

Raimundo Lida

*Belleza, arte y poesía
en la estética de Santayana
y otros estudios*

Prólogo

Clara E. Lida y Fernando Lida-García

EL COLEGIO DE MÉXICO



BELLEZA, ARTE Y POESÍA
EN LA ESTÉTICA DE SANTAYANA
y otros estudios





RAIMUNDO LIDA (1908-1979), retrato de José Moreno Villa
(original en la Residencia de Estudiantes, Madrid)

RAIMUNDO LIDA

*Belleza, arte y poesía
en la estética de Santayana
y otros estudios*

Prólogo

Clara E. Lida y Fernando Lida-García

EL COLEGIO DE MÉXICO

191

L712b

2014

Lida, Raimundo, 1908-1979

Belleza, arte y poesía en la estética de Santayana y otros estudios /
Raimundo Lida -- 2a. ed. -- México, D.F. : El Colegio de México, 2014.
208 p., il. ; 23 cm

Esta reedición por El Colegio de México es la única legalmente au-
torizada.

ISBN 978-607-462-698-8

1. Santayana, George, 1863-1952 -- Crítica e interpretación. 2. Es-
tética. 3. Lenguaje y lenguas. I. t.

Primera edición de *Belleza, arte y poesía en la estética de Santayana*, 1943

© Universidad Nacional de Tucumán

Segunda edición, 2014

DR © Herederos de Raimundo Lida

DR © EL COLEGIO DE MÉXICO, A.C.

Camino al Ajusco 20

Pedregal de Santa Teresa

10740 México, D.F.

ISBN 978-607-462-698-8

Impreso en México

ÍNDICE

Raimundo Lida y la estética del lenguaje, <i>Clara E. Lida y Fernando Lida-García</i>	9
Advertencia	18
BELLEZA, ARTE Y POESÍA EN LA ESTÉTICA DE SANTAYANA	19
OTROS ESTUDIOS	
Sobre la estética de Santayana	165
Santayana y Browning	171
Santayana y la autonomía de lo estético	183
Santayana	199

RAIMUNDO LIDA Y LA ESTÉTICA DEL LENGUAJE*

Raimundo Lida nació en 1908 en la ciudad austro-húngara de Lemberg, entonces capital de la provincia de Galitzia, pocos meses antes de que la familia emigrara a Buenos Aires. Allí, pese a las estrecheces familiares, Lida pudo, al igual que su hermano mayor, Emilio, y su hermana menor, María Rosa, cursar estudios primarios y secundarios, gracias a la educación pública argentina, gratuita, laica y obligatoria. Al concluir el bachillerato Raimundo ya destacaba por su inteligencia despierta y su pasión por las humanidades, de modo que elegir estudiar en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA) fue una decisión natural.

Durante sus años universitarios, Lida se abrió a diversas disciplinas y recibió influencias varias. Si bien en el bachillerato había adquirido conocimientos de latín clásico, en la Facultad amplió sus intereses a la lengua, la literatura y el pensamiento grecolatinos. También entonces comenzó sus estudios sistemáticos de filosofía, disciplina en la que se especializó. Conducido por la sabia mano de maestros como Francisco Romero, considerado entonces como el filósofo argentino más importante, se sumergió en la ética y la tradición

* Este texto se apoya directamente en el estudio publicado por Clara E. LIDA y Fernando LIDA-GARCÍA, “Raimundo Lida, filólogo y humanista peregrino”, en *Prismas. Revista de Historia Intelectual* (Universidad Nacional de Quilmes, Provincia de Buenos Aires), 13, 2009, pp. 115-131. Véase también de Miranda LIDA, su nieta, *Años dorados de la cultura argentina. Los hermanos María Rosa y Raimundo Lida y el Instituto de Filología antes del peronismo*, Buenos Aires, Eudeba, 2014, y José Luis MOURE, “A cien años del nacimiento de Raimundo Lida”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, vol. 73, núm. 299-300, 2008, pp. 1109-1120.

racionalista de Spinoza y en la epistemología crítica de Kant. También por inspiración de Romero se acercó a la Sociedad Kantiana de Buenos Aires, fundada en 1929 por Alejandro Korn, cuyas enseñanzas seguiría muy de cerca durante algunos años y sobre quien dejaría un testimonio de honda admiración.¹ A esto fue sumando por su cuenta la lectura de pensadores europeos de los siglos XIX y XX, como los románticos alemanes —Hegel, Herder, Fichte, Schlegel—; los historicistas e idealistas italianos —Croce y Gentile—, y la fenomenología de Husserl; más tarde exploraría la lógica matemática de Gottlob Frege y Bertrand Russell, entre otros. A medida que profundizaba su formación filosófica fue desarrollando una postura antimetafísica, pero también antipositivista, y se orientó decididamente hacia la lógica, la fenomenología y la estética. También en la universidad se interesó por el intuicionismo de Henri Bergson, sobre cuya filosofía del lenguaje publicaría estudios pioneros.

Ya avanzada su carrera universitaria, Lida entró en contacto con las clases que dictaba Amado Alonso en la Facultad, quien desde el recién fundado Instituto de Filología impulsaba el estudio de la filología románica y las teorías lingüísticas europeas. El contacto con Alonso fue fundamental en la formación del joven Lida, pues bajo su influencia se iniciaría en la estilística y la crítica literaria, que sumadas a su preocupación filosófica marcarían su derrotero. Al concluir los estudios en la Facultad, por invitación de su maestro, Raimundo pasó a ser, primero, su ayudante de cátedra (1931-1932) y luego, jefe de trabajos prácticos (1933-1947) en el curso de Lingüística Romance. Casi al mismo tiempo, en 1931 se incorporaba al Instituto de Filología para iniciar su formación como investigador en lengua y literatura, trabajando hombro con hombro con Alonso, pero también muy cerca de Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), el gran erudito dominicano a la sazón residente en la Argentina. A partir de entonces Lida combinó sistemática-

¹ Raimundo LIDA, “Recuerdo de Korn”, *Letras hispánicas. Estudios, esquemas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, pp. 260-265 [2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica—El Colegio de México, 1981].

mente su interés por la filosofía con la filología, desarrollando una novedosa línea de investigación propia sobre filosofía y estética del lenguaje mientras se iba adentrando en el estudio minucioso de la lingüística, la estilística, la teoría y la crítica literarias. A estas actividades académicas —y hasta el inicio de su exilio en México, en 1947— Lida fue sumando nuevas y variadas obligaciones. Mencionemos que en 1939 Alonso fundó la *Revista de Filología Hispánica* (RFH), y escogió a Raimundo como secretario de redacción, tarea a la que se le sumaría su hermana María Rosa, miembro también del Instituto y ya reconocida clasicista y medievalista.

Como tantos jóvenes universitarios argentinos formados en la efervescencia cultural y la intensa circulación de ideas, así como en una tradición intelectual abierta a las más diversas corrientes del pensamiento, Lida no ocultó su antipatía por quienes a partir del golpe militar de 1930 se estaban adueñando de la vida pública del país e iniciaban la llamada “década infame”. Esto lo hizo *persona non grata* a los ojos de las autoridades universitarias, mayormente ultranacionalistas católicos y conservadores, cuando no abiertamente fascistas, que procuraban alejar o reemplazar a los docentes que no les eran afines. Por ello, a pesar de su destacada trayectoria y del prestigio intelectual de que ya gozaba, no logró obtener más nombramiento en la UBA que una simple ayudantía en el Instituto, donde años después sería secretario, por lo que hubo de recurrir a otras tareas —pluriempleo común entre los intelectuales hispanoamericanos— para mantenerse.

Así, mientras por las tardes cumplía su labor en el Instituto de Filología, por las mañanas completaba sus ingresos con trabajos diversos, alejados de sus intereses, restándole horas al día para escribir y publicar. En 1931, cuando Victoria Ocampo funda la revista *Sur*, Lida envía el que sería primer eslabón en una larga cadena de estudios sobre Quevedo, que muchos años después culminaría con su libro póstumo, *Prosas de Quevedo*,² pero también

² Publicado por su viuda, Denah Lida, en Barcelona, Editorial Crítica, 1981. Diversos estudios aparecen también en *Letras hispánicas. Estudios, esquemas*,

en la cadena de reflexiones sobre teoría y crítica literarias. A partir de esta colaboración, Lida publicaría en *Sur* artículos sobre temas tan variados como la estética de Santayana, el pensamiento filosófico de Korn, la estilística de Vossler, entre otros.³ Además, iniciaría una estrecha relación con Victoria Ocampo, quien no tardó en darle en *Sur* una columna de crítica literario-cultural y humorística, que luego lo llevaría a profundizar en el estudio de la risa y la sonrisa en Sarmiento, en Antonio Machado, en Cervantes y en el humor más ácido de Quevedo.

Por entonces Raimundo comenzó a enseñar en el Instituto Nacional del Profesorado Secundario, donde se formaban los profesores de enseñanza media, con habilitación para dictar clases en los colegios secundarios y donde por un tiempo se respiró un aire menos sectario que en la Facultad. También participó en el Colegio Libre de Estudios Superiores, entidad privada que en 1930 fundó un grupo de intelectuales, científicos y humanistas, entre los que figuraban Alejandro Korn, Francisco Romero, Amado Alonso, Henríquez Ureña y quien en 1947 sería premio Nobel, el fisiólogo Bernardo Houssay, por citar solo algunos. Se trataba de un centro de nivel universitario creado para una amplia labor cultural mediante numerosos cursos, conferencias y seminarios vinculados con las ciencias y las humanidades. Parte de las actividades del Colegio Libre quedó registrada en su revista, *Cursos y Conferencias*, que se editó a partir de 1931 y donde Lida publicó varios estudios sobre estilística, literatura y sobre filosofía del lenguaje, en particular sobre Croce, Gentile, Herder y Lessing. Agreguemos que de ese decenio y parte del siguiente datan también sus diversas traducciones, varias de ellas anotadas, del alemán, francés e inglés, así como muchos artículos de crítica literaria, lenguaje y estética que aparecieron en distintas publicaciones periódicas, como la *Revista de la Universidad de Buenos Aires* y el *Boletín del Colegio de Graduados de*

pp. 45-99, y en *Estudios hispánicos*, edición de Antonio Alatorre, con prólogo de Carlos Blanco Aguinaga, México, El Colegio de México, 1988.

³ Aunque incompleta, véase la bibliografía que publicó Antonio ALATORRE en el número de homenaje de la *NRFH*, XXIV, 1: 1975, pp. v-x.

la *Facultad de Filosofía y Letras* de la misma Universidad, y las revistas *Verbum*, *Megáfono* y *Nosotros*, entre otras. De reunirse en un volumen todo este cúmulo de publicaciones sobre estilística, filosofía y estética del lenguaje, que se mantiene disperso por hemerotecas y bibliotecas públicas y privadas, mostraría la preocupación pionera, pero sostenida de Lida por la filosofía, la teoría lingüística, la estilística y la creación estética como un todo para desentrañar la obra y el pensamiento literarios.

En 1936, Lida obtuvo por fin su primer nombramiento universitario como profesor suplente en la cátedra de Estética, de la Universidad Nacional de La Plata. Este puesto, que era *ad honorem*, es decir, sin retribución salarial, le permitió durante una década, hasta 1947 cuando se exilió en México, ejercer en forma sistemática la docencia universitaria. Los viajes semanales en tren a esa ciudad también le ofrecían la oportunidad de departir con su maestro y amigo, Henríquez Ureña, que para Raimundo significaba el privilegio de disfrutarlo como profesor exclusivo. El contacto con don Pedro acentuó en Lida el interés creciente por las letras hispanoamericanas, que habría de traducirse más tarde en varios artículos sobre autores tan diversos como Lugones, Mansilla, Güiraldes, Martí, Borges, Alfonso Reyes y Gabriela Mistral, entre otros, y que a lo largo de los años profundizaría en estudios más extensos sobre Darío y Sarmiento.

El año 1939 marcó un hito en el desarrollo académico de Raimundo Lida, cuando recibió una beca Guggenheim (la volvería a recibir en 1960) para investigar en la Universidad de Harvard las ideas de George Santayana sobre lenguaje y literatura; Santayana había enseñado en esa universidad, a la que legó sus papeles. El año que pasó en los Estados Unidos, con su mujer, Leonor García, y su pequeño hijo Fernando, le permitió conocer y saborear las grandes bibliotecas universitarias y públicas de ese país. Pero sobre todo, la beca le otorgó el tiempo necesario para avanzar sin distracciones en la preparación de la que sería en 1943 su tesis doctoral para la Universidad de Buenos Aires. Este mismo año, la Universidad de Tucumán —donde poco antes se había fundado

una dinámica Facultad de Filosofía y Letras— publicó el manuscrito revisado con el título *Belleza, arte y poesía en la estética de Santayana*.⁴

Este libro que ahora reedita El Colegio de México incorporando algunas modificaciones manuscritas hechas por el autor, junto con cuatro artículos suyos sobre el tema que añaden nuevos matices y puntualizaciones, fue acogido como un trabajo original y novedoso. No solo lo era por su significado para el estudio de las ideas estéticas del filósofo español —probablemente el primero en desarrollar en los Estados Unidos la estética como línea de investigación filosófica vinculada con la sensibilidad artística en *The Sense of Beauty* (1896) y en otros de sus textos tempranos—, sino, además, porque el enfoque de Lida permite examinar la influencia del sentimiento y la reflexión estética en la creación, el estilo y el lenguaje literarios, especialmente el poético. El naturalismo filosófico de Santayana se alejaba del positivismo y se insertaba en la tradición de Spinoza y Kant; Lida, conocedor de las ideas filosóficas y estéticas, también vincula el análisis de la imaginación poética con la fenomenología trascendental de Husserl, la filosofía del lenguaje en Bergson y el historicismo de Croce, que también estudiaba. Un crítico contemporáneo observa que este libro amplía el análisis estético de Santayana al proponer que la comprensión de la obra de arte se enriquecería si se estudiara dentro del devenir histórico, no como un fenómeno rectilíneo, sino como desarrollo irregular y complejo de la realidad. En otras palabras, estudiar “la experiencia estética [en el] ámbito en que ha nacido y a partir del cual se ha desarrollado y diferenciado”, pues ella no se origina en una esfera autónoma sino “dentro del marco de la totalidad de las actividades humanas”, en lo subjetivo e individual, no en la universalidad y la abstracción.⁵ Es decir, el conocimiento teórico de la estilística y el

⁴ Por sugerencia de Francisco Romero, escribió un prólogo a los *Diálogos en el Limbo*, de Santayana, que Losada publicó en 1941, en la colección La Pajarita de Papel, que dirigía Guillermo de Torre.

⁵ Alfredo GRIECO Y BAVIO, “Raimundo Lida y Santayana: estética y estilística”, en Luis MARTÍNEZ CUITIÑO y Élide LOIS (coords.), *Actas del III*

historicismo, aplicados a la estética y al análisis literario es lo que da originalidad a la obra de Raimundo Lida y a su teoría de la creación estética:

Nunca ha habido arte digno de conocerse que no tuviera algún sentido práctico, o intelectual, o religioso. El goce de la percepción no es pleno goce artístico si no se enlaza a nada racionalmente importante, a nada que tenga pleno derecho de ciudadanía en el mundo natural o en el moral” (*Belleza, arte y poesía...*, en esta edición, p. 83).

A partir de un nuevo golpe militar a mediados de 1943, el deterioro de la vida académica argentina se manifestó incontenible. El ascenso de Perón, acompañado en el ámbito cultural por elementos ultranacionalistas integristas y siempre autoritarios, se reflejó en una nueva intervención gubernamental en las universidades nacionales y en la cesantía de la mayoría de los docentes opositores, entre quienes se contaban Amado Alonso y otros prestigiosos profesores. Hacia fines de 1946 el futuro se presentaba incierto, con el Instituto de Filología desmantelado, con Henríquez Ureña prematuramente muerto en mayo, con la *Revista de Filología* definitivamente suspendida y con Alonso cesado y autoexiliado en Harvard. Lida comprendió que su futuro en la Argentina estaba seriamente amenazado y que la Universidad quedaría sometida a los dictados de la extrema derecha amparada por Oscar Ivanissevich, flamante ministro peronista de Educación de claras simpatías fascistas. Así, a mediados de 1947, aceptando la providencial invitación que unos meses antes le había cursado Alfonso Reyes, entonces presidente de El Colegio de México, para continuar allí sus labores, volver a publicar la revista y formar un núcleo de estudios filológicos, Lida también optó por exiliarse.⁶

Congreso Argentino de Hispanistas “España en América y América en España”, vol. 2, Buenos Aires, 1993, pp. 602-609.

⁶ Tulio HALPERÍN DONGHI, *Historia de la Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Eudeba, 1962, cap. IV. Entre los papeles de Raimundo Lida donados por sus hijos a El Colegio de México hay un recorte de *La Vanguardia*

No nos detendremos ya en los años posteriores a este exilio, solo resumiremos brevemente el giro que se dio en los intereses académicos del filólogo argentino. En México pasaba a asumir como suyas funciones muy similares, *mutatis mutandis*, a las cumplidas por Alonso en Buenos Aires, al convertirse en fundador del Centro de Estudios Filológicos,⁷ en maestro de sucesivas generaciones de alumnos latinoamericanos y en creador, a su vez, de la *Nueva Revista de Filología Hispánica* (NRFH), continuadora en México de sus antecesora argentina (suspendida definitivamente en 1946).

A partir de entonces, iba a centrar sus propios trabajos en temas menos abarcadores que los de su etapa argentina y los orientaría a la estilística, enfocando la literatura hispanoamericana con importantes estudios sobre Darío y Sarmiento, y sobre sus admirados amigos Gabriela Mistral y Alfonso Reyes. También iba a abordar a autores españoles contemporáneos, como Machado y otros a quienes llegó a tratar personalmente: Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén y Pedro Salinas. Pero, sobre todo, concentraría su pasión y energía en el estudio de los poetas y prosistas de los siglos de oro, especialmente en Quevedo. En cambio, con excepción de su largo

(año LII, núm. 13 431, p. 2) que le envió su esposa, titulado “Desmantelamiento de una Facultad”, publicado en 1947; aunque ella no lo fechó, por una inscripción manuscrita parecería ser de junio o julio. En él se hace un recuento de los muchos docentes “forzados a jubilarse”, los “declarados cesantes” y los “obligados a renunciar” en la Facultad de Filosofía y Letras, entonces a cargo del interventor, Enrique François. Y se menciona a Ángel Rosenblat y a Lida como ya emigrados a Venezuela y México, respectivamente, por la atmósfera “ya irrespirable” en la Facultad.

⁷ El nombre de este Centro varía según las fuentes: “Centro de Estudios Literarios”, “Seminario de Filología”, “Centro” o “Seminario de Literatura”, “Centro de Estudios Literarios y Filológicos”, “Seminario de Estudios Lingüísticos”, etc. Lo cierto es que en la correspondencia, Lida siempre se refiere a él como “Centro de Estudios Filológicos” (CEF), e incluso señala, en carta a don Alfonso, que sus iniciales le eran caras por ser las mismas de sus hijos, Clara Eugenia y Fernando. Sobre este Centro véase Clara E. LIDA y José Antonio MATESANZ, *El Colegio de México: una hazaña cultural: 1940-1962*, México, El Colegio de México, 1990, cap. 5.

estudio sobre Bergson,⁸ poco volvería a publicar sobre filosofía y estética del lenguaje, como si el ímpetu filosófico y teórico que había desplegado en Buenos Aires se hubiera ido apagando en México, tal vez por la ausencia de intercambios favorables a su desarrollo, o quizá porque tomaba distancia de lo meramente teórico para centrarse en el estudio del texto y su entorno, afirmando una independencia crítica, creadora y de goce estético por la obra literaria, sin olvidar los contextos intelectuales, culturales e históricos.

La muerte de Amado Alonso en 1952 significó un nuevo giro académico y geográfico para Lida. La Universidad de Harvard lo designó *Full Professor* en su Departamento de Lenguas y Literaturas Romances, cargo que asumió a partir de septiembre de 1953. Con este nombramiento, Raimundo cerraba un ciclo intelectual y vital y comenzaba otro centrado en sus propios quehaceres como estudioso de la literatura española desde los siglos de oro y de las letras hispanoamericanas modernas, pero también como profesor en las aulas de Harvard de varias generaciones de hispanistas estadounidenses y de otros países. El Raimundo Lida que en 1953 hizo de los Estados Unidos su hogar definitivo concluía su variado e intenso aprendizaje como filósofo y como filólogo, y hasta su muerte, en junio de 1979, dedicaría los más de sus desvelos a Quevedo, sin por ello descuidar en sus escritos y desde la cátedra a diversos autores clásicos y modernos, peninsulares e hispanoamericanos.

* * *

Agradecemos muy especialmente a Javier Garciadiego, presidente de El Colegio de México, y a Francisco Rico, distinguido hispanista, su apoyo e interés por ofrecer nuevamente a los lectores esta obra, a setenta años de su publicación original. También queremos expresar nuestro reconocimiento a Antonio Bolívar por su esmerado trabajo de edición.

CLARA E. LIDA y FERNANDO LIDA-GARCÍA

⁸ Raimundo LIDA, "Bergson, filósofo del lenguaje", *Letras hispánicas*, pp. 45-99.

ADVERTENCIA

Esta reedición por El Colegio de México de *Belleza, arte y poesía en la estética de Santayana* es la única legalmente autorizada. En 2010, la editorial madrileña Verbum publicó en su colección Verbum Mayor, dirigida por Pedro Aullón de Haro, la compilación *La estética de George Santayana*, editada por Ricardo Miguel Alfonso. En esta antología se reprodujo, sin que mediara autorización alguna por parte de los herederos de Raimundo Lida, una versión no fidedigna del texto completo de la primera edición argentina de 1943, en clara violación de la propia legislación española sobre derechos de autor, así como de la legislación internacional al respecto.

C.E.L. y F.L.-G.

