

HACIA UNA POETICA DEL POEMA

POR

JOSE MARIA VALVERDE

INTRODUCCION: LA CRISIS DEL SUBJETIVISMO EN LA POETICA

A Pedro Laín Entralgo.

Desde la filosofía romántica postkantiana se ha solido pensar que toda investigación sobre el hecho poético—e incluso sobre el hecho artístico en general, del que aquél sería ejemplo antonomásico—debía dirigir su mirada primordialmente hacia lo “subjetivo”, hacia la intimidad última del genio creador. Es más, tal actitud—en la creación y en la crítica—reflejaría justamente la conquista peculiar y la situación distintiva de lo “moderno” frente a lo “clásico”: el sentido de la “poesía sentimental” frente a la “poesía ingenua”, de Schiller, aunque alguna vez tal dualidad pudiera no resultar a completo beneficio de lo moderno y “sentimental”, por conferir un aura homérica de robustez y salubridad a la prístina edad de oro, vanamente añorada e incluso ossiánicamente falsificada.

Toda consideración estética y crítica ante la poesía, pues, ha venido presidida desde entonces por lo que los profesores Wimsatt y Beardsley llaman la “falacia intencional”, en su reciente y óptimo libro *The Verbal Icon*: La suposición indiscutida de que lo único decisivo en un poema es la recóndita “intencionalidad” de la mente que lo compuso, “lo que quiso decir”, aunque no lo lograra decir realmente, la *vraie vérité* que subyace al balbuceo, irremediablemente incompleto, de las palabras, por cuya insuficiencia parecía excusarse el poeta romántico con un perezoso ademán, invitándonos a saltar por encima del lenguaje y a comulgar místicamente con su espíritu, en chispazo intuitivo (*Laying aside the words*, “dejando a un lado las palabras, había recomendado a sus lectores que le leyeran el *Bishop*, Berkeley, preparando revoluciones filosóficas que en el continente madurarían con más ruido).

Tal actitud personalista, de supremacía de la intimidad psíquica, propia del sentir estético romántico, se basaba, exagerándola, en

la verdad autoevidente de que el poema necesita ante todo un poeta para existir. Pero esto no significa que el poema no tenga más entidad que su eficacia para la revelación—más o menos nebulosa—de un espíritu privilegiado y genial: el poema, hasta cierto punto, se independiza y vive por su cuenta, con un significado peculiar que probablemente no coincide del todo con los contenidos y disposiciones anímicas de su autor al crearlo, pero que puede tener más valor, importancia y realidad. Más adelante nos extenderemos en una crítica de este “intencionalismo” estético, aportando nuevos argumentos a la tesis de que (en términos de los mencionados profesores norteamericanos) “el designio o intención del autor ni es accesible ni es deseable como criterio para juzgar el logro de una obra de arte literaria”, y más adelante, que “juzgar un poema es como juzgar un flan o una máquina: uno exige que funcione. Sólo porque funciona un artefacto, inferimos la intención de un artífice. *Un poema no debería significar, sino ser* (1). Un poema puede ser solo mediante su *sentido*—puesto que su medio es la palabra—; pero es, simplemente *es*, en el sentido de que no tenemos excusa para preguntar qué es lo que se supone o se quiere decir en él”.

Antes de abordar la cuestión en su estado actual, haciendo nuestra crítica en términos contemporáneos y personales, conviene retroceder un poco en la historia, señalando que el reinado del criterio “intencionalista” había entrado en crisis ya en el propio siglo XIX, al llegar a situaciones extremas y paradójicas de cuya ambigüedad todavía no hemos salido del todo, pero que imponían la revisión de tales hábitos estéticos. Tal crisis, a mi juicio, se advierte con especial claridad en el ejemplo de dos pensadores situados a caballo entre los dos siglos: Wilhem Dilthey y Benedetto Croce. (Sorprenderá tal vez esta consideración de Croce, cuya *Estética* data de 1903, como décimonónico “póstumo”, pero invoco el precedente, por ejemplo, de I. M. Bochenski, al clasificarlo históricamente en la *La filosofía actual*, y espero justificarlo unas páginas más adelante.)

OBSERVACIONES SOBRE LA POÉTICA DE DILTHEY

La concepción diltheyana de la poética todavía sigue dando sus frutos, especialmente entre nosotros: en el fondo, la manera orteguiana de estudiar el arte extraestéticamente, desde un punto de vista biográfico, historicista y “vivencial”, al margen del valor pro-

(1) No lo dice el autor, pero es el verso final de *Ars poetica*, de Archibald MacLeish.

pio de las obras, es remoto fruto del pensamiento de Dilthey, trasladado a sus últimas consecuencias en el “non plus ultra” de los *Papeles sobre Velázquez y Goya*, donde encontramos de todo menos crítica de pintura.

Es curiosa, a efectos de nuestro problema, la posición de Dilthey, quien, sintiendo el vacío dejado por la caída de la monarquía aristotélica en el dominio estético, quiso vertebrar una nueva poética nacida de las instancias “modernas”, con jerarquía de ciencia del espíritu, y capaz de servir de base de juicios y valoraciones en el futuro. “El problema central de toda poética: la *validez universal* o variación histórica de los juicios estéticos, del concepto de belleza, de la técnica y sus reglas, tiene que ser resuelto si se pretende que la poética sirva al poeta creador para dirigir el juicio del público y otorgar un apoyo firme a la crítica estética y a la filología. Pero todo procedimiento empírico y comparativo sólo puede abstraer una regla del pasado, cuya validez se encuentra, por tanto, históricamente limitada y jamás puede comprometer y juzgar lo nuevo, lo futuro” (2). La nueva poética no se quiere basar ya en un objetivismo mimético de tipo aristotélico, ni tampoco en un análisis histórico de tipo hegeliano, que condena irremediabilmente el arte a lo que D’Ors, hablando de la escultura, llamó “posthistoria”: a no poder existir de veras en presente ni en futuro, según expresa crudamente Hegel en un pasaje comentado por Heidegger en *Der Ursprung des Kunstwerkes*: “Pero nosotros ya no tenemos necesidad absoluta de dar presencia a un contenido en forma de arte. El arte, por el lado de su suprema determinación, es para nosotros un pasado” (3).

