 62  
 Beckett, 293  
 Beethoven, 209, 211, 217, 237, 238  
 Bellessort, 165, 271  
 Bembo, 144, 270  
 Benevolo, 230, 231  
 Benjamin, W. 168, 272  
 Bérard, V. 86, 164  
 Berenson, 203  
 Bertoni, 12  
 Bianchi, L. 271  
 Binni, 245  
 Binyon, L. 163  
 Blackmur, 250  
 Bloch, M. 83, 117, 251  
 Bodmer, 164  
 Böhm, 58  
 Bossuet, 162  
 Bradley, 248  
 Brancusi, 207  
 Brandi, 281, 282  
 Braque, 204, 228  
 Brecht, 60, 89, 140, 225, 229, 269, 291, 292, 293  
 Brelet, 283  
 Brémoud, 127, 145, 267  
 Bridges, 262  
 Bröndal, 253  
 Brooke-Rose, C. 251  
 Brooks, C. 17, 80, 121, 126, 131, 138, 144, 147, 190, 243, 250, 260, 261, 262, 267, 269, 270, 280, 289  
 Brown, C. 215  
 Browning, 126  
 Bruno, 113, 114, 115  
 Burgum, 138, 268  
 Burns, 125, 128, 130, 267  
 Calogero, 258, 286  
 Camus, 293  
 Cantoni, 296  
 Caretti, 259, 280  
 Carnap, 118, 120, 260  
 Cases, 280  
 Cassirer, 252  
 Castelvetro, 82, 84, 94, 251  
 Castiglioni, N. 211, 238, 283  
 Ceccato, 258  
 Cecchi, E. 281  
 Cellini, 205, 206, 281  
 Cerroni, U. 269  
 Cervantes, 24, 89, 174, 275  
 Cicerón, 81  
 Cino da Pistoia, 154, 155, 271

- Coleridge, 17  
 Contini, 19, 111, 112, 186, 187,  
 244, 250, 259, 275, 280  
 Cook, J. 218  
 Cooke, D. 284  
 Courbet, 204  
 Crescini, 51  
 Croce, 26, 27, 29, 45, 99, 100,  
 103, 181, 182, 185, 186, 190,  
 246, 249, 252, 267, 275, 276,  
 281, 290  
 Curtius, E. 250  
 Curtiz, M. 215  
  
 Chaplin, 288  
 Chapman, 164, 271  
 Chateaubriand, 33, 246, 247  
 Chiarini, L. 269, 287, 288  
 Chiarini, P. 290, 291  
 Chimenz, 49, 249  
  
 Dahlhaus, C., 284  
 Dal Sasso, R., 279  
 Dante, 18, 19, 44, 45, 46, 50, 51,  
 66, 78, 89, 91, 94, 158, 159, 160,  
 187, 226, 244, 249, 271  
 D'Amico, F., 284, 286  
 Daudet, 276  
 Debenedetti, G., 275  
 Delfel, 270  
 Del Grande, 246  
 De Micheli, M., 229  
 De Robertis, 111, 145, 259  
 De Sanctis, 20, 93, 94, 160, 161,  
 181, 182, 245, 247, 251, 271,  
 275, 276  
 De Saussure, 99, 101, 103, 109,  
 148, 234, 252, 253, 254, 256,  
 257, 272  
 De Sica, 215  
 Devoto, 280  
 Dewey, 244  
 Dib, M., 270  
 Dickens, 176  
 Diderot, 218, 290  
 Dionisio de Halicarnaso, 146  
 Dmytryk, 215  
 Donini, F., 250  
 Donne, 262  
 Dorfler, 281  
 Dryden, 153, 271  
 Dylan Thomas, 67  
  
 Eco, U., 282  
 Eimert, 283  
 Eisenstein, 215, 288  
  
 Eliot, T. S., 60, 61, 66, 69, 77,  
 91, 129, 165, 192, 193, 250, 271,  
 293, 295  
 Ellmann, R. 295  
 Eluard, 269  
 Empson, 144, 251, 268, 270  
 Engels, 11, 89, 90, 180, 182, 193,  
 223, 225, 226, 227, 246, 251,  
 252, 274, 291  
 Esquilo, 33, 89, 246, 248  
 Euripides, 31, 41, 91, 246  
  