BELLEZA, ARTE Y POESÍA
EN LA ESTÉTICA DE SANTAYANA*

* Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán (Cuadernos de Letras 3), 1943.

ÍNDICE

Prefacio

I. CONCEPTO DE ESTÉTICA

Imaginación. Placer estético. Valores y juicios estéticos

II. LÍMITES DE LO ESTÉTICO

Lo estético y lo práctico: el arte. Lo estético y lo ético

III. LA POESÍA

a] El lenguaje. Palabras, ideas y cosas. Unidad psico-física del lenguaje. Lo fónico y lo significativo

b] Lenguaje poético. Poesía y prosa. La forma poética. Poesía racional y poesía “bárbara”

Consideraciones finales

A Amado Alonso

PREFACIO

El núcleo de lo que pudiera llamarse la estética sistemática de George Santayana corresponde a dos libros de juventud: *El sentido de la belleza* (1896) y *La razón en el arte* (1905).¹ Importa tener en cuenta la fecha en que esos libros se publicaron, porque ayudará a comprender no sólo el sentido general de su doctrina —lo que tiene de reacción contra muchas de las ideas entonces más difundidas en los ambientes académicos—, sino además el puesto que la estética de Santayana ocupa dentro de su obra filosófica total. Y es circunstancia, en fin, que no debemos perder de vista hasta para explicarnos algunos de sus aspectos más secundarios y periféricos.²

El sentido de la belleza es síntesis de las conferencias sobre teoría e historia de la estética dadas por Santayana en Harvard entre 1892 y 1895. Fue, según su propia declaración, un intento de reunir en sistema los dispersos *loci communes* de la crítica de arte con apoyo en una psicología naturalista.³ Cinco años después publicó Santayana sus *Interpretaciones de poesía y religión*,⁴ libro más fragmentario y fácil en que se incluye, además de dos ensayos sobre la imaginación poética y del famoso alegato contra lo que el autor llama poesía de la barbarie, el examen de las “ideas” filosóficas y religiosas en Homero, en los poetas platónicos italianos, en Shakespeare. Sobre

¹ *The Sense of Beauty, Being the Outlines of Aesthetic Theory; Reason in Art.*

² Hacia 1900, por ejemplo, podía quizá llamar la atención lo relativamente escaso de la bibliografía dedicada a temas estéticos (cf. *Beauty*, p. 2); pero el primer tercio del siglo xx no parece invitar a observación semejante.

³ *Beauty*, prefacio, p. v.

⁴ *Interpretations of Poetry and Religion*, Nueva York, 1900.

tema parecido volverá Santayana en 1910 con su estudio de *Tres poetas filósofos*⁵ y, pocos años después, con el ensayo sobre Shelley incluido en *Ráfagas de doctrina*.⁶ Entre tanto aparecen, de 1905 a 1906, los cinco volúmenes de su *Vida de la razón*,⁷ historia de las “fases del progreso humano” —el único libro moderno de filosofía digno de este nombre, opinó impetuosamente John Middleton Murry—. En cada tomo se estudia la progresiva racionalización de un grupo de actividades del espíritu, irracionales en su origen. El cuarto volumen de la serie es el dedicado a *La razón en el arte*.

Fuera de esos libros, el tema aparece sólo ocasionalmente en la obra de Santayana. Lo trata o roza en los restantes volúmenes de la *Vida de la razón*, en sus ensayos sobre cuestiones literarias concretas, en sus *Diálogos en el Limbo*,⁸ en el prólogo de su antología poética (1922),⁹ en sus versos mismos. “No soy un poeta dionisiaco”, dice en el prefacio de sus *Poems*. Es verdad; y esos versos serenos y meditativos suelen tener por asunto la poesía y el poetizar. Tampoco es Santayana un novelista “dionisiaco”. En las setecientas páginas de su *Último puritano*¹⁰ hay espacio para lentas digresiones sobre metafísica, religión y literatura: sus personajes gustan de perderse en proliferos monólogos —casi en breves ensayos filosóficos—, de dialogar sobre el arte y los artistas y de ironizar sobre los poetas “bárbaros”. Y esto invita a utilizar también, en el examen de las doctrinas estéticas de Santayana, una que otra página de poesía y de novela filosofante. Ciertamente, hay quienes toman demasiado en serio la psicología de los personajes de ficción, y hasta sus opi-

⁵ *Three Philosophical Poets: Lucretius, Dante, and Goethe*, Cambridge, Harvard University Press, 1910 (*Harvard Studies in Comparative Literature*, vol. I). Ahora en traducción castellana de José Ferrater Mora (Buenos Aires, 1943).

⁶ *Winds of Doctrine*, Nueva York-Londres, 1913.

⁷ I. *Reason in Common Sense*, II. *Reason in Society*, III. *Reason in Religion*, IV. *Reason in Art*, V. *Reason in Science*.

⁸ *Dialogues in Limbo*, Nueva York-Londres, 1925.

⁹ *Poems*, Nueva York-Londres, 1923.

¹⁰ *The Last Puritan: A Memoir in the Form of a Novel*, Londres, 1935. Traducción castellana de Ricardo Baeza (Buenos Aires, 1940).

niones filosóficas; nada más frecuente que la inocentada de recibir como directos y literales juicios de un poeta las palabras puestas en boca de sus personajes. Pero es en verdad difícil no hacer colaborar a los personajes de Santayana cuando se expone el pensamiento de Santayana. Muchas páginas del *Último puritano* (el novelista mismo lo da a entender en el subtítulo) apenas quieren ser más que memorias de un filósofo, “memorias en forma de novela”. Los límites entre géneros son muy vagos en este escritor, que no se espanta de incluir en la literatura gran parte de lo que comúnmente se considera filosofía y ciencia. Y todo ello hace que sean aún mayores las dificultades para quien aspire a estudiar con algún orden y unidad las teorías estéticas de Santayana.

Inconveniente que tal vez explique hasta cierto punto cómo se han venido estudiando hasta ahora. En unos casos, la estética de Santayana suele exponerse como episodio en la marcha general de su filosofía y, más precisamente, como testimonio de ese psicologismo y naturalismo de su primera época que se insiste en contraponer al llamado “platonismo” de su segunda época;¹¹ su estética resulta entonces disminuida frente al resto de su sistema filosófico, frente a su ética y a su metafísica. O bien se considera con criterio puramente biográfico y cronológico, y en estos casos se opta por presentar el contenido de sus diversos trabajos de estética conforme a su fecha de aparición, entrecruzándolos con sus otros trabajos. O, en fin, —y son éstos los estudios quizás preferibles—, se examina a fondo tales o cuales problemas o aspectos determinados de su estética.

Objeto de la presente monografía es estudiar, ya que no el conjunto de las doctrinas estéticas de Santayana, sí por lo menos sus capítulos centrales. En la necesidad de limitar su número, no me he resignado a sacrificar las reflexiones de Santayana sobre la poesía, que tan preferente lugar ocupan en su obra; y como introduc-

¹¹ Santayana mismo ha insistido por su parte en lo inexacto de esa oposición. Cf. *On the Unity of My Earlier and My Later Philosophy*, prefacio al tomo VII (pp. vii-xv) de sus obras en la *Triton Edition*, Nueva York, 1937.

ción a esa Poética he creído indispensable examinar sus ideas sobre la actividad estética en general. Con tema tan extenso y ramificado, claro es que sobre este ensayo han de gravitar de especial manera las dificultades señaladas más arriba. Y ante todo, el peligro de dar a la doctrina de Santayana un aspecto más rígidamente sistemático que el que en verdad tiene. El afán de geometrizar su pensamiento, sinuoso y digresivo, invita al expositor a intervenir demasiado activamente: no sólo a ordenar y jerarquizar las ideas explícitas del autor, sino también a interpretar sus reticencias, sus tan frecuentes reservas, sus alusiones y elusiones. “Me desagrada —leemos en uno de sus ensayos de los *Soliloquios en Inglaterra*— detenerme a explicar o puntualizar cosa por cosa”. El expositor no siempre puede rehuir esa tarea, aunque también él la halle ingrata (claro que por otros motivos). Es sobremanera difícil, en efecto, refundir o extractar con fines didácticos el pensamiento de Santayana diciendo con otras palabras lo ya dicho en ese ondulante estilo suyo, que llega a provocar la perplejidad y hasta la indignación de sus críticos. Si hay libros que “juzgan a quien los juzga”, los hay también que condenan a quien intenta resumirlos. Así los de Santayana.

Por lo demás, no me empeñaré demasiado en resumirlos (ni siquiera en los pasajes en que el autor, para ilustrar su tesis, se detiene a examinar minuciosamente tal o cual forma concreta de arte). La obra de Santayana no está entre nosotros tan difundida que pueda suponerse, en la generalidad de los lectores, cierto trato o familiaridad con ella. No será inútil dar idea clara de su espíritu, y aun de su letra.¹²

¹² Para no interrumpir a cada paso con citas bibliográficas el curso de la exposición, se enumeran al comienzo de cada capítulo los principales pasajes de Santayana utilizados en él; referencias más precisas se hacen en el texto mismo. Por otra parte, no he intentado estudiar aquí genealógicamente las ideas de Santayana; me limito en general a dar breves indicaciones sobre sus “simpatías y diferencias” con pensadores contemporáneos y a recordar uno que otro antecedente histórico cuando se trata de problemas filosóficos tradicionales.

Pero hay más. El solo intento de exponer sistemáticamente esta estética parecería contradecir de antemano las más resueltas afirmaciones del propio Santayana sobre la Estética, y en especial sobre *su* estética. No hay para él una región determinada de fenómenos estéticos. De hecho —dice Santayana—¹³ se habla de estética a propósito de todo lo que tenga alguna relación con la obra de arte o con la sensibilidad para lo bello. Cree ocuparse de estética el especialista en tal o cual capítulo de historia del arte, o el que se dedica en su laboratorio de psicología a determinar experimentalmente qué rectángulos de papel son los que más agradan a un grupo de sujetos, o el que especula sobre las relaciones dialécticas de la Belleza con la Verdad absoluta y el Bien absoluto. Lo cierto es —concluye— que el grupo de actividades llamadas estéticas es singularmente abigarrado, como que se ha ido formando por accidentes históricos y literarios. Siempre que la conciencia se vuelve imaginativa y se complace en crear ficciones, siempre que encontramos en una obra humana valores sobresalientes para la percepción, usamos la palabra *Estética*. Pero esas ocasiones distan mucho de ser homogéneas. No hay fuerza o función en la naturaleza ni hay en el hombre un órgano sensorial específico o en su espíritu una actividad aislable que corresponda a lo estético. La experiencia estética es tan amplia, tan incidental, tan insinuada en todos los repliegues de la vida humana, que a la reflexión se nos aparece compleja y multiforme como la vida misma.

Bastarían estas consideraciones de Santayana para que advirtiéramos el equívoco latente en su negación de la Estética como disciplina unitaria. Lo que así resulta negado y combatido es sólo el derecho de encarar el fenómeno estético como aislado de todo otro fenómeno espiritual. Lo veremos luego, al exponer en sus detalles el pensamiento de Santayana. Y veremos que esa afirmación, lejos de excluir la posibilidad de una teoría de lo estético, no sólo la

¹³ *Obiter scripta. Lectures, Essays, and Reviews*, edición de Justus Buchler y Benjamin Schwartz, Londres, 1936, p. 24 y sigs. Cf. “Breve historia de mis opiniones”, en *Diálogos en el Limbo*, Buenos Aires, Losada, 1941, p. 239.

admite como legítima, sino que hasta hace entrar el análisis estético como indispensable en el examen de muchas otras esferas de lo espiritual, aparentemente alejadas del arte y del “sentido de la belleza”. En las páginas que siguen, tendremos repetida ocasión de comprobarlo, tanto al tratar de las ideas de Santayana sobre la poesía como de su concepción de la actividad estética en general, que es lo que consideraremos en primer término.

I CONCEPTO DE ESTÉTICA*

IMAGINACIÓN. PLACER ESTÉTICO.
VALORES Y JUICIOS ESTÉTICOS

¿Qué puesto se ha concedido hasta hoy, en el cuadro de las disciplinas filosóficas, a la teoría de la sensibilidad estética? Santayana encuentra que uno muy humilde, mucho más humilde que el que la sensibilidad estética tiene, de hecho, en la vida del hombre. En todas las sociedades civilizadas se ha dedicado al arte “una suma de esfuerzo, genio y honores” apenas inferior a la que han merecido el trabajo útil, la guerra o la religión. Y el sentido de lo bello, que aparece puro y concentrado en las artes, invade también muchas otras esferas de la actividad espiritual. “En todos los productos de la industria humana advertimos la vehemencia con que el ojo es atraído por la mera forma de las cosas: grandes sacrificios de tiempo y trabajo se le consagran en las más vulgares manufacturas”;¹ hasta cuando elegimos casa, vestido y compañeros no dejamos de atender, con mayor o menor conciencia, a sus calidades estéticas.

La capacidad de percibir y valorar la belleza, aparece, así, extensa y profunda en el hombre. Si la teoría estética ha merecido tan escasa consideración, no es por lo insignificante de su asunto, sino por falta de motivos inmediatos que lleven a especular sobre él. La curiosidad teórica, el afán de comprender por comprender, son inclinaciones sumamente raras. No es fácil disponer del ocio necesario para satisfacerlas, y menos fácil aún es librar el pensamiento de sus intereses habituales. Nada ha hecho meditar al hombre tanto como sus problemas prácticos en este mundo y su destino en el

* Véase *Beauty*, introducción y pp. 1-25, 36-52; *Art*, edición de 1922, pp. 3 y sig., 15-17, 191-195; *Science*, pp. 83 y sig.; *Interpretations*, pp. 1-5, 8, 20; *Scripta*, p. 23 y sigs.

¹ *Beauty*, p. 1.

más allá. Todo lo que se ha escrito sobre la belleza puede reunirse precisamente en dos grupos: por un lado el de los filósofos que examinan los hechos estéticos desde lo alto de sus principios metafísicos y para quienes la estética se reduce a un apéndice o corolario de sus sistemas;² por otro, el de los artistas y críticos que se deciden a generalizar en términos filosóficos sus experiencias y sus máximas profesionales. Escasos son los estudios a la vez directos y teóricos. A los razonadores les atraen más los problemas naturales y morales; a los artistas, la creación misma, o a lo sumo la descripción y estimación de concretas obras de arte. Entre uno y otro dominio yace, frustrada e incoherente, la reflexión sobre la experiencia estética en general.

A esto contribuye, por otra parte, el carácter subjetivo del fenómeno estético. El hombre —observa Santayana— padece de un extraño prejuicio contra sí mismo. Los productos del espíritu se le antojan irreales, o en cierto modo insignificantes; sólo se encuentra a gusto entre objetos y leyes independientes de la naturaleza humana. “Los antiguos especularon largamente sobre la constitución del universo antes que advirtieran la presencia de ese espíritu que es el instrumento de toda especulación”.³ No menos sorprendente es la actitud de la filosofía moderna, aun en aquella de sus disciplinas que tiene precisamente por misión el estudio del espíritu humano. La psicología, en efecto, ha empezado por analizar las funciones de percepción y de conocimiento, es decir, las que nos ponen en contacto con el mundo exterior, mientras que ha tratado siempre con manifiesto descuido lo que es por excelencia subjetivo o “intra-humano”: la imaginación y el sentimiento. Actitud de todo punto injusta, puesto que, bien mirado, de las desdeñadas emociones y pasiones recibe todo su valor —ya que no su existencia— el mundo de la percepción. “Las cosas son interesantes porque nos preocupan, e importantes porque las necesitamos”.⁴ Si la

² Véase, sobre este tipo de estética, K.S. LAURILA, *Versuch einer Stellungnahme zu den Hauptfragen der Kunstphilosophie*, I, Helsingfors, 1903, pp. 57 y sig.

³ *Beauty*, p. 2.

⁴ *Ibidem*, p. 3.

percepción de los objetos externos no estuviera ligada a nuestros placeres y dolores, no tardaríamos en cerrar los ojos al mundo. Si el pensamiento no obedeciera a fuerzas extraintelectuales que lo solicitan y vigilan, no insistiríamos por mucho tiempo en que 2 más 2 son 4.

Y tan arraigada es la creencia vulgar en el escaso valor de lo afectivo que, para justificación de las propias reacciones éticas y estéticas, se tiende a buscar un firme apoyo exterior, y se interpretan esas respuestas sentimentales como meras percepciones o descubrimientos de una realidad objetiva, dando por evidente que si los juicios morales y estéticos no expresaran verdades objetivas serían de una inevitable trivialidad. Pero un juicio no es trivial porque se refiera a sentimientos humanos y dé testimonio de ellos. Al contrario —insiste Santayana—, verdaderamente triviales son los juicios que nada tienen que ver con los intereses del hombre, los juicios sin posible verificación y sin papel alguno en el enriquecimiento y ordenación de su vida.

Estética y ética se han visto siempre perjudicadas por el grave prejuicio contra lo subjetivo. Y si el daño no ha sido mayor es porque en sus respectivos dominios entra también, accidentalmente, el material empírico. Así en ética, junto a la reflexión general sobre las emociones y valores morales, cabe el examen concreto de los actos humanos, con sus causas y sus efectos; y en estética, variadas incursiones en la historia de las diversas artes, y descripciones y juicios críticos sobre artistas y obras particulares. Todo lo cual, aunque no deja de introducir cierta confusión, suele hacer más atractivas estas materias a la mayoría de los lectores.

Crítica y estética

Dentro de lo estético separa Santayana tres elementos, y correspondientemente —en el sujeto— tres distintas actitudes posibles. En primer lugar, el ejercicio mismo del juicio estético: los actos de aprobación o reprobación espontáneas, y la formulación de reglas

inmediatamente derivadas de esos actos. Semejante actividad no está sujeta a ciencia, sino a personales cualidades psicológicas: nitidez de percepción, y profundidad y delicadeza de sentimiento. Es concreta actividad estética,⁵ mientras que la Estética filosófica es actividad intelectual que tiene precisamente como objeto de estudio esas otras actividades primarias.

Santayana ha examinado en *El sentido de la belleza*⁶ los nombres históricamente dados a este género de estudio, y los conceptos envueltos en ellos. Entre los pensadores del siglo XVIII es usual llamar *crítica* a la teoría de lo bello, y aún modernamente se aplica ese nombre a la estimación razonada de las obras de arte. Pero es difícil, observa Santayana, que consideremos como crítica nuestros juicios sobre el deleite que nos produce, por ejemplo, la contemplación de la naturaleza. Una puesta de sol se percibe, se siente, se goza, pero no se critica (a menos que con deliberado propósito queramos verla como obra de tal o cual arte). Aquí la palabra *crítica* subrayaría demasiado la idea de juicio reflexivo y la comparación entre el objeto percibido y ciertos modelos o tipos ideales.

En nuestra época, “época de ciencia y de nomenclatura”, se prefiere la palabra *estética*, tardíamente inventada por los eruditos

⁵ No aparece explícitamente en Santayana una clara distinción entre el juicio espontáneo, que es todavía actividad estética y no discursiva, y el juicio razonado propio de la crítica en sentido estricto. A este juicio razonado se refiere Santayana en términos que no permiten hacerlo depender de meras cualidades personales de sensibilidad. La crítica es, para él, juicio sobre las obras artísticas apoyado en el conocimiento de su época y su escuela, del tema tratado, del proceso de elaboración. (Sobre la indebida sustitución del juicio estético personal por consideraciones históricas “objetivas” volveremos luego, en este mismo capítulo). La buena crítica —insiste— se apoya en las más variadas consideraciones. Nada debe ignorar que ayude a comprender la particular fisonomía del objeto que considera. Y como ha de juzgar con inteligencia, es decir —según veremos después con más detalle— con visión que lo refiera todo a la unidad del espíritu humano, debe mirar imparcialmente a la belleza de la obra, a su originalidad y también a su decoro y su significado moral. (*Scripta*, p. 28).

⁶ *Beauty*, pp. 15 y sig. Cf. *Scripta*, p. 24.

para designar la teoría de la sensibilidad. Sólo que, si *crítica* resultaba demasiado estrecha, *estética* parece en cambio demasiado amplia, como si incluyese en su esfera toda clase de placeres y dolores, ya que no toda clase de sensaciones y percepciones.

Pero si combináramos el sentido etimológico de *crítica* con el de *estética*, reuniríamos —concluye Santayana— dos rasgos esenciales de la teoría de lo bello. Puesto que *crítica* supone juicio y *estética* percepción, para establecer un dominio común a ambas (percepciones que sean críticas, juicios que impliquen percepciones) debemos ampliar la noción de crítica reflexiva hasta incluir en ella juicios de valor espontáneos e inmediatos, referidos a placeres y dolores, y debemos estrechar la noción de estética excluyendo toda percepción que no implique juicio sobre la existencia de un valor en el objeto. Quedará así delimitada una zona de percepciones críticas o estimativas, para la cual podría mantenerse la designación corriente de *estética*.

El estudio empírico de la sensibilidad estética

En la teoría sobre lo estético —descartada ya la actividad primaria y directa de juzgar estéticamente— cabe distinguir por una parte la explicación, sobre base histórica, de los fenómenos artísticos, el determinar los caracteres generales de tan valiosa actividad humana, contribuyendo así con un importante capítulo a una “antropología” filosófica donde se establezcan los distintos tipos de ideal estético y las tendencias y escuelas de arte y crítica. Es materia muy frecuentada por los escritores de estética: la filosofía del arte les atrae más que la filosofía del gusto; la Belleza misma suele fascinar menos que “el curioso problema del instinto artístico en el hombre y de la diversidad de sus manifestaciones en la historia”.⁷ Y por otra parte cabe estudiar el juicio estético por sí mismo, como peculiar fenómeno psíquico, aclarando el origen y naturaleza de los senti-

⁷ *Beauty*, p. 5.

mientos en que se apoya y poniéndolo en relación con las otras funciones del espíritu. A este asunto dedica Santayana su *Sentido de la belleza*. La belleza considerada, pues, como objeto de experiencia humana. De una indagación así orientada podemos esperar —nos dice el autor— un conocimiento más claro y provechoso que el que nos ofrecen las reflexiones dirigidas a proponer elocuentes paráfrasis de la palabra *Belleza*, ejercicios literarios que no tienen más virtud que la de procurar un momentáneo placer al pensamiento.