“La nueva poética—continúa Dilthey—se ha de basar sobre una nueva versión del *in interiori homine habitat veritas*: sobre la psicología personal del poeta.” “Parece que lo más sencillo y lo más inmediato es observar, con *método biográfico o literario* (subrayado J. M. V.), y recoger y reunir los rasgos comunes a los poetas”, declara Dilthey, citando a continuación, para más claridad, dos frases de Goethe, el gran Ego de la literatura universal (4).

“De esto depende todo: hay que ser algo, para hacer algo.”

“El *carácter personal* del escrito es lo que provoca interés entre el público y no los artificios de su talento.”

(2) *Poética*, Ed. Losada (Bs. As.).

(3) (*W. W.*, X, 1, 1, pág. 16). Citado por Heidegger en *Der Ursprung...*, en *Holzwege*, pág. 66.

(4) En realidad, Goethe mismo no representaría un ejemplo típico de “intimismo”; más bien, él abriría la posibilidad de un nuevo modo de individualismo poético no intimista, o sea el “personalismo” como estilo externo.

Al poner la base de su poética en el “carácter personal” del poeta y no en su *modus operandi* como poeta, Dilthey estará—siempre desde un punto de vista rigurosamente estético—construyendo sobre arena, o mejor aún, organizando una vasta y admirable tautología, que justificará posteriores reacciones antipsicologistas, como la del pensador francés cuyo nombre no logro recordar, que escribió: “La psicología sirve para decir de manera laboriosa, oscura y aproximada, lo que ya sabíamos todos como obvia.”

En efecto, salvo la novedad del término “Erlebnis” (vivencia), ya era de dominio público este principio diltheyano: “La creación del poeta se basa siempre en la energía de las vivencias.” Y luego, en expresiones de sugestivo brillo, le vemos dar de lado a la poesía misma para atender sólo al chorro de la vitalidad que la riega: “La función de la poesía es, ante todo, en lo que se refiere a lo *primario*, despertar, conservar y vigorizar esa vitalidad. La poesía nos conduce *constantemente* a esa energía del sentimiento de la vida que nos colma en los momentos más hermosos, a esa efusión de la mirada por la que gozamos del mundo.” Pero nos podemos preguntar: “¿Constantemente?” Sólo cuando la poesía es verdaderamente tal, cuando el poema es bueno. Y precisamente el deseo de explicar razones de diferencia entre un poema bueno y uno malo es lo que justifica, filosóficamente, la especulación estética como inevitable. Dilthey apoya todo criterio en la psicología personal del poeta, encabezando el capítulo inmediato a la última cita así: “Esta función está condicionada por la energía mayor de determinados procesos anímicos.” No salimos, pues, de una “petición de principio”: la mayor energía del proceso anímico del poeta da lugar a un proceso paralelo en el alma del lector. No se nos dice nada del milagroso objeto mediador, el poema, y de su curiosísima naturaleza, que permite tal conducción de flúidos anímicos; es decir, se da por consabido lo que es el problema máximo y más peculiar de la poética.

De poco nos sirve que Dilthey encarezca la sugestión personal del poeta como *rara avis*, comparándolo y aproximándolo a la “locura y otros estados que se apartan de la vida consciente normal”, si no nos explica lo que el poeta “trae entre manos”, su saber instrumental y creativo que le hace poeta. Aduciendo autoridades, entre las que acabamos por echar de menos a Lombroso, con su criminología fisionómica, anota, por ejemplo, las observaciones de Schopenhauer sobre el “carácter personal” (para usar otra vez el término goethiano) del poeta: “Cráneo alto y despejado, pulso

enérgico, estatura reducida, cuello corto, son los signos que considera especialmente favorables.”

Por consiguiente—digámoslo de modo rudo, en obsequio a la brevedad—, las leyes establecidas por Dilthey en su poética no tienen relación con la poesía misma; pertenecen a una región previa, más amplia, donde discurre toda la vida mental (al menos, en cuanto se relaciona con la expresión y el lenguaje), no solamente la creación estética. Y, por otra parte, nos parecen un tanto perogrullas dichas leyes: “Primera ley: percepciones y representaciones o sus elementos constitutivos, que se parecen o son iguales, se penetran, independientemente de su situación en el complejo anímico, y constituyen un contenido, etc., etc. Crece progresivamente el tecnicismo conforme avanzamos en la lectura de *La imaginación del poeta*, pero no nos sentimos progresar con principios como el de “tensión, ni con teoremas psicológicos como éste: las imágenes se modifican dilatándose o contrayéndose en la medida en que aumenta o disminuye la intensidad de las sensaciones que la componen”.

Resumiendo, pues, la poética diltheyana se nos aparece, paradójicamente, como el intento de dar estado legal y estructura técnica general al intimismo anímico del arte romántico. El criterio último y exclusivo reside en una *Stimmung* individual, es decir, en el estado momentáneo de un “yo” peculiarísimo. La estética se aproxima, por tanto, en sus investigaciones anímicas y biográficas, al punto de vista de la “verdad”, dejando al arte huérfano de valores propios. Por eso habla Dilthey de la “necesidad de veracidad” del artista como la cuestión central, y pone al frente de su trabajo—*Las tres épocas de la estética moderna y su problema actual* (1892)—este significativo lema de Schiller:

“Que por fin se desista de la exigencia de la belleza y se la reemplace totalmente por la exigencia de la verdad.”