 Faulkner, 215  
 Fellini, 215, 287  
 Fiedler, 200, 281  
 Fieldin, 293  
 Finkelstein, 283  
 Fisher Jorgensen, 255  
 Flaubert, 184, 185, 226, 260, 278  
 Ford, J., 287  
 Fortini, 269, 280  
 Fouquet, 204,  
 Francastel, 281  
 Fraser, 268  
 Fraenkel, E., 39, 40, 249  
 Fréville, 275  
 Froissart, 50  
 Fubini, 280  
  
 Galileo, 117, 119, 131, 260, 283  
 Gardner, 250, 263  
 Gauguin, 229  
 Gentile da Fabriano, 205  
 George, 153, 158, 159, 160, 166  
 271  
 Gerratana, V., 246, 275  
 Getto, 249  
 Gide, 271, 276, 292  
 Gilbert, A., 163, 271  
 Gildemeister, 159, 160  
 Giotto, 202, 214, 288  
 Gmelin, 159, 160, 271  
 Goethe, 25, 78, 89, 92, 93, 131  
 145, 150, 151, 153, 164, 167  
 178, 185, 246, 249, 267, 270  
 271, 289  
 Goldberg, 295  
 Goldmann, L., 246  
 Góngora, 137, 146  
 Gramsci, 11, 12, 44, 185, 249  
 279  
 Gropius, 230, 282  
 Guiberteau, 162, 271  
 Guiducci, A., 279  
 Günther, W., 250  
 Gurney, E., 282

Guttuso, 229

Haedens, K., 60, 250

Hamann, 51, 272

Hanslick, 208, 282

Harrington, J., 163

Hartmann, N., 18, 100, 168, 243, 272

Haskell, A., 213

Heat-Stubbs, 157, 271

Hegel, 26, 27, 29, 40, 87, 93, 196, 197, 198, 199, 208, 213, 246, 249, 251, 282

Heidegger, 267

Heilmann, L., 215, 253, 255

Helmholtz, 209, 282

Hemingway, 166, 167, 215

Hennecke, 153, 271

Herder, 100, 235, 252, 274, 288

Heron, P., 281

Hikmet, N., 269

Hjeltenslev, 12, 102, 109, 112, 253, 255, 256, 257, 259

Hindemith, 208, 209, 236, 283, 284

Hobbes, 82

Hofmann, W., 281, 282

Hölderlin, 132, 140, 165, 185, 267, 272

Homero, 137, 164, 167, 246, 271

Honig, R., 295

Hopkins, 262, 263

Horacio, 40, 41, 92, 165, 249

Hospers, J., 289

Hugo, 145, 265

Humboldt, 100, 101, 113, 146, 252, 274

Husserl, 231

Huxley, A., 146

Ibsen, 184, 226, 243, 278

Ichikawa, 215

Jantzen, 280

Jean-Aubry, 271

Jean Paul, 274, 275

Johansen, 264, 265

Johnson, S., 148, 270

Jonesco, 293

Joyce, 292, 293, 294

Kafka, 292, 293, 294, 295

Kahn, S. J., 174

Kant, 136, 137, 175, 176, 196, 197, 198, 199, 204, 208, 210, 211, 236, 237, 243, 274, 282