Así, de poco servirá a nuestro objeto definir la belleza como reflejo de atributos divinos. Aun cuando fuese verdad, no nos explicaría las causas del peculiarísimo placer estético como diferente de todo otro placer. Pero nuestra propia experiencia psicológica sí es capaz de enseñarnos cómo ciertos objetos—por ejemplo el cielo azul—, con la específica reacción que en nosotros provoca, suelen asociarse vivamente en nuestro espíritu a ciertas ideas y valores—los religiosos, por ejemplo— y acaban por servirles de símbolos. De este modo, teorías como las platónicas, insuficientes como *explicación* de la sensibilidad estética, cobran sentido como admirable *expresión* de esa misma sensibilidad. No describen objetivamente la índole y origen de lo bello, sino que manifiestan en elevadas fórmulas poéticas la emoción del filósofo que las propone. Santayana se detiene a aclarar desde este punto de vista el sentido de las definiciones platónicas y platonizantes. Se explica que ciertos espíritus particularmente sensibles consideren lo bello como manifestación terrena de lo divino. En la idea de Dios va incluida, como uno de sus atributos, la de la plena voluntad y omnipotencia, absolutamente libre de todo obstáculo exterior. Por otra parte, las más logradas experiencias de lo bello se acompañan de un sentimiento como de honda y esencial consonancia de nuestro espíritu con el mundo objetivo. Es natural, pues, inclinarse a considerar la belleza como manifestación de Dios a los sentidos. En la esfera sensorial, la percepción estética es ejemplo de esa armonía y perfección que tendemos a objetivar como elemento de nuestra idea de Dios.

Ahora bien: “los espíritus que viven en la atmósfera de estas analogías” no son los que suelen preocuparse en averiguar las condiciones y variedades de la percepción de la belleza ni del hambre de divinidad. Averiguaciones, por otra parte, menos atrayentes en general que esas nobles y oscuras fórmulas. Pero distingamos entre la actividad cognoscitiva —atrayente o no— y la inspirada exaltación estética; convengamos en que el platónico satisface, no el afán de conocimiento, sino el de arrebató y lirismo. Y no lo lamentemos. “Los poetas y filósofos que expresan esta experiencia estética, y que con su ejemplo estimulan en nosotros la misma actividad, prestan mayor servicio a los hombres y merecen más alto honor que los descubridores de la verdad histórica... Sentir la belleza es mejor que comprender cómo llegamos a sentirla”.

Sólo que reconocer el valiosísimo papel de la sensibilidad estética no es reconocer que pueda sustituir a la especulación sobre lo bello. Cuando Platón nos habla de la belleza de las cosas como de su adecuación a Formas eternas, absolutas y divinas, nos habla elocuentemente en elogio de los ideales que el hombre suele establecer al juzgar de las cosas percederas, —ideales variables, pero que en cada caso experimentamos como eternos, absolutos y divinos. Los poetas, los críticos inspirados, Platón más que nadie, son los que mejor saben transmitir esa experiencia. Y lejos de ignorar la grandeza de las doctrinas platónicas, una estética comprensiva debe ayudar a justificarlas, explicándolas como altísima manifestación de esa misma actividad espiritual que ellas pretenden describir.

El alegato empirista de Santayana recuerda más de una vez, no sólo por su tono general sino por la índole de sus argumentos y hasta por el tipo de especulación contra el cual reacciona, a los estéticos ingleses del siglo XVIII. Santayana se distingue, no obstante, por su clara conciencia de que el enfocamiento psicológico reduce el tema a uno solo de sus aspectos.⁸ Esa consciente modestia (como en general su actitud crítica y “de regreso”) lo separan netamente de los empiristas confiados y *hard-minded* del setecientos. Pero no

⁸ Cf. principalmente *What is Aesthetics?* (1904), en *Scripta*, pp. 23 y sigs.

le impiden afirmar los méritos y ventajas de la estética psicológica tal como él la entiende.

Llevado a cabo con éxito, nos dice, semejante estudio psicológico permitiría comprender por qué consideramos ciertas cosas como bellas y qué relación hay entre la estructura de esas cosas y la específica reacción de nuestra sensibilidad; nos mostraría, en fin, las raíces de la conciencia estética en la naturaleza humana. Ayudaría además a distinguir las preferencias e ideales transitorios, sujetos a condiciones también particulares y variables, de aquellos otros que tienen su origen en elementos del espíritu comunes a todos los hombres y que son por lo tanto más permanentes y generales. Aunque sea estudio descriptivo, no normativo, debe ejercer en nuestra actitud frente a la belleza un influjo benéfico y purificador. El ahondar en la base psicológica de nuestros propios gustos nos servirá, por ejemplo, para poner de manifiesto la futilidad de ese dogmatismo que se empeña en imponer a los demás unos sentimientos y juicios para los cuales falta, en su experiencia y en su contextura espiritual, el fundamento necesario. Y nos librará a la vez de dar importancia exagerada a las aberraciones del gusto, pues veremos cuáles son las amplias y complejas bases de nuestras preferencias estéticas y cuáles los hábitos que favorecen un goce estético cada vez más vasto y más diversificado. Verdad es que, en general, nada ha habido más tedioso que ciertos tratados sobre lo bello, escritos por “hombres que jamás han sabido discernir la belleza cuando la han tenido delante de los ojos”,⁹ ni ha habido tampoco peores guías del gusto que las disquisiciones sobre el gusto. Pero a menudo —observa Santayana— es fácil descubrir las causas de esa insuficiencia. Los tratadistas de estética son casi siempre metafísicos audaces y críticos imperfectos, amigos de presentar como condiciones de excelencia artística y como rasgos esenciales de la belleza ciertos oscuros principios generales que otras partes de sus sistemas filosóficos les han sugerido. Si la investigación se atiene en cambio a los fenó-

⁹ MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de las ideas estéticas*, tomo IV, vol. II (Madrid, 1889), p. 105.

menos concretos de la sensibilidad estética, podemos esperar de ella frutos no sólo teóricos. Santayana no es, en este respecto, menos optimista que el Dilthey de las *Bausteine*. La buena teoría —nos dice— es capaz de refluir benéficamente sobre las experiencias mismas que estudia; puede favorecer nuestra capacidad de aprehensión y goce estéticos, puede guiar nuestra mirada a lo realmente valioso y ensanchar nuestro interés con nuevas y remotas analogías. Lejos de imponer a la sensibilidad artística individual esquemas violentos y arbitrarios, su papel es iluminar y perfeccionar el poder de comprensión estética que ya existe en ella virtualmente.

La imaginación

Definida la estética, según vimos, como el estudio de la percepción de ciertos valores, ¿cuál es, ante todo, la naturaleza de esos valores, la de los juicios que los enuncian, la de los sentimientos en que se apoyan?

Considérese —propone Santayana— la situación del hombre en medio de la naturaleza. Saltan a la vista sus limitaciones, su escasa plasticidad, sus insuficientes vías de contacto con el mundo físico. No es de extrañar la incoherencia y fragilidad de sus ideas; antes nos debiera asombrar que con tan débiles instrumentos haya alcanzado tanto: que, perdido en su tumulto de sensaciones y pasiones, pueda el hombre concentrarse, reflexionar, acumular finalmente alguna experiencia. Sí, los medios con que el espíritu cuenta son desmedidamente inferiores a su ambición. Porque, en posesión de esos medios, a nada menos aspira que a construir mentalmente un cuadro de toda la realidad, a comprender su propio origen y el del universo, a fijar sus leyes y prever su destino. Empresa a que nadie puede renunciar: sea cual sea la imagen del mundo que llevemos en el espíritu, estamos obligados a mirarla como mapa de la realidad. Y hasta cuando marcamos en él ciertas zonas como “inexploradas”, eso mismo —la existencia de tales zonas— es cosa sólo certificada por nuestras individuales representaciones.

Veamos ahora más detalladamente esos débiles materiales con que el espíritu pretende erigir edificio tan desmesurado. Los sentidos recogen parte muy pequeña de los innumerables estímulos exteriores. Tres de esos sentidos apenas pueden prestar servicio alguno para la formación de nociones distintas y permanentes. La vista, cierto, ofrece impresiones vívidas e intensas, pero en eso radica justamente su peligro: ella misma interviene tan poderosamente en la transcripción mental de los objetos, que necesitamos una larga labor de análisis y rectificación para que de sus datos podamos extraer nociones prácticamente utilizables. A ello concurren la memoria y el entendimiento, con su capacidad, bien limitada asimismo, de síntesis y abstracción. Pero en cuanto comienzan a elaborar los datos de los sentidos, a descifrar sus jeroglíficos para urdir con ellos una noción consistente de la realidad, viene a agregárseles la imaginación, con sus creaciones caprichosas e imprevisibles. Pues ocurre que las sensaciones no permanecen inertes en el espíritu (como parecería sugerirlo el clásico símil del sello y la cera) hasta que el tiempo acabe por confundirlas y borrarlas. Si a comparaciones se quiere acudir, dígase en todo caso que cada nueva impresión cae en la conciencia como semilla en tierra arada, o como chispa en un barril de pólvora. Cada imagen se multiplica inconteniblemente: unas veces, por lento y subterráneo proceso; otras, al empuje de la pasión, con brusco estallido de la fantasía. El espíritu vive acostumbrado a su propia fertilidad, inundado de luces interiores. No le es fácil mantenerse atento a las percepciones externas, ni impedir que sus propias visiones se entrecrucen con ellas.¹⁰ Por fortuna, los caprichos de la

¹⁰ Ya en la percepción misma señala Santayana (*Art*, p. 106) la tendencia a dejarse llevar por sus particulares impulsos descuidando el oficio que le corresponde; tendencia a afirmarse a sí propia como actividad pura que encuentra satisfacción en su solo ejercicio, a expensas de su fidelidad al objeto. Esto no ha de sorprendernos, explica Santayana, puesto que la función cognoscitiva es actividad tardía con respecto a la simple actividad primaria de representación (perceptiva e imaginativa a la vez), y las percepciones distan mucho de ceñirse siempre a esa función. Sobre el valor positivo que Santayana reconoce a toda percepción, véase *Beauty*, p. 21 (cf. sobre este punto las

imaginación individual se oponen unos a otros, se contrarrestan y anulan, permitiendo así prácticamente cierta unidad o “normalidad”. De lo contrario la imaginación acabaría por desviarnos y arrastrarnos a todos, primero a los más sensibles, luego a los otros.

Hasta cierto punto, en nuestra mano está el vigilar la formación de nuestras ideas —como las vigila el hombre de ciencia, atento a las coincidencias y regularidades en la aparición de los fenómenos—; o el disponerlas en esquemas coherentes, labor que la ciencia comparte con la filosofía; o el ordenarlas y jerarquizarlas de acuerdo con su grado de aplicación a la vida práctica, según hace el sentido común, y también la ciencia en cuanto prolongación reflexiva y sistemática del sentido común. Sólo que el espíritu tiende de hecho a ocultarse su incapacidad a sí mismo, y a suplir las fallas de cada uno de sus medios de conocimiento con la intrusión de algún otro medio. La insuficiencia de los sentidos apela a la imaginación; cuando la imaginación misma resulta insuficiente, acudimos al razonamiento; adonde no llega el razonamiento, queremos llegar por inspiración y corazonada. Si los sentidos fuesen seguros, clarividentes, capaces de aprehender cuanto ocurre en el mundo, e infalibles nuestras reacciones, la imaginación podría vivir con libertad plena en su propio y exclusivo ámbito, ámbito de poesía que con toda conciencia admitiríamos entonces como superpuesto a la realidad, y distinto de ella: no tendríamos que llamarla a remediar las imperfecciones de la sensibilidad y de la reflexión y a cumplir, como en efecto cumple, el oficio que corresponde a la inteligencia. Trueque de papeles que no es difícil explicar si se considera que “imaginación e inteligencia no difieren por su origen sino sólo por su validez”. Una y otra son infatigables creadoras de ficciones, aunque las de la inteligencia se distinguen por su propiedad de aplicarse con éxito en la práctica —juegos de ingenio capa-

ideas de LOTZE en *Grundzüge der Aesthetik*, Leipzig, 1884, § 11). Santayana se refiere a él en términos semejantes a los que los psicólogos emplean a propósito del tono hedónico más o menos consciente enlazado a las percepciones (compárese, por ejemplo, MAUTHNER, *Wörterbuch der Philosophie*, s.v. *Schopenhauer*, IV, y *Wertgefühle*).

ces de prever la realidad empírica. Sentido común y ciencia se mueven a impulso de la imaginación y viven en un mundo de mitología, sólo que de “mitología expurgada”. La distinción teórica entre entendimiento y fantasía aparece cuando, al observar la vida, que es en sí una sola, la encaramos desde puntos de vista diversos. Llamamos entonces ideas del entendimiento las concepciones que, nacidas espontáneamente en nuestro espíritu, resultan luego aprovechables en la práctica y verificables por los sentidos; las demás pasan por simples ocurrencias de la fantasía.¹¹

Lo inestable y turbio de nuestro conocimiento da, pues, ocasión a que fuerzas extrañas al conocimiento mismo colaboren con él en nuestros intentos de aprehender e interpretar el mundo, aunque sólo sea simbólicamente. La imaginación articula, completa y transforma la visión que el hombre tiene de su historia y de su destino. Parece dar sentido más hondo y perdurable a su vida, y ofrecer una firme base pre-razional en que el conocimiento puede luego apoyarse para hacer su obra, lenta y minuciosa. Sus creaciones poseen fuerte valor afectivo: ayudan a sentir intensamente, se prestan a entusiasmo y fervor, enriquecen en altísimo grado la vida emocional del hombre —sobre todo en sus manifestaciones colectivas— traduciendo en imágenes concretas las condiciones de su conducta, y sus normas y fines. ¡Qué complicados y prosaicos argumentos necesitaría la razón para explicar lo que la fantasía presenta con tan poderosa eficacia en mandamientos dictados por los dioses y en leyes de honor caballeresco, resumiéndolos en las sílabas de un nombre venerado o en los colores de una bandera! Son imágenes de contagiosa elocuencia, accesibles a todas las almas porque expresan lo que hay de común en ellas. Son como la voz del instinto, y dan forma a los más altos impulsos naturales. Reprimir la imaginación es privar de su ímpetu y calor hasta a la clara percepción de la verdad.

¹¹ Cf. *The Realm of Spirit*, Nueva York, 1940, p. 5: “...En una misma inspiración están empapados el deseo y la sensibilidad, la percepción y el pensamiento, como que toda experiencia es sólo un sueño controlado, y toda razón es sólo fantasía domesticada y uncida a trabajos humanos”. Véase también *Common Sense*, edición de 1922, pp. 6 y 50.

La fantasía es, para Santayana, lo único capaz de procurar al hombre un modo de infinitud. En ese vasto dominio que se extiende entre el de las sensaciones y el del discurso abstracto, lo incesantemente nuevo puede existir sin ser falso, lo incesantemente diverso puede ir surgiendo sin contradecirse. Es un mundo irreal, el de lo posible, que deja intacto el mundo del conocimiento empírico, de lo descubierto y comprobado, y en que los elementos de la experiencia, que el discurso racional maneja por medio de símbolos, son reconstruidos con algo de sus primitivos colores y de las relaciones con que en la experiencia misma se nos dieron concretamente.

Los valores estéticos

Los valores propios de la intuición instantánea y de la sensibilidad a las formas se llaman valores *estéticos*. Los correspondientes objetos se encuentran ya en la naturaleza inanimada y entre los seres vivientes, pero también en ciertas obras artificiales del hombre, en imágenes evocadas por el lenguaje, en el reino del sonido. Esas obras artificiales del hombre en que el valor estético se considera eminente se llaman bellas artes. Pero —observa Santayana— la obra de arte así definida es casi siempre una abstracción del objeto real, que tiene además otras funciones y valores no estéticos. Separar el elemento estético y considerarlo siempre como esencial es un artificio más dañoso que útil. Ni en historia del arte ni en una sana valoración de las creaciones del hombre, puede su significado estético divorciarse de su significado práctico y moral. El sobresaliente valor estético que ciertas obras de arte poseen es *una* de las satisfacciones que el arte ofrece a la naturaleza humana como totalidad.

Clara es en este respecto la oposición de Santayana a Croce.¹² La simplificación de la estética a base de identificaciones como la de

¹² Expuesta con detalle en el comentario de Santayana a la *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, en *Journal of Comparative Literature*, I, 1903, pp. 191-195. Cf. *Scripta*, pp. 23 y sigs. (*What is Aesthetics?*).

Arte-Expresión-Belleza no aclara los problemas de la crítica artística; simplemente los elimina.¹³ Tampoco ayuda —insiste Santayana a propósito de la parte histórica del libro de Croce— a dar cuenta exacta de las doctrinas estéticas del pasado. Croce, en las escasas páginas que dedica a los griegos, aprueba y admira la distinción aristotélica entre la naturaleza del arte y la del conocimiento científico e histórico, pero no llega a interesarse “en el problema que más preocupaba a los filósofos antiguos: el del puesto del arte, no en una división psicológica de las facultades, sino en la organización ideal de la vida”.

Con la *Estética* de Croce coincide en cambio Santayana en negar la existencia de una determinada zona de la realidad que sea objeto “natural” del sentido de la belleza. Todas las cosas pueden aparecer envueltas en un aura estética. Basta para ello que, al solicitar nuestros sentidos o nuestra razón, obren también sobre nuestra fantasía. Pero esta zona intermedia entre los fenómenos individuales y los esquemas abstractos es de límites sumamente imprecisos, y el teórico ha de tratarla como de hecho se le aparece: como un aspecto de la simpatía, compleja y profusamente ramificada, que enlaza al hombre con el mundo en que vive. Si Croce, aun admitiendo la unidad del espíritu a través de sus distintas actividades, subraya sobre todo lo que es esencial y exclusivo de la actividad estética, Santayana prefiere con mucho insistir en aquella unidad, probar que no hay genuina manifestación artística capaz de desligarse de otros intereses y fuerzas espirituales, y mostrar cómo, cuando se pretende “purificar” de ese modo la experiencia estética —creación o aprehensión—, no se hace más que empobrecerla y mutilarla. Puesto que el arte, según nos explicará Santayana,¹⁴ consiste en mo-

¹³ “Cuando Croce nos dice que toda expresión, si es expresión lograda, es obra de arte igualmente perfecta, y que un perfecto lamento napolitano es estéticamente igual a la *Iliada*, me guardaré muy bien de querer contradecirlo; sólo que, para mí, la calidad estética así definida interesaría sólo a los estéticos, mientras que el hombre debe seguir valorando y comparando las obras de arte a base de principios mucho más humanos y complejos” (*Scripta*, p. 54).

¹⁴ Véase el capítulo II del presente trabajo.

dificar de cierta manera el ambiente para ajustarlo a los fines de la inteligencia, lógico es que atienda simultáneamente a todos los aspectos del ideal humano. Ninguna de estas direcciones ideales bastará para constituir un bien por sí sola, ni, por lo tanto, para arrastrar una voluntad disciplinada y equilibrada, enajenándola de las otras perfecciones o metas del espíritu.

Estética y psicología

El estudio de la sensibilidad a la belleza es principalmente psicológico. Ahora bien: ¿no puede reducirse toda la estética a un mero capítulo de la psicología? “La estética es una disciplina psicológica”, sentenciará lapidariamente Lipps.¹⁵ Santayana, limitando retrospectivamente en *Qué es estética* el alcance del método empleado en su *Sentido de la belleza*,¹⁶ se detiene a aclarar explícitamente el equívoco que suele esconderse en el planteo de esta cuestión. Aunque no intenta separar en detalle los respectivos dominios, su distinción entre estética y psicología es categórica. El psicologismo, nos dice, violenta la estructura natural de las cosas. La psicología puede tratar ocasionalmente de problemas estéticos. Y no sólo es-

¹⁵ *Aesthetik*, en *Kultur der Gegenwart: Systematische Philosophie* (Paul HINNEBERG), Berlín-Leipzig, 1907, p. 349. Cf. en cambio las claras reservas con que ya en 1876 un decidido representante de la estética psicológica se refería a este tipo de investigación: James SULLY, *Art and Psychology*, en *Mind*, I, pp. 467-478.

¹⁶ Es, por otra parte, el método que aplicará luego en su *Reason in Art*. En la polémica motivada por las críticas que se hicieron a *The Life of Reason*, Santayana insiste en justificar ese método por el limitado propósito de la obra en que se emplea: una investigación estrictamente psicológica, sin pretensiones de ontología. Es natural, añade, que se sientan perdidos y desanimados “los lectores que empiezan por considerar como una acabada cosmogonía lo que es simplemente una biografía de la razón humana” (*Journal of Philosophy*, III, 1906, p. 412). Se ve, pues, que ya en sus escritos más tempranos pueden rastrearse los argumentos en que muchos años después apoyará su defensa de la “unidad de mi primera y mi última filosofía”.

téticos. En verdad, cualquiera que sea la índole de los objetos que se consideren, es posible atender a la experiencia psíquica en que tales objetos se nos dan (el solipsismo se basa precisamente en la identificación de esa experiencia psíquica con los correspondientes objetos). El objeto de la estética, por muy variable y complejo que sea, podemos sumergirlo así —como todo ser, real o mental— en el abismo psicológico. Pero adviértase que si, encarado de ese modo, pasa a ser materia de la psicología, es sólo en segundo término, desde el punto de vista de un sujeto que tome como objeto a un sujeto anterior. Para el matemático, una proposición sobre la suma de los ángulos de un triángulo enuncia ciertas propiedades que se encuentran en ese objeto ideal llamado triángulo; para el psicólogo, enuncia una serie de fenómenos que ocurren, por ejemplo, en la mente del matemático. Del hecho total, el psicólogo sólo considera lo que atañe al sujeto.¹⁷ Pero lo cierto es que, trasladando todo el universo a términos psicológicos, se deja intacto cada modo de experiencia, que seguirá siendo lo que es, cualquiera sea la forma en que se aparezca el segundo sujeto.¹⁸

Si en cambio nos atenemos estrictamente al análisis de la sensibilidad estética, nada más adecuado, desde luego, que el método psicológico. Es el que Santayana aplica en el *Sentido de la belleza* al estudiar el valor y el juicio estéticos, y, páginas antes, en la breve introducción general a ese tema¹⁹ donde examina la naturaleza de la valoración y la de la actividad psíquica que la hace posible. Ve-

¹⁷ Y en hacer de esa parte del hecho total lo único existente, consiste, para Santayana, la falacia idealista.