Esta autosupresión de la estética es la consecuencia de dar primacía absoluta y exclusiva al espíritu personal del poeta: será indiferente, en última instancia, que la obra esté mal o bien escrita—indiferente, en un sentido axiológico—, puesto que su eficacia en transmitir la *Stimmung* del poeta no pasará de circunstancia accidental, siendo lo esencial el mundo interno, el paisaje secreto que el escritor observa “narcísicamente” dentro de sí. Es más, el hecho mismo de escribir o no escribir será una mera circunstancia eventual. Y habremos de considerar al poeta tan importante y genial en su primera época de trabajo, cuando aún no sabe manifestarse, como en su madurez, poseyendo ya todos sus recursos expresivos. Y si se habla de “progreso” en un poeta, no se podrá hacerlo en

sentido técnico, sino como un avance en el “encontrarse a sí mismo” (frase romántica aún hoy y en pleno curso legal).

Podríamos objetar, desde la experiencia vulgar y diaria, que hay muchas gentes de fino espíritu y buena imaginación que tienen pocas o nulas aptitudes para la expresión literaria, y viceversa, hasta cierto punto: que hay estupendos poetas de personalidad bien poco “lirica”, “genial” y “sugestiva”, hombres de espíritu quizá disperso y habitualmente sumergido por pensamientos poco “ideales”; pero que, por una especie de instinto casi mecánico, obtienen de pronto unos versos—quizá excelentes—a partir de una ocurrencia que, a los que no están en el secreto del oficio, les parecería una mera banalidad azarosa. Y como de hecho, históricamente, el nombre de un poeta perdura por unos pocos versos suyos que permanecen largamente en la memoria y el gusto, resulta que la frontera entre “poesía” y “no poesía” se traza, más bien que por la sensibilidad íntima, por la capacidad creativa. Pero no anticipemos conceptos de aparente sabor croceano, que requieren una previa discriminación antes de aplicarse. Por el momento, se trataba sólo de señalar que la concepción estética de Dilthey, llevando a un extremo de sistematismo el criterio de la supremacía de la “intención” del poeta, abandona la poesía y se expone a contradecirse a sí misma: la región profunda del alma no permite expresión genérica acabada, y, por tanto, el designio de sinceridad a ultranza del genio poético entra en colisión con la naturaleza misma del lenguaje, único instrumento existente a disposición del lector para tal exploración psíquica.

OBSERVACIONES SOBRE LA POÉTICA DE BENEDETTO CROCE

Existe una versión “popular” y lejana del pensamiento estético de Croce, fomentada sobre todo por poetas, artistas y lingüistas (por ejemplo, por Unamuno, en su prólogo a la traducción española de la *Estética*), según la cual al ilustre filósofo napolitano podría considerársele como el iniciador de la reacción antirromántica, al señalar la necesidad de la expresión para la plenitud madura de los contenidos espirituales. En realidad, tal concepción vendría desde el seno mismo del romanticismo germano, por lo que toca a la teoría del lenguaje, como creo haber mostrado en mi libro *La filosofía del lenguaje de Guillermo de Humboldt*. Fué Humboldt, en efecto, quien dejó bien señalada la consustanciación de pensamiento y lenguaje: el lenguaje sería la encarnación real, el modo concreto de existir

el pensamiento, ligado, por la naturaleza humana, a una materia sensible articulada y flexible, como camino nativo no ya sólo para la comunicación de hombre a hombre, sino incluso para el entendimiento del individuo consigo mismo. En un breve capítulo de parangón entre las ideas lingüísticas de Humboldt y de Croce, en el mencionado libro, he señalado ejemplos de la nueva importancia que Croce parece dar a la expresión, como estadio indispensable para poder considerar plenamente existente un contenido anímico: Veamos así: “La actividad intuitiva intuye en la medida en que expresa” (Cap. III de la *Estética*). Y en el mismo capítulo: “El pensamiento no puede existir sin la palabra.” Y en el último: “La palabra es lo realmente hablado.” “No hay dos palabras verdaderamente idénticas.” “El lenguaje es una creación perpetua; lo que se expresa lingüísticamente no se repite más que como reproducción de lo ya producido; las impresiones siempre nuevas dan lugar a cambios continuos y significados, a expresiones siempre nuevas...” “...De hecho, no tenemos ideas más que en la medida en que las expresamos.” También en la *Estética* insiste: “Es imposible distinguir la intuición de la expresión.” Y en seguida ilustra: “Sería muy extraño afirmar que a un motivo, que vive dentro del espíritu de una persona que no es compositor, el compositor añade y pone las notas: sería absurdo decir que la intuición de Beethoven no es su *Novena Sinfonía*, y que la *Novena Sinfonía* no es su intuición.” Al que se jacta de tener riqueza intuitiva interior—dice luego—hay que obligarle a manifestarla en forma sensible, a pasar—la fórmula es digna de subrayarse—“el puente de asnos de la expresión”.

Según estas frases que hemos elegido hasta aquí, Croce podría ser el gran debelador del “intencionalismo” romántico, es decir, de la primacía de lo que “quiere decir” el poeta sobre lo que realmente dice. Pero si extendemos nuestra mirada al conjunto de la filosofía de Croce, comprobamos con asombro que ocurre todo lo contrario, y que no sin razón ha podido ser considerado el filósofo italiano—por los profesores Wimsatt y Beardsley—como el punto extremo del Romanticismo, cosa que, de haberse publicado *The Verbal Icon* a tiempo para que lo leyera Croce, le hubiera llenado de horror, por sus repetidas condenas de todo lo romántico y “decadentista”; condenas, sin embargo, de raíz moral y no estética. Pues por algo—aunque pese también a protestas del interesado—la historia de la filosofía suele clasificar a Croce como el último hegeliano (quizá más subjetivista que el propio Hegel, al menos en el plano estético).