Keats, 146

Kermode, F., 243

Kiessling, A., 249

Kitto, 248

Klee, 231

Kleist, 119, 185, 252

Korff, 52, 56, 58, 90, 249, 251

Kracauer, 287

Kranz, 246, 267

Kraus, K., 154, 271

Krupskaia, 225

Kubrick, 215

Lamennais, 160, 161, 162, 271

Landormy, 210, 237

Langer, S., 283, 284

Le Corbusier, 208, 230, 282

Léger, 229

Leibowitz, 212, 283

Leishmann, J. B., 165, 272

Lenin, 193, 223, 224, 225, 226, 227, 291, 293,

Leopardi, 110, 145, 156, 157, 158, 166, 167, 245, 271, 272

Lessing, 217, 218, 289, 290

Levin, H., 294

Lewis, C. D., 165, 272

Lissa, Z., 283

Lombardo, A., 243

Longfellow, 153, 271

Longhi, R., 281

Longnon, 161, 162, 271

Lowell, 272

Lukács, 11, 18, 58, 89, 182, 183,

184, 223, 225, 229, 233, 244, 249, 275, 276, 278, 291, 292, 293, 294, 296

Mackail, 165, 272

Maddow, B., 215

Magnani, L., 284

Maiakovski, 57, 60, 69, 89, 91, 142, 193, 226, 229, 250, 292, 293

Malherbe, 127, 250, 267

Mallarmé, 20, 134, 135, 136, 146, 148, 244, 267, 268, 270, 271,

272

Malraux, 281

Maltese, C., 244, 281

Manet, 228

Mann, Th., 291, 292, 293, 294, 296

Manvell, R., 288

Manzoni, 12, 245, 259

Marr, 274

- Martinet, 255  
 Martini, F., 296  
 Martynov, 269  
 Marx, Groucho, 287  
 Marx, Karl, 11, 25, 26, 30, 99,  
 179, 223, 246, 252, 274  
 Masaccio, 205  
 Massine, 213  
 Matisse, 204  
 Matthiessen, 250  
 Maurois, 156  
 Maxwell, D. E. S., 250  
 Mazon, P., 102, 253  
 Meilakh, 291  
 Mendelssohn, 211, 237, 258, 289  
 Mercuri, E., 291  
 Merker, 246  
 Merwin, W., 272  
 Meyer-Greene, 283  
 Meyers, S., 215  
 Mila, 283  
 Mill, J. S., 121  
 Moeller, C., 246, 247  
 Möller, 254  
 Momigliano, A., 144  
 Mommsen, 117, 175, 273  
 Mondor, 271  
 Monet, 204  
 Montale, 67  
 Moore, G., 17, 243  
 Moore, H., 207  
 Morawski, 291  
 Morpurgo-Tagliabue, 261, 281  
 Morris, C., 258  
 Morris, W., 165, 230, 231, 232  
 Mucci, V., 269  
 Muray, G., 165, 246, 247  
 Muscetta, 245, 271  
 Musil, 275  
 Musolino, 280, 288  
  
 Nencioni, 252  
 Nerval, 150, 151, 153, 270  
 Nida, E. A., 105, 253  
 Nijinsky, 213  
 Norden, 175, 273  
 Norwood, 37, 246  
 Noulet, 135, 267  
  
 Ogden, 100, 253, 257, 261  
  
 Paci, 260, 261  
 Page, D., 246  
 Pagliaro, 253  
 Palladio, 207  
 Panofsky, 203, 281  
  
 Pareyson, 261  
 Pasolini, 270  
 Paratore, 271  
 Pasternak, 225, 291  
 Paul, 275  
 Perrota, 246  
 Petrarca, 19, 50, 110, 114, 174  
 Petronio, G., 280  
 Picasso, 204, 228, 229  
 Piero della Francesca, 204  
 Pignon, 229  
 Piguët, J. C., 261  
 Pindaro, 40, 41, 78, 86, 129, 167,  
 174, 246, 251  
 Platón, 176  
 Plebe, 244, 258, 284  
 Plejanov, 11, 182, 183, 184, 223,  
 225, 275, 278, 279  
 Poe, 145, 146, 271  
 Poggioli, R., 250  
 Pohlenz, 32, 246  
 Pollock, 228  
 Pongs, 251  
 Pope, 164, 270, 271  
 Porzig, 104, 253  
 Pound, 80, 156, 251, 271  
 Praz, 250  
 Preti, 260  
 Proust, 167, 187, 267, 292, 293,  
 294  
 Pudovkin, 215  
  
 Quintiliano, 81  
 Quasimodo, 269  
  
 Rabelais, 275  
 Racine, 41, 181, 187, 247, 267  
 Rameau, 217, 238  
 Reinhardt, K., 246  
 Reisz, K., 287  
 Renoir, J., 287  
 Rexroth, K., 157, 271  
 Richards, I. A., 82, 83, 86, 100,  
 251, 253, 257, 258, 261, 268  
 Richardson, 278  
 Rickert, 58  
 Rilke, 60, 154, 155, 158, 166,  
 192, 250, 271  
 Rimbaud, 67, 130, 139, 142, 269  
 Rognoni, 283  
 Romano, 111, 259  
 Roncaglia, 280  
 Rondi, B., 288  
 Rosiello, 253  
 Rossellini, 215  
 Rossi, M., 261