¹⁸ Sabido es que también Jung limita el alcance de la psicología para la investigación estética, sólo que él, a diferencia de Santayana, no parte de la sensibilidad a la belleza —aprehensión de valores, formulación de juicios— sino de la creación artística. El proceso de creación puede ser objeto legítimo de la psicología; no puede serlo la obra de arte una vez creada. De lo contrario, cabría hacer entrar con igual derecho en los dominios del psicólogo todos los aspectos de lo espiritual —inclusión no menos injusta que la que hace de la psicología un capítulo de la fisiología. (Véase *La psique y sus problemas actuales*, Madrid-Buenos Aires, 1935, pp. 39-40).

¹⁹ *Beauty*, pp. 16-20.

mos ante todo cuáles son para Santayana esos previos supuestos psicológicos de la experiencia estimativa.

Cierta concepción del mundo, bien conocida de los filósofos a partir de Descartes, quiere que todos los fenómenos sensibles puedan explicarse por otros fenómenos anteriores; que cada uno de los movimientos de la lengua al hablar o de la mano al pintar pueda interpretarse acabadamente conforme a un sistema de puras causas físicas. Tales explicaciones prescindirían por completo de la conciencia, que como mero accesorio acompaña a esos movimientos. El hombre podría vivir sobre la tierra sin la menor sensación o emoción y adquirir no obstante todos los hábitos necesarios para su subsistencia. Un sistema de instintos mecánicos permitiría a estos autómatas reaccionar ante el ambiente con movimientos apropiados. En semejante mundo cabría la más perfecta organización. Pero en ninguno de los actos ejecutados habría la menor participación consciente: ni recuerdo de los hechos pasados ni expectativa de los futuros. Las partículas de materia nada sabrían de su colocación y de sus cambios. Si un observador imaginara en ellos finalidades y previsiones, como cuando se dice que “el agua *busca* su nivel” o que “la naturaleza *aborrece* el vacío”, sería gracias a sus propios intereses y hábitos: vería la culminación de un proceso natural allí donde el nuevo estado de cosas satisficiera sus personales exigencias, prácticas o estéticas; vería progreso allí donde comprobara un acercamiento a ese estado de satisfacción. Pero aparte de su perspectiva humana, no habría en ese mundo mecánico ningún elemento de *valor*.

Ahora bien: para eliminar del mundo los valores, no es preciso llegar hasta una total abolición de la conciencia. Haciendo una abstracción menos violenta de la experiencia humana, podríamos imaginar unos seres de índole exclusivamente intelectual en quienes las transformaciones de la naturaleza se reflejaran sin suscitar emoción alguna: inteligencias puras que percibirían los sucesos y sus relaciones y esperarían su repetición, pero sin sombra de deseo, placer ni dolor. En ese mundo de ideas sin voluntad ni apetito, ningún hecho sería repulsivo ni atrayente. Tampoco entonces ten-

dría sentido hablar de *valores*.²⁰ Para que el bien exista, en cualquiera de sus formas, es menester que exista no sólo la conciencia en general sino la conciencia afectiva. *Bonum proprie respicit appetitum*. Santayana, haciendo en este punto profesión de spinozismo, afirma como axioma —“fatal a ciertas obstinadas incoherencias de pensamiento”— que el valor no se da independientemente de cierta apreciación, de cierta apetencia, de cierto movimiento del alma hacia él (y contra su opuesto, o contra su ausencia). En esas estimaciones o actos de preferir ve él la raíz o esencia del valor.

Cierto es que, aun faltando toda reacción inmediata, podemos todavía aplicar adjetivos como “bueno” y “malo” cuando nos dejamos llevar por el uso común de la lengua; podemos admitir que tal o cual acción es mala, que tal o cual monumento es bello, porque reconocemos en la acción o en el monumento ciertos caracteres que hemos aprendido a designar con esas palabras. Pero no nos engañen estos flexibles usos idiomáticos. A menos que haya en nosotros alguna huella de placer o de emocionada reprobación, nuestro juicio no será, en rigor, moral o estético. Las fórmulas verbales automáticamente repetidas que pasan por juicios de valor “son en esta materia el gran manto de la ineptitud”. A ellas se deben también las frecuentes, demasiado frecuentes, coincidencias en los juicios. Si atendiéramos con más cuidado a nuestros sentimientos efectivos, nuestras apreciaciones serían más sinceras, pero también más discrepantes, puesto que el preferir está enlazado a la íntima naturaleza de cada espíritu y a su peculiar historia. Los valores, dice Santayana, brotan de la reacción inmediata e inexplicable de nuestros impulsos, de la parte irracional de nuestra naturaleza. La razón es, por esencia, relacionadora; lleva de las partes al todo, de los datos a las conclusiones, pero nunca proporciona por sí misma esas partes y datos con que trabaja. Declarar “última” o “primera” una preferencia o una norma es declararlas irracionales, en la medida en que se las independiza de toda inferencia o mediación (característica de la racionalidad).²¹

²⁰ Cf. K.S. LAURILA, obra citada, p. 10.

²¹ Por otra parte, hasta el ideal mismo de racionalidad es, para Santayana,

Los juicios estéticos expresan valores; a ellos se aplica, por consiguiente, lo dicho sobre los juicios de valor en general. Para caracterizarlos, debemos pues empezar por prescindir de aquellos juicios en que no se traduzca una adhesión afectiva del sujeto al objeto. Quedarían así excluidos, en primer término, todos los juicios de existencia: los juicios sobre hechos y sobre relaciones entre hechos. Ya hemos visto²² qué papel atribuye Santayana al conocimiento de los hechos en una valoración razonada del arte. Pero la valoración misma no ha de confundirse con esos conocimientos. El sustituir los juicios de valor por juicios de hecho, insiste Santayana, es signo de crítica pedante y artificiosa. En cuanto nos acercamos a las obras de arte, o a la naturaleza, en actitud científica, buscando conexiones históricas o apropiadas clasificaciones, hemos abandonado *eo ipso* el punto de vista estrictamente estético. Descubrir el autor o la fecha de una obra puede interesar, y mucho, por otros motivos; pero sólo remotamente interesa a nuestra apreciación estética: en la medida en que se añadan al efecto inmediato ciertas asociaciones y sugerencias. Si falta ese efecto inmediato, si el objeto no interesa por sí mismo, nada importan aquellas otras circunstancias. Al poeta ramplón que elogia su propio soneto por haberlo escrito en un cuarto de hora, le replica el Misántropo: “Voyons, monsieur, le temps ne fait rien à l'affaire”. Háblanos de la obra y no de su fecha, podemos decir al crítico que se hace arqueólogo.

En análoga sustitución de los juicios de valor por juicios de existencia se incurre, aunque en sentido opuesto, cuando la reproducción exacta de la realidad se erige en único criterio de perfección artística. La fidelidad de imitación puede ser, cuando más, un elemento entre otros de la impresión estética total. El reconocimiento de objetos reales y el de su imitación por el artista puede procurar en el espectador un legítimo goce, “que entra en los mejores efectos de todas las artes representativas”. Su ausencia llega ocasio-

“tan arbitrario, tan dependiente de las necesidades de una organización finita, como cualquier otro ideal” (*Beauty*, p. 19).

²² Cf. nota 5.

nalmente a provocar un desconcierto e insatisfacción capaces de perturbar el goce estético. Pero el elevarlo a condición preeminente del arte, y a expensas de las demás condiciones, revela una indudable falla de aptitud estética. En busca de información estrictamente veraz se ha de acudir al hombre de ciencia, no al artista. En arte, la verdad se subordina a un fin muy distinto: la estimulación de la sensibilidad y la fantasía.

El placer estético y su “desinterés”

¿Cuáles son los caracteres que definen el valor estético entre las distintas especies de valores?²³ ¿Cuáles los de la experiencia estética? En primer lugar, la percepción de la belleza va siempre acompañada de cierto placer. *Pulchrum cuius ipsa apprehensio placet*. Pero veamos si el placer estético ofrece ciertas peculiaridades que faltan en los demás placeres. Santayana examina en este respecto tres de los rasgos que los filósofos han atribuido al goce estético: objetividad, desinterés, universalidad.

Para la producción del placer estético se requieren determinadas condiciones materiales: cierta actividad del ojo o del oído, cierta actividad cerebral. Pero no relacionamos ese placer con su asiento físico, como no sea cuando dirigimos expresamente la atención hacia las condiciones psico-fisiológicas y los medios materiales del goce estético. Las ideas a que este goce va asociado no son en primer término las de sus causas o antecedentes físicos; lo contrario ocurre con el placer físico. Los órganos del placer estético deben ser “transparentes”: no interceptar nuestra atención sino llevarla

²³ En *Beauty*, pp. 23-25, Santayana ha propuesto una sumaria delimitación —que, por lo demás, no parece muy precisa ni muy concluyente— del juicio estético frente al ético. El juicio estético, dice, es siempre positivo, mientras que caben juicios morales negativos, como los implicados por la tendencia a evitar el mal y el dolor. Además, para Santayana, los juicios estéticos son siempre inmediatos, mientras que los éticos pueden no serlo (tales los relativos al bienestar general).

directamente al objeto mismo. Quizás a esto se deba, al menos en parte, el que a menudo sintamos como si el goce estético, aligerando nuestro espíritu de todo lastre de materia, nos librara maravillosamente de la turbia y embarazosa realidad cotidiana —sentimiento cuya “teorización” desempeña tan importante papel en las estéticas románticas.²⁴

Se ha dicho, por otra parte, que el goce estético se distingue por su carácter desinteresado. Los otros placeres halagan los sentidos o las pasiones, mientras que la contemplación de la belleza, elevándonos sobre nosotros mismos, acalla más bien el tumulto de nuestros afectos. Nos sentimos felices en el reconocimiento de un bien que no tratamos de poseer: el pintor no mira las aguas de un lago con los ojos de un hombre sediento; el placer estético es más *impersonal* que el de los sentidos. Santayana cree necesario limitar la importancia de esa distinción (que para él no es de naturaleza, sino sólo de grado) y librarla de ciertos equívocos. En efecto, la apreciación estética de un cuadro podrá no ser idéntica al deseo de poseerlo, pero está, o puede estar, fuertemente ligada a ese deseo, y ser su etapa previa. Si las bellezas naturales y las de las artes plásticas no se consumen al ser contempladas, si conservan todo su poder de producir impresión en sucesivos contempladores, esto no pasa de ser una circunstancia accidental. Y el goce de obras de arte expuestas a cambiar y desaparecer —el de una representación teatral, por ejemplo—, o el de monumentos lejanos o difícilmente accesibles, se busca con tanto egoísmo y codicia como cualquier

²⁴ Más detalles sobre la “objetividad” del placer estético, al final del presente capítulo (pp. 44 y sigs.). En términos muy parecidos describe Santayana, en sus últimas obras, el goce de percibir las esencias. Véanse, por ejemplo, las líneas finales del ensayo en que señala su coincidencia con Proust en lo tocante al modo de aprehensión de las esencias en el recuerdo: *Proust on Essences*, publicado por primera vez en *Life and Letters*, Londres, junio de 1929, II, pp. 455-459, y recogido luego en *Scripta*, pp. 206-211 (hay traducción castellana en *Diálogos en el Limbo*, Buenos Aires, 1941, pp. 95-104). Cf. Julio IRAZUSTA, “Una opinión de Santayana sobre el testimonio filosófico de Proust”, *Sur*, Buenos Aires, núm. 26, noviembre de 1936, pp. 121-124, y VAN METER AMES, *Proust and Santayana*, Chicago-Nueva York, 1937, pp. 67-71.

otro goce y es a menudo objeto de competencia y rivalidad. Lo que hay de exacto en esta doctrina parecería ser, más bien, que cuando buscamos el placer estético no tenemos presente otro placer; al deleite de la pura contemplación no se mezcla, digamos, la satisfacción de la vanidad personal, o el instinto de propiedad. Santayana lo admite, pero no como signo distintivo del placer estético. En el fondo, lo mismo ocurre con todos los otros placeres. Pues todo placer real es, en un sentido, desinteresado: se le busca por sí mismo, no por otros motivos. Si llamamos egoísta a quien no cuida de otra cosa que de satisfacer su estómago o de acumular casas o campos, es porque sus intereses, aunque naturales y espontáneos en él, no son compartidos por otros. Esto es lo que importa, no la tenacidad con que se aferra a sus gustos; un hombre no egoísta es aquel cuyo modo de ser tiene una dirección más universal, cuyos intereses están más vastamente extendidos. Buscamos el placer estético por sí mismo, pero lo buscamos con todo “interés”. Así, contra una interpretación torcida —por demasiado simplificadora— del desinterés estético, Santayana insiste en que para el sentimiento de la belleza es indispensable, por el contrario, un modo de estar interesado. Si no lo estuviéramos, “si no importara a nuestra felicidad el que las cosas fuesen hermosas o feas, demostraríamos, no el máximo de capacidad estética, sino su ausencia total”.²⁵

Como se ve, las distinciones de Santayana a propósito del desinterés del placer estético no se dirigen tanto contra la caracterización kantiana como contra toda concepción psicológica que confunda el desinterés con la indiferencia o inatención en general: en ese caso, “si la belleza fuera desinteresada, implicaría una experiencia desprovista de todo grado de atención, lo que es psicológicamente absurdo”.²⁶ Muy diverso significado tiene el desinterés en la

²⁵ *Beauty*, pp. 39 y sig. Recuérdense las irónicas reflexiones de Mauthner (*Wörterbuch*, III, pp. 33 y sig.) sobre la insensibilidad o incultura artística de los filósofos y preceptistas del siglo XVIII. Es natural —concluye Mauthner— que para ellos lo esencial del arte fuese el no despertar interés.

²⁶ Elijah JORDAN, *The Aesthetic Object*, Bloomington (Indiana), 1937, p. 15.

Crítica del juicio,²⁷ donde se limita a designar aquella peculiaridad de la contemplación estética por la cual la existencia real del objeto, como instancia esencialmente distinta de la pura *apprehensio*, es indiferente para el contemplador.²⁸ El juicio sobre lo bello, nos dice Kant, se desinteresa de toda referencia al objeto en cuanto extraño al placer o displeacer de su percepción inmediata; el placer estético no se relaciona con la representación de la finalidad del objeto, ni con el conocimiento de su estructura o naturaleza, ni con la idea (apoyada, por ejemplo, en razones morales) de que el objeto debiera o no debiera existir.

Es afirmación que, ya antes de Kant, aparece insistentemente en la estética inglesa del siglo XVIII y que ha vuelto a surgir bajo muchas formas en el pensamiento contemporáneo. Baste citar como muestra —aparte de la sistematización neo-idealista de la estética como teoría de la intuición, es decir, de un momento del espíritu anterior al pensar conceptual y a toda forma de actividad práctica—²⁹ la idea de *détachement* con que Bergson caracteriza la actitud estética en el artista mismo, como contrapuesta a los intereses activos y utilitarios de la percepción común; las definiciones del

²⁷ Cf. H.W. CASSIRER, *A Commentary on Kant's Critique of Judgement*, Londres, 1938, pp. 179-183, 187, 203 y sig., 263; también Moritz GEIGER, *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*, en *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Halle, vol. I, parte 2ª, 1913, pp. 655 y sigs. Contra el desinterés estético entendido como indiferencia, polemiza HERDER, *Sämtliche Werke*, ed. Suphan, vol. XXII, p. 140. Cf. Gustav KONRAD, *Herders Sprachproblem im Zusammenhang der Geistesgeschichte*, Berlín, 1937, pp. 79 y sigs.

²⁸ Lo contrario ocurre en los juicios sobre lo agradable, y también —insiste Kant— en los juicios éticos, puesto que lo bueno, objeto propio de la voluntad, realiza algo en cuya existencia tenemos especial interés. Para la caracterización de lo bello frente a lo agradable, en sentido análogo al kantiano, véase también Paul HÄBERLIN, *Allgemeine Aesthetik*, Basilea-Leipzig, 1929, pp. 10 y sigs.

²⁹ Ya Karl Gross, glosando a Kant, había señalado cómo en el placer estético retrocedían a segundo plano el pensamiento generalizador y la voluntad práctica, atenta a las condiciones de la existencia real, para ceder lugar a la inmediata impresión estética (*Einleitung in die Aesthetik*, Giessen, 1892, p. 6).

sentido estético en Jules de Gaultier;³⁰ el concepto de “distancia psíquica” en Bullough³¹ y el de liberación (*Loslösung*) en Lipps y en Lange: liberación tanto del objeto con respecto a la realidad, como del contemplador con respecto a esa misma realidad y al objeto en cuanto parte de ella;³² el análisis del placer estético en la magistral monografía de Geiger, con su distinción entre un interés interesado y otro desinteresado, y su descripción del goce estético como goce de contemplar desinteresadamente el objeto en su concreta unidad e integridad.³³ Las observaciones de Santayana tienden a delimitar el alcance del placer estético como centrado en el placer de la pura percepción (precisamente la actitud anestésica ante una obra de arte es la de quien no se detiene en la obra misma como pura apariencia, sino que “pasa a través de ella” para valorar su objeto como real). Y procuran especialmente circunscribir la índole del interés estético evitando dos posibles confusiones: la que reduce ese interés a la valoración especializada de una zona peculiar de objetos, y la que lo resuelve en indiferencia o desatención. En el

³⁰ *La sensibilité métaphysique*, París, 1924: contemplación que goza inmediatamente de su objeto; capacidad de gozar de las cosas sin poseerlas.

³¹ Edward BULLOUGH, “Psychical Distance” as a Factor in Art and an Aesthetic Principle, en *British Journal of Psychology*, Cambridge, 1913, pp. 87-118.

³² Theodor LIPPS, *Aesthetik*, en la citada edición de la *Kultur der Gegenwart*, de HINNEBERG (*Systematische Philosophie*), pp. 367 y sig.; Konrad LANGE, *Das Wesen der Kunst*, II, Berlín, 1901, p. 60 (cf., en contra, la crítica de Wundt y sobre todo la de Volkelt, resueltamente negativa). En Dilthey estas ideas se combinan con variadas reminiscencias de la estética alemana, desde las del *Kallias* a las del *Mundo como voluntad y representación*; véase como ejemplo típico *Gesammelte Schriften*, V, Berlín-Leipzig, 1924, p. 377, donde el arte se describe como descubrimiento y revelación de valores profundos de la vida y de las cosas, trasladados a un ámbito de libre juego cuya contemplación nos permite descansar de la tensión volitiva inseparable de la vida práctica. El significado del arte como mundo de la apariencia perfecta, contrapuesto a la imperfección de la vida real, es uno de los temas predilectos del romanticismo, pero adquiere quizá su más fuerte sello metafísico con Eduard von Hartmann. Sobre el papel “liberador” de la contemplación estética, cf. también SIMMEL, *Zur Philosophie der Kunst*, Potsdam, 1922, p. 84.

³³ GEIGER, obra citada, pp. 573 y sig. y 629-674.

primer respecto, Santayana subraya que el placer estético no es más desinteresado que cualquier otra inclinación o pasión (el amor a la belleza no es más “especialista” que la avaricia o la gula); en el segundo, que no habría arte ni contemplación estética si no hubiese una manera de interés dirigido hacia la creación artística y hacia la obra creada. El desinterés, así entendido, nunca podría ser rasgo específico de la contemplación estética. Más aún: puesto que cierto grado de interés o atención entra por fuerza en toda experiencia consciente, la falta de ese elemento sería incapaz de caracterizar ninguna forma particular de experiencia, ni región alguna de objetos.³⁴

“Universalidad”

¿Será, pues, la universalidad lo que distinga al placer estético? Los placeres de los sentidos, enseña Kant, no pueden comportar forma alguna de dogmatismo; el que un objeto me produzca placer no me autoriza a afirmar que debe producirlo en mi prójimo. Cuando afirmo, en cambio, que una cosa es bella, estoy afirmando que la cosa es bella por sí misma, o, dicho con más prudente reserva, que debiera parecerlo a todos. La pretensión de universalidad aparece así como inseparable de la percepción estética, como lo que hace de ella la posible materia de un juicio, en su más pleno sentido, y no una mera impresión accidental. Todo precepto estético sería imposible, se nos dice, y toda crítica se reduciría a un juego de arbitrarias afirmaciones subjetivas, si no admitiéramos en nuestros juicios un modo de universalidad.

De hecho, comenta Santayana, lo que hallamos es la más grande variedad de opiniones estéticas. Cuando comprobamos coincidencias regulares, solemos comprobar también coincidencias en su origen, analogías entre el modo de ser de los correspondientes sujetos y entre las respectivas culturas; en una palabra, condiciones comunes que no sólo tienden a hacer coincidir los juicios estéticos,

³⁴ Cf. JORDAN, obra citada, p. 15.

sino todos los sentimientos y valoraciones. Ni tiene sentido, observa Santayana, decir que lo que es bello para uno *debiera serlo* para otro. Si sus sensibilidades son iguales, una misma cosa *será* ciertamente bella para ambos; si distintas, no lo será, y unos observadores verán un caos informe de líneas allí donde otros vean un organismo perfecto. ¿Cómo pretender que lo que nos es invisible deba parecernos bello? La obligación de reconocer unas mismas cualidades está sujeta a la condición de que se posean los mismos órganos espirituales. Y una misma cosa no puede tener para dos hombres exactamente los mismos valores porque no hay dos hombres que posean facultades idénticas.