Lo que en la *Estética* pareció afirmación de la importancia de

la expresión material, al verlo en el conjunto de su filosofía se convierte en lo contrario: absorción de la forma expresiva artística en el fulgor interno de la intuición. Igual que para Baumgarten (cuyo opúsculo *Meditationes philosophicae de monnullis ad poëma pertinentibus*, donde por primera vez se acuñó el concepto actual de “estética”, fué editado por el propio Croce), el conocimiento sensible, propio del plano estético, es un conocimiento confuso y manco, aunque iluminado: el verdadero conocimiento estará en un plano superior, intelectual y lógico, en el reino de los conceptos, no ya de las intuiciones.

Niega, es verdad, que podamos manejar ideas sin expresión, pero en el fondo está convencido de que el verdadero pensamiento es el que queda más allá—o más acá, más adentro—del lenguaje: “No es que hayan faltado fracasados intentos para salir de la expresión verbal y aprehender *el pensamiento en su naturaleza efectiva...*”

El Croce autor de la *Lógica* impone su supremacía al Croce autor de la *Estética*: lo real y soberano es el concepto, y si la expresión no lo alcanza—como realmente ocurre—, entonces peor para la expresión (y, por tanto, para la vida real de la psiquis).

“El concepto, lo universal, es en sí, abstractamente considerado, inexpresable. Ninguna palabra le es propia. Tan verdadera es la aserción, que el concepto lógico permanece siempre el mismo, a pesar de las variaciones de las formas verbales. Con relación al concepto, la expresión *es simple signo o indicio*: no puede faltar una expresión donde haya concepto, pero la expresión se determinará por las circunstancias históricas del individuo que habla. La cualidad de la expresión no se deduce de la índole del concepto. No hay un sentido verdadero—lógico—de las palabras: quien toma un concepto confiere lentamente el sentido verdadero a las palabras.”

En la íntima contradicción entre la instancia del arte y la instancia lógica y metafísica, Croce acaba decidiéndose a favor de ésta. La “expresión”, que al principio hubiéramos esperado que significase “exteriorización”, “encarnación en una realidad sensible”, se queda encerrada en el dominio íntimo del espíritu solitario: “La expresión es la posesión intuitiva del propio pensamiento lógico.” La expresión, ya identificada con la intuición, se identifica, por otro lado, con la belleza (la belleza es *l'espressione riuscita*), y ésta, a su vez, con el arte y estética, con la cual, a su vez—lo vemos en el último capítulo de la *Estética*—, se funde la lingüística, “sin dejar residuos”. Y todo ello, por supuesto, se identifica con el Es-

píritu soberano y libre, “que sólo se quiere a sí mismo”. Nos sentimos inclinados así a recordar la irreverente *boutade* de Giovanni Papini, cuando resumía el pensamiento estético de Croce en un *tour de passe-passe* de ecuaciones en cadena (y por cierto—y es sintomático—que de esta *boutade* no se hace eco nadie en Italia: para encontrarla recogida hay que ir a los *Principles of literary criticism*, de Ivor A. Richards): “Dejando aparte triviliidades críticas y accesorios didácticos, el entero sistema estético de Croce se reduce a una caza de seudónimos de la palabra *arte*, y puede ser presentado breve y exactamente en esta fórmula: arte = intuición = expresión = sentimiento = imaginación = fantasía = lirismo = belleza. Y hay que tener cuidado y no tomar esas palabras con los matices de distinción que tienen en el lenguaje ordinario o científico. No; cada palabra es meramente una serie diferente de sílabas que significan absoluta y completamente lo mismo” (“forma, y veinte mentes”).

En numerosos pasajes vemos a Croce vacilar, partiendo de un vivo sentido de la importancia de la expresión, para terminar poniendo el acento en el interior del espíritu, negando trascendencia propia al producto expresivo. Véanse sucesivamente estos dos trozos: el primero, del *Breviario de estética*; el segundo, de la primitiva *Estética* (y hagamos constar aquí que en las tan cacareadas diferencias y mejoras entre ambos libros no tocan apenas a nuestro problema, el valor del arte):

“Un pensamiento no es para nosotros pensamiento sino cuando es formulable en palabras, una fantasía musical, cuando se concreta en sonidos, etc. No decimos que las palabras tengan que ser necesariamente declamadas en voz alta, y la música ejecutada, etc.; pero es cierto que, cuando un pensamiento es de veras pensamiento, cuando ha llegado a su madurez de pensamiento, por todo nuestro organismo corren las palabras.”

“El fenómeno estético se agota completamente en la elaboración expresiva de las impresiones. Cuando hemos encontrado la *palabra interior* (subrayado J. M. V.), cuando hemos concebido nítida y viviente una figura o una estatua, desarrollado un motivo musical, ha nacido la expresión completa. Que luego abramos o queramos abrir la boca para hablar o para cantar, que digamos en voz alta o cantando lo que ya nos hemos dicho y cantado nosotros mismos; que extendamos o queramos extender las manos para tocar las teclas del piano, para manejar los pinceles o el cincel; haciendo despacito los movimientos que ya hemos realizado rápidamente, de modo que dejemos huellas más o menos duraderas, éstos serán fenómenos

superpuestos que obedezcan a distintas leyes que el primero, y de los que no debemos ocuparnos ahora, aunque reconozcamos, desde luego, que es producción de cosa y hecho práctico y de voluntad. Si se distingue la obra artística interna de la obra artística externa, la terminología nos parece impropia, porque la obra de arte—la obra estética—es siempre interna; *la que se llama externa no es obra de arte*. Otros distinguen el fenómeno estético y el fenómeno artístico, entendiendo por éste el aspecto externo práctico que puede seguir y sigue generalmente al fenómeno estético. Se trata, en este caso, de un simple uso lingüístico, lícito indudablemente, pero quizá importuno.”