- Rostagni, 87  
 Rotha, 287  
 Rusin, 164, 271  
 Russo, 276  
  
 Sadoul, 298  
 Safo, 167, 177  
 Sainte-Beuve, 32, 156, 247  
 Salinari, C., 279, 291, 296  
 Salvini, R., 281  
 Santayana, 145, 270  
 Sapegno, 249, 251  
 Sapir, 101, 112, 253, 257, 259  
 Schadewalt, 165, 271  
 Schelling, 87, 218, 289  
 Schiaffini, 280  
 Schiller, F., 90, 218  
 Schlegel, A. W., 86  
 Schlegel, F., 154, 181, 190, 247,  
     274, 280, 289  
 Scholfield, P. H., 282  
 Schöne, W., 280  
 Schönberg, 208, 283  
 Schopenhauer, 208  
 Schumann, 258, 289  
 Segre, C., 270  
 Seidler, 251, 259, 266, 270  
 Servien, 260  
 Shakespeare, 153, 154, 271  
 Siertsema, 109, 235, 253, 254,  
     255, 257, 286  
 Slutski, 142, 269  
 Smitth, A., 75  
 Socrate, M., 269  
 Sócrates, 176  
 Sófocles, 26, 29, 30, 32, 90, 91,  
     130, 165, 167, 178, 181, 246,  
     247, 272  
 Solmi, 272  
 Spender, 67, 250  
 Spinella, M., 274  
 Spirito, 261  
 Spitzer, 165, 186, 287, 267, 271,  
     279  
 Staël, 247  
 Staiger, 145, 270, 290  
 Stalin, 274  
 Stallman, R. W., 262, 276  
 Stender-Petersen, 264  
 Stendhal, 119, 183, 275  
 Stephan, R., 284  
 Stern, R., 275, 291  
 Stevens, W., 67, 250  
 Stone, 274  
 Strada, V., 269  
 Stravinski, 208, 212, 283, 284  
  
 Strich, J., 215  
 Swift, 293  
  
 Tafuri, 230, 231  
 Taine, 181, 274  
 Tecchi, 145  
 Tennyson, 145, 147  
 Terracini, B., 272  
 Thomson, G., 246  
 Timofejev, L. I., 250, 291  
 Tolstoi, 12, 183, 184, 193, 223,  
     224, 225, 226, 227, 292, 293  
 Tommaseo, 50  
 Toynbee, Ph., 233  
 Traverso, 246  
 Trombadori, A., 288  
 Turnell, M., 274  
 Tuve, 251  
  
 Ungaretti, 249, 250  
 Unger, L., 250  
  
 Valéry, 60, 192, 213, 250  
 Van Gogh, 204, 228, 229  
 Verlaine, 144, 145, 270  
 Vico, 23, 80, 81  
 Vigolo, 267  
 Vogrelli, G., 291  
 Virgilio, 43, 44, 47, 50, 165, 186,  
     271  
 Vischer, 58  
 Visconti, 5., 214  
 Vlad, 284  
 Voltaire, 87, 251, 275  
 Vossler, 100, 156, 158, 159, 160,  
     164, 186, 252, 271  
  
 Wandruszka, M., 166, 272  
 Warren, A., 86, 179, 274  
 Warren, R. P., 17, 80, 121, 131,  
     144, 145, 147, 243, 250, 251,  
     267, 270, 289  
 Webern, 209  
 Wehrli, 280  
 Weinstock, 246  
 Weisberger, J. L., 104, 253  
 Wellek, 86, 179, 243, 274, 280,  
     289  
 White, J., 202, 203, 280  
 Whitman, 75, 246, 250  
 Wilamowitz, 31, 130, 246  
 Wilde, 243  
 Wilson Knight, G., 248  
 Wimsatt, W. K. jr., 138, 269, 289  
 Winters, Y., 126, 252  
 Wittgenstein, 89, 252

Wittkower, 282	Yeats, 17, 60, 243, 267
Wolff, E. G., 282	
Wölfflin, 201, 203, 281	Zavattini, 215
Woolf, V., 293	Zevi, 282
Wordsworth, 137, 138, 139, 268,	Zola, 183, 185, 223, 275, 276, 277,
269	278, 287
Wyler, 215	

## **I N D I C E**



	Págs.
PRÓLOGO .....	9
Capítulo primero	
<i>Critica de la "imagen" poética</i> .....	15
Capítulo segundo	
<i>La clave semántica de la poesía</i> .....	97
Capítulo tercero	
<i>Laocoonte 1960</i> .....	169
APÉNDICES	
Apéndice primero	
<i>Engels, Lenin y la Poética del Realismo socialista</i> .....	223
Apéndice segundo	
<i>Sobre el concepto de "vanguardia"</i> .....	228
Apéndice tercero	
<i>La cuestión crucial de la Arquitectura contemporánea</i> .....	230
Apéndice cuarto	
<i>Lenguajes artísticos y sociedad</i> .....	233
NOTAS .....	241
REGISTRO ALFABÉTICO DE AUTORES .....	297