El dogmatismo vale sólo en cuanto expresión de las preferencias de un sujeto. Justificable en la medida en que traduzca un impulso de sinceridad, se vuelve absurdo si ignora sus propias raíces subjetivas: es entonces egotismo instintivo y optimista de animal joven, no movido por la inteligencia sino por la pasión. Nuestros gustos se forman a base de singulares experiencias estéticas que resaltan por su claridad y fuerza sobre el confuso fondo de la experiencia vulgar,³⁵ donde lo estético sólo aparece como elemento marginal o subterráneo, disuelto en nuestra curiosidad o en nuestro bienestar. Cuando las personales preferencias se iluminan de razón y se acuñan en palabras, pasan a ser hábitos de contemplación, normas estimativas, pre-juicios que extendemos después a otras experiencias de belleza. Si no se olvida la base empírica de los gustos humanos, las opiniones estéticas discrepantes no tienen por qué entrar en conflicto ni suscitar problemas morales. Aunque nos atengamos celosamente a nuestras preferencias, somos libres para racionalizar-

³⁵ “En una época de nuestra vida en que tales intuiciones han sido frecuentes, podemos acumular gustos e ideales bastantes para el resto de nuestros días. La juventud, en esta materia, gobierna a la edad madura, y aunque el hombre pueda desarrollar luego más sistemáticamente sus primeras impresiones, y verlas confirmadas en distintas esferas, rara vez mira al mundo con nuevos ojos o usa nuevas categorías para descifrarlo. La mitad de nuestras normas estéticas provienen de nuestros primeros maestros, y la otra mitad de nuestros primeros amores”. (*Art*, p. 194).

las. “Cuando un hombre ha comparado sus sentimientos con los sentimientos, no menos legítimos, de sus prójimos, puede refirmar los suyos con más cabal autoridad, puesto que ahora advierte el necesario fundamento que tienen en su conciencia, y sus afinidades con cualesquiera otros intereses que la manera de ser de ese hombre le permite reconocer en los otros y coordinar con sus propios intereses”.³⁶ Un criterio de gusto, pues, no es otra cosa que el gusto mismo —personal e independiente— en su forma más reflexiva, lograda por depuración crítica, por conciliación y armonía con toda la vida racional. Por eso cabe entre unas opiniones y otras la mayor diferencia de autoridad. Si organizamos nuestros gustos en un criterio amplio y refinado, no sólo se someterán a él nuestros juicios estéticos, sino que otros espíritus lo reconocerán también como expresión exacta y profunda de sus propias valoraciones.

Lo que se quiere decir (y se dice mal) cuando se sostiene que una persona *debiera* percibir la belleza de tal o cual objeto es —explica Santayana— que la percibiría si sus disposiciones, su saber, su experiencia fuesen lo que nuestro ideal les exige ser. Y nuestro ideal de lo que el prójimo debe ser tiene fuentes complejas, sí, pero determinables. Nos complace, por ejemplo, que los demás apoyen nuestros pareceres. Nos molesta, si no el que existan temperamentos distintos del nuestro, por lo menos que se manifiesten en palabras y juicios, y muy especialmente nos irrita la duda del prójimo cuando nos es imposible decirle por qué creemos nosotros. Nos sentimos tranquilizados y confirmados en nuestras opiniones dudosas cuando las vemos universalmente admitidas. La verdad es que somos por lo común incapaces de hallar en nuestra propia experiencia la explicación de nuestros gustos; de lo contrario, aceptaríamos de buen grado el desacuerdo en sentimientos y juicios. Nuestro ideal del prójimo tiende a incluir, pues, como uno de sus rasgos, la coincidencia de su juicio con el nuestro. Y aunque llegáramos a conceder que, con respecto a seres no humanos, semejante pretensión de unidad sería absurda, “somos lo bastante irrazonables para exigir que

³⁶ *Ibidem*, p. 192.

todas las razas admiren los mismos estilos arquitectónicos, y todas las épocas a los mismos poetas”.³⁷ Tendemos a proyectar imaginariamente nuestros propios gustos en afirmaciones estéticas de validez universal. Formular un juicio estético equivale a establecer virtualmente un ideal. Todo ideal es, para los juicios que lo implican, absoluto y eterno; al declarar categóricamente bella una cosa, el tipo o modelo invocado se nos aparece, para el caso, como definitivo; si en otro momento, y con distinta disposición de ánimo, disentimos de nuestra declaración anterior, se habrá suscitado en nuestro espíritu un nuevo ideal, igualmente “definitivo” para este segundo caso. Si nos empeñamos luego en descubrir resumidamente lo que ocurre en nosotros al juzgar, diremos que nuestras valoraciones se rigen por un ideal eterno y absoluto, siempre presente ante nosotros. Y para referirnos de algún modo a ese ideal nos será difícil hallar mejor imagen que la de un bien infinito, —imagen con que aludimos a esa experiencia incommunicable que el contacto con la belleza nos proporciona y que en fugaces atisbos hallamos expresada en la obra de los poetas, en la de ciertos críticos inspirados “y, por encima de todo, en las inmortales parábolas de Platón”.³⁸

“Objetividad”

Pero hay otro motivo que se oculta bajo el afán de ver universalmente aceptados nuestros juicios estéticos: la transformación de un elemento de nuestra percepción en elemento de la cosa percibida. Si exijo que mi prójimo aprehenda los valores estéticos que yo aprehendo, es porque admito que esos valores están en el objeto, como están sus dimensiones y su color. Idea ilusoria. La belleza, insiste Santayana, no puede pensarse como independiente de la percepción. “Una belleza no percibida es un placer no sentido”: una contradicción en los términos.

³⁷ *Beauty*, p. 43.

³⁸ *Ibidem*, p. 13.

Los psicólogos explican que nuestra noción de cualquier objeto proviene de agrupar sensaciones en unidades que imaginamos permanentes y externas. Los objetos —dicen— afectan simultáneamente a diversos sentidos. Asociamos esas diversas impresiones y las respuestas que en nosotros suscitan, reuniéndolas bajo un nombre común. Y una vez formada esta unidad, la distinguimos claramente de aquellas experiencias particulares y variables de las cuales nació; afirmamos que es sustancia y realidad, mientras que la mayor parte de los materiales utilizados son sólo cualidades y apariencias. Ahora bien: la necesidad práctica de simplificación nos lleva a esquematizar mentalmente la estructura de los objetos reduciéndola a unas pocas cualidades fundamentales —en su mayor parte nociones ópticas y táctiles, nociones de forma y movimiento. Esas cualidades son las únicas que consideramos como objetivas, y las otras como aparentes, derivadas y secundarias. Para nuestra acción eficaz sobre el mundo exterior, nos conviene eliminar de nuestra idea de las cosas los elementos afectivos asociados a ellas, aunque placeres y dolores sean tan susceptibles de objetivación como las impresiones sensoriales (y aunque de hecho desempeñen papel importantísimo allí donde esa actitud práctica deja de regir). Pero no ocurre lo mismo con la belleza, que sí consideramos como cualidad de los objetos, a pesar de que es elemento emocional, y por tanto subjetivo. Y esto por la tendencia, originariamente universal en el hombre, a tomar por elementos de las cosas los efectos de las cosas sobre nosotros. El pensamiento científico consigue vencer en cierta manera ese impulso animista y mitificador. La contemplación estética no llega a tanto. Menos abstractiva, incluye todavía en el objeto el tono afectivo de la percepción.

El placer que un objeto percibido produce, solemos en general distinguirlo de la percepción misma. Como la acción del objeto se ejerce sobre una zona determinada de nuestro cuerpo, no hay estrecho enlace entre el placer y los otros elementos asociados a esa acción, acaso separados en el tiempo, o localizados en puntos diferentes. Reconocemos el placer como efecto causado por el objeto, no como cualidad por él poseída. Pero ocurre a veces que

el placer radica en el proceso mismo de percepción:³⁹ así en el caso en que es naturalmente agradable el acto intelectual por cuyo medio enlazamos y proyectamos los elementos sensoriales y llegamos a constituir el concepto de la forma y sustancia de la cosa. Entonces el placer nos resulta inseparable del objeto, y también, desde luego, de los otros sentimientos objetivados. Y concibiendo ese placer como cualidad del objeto, lo distinguimos de otros placeres que no forman parte de la percepción del objeto, y lo llamamos belleza.⁴⁰

La belleza, resume Santayana, es placer objetivado.⁴¹ Su percepción supone un acto de estimación (no la mera percepción de he-

³⁹ “El entusiasmo estético no se preocupa de lo que el objeto es por dentro... Goza egoístamente las armonías de la percepción misma, armonía que acaso atribuye al objeto por inadvertencia” (*Science*, Nueva York, 1906, pp. 83 y sig.).

⁴⁰ La objetividad, así entendida, distingue al placer estético del mero placer sensorial, como distingue a la percepción de la mera sensación. Del grado de objetividad de mi placer ante una cosa dependerá que lo exprese diciendo “es bella” o simplemente “me gusta” (*Beauty*, pp. 50 y sig.).

⁴¹ Con la fórmula de Santayana coincide en lo principal, como ya señaló LISTOWEL (*A Critical History of Modern Aesthetics*, Londres, 1933, pp. 21 y sig.), la de Manfredi Porena: “...Para llamar bello un objeto, las causas del placer deben, aunque sea ilusoriamente, aparecer todas en él, con valor objetivo... Podremos definir lo bello diciendo que es lo que agrada al ánimo como valor (*pregio*) objetivado” (*Che cosa è il bello?*, Milán, 1905, p. 16). Afín a estas concepciones del placer estético es sin duda la de Lipps; pero más significativo parece el que ya Hermann Lotze describiera el goce estético como una emoción agradable acompañada de nuestra creencia en el valor objetivo de aquello que nos procura ese placer —significativo sobre todo porque el propio Santayana, en su temprano ensayo sobre el filósofo alemán, se detiene a señalar este pasaje (*Lotze's System of Philosophy*, tesis inédita, 1889, en la biblioteca de la Universidad de Harvard, p. 301). “Lo que distingue a la emoción estética —agrega Santayana— es su carácter interpretativo: como si fuese un instinto mitológico que nos revelara la vida y pasión de las cosas naturales”. Louis Arnaud REID, *A Study in Aesthetics*, Londres, 1931, p. 94, considera imprecisa la definición de Santayana, y aunque le reconoce como mérito el subrayar el aspecto axiológico de la expresión estética, observa que “es mucho mejor decir que el ob-

chos externos o de sus relaciones) y un concreto movimiento afectivo y volitivo del ánimo; no hay cosa que sea bella si no puede agradar nunca a nadie. Supone un goce intrínseco, de la percepción misma —a diferencia del carácter en cierto modo mediato que Santayana atribuye al valor ético.⁴² Supone además una percepción esencialmente positiva: percepción de la presencia o ausencia de un bien. “Cuando lo feo deja de ser divertido o meramente interesante, y llega a hacerse desagradable, es sin duda un

jeto parece expresar *valor, no placer*”. En términos más rotundos, Hartley Burr ALEXANDER, *Poetry and the Individual*, Nueva York-Londres, 1906, pp. 146 y sig., rechaza como íntimamente contradictoria toda concepción de “placer objetivado” o placer considerado como cualidad de la cosa, pues no hay placer que no sea exclusivamente cualidad de la conciencia. Ni Reid ni Alexander parecen tomar estrictamente en cuenta las palabras de Santayana, quien de ningún modo atribuye al objeto el placer mismo ni la expresión del placer. (Sobre la equivocada interpretación de la fórmula de Santayana por H.R. Marshall, véase D.W. PRALL en *Journal of Philosophy*, 1925, pp. 49 y 51). Para otras críticas de esta definición, cf. JORDAN (obra citada, pp. 9-23), quien la considera como feliz hallazgo de Santayana, pero echa de menos en ella la descripción de la objetivación misma; LISTOWEL (obra citada, p. 156) y H.B. ALEXANDER (obra citada, p. 147), quienes observan con razón que la objetividad no se da sólo en la experiencia de lo bello —lo que importa, añade Listowel, es la *fuerza* del sentimiento objetivado—; G. Rostrevor HAMMILTON, *Poetry and Contemplation*, Londres, 1937, pp. 82 y sig., y 154 y sig., para quien lo principal no es aquí esa ilusoria atribución de objetividad al placer estético sino la objetividad, nada ilusoria, de aquel preciso modo de experiencia organizada que es lo peculiar del arte. Por lo demás, el propio Santayana, muchos años después de *The Sense of Beauty*, ha vuelto sobre estas ideas suyas y las ha criticado desde el punto de vista de su *later philosophy*, de su teoría de las esencias. La belleza de una cosa, nos dice, es una pura cualidad, una esencia manifestada por la cosa y aprehendida en un instante dado; cualidad —valiosa para el espíritu— cuya revelación coexiste con el ser físico del objeto y ha nacido de las mismas causas naturales, del mismo complejo de circunstancias e impulsos de que nació el objeto. Véase, como característico de esta posición, su artículo sobre *The Mutability of Aesthetic Categories*, en *Philosophical Review*, mayo de 1925, pp. 281 y sigs.

⁴² Véase *Beauty*, p. 50, y el pasaje citado en la nota 23 del presente capítulo.

mal positivo, pero un mal práctico y ético, no estético”.⁴³ El mal estético es relativo; significa sólo *menor bien* que el esperado. La ausencia de valores estéticos es un desastre moral. De una vida sin belleza, no es tan apropiado decir que es fea como que es lamentable y degradante.

⁴³ *Ibidem*, p. 50.

II LÍMITES DE LO ESTÉTICO*

LO ESTÉTICO Y LO PRÁCTICO: EL ARTE.
LO ESTÉTICO Y LO ÉTICO

Hemos visto cuál es para Santayana el papel de la imaginación y el significado del gusto y el juicio estéticos como aspectos del “sentido de la belleza”. Examinemos ahora sus ideas sobre la actividad artística.

En la acepción más amplia del término, arte es el proceso por el cual el hombre, actuando física y conscientemente sobre los objetos que lo rodean, los amolda a su propio espíritu. Vivir —dice Santayana— es al mismo tiempo ser influido por el mundo exterior e influir sobre él; adaptarse a él y adaptarlo a las propias necesidades. El hombre, con su instintiva tendencia a apoderarse de las cosas de su contorno para transformarlas y manejarlas, deja su huella en todo lo que toca. Pero algunas de esas huellas son las de una actividad útil —el arte— por la cual ciertos hombres “racionalizan” los objetos, es decir, los modifican de tal manera que los vuelven congeniales con su espíritu. Y las modificaciones de la materia que han servido a la intención de humanizar el mundo la siguen expresando cuando esos hombres han desaparecido ya.

Se ve, pues, que en su idea del arte Santayana incluye no sólo el arte como invención y creación individuales, sino también como práctica tradicional, como institución pasivamente transmitida. Todo arte prolonga un impulso natural y lo traduce en creaciones materiales. Para que pudiésemos llamar racional al instinto, bastaría que sus propósitos y métodos tradicionales fueran ocasionalmente conscientes. La conciencia acompaña, en efecto, la forma-

* Véase *Art*, pp. 3-8, 13 y sig., 32-39, 91-93, 166-178, 183-190, 208-211; *Scripta*, pp. 25-30.

ción y adquisición del arte, aunque no siempre siga acompañando su práctica. Así, tejer es un arte, pero el tejedor puede no tener en todo momento conciencia de sus propósitos, y ejecutar su trabajo por simple rutina.

Santayana concede especial atención a este aspecto del arte como rutina o tradición automatizada. Las artes, dice, son tan automáticas como los instintos, sólo que, como observa Aristóteles, de propósito menos claro e inequívoco. El instinto, hereditario, corresponde en absoluto a la estructura del cuerpo. El arte, sólo trasmisible por enseñanza e imitación, está menos directamente relacionado con la vida animal y puede apartarse de ella más impunemente. Ningún instinto ha tolerado tanta variedad ni tocado extremos tan contradictorios e insensatos como las obras de la imaginación humana —poesía y filosofía.¹

Las artes son, pues, hábitos creadores adquiridos a la luz de la inteligencia.² Hábitos de hacer. Es lo que con demasiada frecuencia suele olvidarse cuando se habla de las “ideas” que el artista traduce luego fielmente en su obra. El hombre, dice Santayana, suele ser muy ligero en esto de atribuir causas a los hechos. En realidad, el artista, al elaborar su obra, elabora al mismo tiempo sus ideas. Idea y obra son producidas por un mismo movimiento. Bien mirado, no es el artista quien inventa por sí mismo cada idea. La idea viene a él como resultado de un esfuerzo durante el cual van apareciéndosele formas nuevas, inesperadas e imprevisibles, aunque tengan que ver con anteriores experiencias: formas que se ofrecen al artista y entre las cuales él debe escoger. “Toda invención es ensayo; todo arte es experimental”.³ Pero de experimentos dirigidos. Voluntaria y deliberada es la larga incubación previa, la expectati-

¹ Tampoco han llegado a tanto —observa de paso Santayana— las instituciones primarias de la sociedad (*Art*, p. 5). Hay en su modo de ser cierto elemento instintivo, mínimo pero estable, que lastra y limita sus cambios impidiendo los saltos a posiciones exageradas, concebidas acaso por el teorizador “artístico” en la soledad de su gabinete.

² *Habitus factivi cum ratione*, definen los escolásticos.

³ *Art*, p. 8.

va, el rechazo de infinidad de soluciones propuestas, el allanar el camino para la forma deseada. Con natural inmodestia —observa Santayana— tendemos a hacer depender de nuestros méritos los sucesos felices que nos ocurren: nos atribuimos no sólo las fatigas de la tarea preparatoria, sino también el éxito final. *L'homme se pare de ses chances*, ha dicho agudamente Valéry.⁴

Resultado del arte es la configuración de la materia por la inteligencia. De todas las manifestaciones de esa conquista y humanización de la materia, el arte es la más completa y magnífica. El distribuir y ordenar mentalmente los datos de la experiencia interna, el crear inconscientes mundos de imágenes, apenas serían otra cosa que triunfos de visionarios. Pero el artista fija en materia esos mundos imaginados, haciéndolos así vastamente trasmisibles. Si el espíritu humano puede de algún modo *crecer* y perpetuarse a sí mismo, es por su expresión material, es porque la inteligencia deja en el mundo físico rastros tales que el mundo ofrece luego, a su vez, mejor base a la vida de la inteligencia. La actividad artística, trascendiendo del cuerpo del hombre, transforma la naturaleza en un conjunto de estímulos más apropiados para el alma.

Mientras no aparece el arte, el pensamiento de cada individuo muere con él, y aun en su propia alma las visiones surgen y se apagan sin poderse recobrar. El arte, modelando el mundo exterior para adaptarlo a la expresión del espíritu, crea un nuevo y más alto mundo, donde pueden brotar de continuo valores también nuevos, y los defiende contra la acción destructora del tiempo. El signo que ha servido para expresar una idea será capaz de hacerla revivir en el futuro, incontable número de veces. Y no sólo es el objeto creado lo que se salvará del olvido: también su procedimiento de creación puede extenderse a zonas de influencia cada vez mayores, porque es

⁴ Por cierto que Valéry desarrolla observaciones semejantes a éstas de Santayana en muchos de sus aforismos. Podría decirse que la mitad de su estética polemiza, con brillo inigualado, contra la concepción del artista como receptor pasivo de *chances* gratuitas, y la otra mitad contra la concepción del artista como Conciencia absoluta. Lo que no aparece tan claro en Valéry es el sentido de la conexión entre una y otra semiverdad.

trasmisible de un espíritu a otro. El animal, aunque algo aprenda con sólo vivir, debe empezar sus lecciones de vida desde los primeros rudimentos; no tiene a su disposición una experiencia acumulada, anterior a su individual experiencia; a lo sumo, le ayuda vagamente el ejemplo de sus padres y de sus otros congéneres. Pero el hombre encuentra ante sí una cultura objetivada: frutos de un largo aprendizaje previo, sistemas de valores cultivados tradicionalmente que cada generación nueva recibe de manera espontánea, con sólo vivir, o conforme a plan deliberado y por metódica educación. Se ofrecen así a los individuos, para dotarlos mejor, instrumentos extraños a la naturaleza. Y, aunque cada cual deba todavía aprender por sí mismo, halla ya mil ocasiones artificiales en que ejercitar y multiplicar sus fuerzas.

El arte consiste, pues, en dar forma “racional” a la materia, en crear objetos tales que acojan en sí las fuerzas del espíritu, que las expresen y puedan en cierta medida hacerlas revivir y volverlas trasmisibles. Ahora bien: esta creación requiere que la naturaleza sea dominada voluntariamente, de suerte que el espíritu, en libertad de acción, alcance entonces una actividad perfecta, tan alejada del trabajo desgastador y servil como de la indiferencia inerte en que se sumiría sin las resistencias materiales y sus felices estímulos. Dadas estas condiciones, el arte pasa en su conjunto por dos etapas: una, *mecánica* o industrial, en que la materia desfavorable o refractaria se prepara mejor, en que se remueven los obstáculos previos a su elaboración por la inteligencia; otra, *liberal*, en que la materia ya adaptada a ese destino se vuelve asiento de una función directamente espiritual.⁵ Pero uno y otro momento se comunican

⁵ Santayana (*Art*, p. 32) señala una como anticipación alegórica de esas dos fases en la vida física del hombre: así las funciones vegetativas ponen su cuerpo en las condiciones requeridas para el trabajo espiritual, mientras que su actividad nerviosa hace de ese mismo cuerpo el órgano directo del espíritu. La etapa mecánica o industrial del arte se reduce a dar a la naturaleza la forma que, si la naturaleza estuviese hecha a la medida del hombre, tendría acaso por sí misma; la etapa liberal pone al servicio inmediato de la inteligencia la materia adecuada.

y combinan en mil formas. Toda industria contiene elementos de belleza; la tensión del espíritu en su esfuerzo por dominar la materia deja su sello estético en los resultados. Y toda arte bella supone cierta labor técnica e instrumental. Las operaciones sobre la materia, aunque sea sobre materia tan sutil como el sonido, la encuentran de algún modo inapta, pesada o rebelde. Antes que llegue a imponérsele una función plenamente ideal, hay que quitar muchos obstáculos a su transparencia y adecuación.