Un poco larga es esta cita, pero fundamental: aquí hemos captado lo esencial y permanente de la actitud de Croce, su desdén por el arte en cuanto “obras”, atento sólo a la idealidad interna. Ningún artista ni aficionado puede estar de acuerdo con estas concepciones, precisamente porque en la capacidad de exteriorizar, con pinceles o con el teclado del piano o con palabras, es donde distinguimos el arte. Pero Croce niega olímpicamente la menor dignidad filosófica y estética a todo lo que sea externo o material, es decir, al mundo real objetivo en que se hallan las cosas de arte.

“El arte no es un hecho físico”, ha dicho en el primer capítulo del *Breviario*, explicándolo poco después porque “los hechos físicos no tienen realidad”. La obra física, para la estética croceana, es un mero acompañamiento, casi un residuo, un excremento, posterior a todo, incluso al momento hedonista. “Se llaman cosas bellas o belleza física los monumentos del arte, los estímulos de la reproducción artística. Unión de palabras que constituye una paradoja verbal, porque lo bello no es fenómeno físico ni pertenece a las cosas, sino a la actividad y energía espirituales del hombre. Es natural, sin embargo, que los fenómenos físicos, a través de tales o cuales pasajes o abreviaturas, meros auxilios para la reproducción de lo bello, concluyan por ser llamados elípticamente cosas bellas o bello físico. De esta elipsis, ahora que hemos fijado su alcance, nos valdremos también sin escrúpulos nosotros.” Y en el capítulo XIII de la *Estética* vemos la gradación de los momentos estéticos: “El proceso completo de la producción estética puede simbolizarse en cuatro períodos, que son: A) Impresiones. B) Expresión o síntesis espiritual estética. C) Acompañamiento hedonista o placer de lo bello. D) *Conversión del fenómeno estético en fenómenos físicos*, sonidos, tonos, movimientos, etc. El punto verdaderamente estético y real es el B), que falta a la ex-

presión naturalista.” El producto físico—ya lo dijo antes—es una simple ayuda a la memoria: si se acierta a dar permanencia y estabilidad a tales fenómenos sería posible, al percibirlo, volver a producir ya expresión o ya intuición. Designando con *E* el estímulo físico en que los actos concomitantes o movimientos son convertidos en permanentes, entonces “el proceso de la reproducción se efectuará con el siguiente orden: *E*) Estímulo físico. *D-B*) Percepción de fenómenos físicos—sonidos, etc.—que es, a la vez, la síntesis estética producida. *C*) Acompañamiento hedonista que también se reproduce”. Y en seguida pregunta: “Y ¿qué son sino estímulos físicos de la reproducción *E*) las combinaciones de línea y color que se llaman cuadros, etc.?”

Propiamente hablando, pues, sólo es estético para Croce el momento de síntesis interna iluminadora: la belleza es algo aparte de la materia externa, algo propio solamente del espíritu:

“Sólo *metafóricamente* se llama bello el trozo de mármol del *Moisés* y la madera pintada de la *Transfiguración*.”

No hay obra de arte externa, y aún más, el artista, en cuanto tal, no sale a tener trato con nada fuera de él. Dice Croce, en frase que sintetiza el idealismo romántico, con pleno inmanentismo: “Los poetas no conocen ni ideas ni cosas exteriorizadas, sino sólo su propio sentir” (5).

“La poesía—dice poco después—es un fulgor que golpea la mente.” Y en otro lugar, se define como “*sentimiento innalzato a fantasia*”. Su investigación estética se resume, casi en forma de apólogo, en estas frases: “Había oído hablar de un arte que el hombre realizaba imitando la naturaleza y los modelos ideales de belleza; y ese arte se le ha mostrado como una creación que el hombre realizaba cada vez sacándola de sí mismo” (6).

Croce, así, se define como eslabón extremo de la polémica antimimética propia del romanticismo. Pero entre “mimetismo” y “expresionismo”, el arte, en lo que pueda tener de realidad peculiar, queda olvidado. Este desdén por el arte mismo—aunque mitigado ligeramente en las obras posteriores—se concreta en todos los problemas particulares de la estética. Por ejemplo, su *indifferenza per le parti strutturali* le lleva a proclamar el “fragmentismo”, que ha sido practicado hasta sus consecuencias extremas por los poetas italianos del “hermetismo” antid’annunziano, y acaso también por casi todos los pintores italianos actuales (sobre todo, De Pisis, Morandi, incluso el más reciente: Sironi, y en general

(5) *L'ultimo canto del Paradiso*, recogido en Ed. Ricciardi, pág. 734.

(6) *Breviario*, pág. 59, Ed. Laterza.

la mayoría de los no figurativos). “Una poesía pequeña es estéticamente igual a un largo poema; un cuadrito o un esbozo, a un retablo o un fresco; una carta puede ser cosa de arte no menos que una novela; incluso una bella traducción es tan original como una obra original.” Sin el desprecio croceano por el arte, cualquiera percibe el sofisma: vale más, eso sí, una buena acuarela que un fresco mediano; pero, dentro de un mismo nivel de excelencia; “aún hay clases” entre las obras siempre: “será más” *Las Meninas* que *El Bobo de Coria* (y no por razón de la nobleza social del argumento; volvamos del revés el ejemplo: también vale más *Las Hilanderas* que el pequeño retrato de Felipe IV—también por Velázquez—de la Academia de San Fernando).

A partir de esta idea de Croce se ha pensado, por ejemplo, que *La Divina Comedia* era una ganga opaca y aburrida que había sido ocasión y duro precio para unos cuantos “momentos” y “fragmentos” de luminosa intensidad lírica. Y, por ese camino, se llegaría a tratar de suprimir todo lo que fuera “no poesía”, dejando el diamante de la intuición “montado al aire”, como dicen los joyeros. Así vemos, para dar un solo ejemplo, un poema de Ungaretti, titulado *Il mattino*, que no dice más que esto:

*Millumino
d'immenso.*

La supresión de todo contexto, sin embargo, acaba haciendo que no se pueda valorar el fulminante “hallazgo”: valdrá mucho en algún momento en que su minúscula chispa caiga en la yesca propicia de un momento anímico paralelo, pero no será capaz de convencernos de que tiene ningún valor el día en que no nos encontramos sintonizados. Pero esto es lo que no le importaba nada a Croce: el valor objetivo de la obra de arte.

Para Croce, todo lo que no sea la luminosa centella interior, es mera técnica, en el sentido más accidental y externo de la palabra; algo superpuesto como una cáscara, sin relación con el “contenido” mismo. No hay una fusión gradual y continua que llegue hasta el último punto de la concreción material. Las ideas de Croce sobre la técnica son, por tanto, algo confusas, a fuerza de despreciativas. Veamos, por ejemplo, en el *Breviario*:

“Tan distintas son entre sí estas dos formas de actividad, que se puede ser gran artista y mal técnico, poeta que corrija mal las pruebas de imprenta de sus versos, arquitecto que se sirva de material inadecuado, o no cuide bastante la estática, pintor que emplee colores que se alteren rápidamente... Pero lo imposible

es ser gran poeta que haga mal los versos, gran pintor que no entone los colores.” La confusión es curiosa: el que un poeta corrija mal las pruebas de imprenta no tiene que ver nada con la técnica de su arte; pero el que un arquitecto emplee material inadecuado afecta a todo su arte, incluso en el sentido más espiritual. En cuanto a los colores que se estropean con el tiempo, esto escapa totalmente no ya a la estética, sino a toda idea puesta en el quehacer.

Es también significativa su crítica de la “estética especial”: niega importancia y sentido a la distinción de la estética de cada arte, porque le parece absurdo legislar “qué debe representarse con colores, y qué con sonidos”. No ve que la estética especial no se ocupa para nada de esta cuestión, sino que, a la inversa, parte del hecho de que el arte se presenta en diversas categorías sensibles—tiempo, espacio—y trata de analizar estas diferentes maneras de existir, sin inquietarse en cambio por si el “tema” de la obra pidiese o no ser “tratado” en forma pictórica o plástica, por la sencilla razón de que el tema deja de ser el mismo en cuanto se le “trata” en artes y modos diferentes. El “tema Napoleón”, por ejemplo, puede haber servido para la *Sinfonía Heroica*, para la novela *Guerra y paz*, de Tolstoi, y para muchos cuadros más o menos académicos; pero esto no roza en absoluto ninguna cuestión estética. La estética de las artes, como modernamente se pretende hacer, quiere estudiar qué hay en las formas pictóricas que no haya en las musicales, y así sucesivamente, sin inquietarse por las hipotéticas exigencias de los temas de ser “representados” en un modo u otro. En realidad Croce está polemizando con un fantasma antiguo, con las retóricas de los siglos XVI al XVIII, de corte pseudoaristotélico.

Tal ocurre de modo más evidente ante el problema del género literario. Con su habitual argucia de que no “existen clases de expresiones”, Croce suprime de un plumazo toda distinción genérica, al negarse a tomar en cuenta todo lo que sea “material” y “técnico”, por “empírico”. Dice en la *Estética*: “Aquellos cuadros y aquellos componentes... como costumbres, paisajes, retratos, vida doméstica, batallas, animales, flores, frutos, marinas, campiñas, lagos, desiertos, sucesos trágicos, cómicos, piadosos, crueles, épicos, dramáticos, caballerescos, idílicos, etc. Y a las veces, en categorías meramente cuantitativas: cuadrito, cuadro, estatuilla, grupo, madrigal, canción, soneto, colección de sonetos, poesía, poema, cuento, novela, etc.”

Para Croce el concepto de “género” se habría forjado a partir

del contenido (“cuando del concepto—dice—quiere deducirse la expresión o en el hecho sustituyente encontrar las leyes del hecho sustituido”) o bien por circunstancias meramente cualitativas, y en consecuencia habría de serle negada toda validez filosófica y estética, sobre todo si se pretende tomar como ideal y modelo preceptivo a que sujetar la creación. Pero—como en la cuestión anterior—el concepto de “género” que combate Croce, con razón, es un concepto arqueológico, sin verdadera vigencia actual. Cuando seguimos empleando (en la conversación diaria tal vez, pero siempre con pretensión de validez estética) fórmulas como “novela”, “teatro”, “poesía”, “estilo cinematográfico”, “pintura escultórica”, o decimos de *Azorín* o de Baroja—o de Unamuno—que lo que ellos escriben, sin mengua de todo su valor, “no son novelas”, no estamos invocando ninguna idea previa meramente conceptual o empírica de esta palabra, que no vamos ahora a pretender poner en claro, porque no es aquí el lugar; pero que, como la unidad biográfica de una persona, comporta a la vez la fidelidad a un carácter permanente y la posibilidad de una progresiva renovación estructural, en evolución continua, sin desdeñar a veces las fronteras cuantitativas, más o menos elásticas (como cuando E. M. Forster da el criterio práctico de que una novela es una narración de unas cincuenta mil palabras o más, por aquello de que es preciso “trazar la línea en alguna parte”). Ningún crítico, por otra parte, consideraría incluidos en el plano del género aquellos entes puramente formales, como el soneto, consistentes en un molde convencionalmente elegido, y dentro del cual caben los tipos de creación más diversos (compárense los sonetos de Petrarca con los de Unamuno). En resumen, el concepto de “género” que Croce atacó ya estaba previamente muerto: no es el que puede inquietar, aún sin resolver, a nuestra crítica contemporánea. Tal vez por eso alguien ha podido indicar que en las últimas obras de Croce su negación de los géneros se hizo menos rigurosa, al mismo tiempo que Ortega señalaba que no había dejado la menor huella ni consecuencia en los hábitos y en las discusiones de la crítica.