Santayana considera con especial detenimiento aquello que en el proceso artístico, lejos de reducirse a mera expresión espontánea, es labor práctica y, hasta cierto punto, material, que limita y dirige ese impulso primario a exteriorizar el sentimiento. Toda actividad es, en su fase inicial, impulsiva y automática; lo es precisamente mientras sólo consiste en experimentos al azar. Pero los experimentos subrayan y afianzan ciertas tendencias y borran otras, y crean así, con el tiempo, un gradual sedimento de hábito y sabiduría. La actividad deja de ser entonces espontánea, y en la medida en que la práctica empieza a acompañarse de previsión consciente, se vuelve arte. El arte oscila así entre dos extremos: de un lado la imaginación espontánea y discontinua que crea sin propósito definido y que, después de crear, difícilmente reconoce el valor de sus propias creaciones; de otro lado, la utilidad inmediata. Para que la acción útil llegue a adquirir virtud estética es menester que los medios cobren valor por sí mismos; la guerra es, por ejemplo, arte servil, no esencialmente liberal, pero de su *pomp and circumstance* pueden surgir estimables creaciones de heráldica, elocuencia y música. Por otra parte, la actividad espontánea da lugar al arte cuando comienza a desempeñar función racional; así el lenguaje impulsivo se vuelve arte idiomático cuando sirve para indicar ciertos momentos cruciales de la experiencia que el hombre procura detener artificialmente, en medio del correr del tiempo, para hacerlos más influyentes o memorables. La expresión nunca llega a ser en rigor arte mientras no tenga ese propósito de “monumentalidad”.

Buena manera de comprender las bellas artes, dice Santayana, sería ver cómo se van formando y desarrollando, unas veces a partir

de la utilidad y otras a partir del impulso natural de expresión, y cómo y hasta qué punto se acercan a su meta: la cabal superposición de esos dos aspectos. Proceso que coincide con el de su “racionalización”, en el sentido en que lo expone Santayana en su *Life of Reason*.⁶ Tanto el arte como la religión y la ciencia, para contribuir a la “vida de la razón”, parten de diferentes zonas y aportan cada una su excelencia específica. Pero cada una necesita para su mayor perfección depurarse y completarse entrando en armonía con todas las otras. Las artes más rudimentarias son las que más próximas están todavía al límite de la utilidad o al de la expresión automática. Las más nobles, las más racionales, aquellas en que la utilidad se ha vuelto más espontánea, o su espontaneidad más útil, más hondamente bienhechora.

Las artes espontáneas han precedido a las útiles. El hombre debe primero vivir y obrar; luego inventará instrumentos con que mejorar vida y obra. Parte muy considerable del impulso artístico se pierde en juego y experimentos desordenados antes que ese andar a tientas llegue a constituir hábitos y funciones definidas: antes de racionalizarse. En cuanto nos remontamos a los ejemplos más primitivos de sociedad humana, tanto más poblada encontramos la vida individual y social de superfluos lujos de imaginación; el arte espontáneo y la mitología viven allí más intensamente que el arte útil y la ciencia. El ceremonial ejerce en tales sociedades un fuerte poder compulsivo, pero esos moldes convencionales a que debe ajustarse rígidamente la vida en cada uno de sus detalles tienen su origen en antiguos impulsos espontáneos de expresión y de juego. Las danzas y gritos de guerra a que se entregan los salvajes, sus crueles ceremonias de iniciación, sus mutilaciones y sacrificios, no obedecen a plan deliberado ni se justifican a la reflexión. Los hombres se encuentran de pronto ejercitando tales prácticas, como empujados a luchas y orgías periódicas “por una tradición que es muy difícil distinguir del instinto”.⁷ Así la espontaneidad, bajo forma de inspi-

⁶ La *reason* estudiada en este libro de Santayana no es precisamente la *razón* tal como se suele entender generalmente en nuestro idioma. Creo no falsear el pensamiento del autor traduciéndola en muchos casos por *inteligencia*.

⁷ *Art*, p. 38.

ración o de deber, ejerce sobre ellos una dura e innecesaria tiranía. Sin atenuar en nada el imperio de las fuerzas exteriores de la naturaleza, a que el hombre está ineluctablemente sometido, le impone una nueva esclavitud: la sumisión artificial a sus propias fantasías.

Pero de esa caprichosa flora mental acaba por brotar el arte cuando la imaginación se somete a disciplina, cuando aclara sus sueños y abre los ojos a la realidad, para recoger impresiones y devolverlas elaboradas por la inteligencia. Los gestos y ceremonias se transformarán entonces para representar, al menos simbólicamente, situaciones efectivas. Dejarán de ser ejercicio irresponsable y desahogo fugaz en que el sentimiento se disipa sin llegar a intelectualizarse. Su fin ya no será el simple escape de emociones e impulsos; adquirirán especial importancia las formas, las experiencias sensibles en que esos impulsos y emociones se traduzcan. La expresión automática se habrá vuelto, en suma, expresión artística.

La condena platónica

El que en la labor del artista concurra no sólo la visión inspirada sino también *ce qu'il y a de plus distinct de l'état de rêve*, refluye indirectamente sobre el problema del arte considerado desde el punto de vista ético, y aumenta su complejidad. Santayana vuelve repetidamente sobre esta cuestión —quizás el tema central de su filosofía del arte, puesto que para él la tarea propia del filósofo frente a la actividad artística es juzgar de su armonía con las otras actividades del hombre.⁸ Encuentra demasiado simplista la tendencia moderna a aceptar como obvio el principio de la autonomía del arte sin tomarse el trabajo de precisar y distinguir. En los antiguos (y principalmente en la condena platónica del arte, aunque tampoco sea solución del todo satisfactoria) Santayana advierte un sentido mucho más afinado para las sutiles distinciones envueltas en el problema ético-estético.

⁸ “La crítica del arte es una parte de la moral” (*Art*, p. 178).

El filósofo de la *República* razona, en efecto, con lógica inobjetable y lleva con gran audacia sus ideas hasta las consecuencias últimas cuando considera a los poetas como criaturas animadas de furor divino, pero ordena que se les destierre, “no sin ciertas muestras de platónica deferencia”, si violan las fronteras trazadas por la razón. Un poeta —comenta Santayana—, en cuanto inspirado por el dios, es asiento de irresponsables combinaciones creadoras con las palabras y sus significados. Así, la inspiración es simplemente locura que recorre a tientas su camino. Por más que posea confuso caudal de experiencias y hábitos verbales, lo utiliza ciegamente y al azar. Lo probable es que, de almas sólo movidas por el frenesí y el éxtasis, surjan obras demasiado débiles y contrahechas para sobrevivir, o monstruos que hasta pongan en peligro las normas necesarias para la existencia de la república. De todos modos, los resultados de ese juego de la fantasía agujada por el entusiasmo deben, según Platón, someterse luego a ley racional. Nacida la obra, ha de examinarla el censor público antes que se la autorice a vivir.

Y así, observa Santayana, el arte y la belleza recibieron implícitamente en la sentencia de Platón el más alto elogio. Para que una cosa fuese bella, debía serlo en todo respecto. Platón “hubiera creído insultar al arte —remodelación de la naturaleza por la inteligencia— dándole un campo más estrecho que la vida práctica en su totalidad”.⁹ Como en un espíritu cultivado lo bello es inseparable de lo bueno, en interés de la belleza misma el organizador de la sociedad debía estar dispuesto a quitar de ella todo lo que pudiera lastimar la armonía y unidad de la vida. Sólo una mente bárbara, agrega Santayana por su parte, admitirá que una misma cosa sea “estéticamente buena pero moralmente mala, o moralmente buena pero odiosa a la percepción”.¹⁰ Lo parcialmente malo o lo parcialmente feo deben a veces aceptarse, como mal menor, bajo el apremio de circunstancias desfavorables, “pero si una cosa es fea,

⁹ *Ibidem*, p. 177.

¹⁰ *Idem*.

por eso mismo no será del todo buena, y si es en absoluto buena, será por fuerza bella”.¹¹ Coordinar lo estético con lo ético y, muy especialmente, juzgar la actividad del artista conforme a consideraciones morales no es dañar las atribuciones del arte, sino, por el contrario, rendir homenaje a su importantísimo papel en la economía toda del espíritu. Para desconocer la validez de esa crítica, el artista tendría que refugiarse en su irresponsabilidad y subrayar particularmente lo que en su labor hay de arrebatado e inconsciencia. Y sería defensa vana, porque en ese respecto ningún reparo tiene que hacerle el moralista. Él admite de buen grado que el poeta, en su locura, puede ser oráculo de un dios, sólo que se reserva el derecho de sentenciar racionalmente, no sobre la locura misma, sino sobre sus resultados. Conságrese el poeta a su labor de visionario y de artesano —de *vates* y de *faber*—. Hará bien en no preocuparse de otra cosa; hará bien en no “moralizar”. Pero del valor de su obra juzgará el filósofo teniendo en cuenta todos los intereses que la poesía afecta, y sólo la aprobará si su resultado total es benéfico y ennoblecedor.¹²

En lo que sin duda Platón exagera, dice Santayana, es en su idea del mal que los poetas pueden traer al mundo. De hecho, las creaciones del arte no regido por la inteligencia son más disparatadas que peligrosas, y no se necesita de legislación especial para acabar con ellas: suelen morir tranquilamente en el olvido. Platón era no sólo filósofo sino admirable poeta, formado en el centro mismo de la vida literaria de su tiempo, y nada tiene de extraño que su sensibilidad estética lo llevara a sobreestimar el influjo del arte sobre la sociedad. Las fábulas homéricas no tendrían efecto tan pernicioso como el que él les atribuye; no es probable que fuesen creídas como verdad literal. Concederles tanta importancia ética era tomar de-

¹¹ *Idem*. En este punto el pensamiento de Santayana se acerca, pues, al aristotélico: lo bello y lo bueno coinciden materialmente, en la cosa, aunque no sean idénticos formalmente, en el concepto. Cf. Magnus KÜNZLE, *Ethik und Aesthetik*, Friburgo de Brisgovia, 1910, pp. 20 y sigs.

¹² *Art*, pp. 201 y sig.; *Platonism and the Spiritual Life*, Nueva York, 1927, p. 40. Cf. *Soliloquies in England*, Nueva York, 1954, p. 110.

masiado en serio los símbolos y empequeñecer las pasiones y virtudes humanas simbolizadas.

Pero se explica que el filósofo arremetiera contra esas ficciones poéticas. No se entenderá en todo su alcance el rigorismo platónico si no se tiene en cuenta que la polémica no estaba dirigida en primer lugar contra el arte sino más bien contra el mito petrificado y contra la flojedad de sentimientos. La poesía que de ordinario consumen las gentes es poesía trillada que se dedica a propagar, en imágenes convencionales, ideas establecidas desde hace mucho tiempo; los poetas populares son los agentes profesionales de la Musa, que transmiten por menudo, a un público ya convertido, antiguas y atrevidas visiones. Platón predica justamente una cruzada contra la poesía y la mitología fósiles. En lugar de las divinidades naturalistas de los griegos, propone un sistema de símbolos morales; en lugar del placer de los sentidos, la austeridad y el apartamiento. Proscribir a Homero equivalía a proscribir la trivialidad reinante. Es como si un hombre de ciencia se desatara hoy contra la lectura del *Génesis* por considerar peligrosamente errónea su cosmogonía mítica, aunque reconociera al mismo tiempo que contiene excelentes imágenes y admirable fuerza poética. No de otro modo admite Platón la grandeza de Homero, y atribuye a sople divino sus obras, por muy dañosas que accidentalmente puedan ser. Aunque el mundo homérico no fuese modelo aceptable para un Estado racional, era una maravillosa visión heroica, con muy profundas raíces en las aspiraciones e impulsos del espíritu griego.

Pero además de esa condena general del arte, hay en la legislación platónica otras que parecen más escandalosas e injustificables. Tales sus invectivas contra la música y el drama, culpados de excitar imprudentemente la pasión y de quitar así fuerza y nervio al alma de los jóvenes (cantos marciales y religiosos son los únicos permitidos en la República ideal). Tales, también, sus previsiones contra las artes imitativas, artes sólo capaces de producir inútiles duplicados de lo útil, vanos fantasmas del bien. Y esto, explica Santayana, nos da la clave de la dificultad. Por una parte, Platón, socrático, hace consistir el verdadero bien de las cosas en su eficacia; por otra, con-

cibe abiertamente su república como un orden provisional, como una Iglesia militante en que el rigor debe durar hasta que el mundo se redima de su irracionalidad, como un Estado en armas donde todo ha de sacrificarse al propósito de salvación.¹³ Claro está que, identificado lo bueno con lo eficaz (es decir, con lo que ayude a ese propósito), el arte debe parecer superfluo. La dialéctica de Platón —concluye Santayana— es aquí, una vez más, extremosa, pero ceñida y consecuente, aunque los filósofos posteriores dejaran muy pronto de comprender la intención del maestro.

El filósofo, juez de las artes

“Ya no está de moda entre los filósofos atacar el arte”.¹⁴ Lo usual es que se admita, siquiera tácitamente, su armonía con lo moral; a primera vista, el arte nada puede tener de reprochable en sí mismo. Pero el deber del filósofo es examinar precisamente esos juicios de primera vista. A él le toca decidir cuál es el papel de los valores estéticos conforme a un ideal superior que coordine todos los intereses humanos.¹⁵ La tarea del filósofo es “sentir y confrontar todos los valores poniéndolos en relación y, si es posible, en armonía” y establecer tipos ideales para la estimación relativa de las cosas. Bajo su autoridad deben caer lógicamente las artes y los objetos que de ellas resultan, donde tan diversas funciones se combinan. También en lo estético la inteligencia tenderá a la elaboración de esos tipos

¹³ “La filosofía platónica está gobernada por dos propósitos esenciales: la salvación del alma y el servicio de la humanidad” (Alfonso REYES, *La crítica en la edad ateniense*, México, 1941, p. 257). Véase, en esta obra admirable, todo el capítulo VII, donde Platón se nos aparece “acomodando la poesía dentro de una figura política que a su vez acomoda en una figura filosófica”, y planteando limpiamente el problema de la teoría política y pedagógica, a cuyo imperio queda atada la crítica de arte. Alfonso Reyes señala, en muchos otros pasajes de su libro, la persistencia de la “torsión ética” (y político-pedagógica) a lo largo de la edad ateniense.

¹⁴ *Art*, p. 166.

¹⁵ *Scripta*, p. 30.

ideales, teniendo en cuenta los intereses y placeres ligados a lo bello, a su contemplación y a su creación; y conforme a esos ideales examinará en cada caso los valores llamados estéticos y juzgará de su acuerdo o desacuerdo con las otras exigencias del espíritu. Y examinando así reflexivamente y con comprensiva justicia las obras de arte, nunca tomará por valores supremos los pseudo-valores de la mera sensación o de la habilidad vacía o de la expresión automática y primaria, simples ingredientes, a lo sumo, de la impresión estética total.

Del tipo de filosofía que se adopte depende, desde luego, el lugar que se asigne al arte. El pensamiento ascético y desilusionado —“post-racional”, lo llama Santayana— tiende a excluir el arte de entre las actividades del espíritu, o a concederle puesto muy humilde, lo cual no es de extrañar en filosofías que quieren gobernar la vida desde las alturas y que de buen grado se consagran a desacreditar la naturaleza e intereses del hombre (sin ver que se desacreditan de paso a sí mismas, parciales manifestaciones de esa naturaleza y de esos intereses). Los pensadores del tipo opuesto prefieren, en cambio, hacer del arte una actividad divina e irresponsable, sobradamente justificada por el esplendor y encantamiento que añade al mundo. Son filósofos “pre-racionales” o, para decir mejor, no son todavía filósofos. “Las fieras que escuchaban a Orfeo pertenecen a esta escuela”.¹⁶ La embriaguez no puede ser el ideal del filósofo, ni puede ser tampoco actitud permanente en el artista ni en sus devotos. Quienes intentan emancipar el arte de la disciplina y la razón procuran hacerlo no sólo en esa esfera, sino en la vida toda. Les irrita el orden, que precisamente despierta en ellos la conciencia de su fracaso, y se vengan excomulgando al mundo. Pero es en el mundo, en la comunidad de los hombres, donde el arte “debe hallar su nivel”.¹⁷

¹⁶ *Art*, p. 167.

¹⁷ Véase también *Art*, p. 208 y sigs., contra las concepciones del arte (o, más exactamente, de la vida del artista y del contemplador) que desdeñan ese nivel de los intereses humanos. Santayana insiste en lo legítimo y fecundo de los mil motivos parciales y accidentales a que el trabajo artístico suele

Cabe sin embargo otro punto de vista desde el cual el arte parece autorizado a afirmar su absoluta independencia. En la esfera de las ficciones artísticas ¿a qué ha de introducirse la autoridad moral? Cuando se vituperan las pasiones y se contrastan con los mandatos de la razón, es porque se toman en cuenta los ruinosos efectos que las pasiones suelen tener; sin esos peligros, nada habría en ellas de reprochable. Si una actividad del espíritu muestra, pues, no estar ligada al mundo real, parecería por eso mismo justificarse.¹⁸ Y el arte ¿no está precisamente en ese caso? Es un orbe cerrado de formas imaginarias, superpuesto al orbe de lo existente. Tiene su fin en sí mismo: ni su intención es influir en las cosas del mundo, ni de hecho influye en gran medida. El arte parece ir a remolque de la historia. Un cambio social no logra expresión artística sino cuando ha adquirido ya suficiente importancia y se han prefigurado también sus otros efectos colaterales. Y apenas se establece una escuela artística consagrada a expresar el sentimiento reinante, el sentimiento mismo empieza por su parte a variar, y pronto el estilo “oficial” queda irrisoriamente envejecido. La expresión se limita a registrar el movimiento, pero es incapaz de mantenerlo por sus propias fuerzas; el río puede ahondar su cauce pero no alimentar sus fuentes. Lo mismo en el alma individual de cada artista. El arte traduce a su manera las pasiones sin estimularlas, y aun les quita vida al inmovilizarlas para describirlas. El buscar la belleza de las pasiones es peligroso rival de las pasiones mismas, que pierden entonces terreno y procuran conciliarse con otros modos de vida espiritual e iluminarse de inteligencia. Podrá el arte, por su tema, revelar las preocupaciones y conmociones entre las cuales nació, pero

estar enlazado: el placer de idear y realizar la obra, el de compartir la emoción del experimento técnico con quienes lo comprendan cordialmente, la sincera preocupación por el tema tratado, la atención a las más variables circunstancias prácticas, intereses bien precisos y concretos que, defendiendo al artista de la tentación de *faire l'ange*, confieren a su labor una sana y firme dignidad de artesanía.

¹⁸ Es decir, quedaría reconocida como *lícita*, aunque no todos la juzgaran *recomendable*. Cf. *Art*, p. 169.

en cuanto arte revela ya un nuevo y muy distinto interés. Elevándose sobre los conflictos del vivir cotidiano, sobre sus limitaciones, su arbitrariedad y su desorden, nos ofrece un mundo donde la limitación es una excelencia, donde el desorden se transfigura en bella y armónica diversidad, donde toda forma se justifica íntimamente, como la vida de todo ser se justifica en la naturaleza.

El arte, pues, en que se realizan los más perfectos tipos ideales de actividad humana, imágenes que renuevan nuestra perspectiva del universo sin que de hecho entren en el engranaje material de nuestra vida, ¿no estará, por eso mismo, emancipado de toda autoridad exterior? No —contesta Santayana—, porque esas imágenes e ideales no son precisamente arte *mientras no se realicen*, mientras no pasen de mera visión fantástica, de arrebató y delirio, y no se traduzcan en precisa obra material. Y es menester que ciertos hombres se entreguen devotamente a esa tarea de transformación y le sacrifiquen tiempo, esfuerzo, materia valiosa. Las artes, como concreta actividad, ya no pertenecen a ningún mundo intangible y remoto; son labor de artesano, labor perfectamente terrenal, ligada a los demás quehaceres del hombre y a su conducta toda. De ahí el recelo que en general suelen inspirar al moralista, y los ataques de que han sido blanco por quienes veían en ellas una peligrosa invitación a la ociosidad, o al abandono de deberes más altos.

Pero el moralista no sólo mira con recelo la específica actividad del arte. Ya hemos visto cómo, para Santayana, el sentido estético está entrelazado en todas las manifestaciones espirituales del hombre: modifica los productos de su trabajo, tiñe cada uno de sus pensamientos. El amor a la belleza, pues, no sólo debe justificarse en sí mismo, como región particular dentro de la vida humana, sino también como influencia que se desborda por todos los canales del espíritu. Las gentes “prácticas” consentirían en dejar a los artistas encerrados en su oasis, y hasta en alimentarlos, como a animales de un jardín zoológico, si no sintieran que lo estético invade también la vida práctica y amenaza el abstracto rigor de sus planes y sus fines; en su propia esfera, les resultaría desastroso el hábito de perderse en la contemplación de lo inmediato o pasar de pronto con la

fantasía a un mundo de ensueño e irrealidad. Al hombre de ciencia, por otra parte, no le incomoda el artista mientras no se salga de su terreno; lo que sí le incomoda es el afán “artístico” —afán de lucimiento y brillo retórico— en el terreno mismo de la ciencia.