No acaban con esto los puntos en que, al entrar Croce en polémica con las ideas de la preceptiva clásica, adolece de cierto desenfoque producido por su propio y peculiar punto de vista. Señalaré aún un ejemplo curioso: su crítica de la vieja idea de los sentidos superiores, vista y oído, que, según Aristóteles, serían los únicos que tendrían *ethos*, y, según muchos autores modernos, serían, juntos o por separado, los únicos capaces de darnos una estructura de partes, una *Gestalt*. Para demostrar que otros sentidos pueden

aparecer en el arte, cita un pasaje en que “Dante eleva a forma no solamente el *dolce color d'oriental zaffiro*—impresión ocular—sino impresiones táctiles o térmicas, como *l'aër grasso* y los *freschi ruscelletti* que *asciugano vieppiù* la garganta del sediento”.

Pero Croce no quiere ver que lo que se presenta al lector es una obra auditiva, poética, y en ella esas sensaciones táctiles están narradas, dichas en palabras, transformadas, pues, en sonido: confunde el punto de vista del poeta con el del contemplador de la obra (lector, espectador u oyente). Nadie ha dicho jamás que el artista tenga que expresar sólo sensaciones visuales o auditivas, pero sí que todas las sensaciones que quiera presentar al prójimo ha de “traducirlas” en forma audible o visible. No hace falta recordar casos extremos, como la variedad de las sensaciones hechas literatura por Proust: es una cosa tan clara la imposibilidad de obras de arte de carácter olfativo, gustativo o táctil, que resultaría incomprensible la afirmación de Croce, si no fuera porque nace de su falta de distinción entre el punto de vista del artista y el del espectador. Dicho de otro modo: porque él no quiere reconocer que son cosas distintas una sensación en el espíritu de Dante y una sensación en el verso de Dante.

Esto nos explica también el más sorprendente punto límite de la estética de Croce: su idea de la crítica. Para él, el juicio estético—con el que identifica a la crítica, sin distinguir entre juicio implícito y juicio expresado y razonado con palabras—consistiría en reproducir de nuevo el momento espiritual de la impresión, en sí misma. Pero para no ser tachados de infidelidad, reproduciremos el párrafo de la *Estética*: primero alude al proceso creativo, que habrá de repetir el crítico: “El individuo *A* busca la expresión de una impresión que siente o presiente, pero que no ha expresado todavía... Prueba una combinación y la rechaza como impropia... De repente parece que se forma espontáneamente la expresión... Ahora bien: si otro individuo *B* quiere juzgar aquella expresión, y determinar si es bella o fea, no podrá menos de colocarse en el punto de vista de *A*, rehaciendo el proceso con el auxilio del signo físico producido. Si *A* ha visto claro, *B*, colocándose en el punto de vista de *A*, verá también claro y sentirá aquella expresión como bella. Si *A* no ha visto claro, tampoco verá claro *B*, y sentirá la expresión, como *A*, más o menos fea. Podrá notarse que hemos prescindido de dos casos: que *A* haya visto claro, y *B* oscuro, y que *A* haya visto oscuro, y *B*, claro. Tales casos son filosóficamente imposibles. La actividad expresiva, precisamente porque es actividad; no es capricho, sino necesidad del espíritu.”

Tal es, según Croce, lo que “responden a una voz los críticos de arte” cuando se les pregunta qué es su crítica. No cabe ir más allá en el “intencionalismo”; además de referirse sólo a lo que el artista “quiere decir”, el crítico no podría hacer más que colocarse en el pellejo del artista en el momento de la expresión, sin aportar juicios desde fuera ni ideas genéricas.

Me parece evidente el círculo vicioso del párrafo citado: ante todo el crítico *B* sólo puede llegar a ponerse en el punto de vista de *A* en la medida en que se lo permita el “signo físico producido”—y no “con su auxilio”, simplemente—, y, por tanto, no estará en condiciones de advertir ningún desajuste entre la expresión y el punto de vista, ni ningún defasamiento de claridad (a no ser algún pequeño error puramente material, visible por ser corregible merced al contexto). ¿Cómo va a saber el crítico que el artista quería decir, o debía decir, algo diferente de lo que realmente ha dicho, si no puede inducirlo más que a través de eso mismo, de *lo que ha dicho*? No cabe volver del revés el proceso de la comprensión colocándose primero en el punto de vista de *A* para luego disfrutar más o menos de la claridad de expresión, y alabar o denigrar en proporción, porque sólo cabe entrar en ese punto de vista en la medida en que se disponga de tal expresión y tal claridad. Esto parece autoevidente. Pero hay más; suponiendo que fuera posible, por un misterioso portillo de acceso o por una consulta personal con el autor, tener pleno acceso a ese “punto de vista” de marras, sin estar sujetos a su expresión concreta, ¿qué razón habría para tomar el mayor o menor ajuste y logro expresivo como vara de medir crítica? Pues podría ocurrir muy bien que “lo dicho” por el artista no fuera precisamente lo que quiso, o debió, decir, pero sí algo mucho más bello. Hasta cierto punto, éste suele ser el caso, y el artista es el primer asombrado de lo que brota entre sus manos y aun a veces llega a confiarse a ese margen de azar, lanzándose al trabajo sin tener plena idea de lo que va a hacer (y no sólo en las artes plásticas y la música, sino en la propia literatura): numerosos novelistas empiezan sus libros sin saber adónde irán a parar, con óptimos resultados a veces, como en el caso del *Quijote*.