Hay, en suma, un elemento de poesía inseparable de las ideas, de la conducta, de los afectos humanos, y al filósofo toca averiguar hasta qué punto debe tolerarse o cultivarse. Desde luego, no es un elemento adventicio, un agregado superfluo cuya eliminación pueda sensatamente desearse; es la materia natural y sustantiva de la experiencia. El valor estético —valor específico de lo directamente dado en la percepción— es en cierto sentido el supuesto previo de todos los valores que el pensamiento y la acción pueden realizar. Los conocimientos valen por su papel representativo, como síntesis ideal de percepciones, como líneas abstractas que van de un punto a otro de la experiencia concreta. Su función puede ser universal, y de importancia suma; pero en cuanto representativos, son siempre actividad derivada, de segundo grado: relacionan y ordenan lo que por sí ya tenía valor intrínseco. Lo estético es inherente a lo sensorial, y por eso mismo inevitable en la acción y en el pensamiento; no es un ingrediente parásito cuya intromisión haya que deplorar, sino un valor primario digno de desarrollarse y afinarse. En la sensibilidad se dan ya virtualmente ciertas distinciones —bueno y malo, aquí y allí, luz y oscuridad— que luego la razón continuará y aplicará. La razón puede acaso transformar los juicios estéticos, pero no destruirlos. Su material son las percepciones mismas, que ella dispone en sistema, de suerte que se completen y apoyen unas a otras. Pero ¿de qué valdrían los sistemas así contruidos si las piezas con que se construyen carecieran de todo valor?

Quien se jacte de atender estrictamente a la verdad o a la utilidad prescindiendo de todo interés estético querrá acaso decir, si es hombre sensato, que una vez planteados sus problemas no los encara con criterio preferentemente estético, o querrá decir, con más crudeza, que no los encara arbitraria y desordenadamente. Pero si lo que quiere decir es, en cambio, que ha conseguido volverse del todo impermeable a lo estético, que ha aislado cuidadosamente de

lo bello sus actos y sus ideas, no hará más que publicar su incultura y la manquedad de sus intereses. El sentido estético no se opone a la utilidad ni a la lógica. Es más: lo verdaderamente útil y lógico posee cierto modo de valor estético, mientras que ciertas aparentes bellezas sensoriales, contrarias de algún modo a la inteligencia, no pueden en definitiva satisfacer a una sensibilidad estética consumada. Hay quienes, entregándose a exagerada pasión por la belleza momentánea y ocasional, trastornan a tal punto la armonía de su propia vida, que se cierran así el camino por donde pudieran llegar a belleza más alta, la única con que lograrían calmar esa pasión. “Mantener la belleza en su sitio es embellecer todas las cosas”.¹⁹ Arrebatados por su vértigo, los esteticistas alcanzarán a lo sumo un placer fácil e inconsistente, mientras que verán eclipsarse un doble y auténtico bien: por una parte, la belleza no buscada que se añade gratuitamente a todo orden profundo y estable; por otra, la belleza que en vano buscaban en un “contexto” indebido, donde no podía menos que resultar indecorosa y ofensiva al buen gusto.

Para Santayana el elemento estético es, repitámoslo, inseparable de las ideas, sentimientos y actos del hombre. No sólo acompaña siempre, de uno u otro modo, las creaciones de la inteligencia, sino que es su necesario punto de arranque (como, para Croce, el momento de la intuición en la actividad “circular” del espíritu). Partiendo de ese primario impulso creador, la conciencia elabora luego sus claras percepciones y sus distinciones racionales. Y en cada etapa de este proceso se ofrecen a la contemplación estética materiales nuevos. Santayana lo ilustra en su *Reason in Art* con ejemplos tomados de muy distintas esferas. Así, ciertos caracteres que la sensibilidad ha aprehendido en las cosas —lo recto, lo curvo, lo simétrico, etc.— pasan a ser luego el objeto de estudio de la matemática; pero finalmente, después que el razonamiento los ha analizado y relacionado, después que los ha reducido a puras formas despojándolos de todo valor sensorial, pueden volver a contemplarse estéticamente y suscitar entonces viva emoción. Sistemas mecánicos de fuerzas y

¹⁹ *Ibidem*, p. 190.

movimientos como los que estudia el astrónomo pueden ser asimismo legítima fuente de placer estético. De modo análogo, en muy otro terreno, la afinidad sensorial mueve a los hombres al amor, pero una vez que la sociedad humana ha levantado sobre esa base un edificio moral y legal, “este nuevo espectáculo da ocasión a nuevos arrebatos imaginativos, trágicos, líricos y religiosos”.²⁰ Desde cierto punto de vista —bien lo sabían los antiguos— la vida entera es un arte. No es menester para ello adornarla de florones y entorchados ni someterla a importunas restricciones “estéticas”. Basta con que demos a todos sus momentos una forma que, por implicar estructura armoniosa, implique al mismo tiempo un ideal de posible perfección. Y esta perfección, contemplada a su vez estéticamente, aparecerá como pura y genuina belleza. A toda vida lograda viene a añadirse así una sanción estética. Si la eficiencia biológica se acompaña de gracia, la perfección moral va siempre unida a cierta manera de *splendor formae*, a un halo de decoro sensible.

Estética y ética en la filosofía moderna

Hemos visto con qué insistencia rechaza Santayana la autonomía de lo bello en cuanto no se tome como autonomía de un punto de mira sino de una efectiva región de la realidad: las fronteras de lo estético son simples expedientes teóricos que no delimitan una zona determinada, ni en la naturaleza ni en la experiencia del hombre. Santayana se agrega así a la larga serie de pensadores modernos que de alguna manera reaccionan contra la emancipación kantiana de lo bello frente a lo útil, lo bueno y lo agradable. En el mismo Kant, desde luego, esa línea de pensamiento se entrecruza con otra de sentido muy diverso, que, afirmando la supremacía del valor ético y buscando un modo de fusión de todos los valores bajo ese valor sumo, considera que la más alta manifestación de lo estético se da en la belleza moral; la belleza (en sentido estricto) no

²⁰ *Ibidem*, pp. 187 y sig.

es más que su símbolo sensible.²¹ De todos modos, la emancipación de lo estético se consideró bien pronto como rasgo esencial y distintivo de la crítica kantiana, tanto por sus defensores como por sus adversarios. Aun antes de los intentos antikantianos del siglo XIX, sabido es que Herder combatió decididamente la escisión del bien en valores distintos, que para él no eran sino distintos modos de ver una misma realidad valiosa: el siglo XVIII había recibido del Renacimiento y de la Antigüedad la concepción de la actitud estética como forma general de vida,²² idea que alcanza típica formulación y desarrollo en la obra de Shaftesbury, con su identificación (no tanto en lo conceptual como en la concreta vida humana) de lo bello y lo bueno, armoniosamente equilibrados en un alma perfecta.

Lo cierto es que el siglo XIX intentará por diversos caminos reunir una vez más lo estético con las otras esferas de la vida. La estética psicológica y sociológica atenderá con especial predilección a esas miras. Así Guyau propone reducir el sentimiento estético a una forma derivada del de simpatía moral (recuérdense los reparos de Séailles contra esa *disolución* de lo estético) y ver en la belleza

²¹ Por lo demás, esa relación entre lo bueno y lo bello es lo que, siquiera parcialmente, da sentido a la pretensión de validez general de los juicios de gusto. Véase *Crítica del juicio*, parte I, sección 2ª, § 59.

²² No precisamente —al menos en la Antigüedad— de la *vida del artista* según la entenderá el romanticismo, sino del *arte de vivir* conforme a norma racional, en el sentido en que los estoicos, por ejemplo, hablan de la vida virtuosa como de una obra artística. Esto, aparte de la secular tradición metafísica de la unidad Verdad-Bien-Belleza, que no es, como suponía Baudelaire, invención de la *philosophiaillerie* moderna. Cf. Magnus KÜNZLE, obra citada; Friedrich KREIS, *Die Autonomie des Aesthetischen in der neueren Philosophie*, Tubinga, 1922; M.J. BIN GORION, *Ueber den Zusammenhang zwischen Ethik und Aesthetik*, Berna, 1897; Helmut THIELICKE, *Das Verhältnis zwischen dem Ethischen und dem Aesthetischen*, Leipzig, 1932 (comp. *Zeitschrift für Aesthetik*, 1934, pp. 264-266); Oliver DE SELINCOURT, *Art and Morality*, Londres, 1935. Véase también la introducción histórica de H.A. NEEDHAM, *Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX siècle*, París, Bibliothèque de la Revue de Littérature Comparée, 1926.

aquel modo de ser de las cosas que, por interesar al juego de nuestras representaciones, voliciones y afectos, estimula, cuando lo percibimos, el sentimiento de vida libre y activa. Toda perfección envuelve un elemento de apetito y acción; lo bello es a la vez deseable *sous le même rapport*; una vida orientada hacia altos valores intelectuales y morales ofrece por eso mismo “forma” estéticamente valiosa, en cuanto que en ella se reúnen y armonizan todas las funciones del espíritu. La contemplación del arte suscita armonía análoga en nuestra conciencia, y tanto más directa y eficaz, piensa Guyau, cuanto mayor sea la fuerza del sentimiento personal o colectivo que la obra traduzca. Otros estéticos, vueltos más bien hacia la psicología individual, insistirán asimismo en el tono hedónico infuso en toda experiencia psíquica, e identificarán, tácita o declaradamente, lo estético y lo hedónico.²³ Percibir, pensar, obrar, todo lo que en la conciencia no sea voluntad, entra en los dominios de lo estético. El sentimiento de energía espiritual es por sí mismo estético; lo es el pensar utilitario cuando, visto desde sus efectos, se nos revela como proceso de ordenación y configuración de la materia; lo son los principios y descubrimientos de la ciencia y las demostraciones matemáticas.

Volveremos sobre este punto al examinar el papel de la fantasía idiomática en los sistemas conceptuales. Baste aquí señalar estos repetidos ensayos de quitar la esfera estética de su aislamiento, esta progresiva ampliación material de su contenido, por donde se llegará finalmente, en ciertos pensadores contemporáneos, a intentar la ampliación formal de la estética en el cuadro de las disciplinas filosóficas. Ya en 1865 el herbartiano Zimmermann propone una estética en sentido lato que equivale en realidad a toda una axiología, coordinada con la metafísica y la lógica en un sistema filosófico total y concebida como teoría de las formas y relaciones en cuanto capaces de suscitar aprobación o reprobación. Mo-

²³ Como ejemplo característico de esta tendencia —a pesar de cierto vago influjo de la metafísica de Schopenhauer— véase Adolf GÖLLER, *Das ästhetische Gefühl*, Stuttgart, 1905. Resumo muy abreviadamente las pp. 88 y sigs., y 241 y sigs. de esta obra.

dername, Müller-Freienfels²⁴ ha subrayado con particular énfasis hasta qué punto lo estético (en sentido amplio) rebasa los lindes de la actividad artística (es decir, de lo estético en sentido estricto). Lo estético es, para Müller-Freienfels, una actitud general del espíritu contrapuesta a la actitud práctica. “Todo lo que se hace y se experimenta (*erlebt*) puede hacerse y experimentarse por sí mismo o por un fin exterior”: al primer caso corresponde la actividad estética, dirigida hacia un valor interno de la experiencia misma; al segundo, la actividad práctica, dirigida hacia un valor externo o instrumental. Y siendo así lo estético un modo de experiencia subjetiva y no una región determinada de objetos, Müller-Freienfels considera errónea la tentativa de reducir su estudio al análisis de la creación y contemplación del arte, y prescindir de los aspectos estéticos de la religión, la filosofía, la ciencia y hasta la vida práctica. Un paso adelante en esa dirección corresponde, en fin, a la *Estética* de Albert Görland,²⁵ que, concebida como una “filosofía crítica del estilo”, comprende el estudio de las concepciones metafísicas del mundo (creaciones estilísticas, las considera Görland) y de los sistemas religiosos, morales y pedagógicos.

Contra la autonomía de lo estético

La necesidad de coordinar el arte con las demás actividades humanas no es, observa Santayana, requisito meramente impuesto por el filósofo, que en defensa de la unidad del espíritu juzga el arte desde su mirador y dicta deberes al artista. Es necesidad sentida por el arte mismo, condición que ha de cumplir para su propio beneficio. Consideremos la cuestión, pues, desde este segundo punto de vista.

²⁴ Richard MÜLLER-FREIENFELS, *Psychologie der Kunst*, Leipzig-Berlín, 3ª edición, 1923, vol. I, pp. 3 y sigs. El autor relaciona (p. 8) su definición de lo estético con las ideas de Kant sobre el placer desinteresado, las de Schopenhauer sobre la naturaleza contemplativa del arte y las de Jonas Cohn sobre el carácter “intensivo” (no “consecutivo”) de esa contemplación.

²⁵ *Aesthetik: Kritische Philosophie des Stils*, Hamburgo, 1937. Cf. en especial pp. 5-12.

El teórico —insiste Santayana— puede encarar artificialmente la sensibilidad estética y el impulso artístico como dos bienes distintos, y separados también de todos los otros bienes humanos; el placer que acompaña a la creación y a la contemplación estéticas puede asimismo abstraerse, en teoría, de todas sus afinidades y efectos. Pero aislar en la realidad un interés artístico de entre todos los demás intereses, y una obra de arte de entre “todo lo que el trabajo del hombre ofrece, de una u otra manera, a su bien total, es hacer despreciable la esfera de lo estético”.²⁶ Desligando del conjunto de la actividad del espíritu uno de sus elementos, no se logra otra cosa que quitar a este elemento su sentido racional, y quitárselo también al conjunto. La actividad estética muere entonces vencida por otros impulsos. Los productos de un arte que se reduzca, por ejemplo, a mera habilidad resultarán triviales y endebles: seguirán siendo documento de determinados modos de vida, pero no de la vida de la inteligencia. Nunca ha habido arte digno de conocerse que no tuviera algún sentido práctico, o intelectual, o religioso. El goce de la percepción no es pleno goce artístico si no se enlaza a nada racionalmente importante, a nada que tenga pleno derecho de ciudadanía en el mundo natural o en el moral.

Hemos visto cuán importante es el papel que, para Santayana, habría de reconocerse a lo estético aun cuando se adoptara un criterio puramente eudemonista. El deleite que la sensibilidad y la fantasía encuentran en la contemplación de lo bello, y hasta el inmediato placer de la mano o la voz en la tarea de dar cuerpo a un impulso expresivo, son parte considerable en los ideales de felicidad humana y en sus realizaciones concretas. Pero, precisamente como parte, es menester que entren en perfecta coordinación con los demás intereses del espíritu, y que se apoyen en ellos. La inteligencia tiende a disponer en síntesis los valores propios de la imaginación y todos los otros valores humanos. Para un alma cultivada, ese afán de síntesis gobernará también su actitud ante lo estético. Como todos sus intereses racionales colaboran en cada acto de estimación de valores, nunca prestará

²⁶ *Scripta*, p. 29. Cf. *Art*, pp. 209-212; *Interpretations*, prefacio, p. vi; *Scripta*, pp. 189 y sig.

plena adhesión a lo que, siendo cruel o torpe o, de cualquier otro modo, inespirtual, pretenda ser objeto “puramente artístico”, como no puede asentirse totalmente a lo que produce, por ejemplo, dolor físico. No es propio de la vida racional “que aprobemos con ninguna parte de nuestra naturaleza lo que sea ofensivo para cualquier otra parte”.²⁷ Y el valor estético no puede realizarse en objetos que no nos afecten desde algún otro punto de vista. No puede tener como asiento lo insignificante. Todo lo que aspire a recrear la imaginación debe haber ejercitado antes los sentidos y suscitado alguna directa reacción anímica, debe haber atraído sobre sí nuestra atención y haberse entrelazado en la urdimbre viva de nuestra personal historia, antes de pasar, en fin, por la acción depuradora de la inteligencia.

Y no cabe suponer, por otra parte, que el aislamiento de la esfera estética pueda asegurar al espíritu una división estable de funciones. Después de abstraída la supuesta región de lo puramente estético, a costa de convertirla en la región de la pura insensatez, el elemento estético continuaría viviendo en todas las demás actividades del hombre. Sus máquinas, sus juegos, sus ritos, sus creencias, su prosa serían inevitablemente bellos o feos. Junto al esteticismo puro, tan dudoso e inhumano, habría que admitir indudables bellezas en lo extra-artístico, en todo lo que de alguna manera fuera adecuado, oportuno y benéfico. Pues todo lo que es conveniente y servicial acaba por adquirir presencia graciosa: el ojo aprende a trazar su forma, a completar sus rasgos con conciencia latente de sus funciones y, no pocas veces, a remodelar el objeto mismo para adaptarlo mejor a puras exigencias estéticas, de suerte que cosa tan excelente para el hombre se vuelva del todo congenial con él. Si, por una parte, la plena belleza es imposible mientras no se apoye en los demás valores, por otro lado la satisfacción estética viene por sí misma a completar esos valores, imperfectos cuando ella no se les añade. El placer inmediato de la percepción —concluye Santayana— tiende a derramarse en todo lo que es bueno desde otro punto de vista, y a volverse así, para los espíritus más afinados, símbolo de la excelencia total.

²⁷ *Ibidem*, p. 27.

III LA POESÍA*

a] EL LENGUAJE. PALABRAS, IDEAS Y COSAS.
UNIDAD PSICO-FÍSICA DEL LENGUAJE.
LO FÓNICO Y LO SIGNIFICATIVO

Dejemos ahora a un lado otros problemas de la estética general de Santayana —su distinción entre belleza material, belleza formal y belleza de expresión, y sus teorías sobre la danza, la plástica y la música— y consideremos directamente el papel que en el cuadro de las artes señala a la poesía, arte del lenguaje. Sobre este punto vuelve Santayana en muchos de sus libros. Pues no sólo, según hemos visto, dedica a cuestiones de poesía gran parte de su obra, sino que se detiene en ellas con especial preferencia, como en tema más grato y familiar, cuando trata de las artes en conjunto, sea en los ejemplos que ilustran *The Sense of Beauty*, sea en las páginas de *Reason in Art* en que se explica el nacimiento de ciertas artes como “racionalización” de la actividad espontánea del hombre.

Palabras, ideas y cosas

En efecto, de la penetración del sonido por la inteligencia, resulta por una parte la música y por otra el lenguaje. Si el lenguaje es uno de los más útiles instrumentos del hombre, es porque sus sonidos, con sus ritmos, sus combinaciones y oposiciones, pueden designar la escala entera de la percepción y el afecto humanos. Con ayuda de esos signos vocales, los contenidos de la psique se vuelven capaces de resistir a la dispersión que amenaza a toda experiencia, ine-

* Véase *Art*, pp. 68 y sigs., 82, 180 y sig.; *Common Sense*, pp. 180 y sigs.; *Religion*, edición de 1926, pp. 38 y sig., 265 y sigs.; *Science*, pp. 155 y sig.; 178 y sigs.; *Society*, edición de 1921, pp. 185 y sigs.; *Character*, pp. 167 y sig.

vitablemente efímera. Claro que el enlazar un nombre a cada objeto transitorio no ofrecería por sí solo ninguna ventaja práctica; por el contrario, tendiéndose entonces a tomar el nombre como parte de la esencia misma del objeto, no se lograría otra cosa que recargar los fenómenos con nuevos fenómenos, y complicarlos sin que por eso se hicieran más dóciles a nuestros designios. Pero los nombres son una admirable defensa de nuestras representaciones y un medio efficacísimo de compararlas entre sí. Las palabras proporcionan a cada cosa, móvil y pasajera, un asiento estable y preciso. Y siendo el mundo de los sonidos, como el de los colores, campo vastísimo en que los elementos ofrecen una serie de relaciones y transiciones fáciles de dominar, “un teclado sobre el cual la atención puede correr en todas direcciones produciendo multitud de armonías implícitas”,¹ cuando diversos sonidos se han asociado pasivamente a diversos objetos y se han superpuesto mentalmente a ellos ocurre que los objetos pueden ordenarse en sistema y ser manejados y conservados vicariamente por la memoria. Desde luego, la naturaleza y la conducta de las cosas mismas permanecen invariables, como permanecen invariables cuando el hombre de ciencia las transcribe en medidas y símbolos matemáticos. Pero así como, gracias a esa traducción a fórmulas, se hacen mensurables y calculables, así su reducción a palabras nos permite compararlas, recordarlas, incorporarlas al discurso como elementos homogéneos.

Aunque el lenguaje altera pues en cierta medida las experiencias originales, logra en definitiva, superponiéndolas y reduciéndolas a esquemas, hacerlas comunicables. La función primaria de la conciencia es elaborar idealmente el mundo que nos rodea, recortarlo y condensarlo en representaciones sintéticas; la razón continúa ese impulso cuando procura ordenar en leyes las cosas y sus movimientos. Y el lenguaje procede también de manera semejante: su sintaxis y sus metáforas imponen perspectivas a la experiencia. La palabra reúne y funde percepciones distintas, sin preocuparse de respetar las peculiaridades de cada una. Modificamos la realidad

¹ *Art*, p. 69.

para recordarla mejor.² Así un refrán, gracias a su marcado ritmo epigramático, es más fácil de retener que los hechos, variados y complejos, que empezó por describir, y más fácil de poner en relación con los hechos nuevos. Las cosas, transformadas por el lenguaje, adquieren la agilidad de las ideas.