Pero Croce no admitiría que el arte sea algo además de expresión; algo material, un resultado objetivo, una “obra”.

Y también podemos suponer que el ajuste sea perfecto y la expresión clara y luminosa, y el crítico haya llegado a identificarse con el “punto de vista” del autor, pero que lo expresado, el punto de vista y lo dicho, sean una trivialidad insignificante.

Pues, por lo regular, la inmensa mayoría de lo que se hace como arte y literatura carece casi por completo de valor, aun dando por salvado todo desajuste expresivo. Pero Croce, con sus ideas estéticas, no puede admitir este criterio valorativo y jerárquico de la obra misma, por el cual un dístico de Alexander Pope, aun con todo su nítido ajuste de agudeza lingüística, nos parece a muchos irremediabilmente inferior a un soneto de Shakespeare (pese a sus recursos expresivos a menudo estereotípicos).

Pero no acaban aquí las posibles objeciones; podríamos preguntarnos si es deseable, y aun si es posible, que la crítica consista en lo que afirma Croce. Primero: ¿es deseable? Dos aspectos tiene esta pregunta, a su vez: ¿serviría para algo la crítica si fuera esto? Pues la repetición del proceso intuitivo y expresivo del artista no significaría nada distinto de la lectura y contemplación habitual, si no iba doblada de juicios de interpretación y valor. De otro modo, ¿de qué nos serviría ver al crítico repetir exactamente lo que ya ha hecho el artista, mejor y por primera vez? Pero luego, por lo que toca al arte mismo, ¿no empobrecemos su valor al limitarlo a esta identificación con “el punto de vista de A”? Cuando contemplásemos el Partenón, o leyésemos la *Odisea*, o escuchásemos la *Pasión según San Mateo*, de Bach, ¿no tendríamos más posibilidad de experiencia que llegar a compartir el “punto de vista” del artista, el cual, tal vez, a lo largo de la creación, nunca llegó a tener más que una impresión nebulosa de la enorme riqueza que creaba con su trabajo? Precisamente la profundidad del arte, tal como muchos lo experimentamos, está en su inagotable ser concreto, individual, en cada obra, que a cada vez nos da una nueva impresión, concorde con las anteriores, pero más ancha y luminosa, quizá descubriéndonos nuevos flancos de sentido, nuevas perspectivas propias.

Pero, a última hora, la pregunta más grave es la de la posibilidad de semejante crítica. Si la obra individual es, como reconoce incautamente el mismo Croce, “lógicamente inefable”—en cita anterior—, mucho más lo será el individuo humano, y no cabrá nunca llegar a compartir exactamente su “punto de vista”, cuanto menos por medio del acceso lingüístico y artístico, que sale de lo individual hacia un ámbito de universalidad, constituyendo—según la mejor tradición humboldtiana—un ámbito mediano, un *tertium quid* donde se sintetizan subjetividad y objetividad en el cosmos de las palabras. (Y si esto es así, para el lenguaje propiamente dicho, *a fortiori* ocurre con el arte plástico, incapaz de albergar pensamientos y conceptos determinados que

traduzcan un estado preciso intelectual o una opinión.) Así, pues, lo que Croce llama, a la manera kantiana, “juicio de gusto” parece algo esencialmente imposible, pero aunque no fuera tal, no resultaría adecuado a la naturaleza del arte, ni tendría especial justificación. Y, para colmo, una nueva imposibilidad aparecería si se trataba de pasar del simple “juicio de justo” personal al ejercicio de la crítica, como actividad literaria y—Croce diría—creadora.

En suma, parece que la idea del juicio de gusto y la crítica como juicio sobre la expresión, resulta en definitiva una *contradictio in adjecto*, aparte de que tal crítica sería totalmente superflua, y acarrearía la falta de jerarquía entre las obras de arte existentes, e incluso entre las de un mismo autor: tanto valdría, quizá, un poema bueno de Leopardi como un poema malo del mismo poeta; tanto montaría un soneto de la *Vita nuova* como *La Divina Comedia* entera.

Pero habíamos emprendido este análisis crítico con una intención, por decirlo así, histórica: mostrar que el “intencionalismo” propio del momento romántico ha llegado ya, con el final del siglo XIX y la obra de Croce, a su inevitable crisis íntima, por basarse en un supuesto realmente paradójico, y opuesto al arte mismo en su naturaleza creativa: la primacía tiránica del recóndito estado de ánimo del artista como única realidad sustancial, de la que la obra artística sería mera secreción sin entidad propia, o apagada repetición inútil—“el artista no da una pincelada sin haberla visto antes en su fantasía”—. (*Est.*, cap. XIII.)

En el caso de Croce, tal aniquilación del arte tiene lugar en aras del *Espíritu*, activo, soberano y libre. Pero aquí no nos interesan los supuestos metafísicos de su estética. Nos interesa, como experiencia trascendente hasta nuestros días y nuestros problemas, ver que su “expresionismo idealista” comporta una contradicción esencial: referirse a algo inefable y—en rigor—inaccesible (es decir, el fondo íntimo del alma del artista) como principio exclusivo de algo que, por esencia, debe ser terreno de encuentro y propiedad comunal de los hombres: el arte.

Todavía, para abrir caminos a nuevas investigaciones estéticas, hemos de ilustrar más este nuevo sentimiento antirromántico de la necesidad de buscar otras bases de la poética que no sean las psicológico-históricas, como en Dilthey, ni las entusiásticamente inmanentistas, como en Benedetto Croce.

Pero esto—como solían decir los novelistas románticos—“requiere nuevo capítulo”.

(Continuará en el próximo número.)