El carácter de un pueblo, sus modos típicos de ver y valorar, aparecen de algún modo en su lengua; y recíprocamente, las transformaciones de la lengua dan al alma de los habitantes, en cierta medida, contextura nueva. Esos modos de ver tienen desde luego significación práctica, pues responden al afán de “dominar el orden de los sucesos y guiar la acción”,³ pero valen además por sí mismos. El lenguaje es arte de sustituciones⁴ y las sustituciones, extensiones y figuras poéticas que introducimos en la sucesión de los seres y acontecimientos externos tienen a veces su propio mérito, como el sonido de ciertas palabras suele agradar independientemente de su significado. “Dos relatos de un mismo suceso pueden ser igualmente dignos de fe, igualmente útiles como informaciones, pero quizá revelen dos tipos de retórica mental”⁵ y esas dos distintas actitudes pueden ser de más interés intrínseco que el suceso relatado. Los elementos no objetivos de la percepción humana son así sobremedida importantes para el conocimiento del hombre. “El rubio Apolo no es un hecho astronómico, ni está detrás del sol material, en un cielo más alto, para dirigir físicamente sus movimientos; pero Apolo es un hecho en su propia región,

² *The Last Puritan*, Londres, 1935, p. 523. En la misma novela (p. 569) uno de los personajes hace esta bergsoniana reflexión: “Hay tantas cosas que se llaman amor, y una sola palabra para todas ellas”. Cf. *Spirit*, p. 82, donde se atribuye al “carácter indicativo de las palabras, especialmente de los nombres”, la tendencia a crear representaciones unitarias y rotundas. Así, “un hombre, sus diversos actos, y los motivos que puede suponerse lo animan en su acción, son vagas unidades globales de este tipo convencional; la libertad y la responsabilidad se les atribuyen en bloque..., sin intento alguno de análisis”.

³ *Art*, p. 180; *Society*, pp. 185 y sigs.

⁴ *Dialogues*, p. 48.

⁵ *Art*, p. 181.

un signo de la alegría y devoción de los hombres en presencia de las fuerzas que verdaderamente condicionan su bienestar”. “Las formas poéticas son formas de vida humana”.⁶

Unidad psico-física del lenguaje

El lenguaje es, pues, un instrumento de ordenación subjetiva de la experiencia. Alterándola en cierta medida —nos dice Santayana con palabras que, una vez más, recuerdan sin duda a Bergson—, logra fijarla, dominarla y hacerla homogénea y transmisible.

En el aspecto subjetivo del lenguaje insiste sobre todo Santayana en su *Vida de la razón*. Y desde luego, al señalar ese rasgo, está muy lejos de dar a “subjetivo” ninguna resonancia de desvalor. Si en cada acto idiomático debe por fuerza traducirse la personal visión del hablante, esto mismo hace del lenguaje, tomado en conjunto, un testimonio abundante y minucioso de las mentes en que brotó, y por lo tanto un camino irremplazable para abordar las múltiples formas, individuales y sociales, del espíritu humano.

Pero los límites de ese elemento subjetivo de la palabra, según lo concibe Santayana, no son fáciles de precisar, sobre todo si partimos de las distinciones —hoy corrientes en teoría del lenguaje— entre comunicación y expresión, entre lo lógico y lo extra-lógico, entre lo significativo y lo sugestivo. Santayana tiende en efecto a incluir en lo subjetivo todo lo “intrínsecamente idiomático”, como él dice, y en lo significativo todo lo objetivo y real. Por otra parte, la oposición entre los dos elementos se nos aparece a menudo, en su obra, no como oposición entre dos distintas funciones del lenguaje, sino entre su función misma, que es esencialmente significativa,⁷ y su naturaleza (lo que la palabra es y ha sido antes de adquirir esa función). Claro está que el naturalismo vagamente evolucionista de

⁶ *Ibidem*, p. 180.

⁷ Aunque no hay lenguaje que sea totalmente inteligible —dice Santayana en *Religion*, edición de 1926, pp. 265 y sigs.—, un lenguaje es lenguaje, y no una mera sucesión de ruidos, en la medida en que es inteligible.

la *Vida de la razón* separa desde luego a Santayana de aquellos autores para quienes hablar de un lenguaje pre-significativo es caer en una pura *contradictio in terminis*.⁸ Y no es que Santayana se oponga a considerar como no-lenguaje, o como todavía-no-lenguaje, el “lenguaje” sin intención significativa; sino que, sencillamente, no le parece indigno del teórico atender a esa etapa de la expresión anterior a la palabra en sentido estricto, y examinar, por otro lado, lo que en la palabra ya constituida sigue siendo extra-significativo.

La importancia que a este elemento atribuye Santayana resalta sobre todo en su afirmación de que el diálogo no es lo primario y original del lenguaje. Para el pensar común, nos dice,⁹ es rasgo esencial de la palabra el estar dirigida hacia un oyente, en cuyo espíritu y en cuya conducta se quiere influir. Para Santayana, en cambio, el hablar consigo mismo es previo al lenguaje orientado hacia la comunicación. La palabra tiene usos pre-rationales; la poesía y la plegaria religiosa son acaso las más importantes muestras de ese uso. Un hombre vencido por la pasión prorrumpe en gestos dramáticos no destinados a que un espectador los perciba. Lágrimas y ademanes podrán quizá conmover al prójimo, pero su causa no ha sido el

⁸ Recuérdese, por ejemplo, a Karl Bühler (*Sprachtheorie*, Jena, 1934), con su caracterización del lenguaje en sentido estricto, frente a todo otro movimiento expresivo, por su función representativa (*Darstellungsfunktion*); y a Hermann Ammann (*Vom Ursprung der Sprache*, Lahr, 1929) con su decidido rechazo de todo intento de explicar la génesis del lenguaje humano por evolución paulatina a partir de un “lenguaje” animal. Véase además sobre este punto, entre lo publicado durante estos últimos veinte años: E. CASSIRER, *Philosophie der symbolischen Formen* (parte I: El lenguaje), Berlín, 1923, pp. 55 y sigs.; H. PONGS, *Das Bild in der Dichtung*, I, Marburgo, 1927, pp. 54 y sigs.; R. HÖNIGSWALD, *Philosophie und Sprache*, Basilea, 1937, pp. 11 y sigs.; F. KAINZ, *Der Ursprung der Sprache*, en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Halle, vol. XV, 1937, pp. 1 y sigs. (con abundante bibliografía); R.A. WILSON, *The Birth of Language*, Londres, 1937; E. HERMANN, *Was ein Sprachforscher über die sogenannte Sprache der Tiere zu sagen hat*, Gotinga, 1938, y W.M. URBAN, *Language and Reality*, Nueva York, 1939, pp. 62 y sigs. Un buen resumen de los distintos problemas relativos a este asunto, en Hellmuth DEMPE, *Was ist Sprache?*, Weimar, 1930, pp. 27 y sig.

⁹ *Religion*, pp. 38 y sig.

deliberado propósito de conmover. Si a impulso de un afecto las palabras latentes en un espíritu se vierten en palabras habladas, es porque ese hablar “pertenece a la situación”.¹⁰ No es una actividad extraña que venga a añadirse artificialmente a las percepciones y emociones del sujeto, sino un movimiento que prolonga el movimiento mismo de su alma.

Y no sólo de su alma. Santayana insiste en señalar la unidad psicofísica de todo acto de lenguaje o de comprensión idiomática. Ciertos momentos de meditación íntima, de discurso particularmente pasivo y silencioso en que las palabras parecen desfilar llevadas por puras asociaciones y tensiones ideales, invitan sin duda a no ver en ese proceso base material alguna. Los espíritus inclinados a este tipo de meditación tenderán a considerarla como forma primaria de experiencia y a creer impura y accidental toda manifestación física del pensamiento. Pero lo cierto es que no hay pensamiento humano concebible que no esté ligado a órganos materiales y expresado de alguna manera por sus movimientos.

En el discurrir silencioso no llega a manifestarse sensiblemente esa base física. Pero es difícil no admitir como hipótesis muy probable su existencia aun allí donde no logramos percibirla directamente.

El rubor o la sonrisa ponen de manifiesto, en un instante dado, movimientos materiales que debían de estar obrando en el cuerpo mientras las representaciones obraban en el espíritu, aunque, como las más veces ocurre, no precedan ni introduzcan la emoción que sugieren (emoción que, conforme a los hábitos de nuestra “mitología”, solemos tomar como *causa* del rubor o la sonrisa). Sería simpleza suponer que esos signos involuntarios de la emoción brotaron milagrosamente de ella. Sin duda continúan cierta previa conmoción física, que es lo que les da precisamente carácter material determinado. De lo contrario, ¿por qué la risa había de significar alegría más bien que cólera, si la cólera y la alegría, en cuanto afectos, estuvieran igualmente lejos de los movimientos físicos del reír? Del mismo modo —explica Santayana— un suspiro o una

¹⁰ *Ibidem*, p. 39.

palabra, considerados como hechos físicos, no son más que la última y más evidente etapa de determinados movimientos corporales, que sirven de base al pensamiento en germen, como a su vez las palabras expresadas sirven de base al pensamiento completo. En las vibraciones que llamamos palabras, estallan en el aire, por decirlo así, tensiones nerviosas y musculares transformadas en sonidos vocales que el oído es capaz de aprehender. Por medio de ellos el pensamiento puede ahora penetrar en los dominios de la materia, eslabonarse con sus objetos y energías, y puede también continuarse a sí mismo, repetirse y enriquecerse.¹¹

La actividad racional del pensamiento requiere, pues, su expresión, gracias a la cual el pensamiento acaba por ser una fuerza capaz de insertarse en el mundo mismo de que brotó, para obrar en él y modificarlo. Imaginemos un hombre en el instante en que pide un vaso de agua. Si su deseo no se exteriorizara en palabras, podría pensarse —y sería error— que es un hecho meramente espiritual, una actitud de la voluntad pura sin condiciones ni efectos físicos. En cambio, cuando la petición se articula en lenguaje, y otro hombre la percibe (y responde a ella, supongamos, dando un vaso de agua al sediento), aquel mismo deseo se ha afirmado visiblemente en el mundo mecánico, al cual ya pertenecía por sus causas. La base y acompañamiento material de la energía psíquica no hubiera faltado tampoco si el deseo no se hubiese traducido en lenguaje perceptible, pero gracias a él pasa a ser ahora un fenómeno manifiesto, abiertamente engranado en las cosas y procesos del mundo exterior.

La palabra, por uno de sus aspectos, prolonga, pues, automáticamente, como un gesto, ciertos procesos fisiológicos que forman la base material del pensar; es como un “gesto audible” que sirve de

¹¹ Compárese con las observaciones del mismo Santayana, recordadas en el capítulo II del presente trabajo, sobre la capacidad de acumulación y “crecimiento” del arte en general. En términos parecidos describe Santayana, a propósito de la música, la ininterrumpida cadena de movimientos materiales con que, por ejemplo, el acorde concebido por el compositor acaba por llegar al oyente (*The Realm of Spirit*, pp. 8 y sig.).

cuerpo o soporte físico al pensamiento expresado. Este punto de apoyo para la significación lógica puede en ciertas formas de discurso reducirse a un mínimo, pero nunca desaparecer del todo. Por otra parte, el lenguaje no lo es, en rigor, mientras carezca del elemento ideal de significación o sentido. Gracias a él la palabra se hace signo de una idea o esencia, construcción lógica que en el discurso corresponde a lo que, en otro orden, es esa “hipóstasis de percepciones que llamamos un objeto exterior”.¹²

Santayana concibe el lenguaje como unidad indivisible de ambos elementos, pero subraya con particular insistencia lo que en él hay de extra-lógico y, hasta cierto punto, de extra-mental. Y no sólo en el acto de hablar: también en la comprensión de lo idiomático. Aun admitiendo que el entender una palabra equivalga a reconstruirla con todas sus asociaciones implícitas, ¿qué significa en último análisis esta operación mental? Cuando oímos, pronunciada en un diálogo concreto, la palabra *caballo*, poco probable es que se asocie a ella una imagen perfectamente clara del objeto que designamos con ese nombre. No es lo propio del nombre evocar la apariencia inmediata de un determinado objeto en un instante también determinado. Lo que posiblemente surja en la conciencia será más bien un vago sentido de las circunstancias, tanto externas como mentales, que para nosotros rodean el objeto. La palabra *gavilán*, apenas escuchada, sugeriría confusas imágenes de vuelo: animaría una región muy diversa en el ámbito abarcado por nuestro pensamiento.

Toda la experiencia y la sensibilidad del oyente concurren en el acto de comprender. Comprender una expresión idiomática —explica Santayana— es saber qué hacer y qué decir en su presencia, y este conocimiento es mucho más hondo que los ecos imaginativos que acaso puedan acompañarlo. “Por haber comprendi-

¹² *Science*, p. 182. Hardy Hoover critica esta concepción del lenguaje como “desborde de la base física del pensamiento” (cf. *Science*, p. 181; *Scepticism and Animal Faith*, Londres, 1923, p. 248) en su estudio sobre *The Philosophy of George Santayana* (tesis inédita de Harvard, 1928; en la biblioteca de la Universidad de Harvard), pp. 142 y sigs.

do lo que significa *caballo* es por lo que esta palabra puede hacer revivir en mí la visión de tal o cual episodio en que figuró alguna vez un caballo. Ese comprender es instintivo y práctico. Si se me permite la expresión, es el cuerpo quien comprende. Pues es el cuerpo quien lleva en sí los hábitos y aptitudes de los cuales dependerá la comprensión. Y la facultad de comprender, de rechazar al punto todo aquello que repugne a un determinado contexto y carezca de sentido en él, no es más que un trasunto de la educación del cuerpo”.¹³ La parte final y más visible del proceso, su claro y consciente desenlace, es el fruto de esos humildes movimientos subterráneos.

Santayana señala, en resumen, la presencia de una rigurosa unidad psicofísica tanto en el acto de hablar a un interlocutor como en el monólogo silencioso, y aun en toda comprensión de lo idiomático. Y en esto su doctrina viene sin duda a coincidir con las de otros autores contemporáneos que, reanudando directa o indirectamente las especulaciones de Wilhelm von Humboldt, destacan sobre todo el papel del lenguaje como visible inserción de lo espiritual en lo físico. Así lo ha encarado Bergson: citemos sus observaciones de *Matière et mémoire* y de *L'énergie spirituelle* sobre los esbozos de movimientos fonadores que forman un acompañamiento motor —una “coreografía del discurso”, como él dice— de ritmo paralelo a la marcha del pensamiento. Así también Julius Stenzel, apoyándose explícitamente en afirmaciones de Humboldt, concibe la melodía verbal como manifestación material del sentido unitario de la oración, y ve precisamente en ella un clarísimo testimonio de la unidad psicofísica del hombre,¹⁴ por más que esa

¹³ *Science*, p. 156. Una concepción más amplia del comprender idiomático, como coincidencia y sumersión del oyente en una actitud “a que correspondía en el hablante cierta idea”, se esboza brevemente en *Common Sense*, edición de 1922, p. 154.

¹⁴ Consiguientemente, Stenzel señala como problema central de la filosofía del lenguaje el de la conexión entre el elemento fónico y los valores idiomáticos ideales. Muy significativa es la oposición que frente a Husserl adopta Cassirer cuando destaca la unidad fenomenológica y la mutua implicación

claridad se oculte, en su opinión, al análisis racional y científico. En este respecto recordemos, por último, las ideas de Ludwig Klages sobre “la expresión como símbolo de la acción”¹⁵ y también las de Max Scheler, y los pensadores por él influidos, sobre la unidad absoluta, directamente captada por el “comprender” simpático, entre lo expresado y su expresión.¹⁶

Pero si Santayana, al insistir en el carácter unitario del lenguaje, destaca en particular el papel de lo fónico, no parece hacerlo simplemente para oponerse, con ocasional énfasis polémico, a las concepciones logicistas, o por lo menos dualistas, del lenguaje. No se limita a subrayar la existencia de un elemento que los psicólogos suelen descuidar, y a llamar la atención sobre él. Sus ideas sobre la importancia de lo fónico van unidas a cierta difusa concepción de su prioridad cronológica con respecto al lado significativo del len-

de lo “externo” y lo “interno” en el lenguaje, de la materia fónica y el significado ideal. Lo que en la palabra hay de espiritual se realiza concretamente en lo material; lo material no tiene sentido sino como representación de lo espiritual. (Véase Emil WEZEL, *Sprache und Geist*, Leipzig, 1935, p. 50).

¹⁵ *Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck*, Leipzig, 1936, 5ª edición, pp. 178 y sigs. Cf. también las ideas de Marcel Jousse sobre las relaciones entre lo “manual”, lo “oral” y lo “escrito” en el lenguaje, y las aventuradas interpretaciones de Richard Paget a base de lo que él llama “simbolismo fonético”.

¹⁶ En la investigación concreta de los hechos lingüísticos, baste mencionar los trabajos de Ottmar Rutz y de Eduard Sievers sobre las relaciones entre los estilos idiomáticos y los movimientos corporales del hablante. Véanse Wilhelm STREITBERG, Eduard SIEVERS, en *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, II, 1910, pp. 577-592; Karl LUICK, *Ueber Sprachmelodisches in deutscher und englischer Dichtung*, *ibidem*, pp. 14-27; Rudolf BLÜMEL, *Die Rutzsche Lehre vom Zusammenhang der Sprache und des Gesangs mit der Körperhaltung*, en *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, IV, 1912, pp. 389-410; Gunter IPSEN y Fritz KARG, *Schallanalytische Versuche*, Heidelberg, 1928 (con bibliografía crítica sobre el tema). Acerca de este punto se hacen muy importantes observaciones, con especial referencia al ritmo de la prosa, en la segunda parte —no publicada todavía— del estudio de Amado Alonso sobre el estilo de Valle-Inclán. Herman Nohl, en fin, ha intentado relacionar los tipos de articulación y entonación con los tipos diltheyanos de visión del mundo (véase su *Stil und Weltanschauung*, Jena, 1920, pp. 87 y sigs.).

guaje, a su función de representar objetos, de reflejar su estructura, de sustituirlos idealmente. Concepción genética del lenguaje que, como ya vimos, caracteriza sus reflexiones sobre este tema en la *Vida de la razón*,¹⁷ pero que no aparece en términos lo bastante precisos para indicar si se trata de génesis histórica, o de un proceso de psicología individual, o de ambas cosas a la vez.

Lo fónico y lo significativo

La función originaria del lenguaje —dice Santayana— no es la que hoy nos parece esencial en él. La materia sonora de la palabra no puede por sí misma imitar la disposición real de las cosas; las correspondencias entre los términos del discurso son por fuerza de distinto orden que las relaciones espaciales o causales entre los objetos exteriores. Pero los sonidos del lenguaje humano, ligándose a un suceso o a una emoción, acaban por volverse signos de esos hechos heterogéneos. Aunque la red de las relaciones idiomáticas envuelva el objeto natural “como la telaraña atrapa a la mosca, sin destruirla ni alterarla”,¹⁸ en el pensamiento del hablante las cualidades del objeto pasan luego a las palabras, a la vez que las relaciones verbales se comunican al objeto. Y así comienza el conflicto entre las tendencias propias de la palabra y la naturaleza real del objeto designado, conflicto que llena la historia toda del lenguaje y del pensamiento y que continúa hasta hoy.

Imaginemos un animal que, llegando un día de invierno al río que frecuentó en verano, lo encuentre helado. Mientras se acercaba a la orilla, ciertos rasgos recordados provocaban en él antiguas reacciones; se representaba anticipadamente el goce de beber o de chapalear en el agua. Pero al verse de pronto, no ante el líquido que imaginaba sino ante una superficie dura y fría, queda desconcerta-

¹⁷ Cf., en esa misma obra, sus explicaciones sobre el origen de la danza, las artes plásticas y la música.

¹⁸ *Art*, p. 70.

do, su impulso activo sufre una detención y contradicción. El animal acaba por alejarse. En su fantasía, el viejo río ha sido simplemente anulado: el agua ha desaparecido y otra sustancia ha ocupado su lugar. Supongamos, en fin, que con el tiempo se borre esta impresión, y que el animal, obedeciendo a la antigua costumbre, baje otra vez al río el verano siguiente y vuelva a hallar el agua buscada. Alguien —pensará— la ha vuelto a su sitio. Lo que nosotros concebimos como dos e s t a d o s diferentes de una misma cosa serán para él dos c o s a s diferentes. Suponiendo, en cambio, que ese animal pueda hablar y que al ver por primera vez su objeto resuma las características y puntos de referencia para él más interesantes con la palabra *río*, repetirá luego este nombre aunque vea heladas las aguas, siempre que reconozca esas señales. El cambio que advierta no le parecerá una sustitución total; el río, antes fluido, está ahora congelado. Aplicando al objeto, en todos los casos, un nombre idéntico, llegará a la útil conclusión de que las aguas de un mismo río pueden estar a veces líquidas y a veces heladas. La palabra le habrá servido para abstraer del objeto ciertas cualidades, reunir las en un haz y desechar como accidentales las cualidades restantes.

La noción de que los transitorios fenómenos que percibimos son sin embargo parcialmente invariables puede surgir sólo cuando ciertos invariables términos ideales se imponen a una existencia cambiante. Para la comprensión filosófica o científica del mundo se requiere justamente el enlace de ambos elementos; el fluir real de las cosas ha de detenerse e inmovilizarse en una armadura conceptual.

Y las palabras se prestan en modo admirable a ese oficio, pues por un lado aparecen identificadas con significaciones lógicas estables, mientras que, por otro, gozan de tanta libertad y movilidad que pueden aplicarse instantáneamente a los hechos fugaces y ambiguos que pasan por nuestra experiencia.

Lo connatural del lenguaje —observa Santayana— no son las cosas existentes, sino esas nociones ideales, esos términos lógicos o poéticos “que el pensamiento puede definir o con los cuales puede jugar”.¹⁹

¹⁹ *Character and Opinion in the United States*, Nueva York, 1920, p. 168.

El discurrir humano, medido según los objetos reales, revela siempre “una especie de poética ineptitud”.²⁰ En la práctica no es fácil advertir ese desajuste entre el lenguaje y la realidad. Con la mente fija en las cosas, que nos solicitan y apremian de mil modos, tomamos por equivalentes directos de las cosas mismas nuestras frágiles creaciones mentales, “moneda de nuestro propio cuño”.²¹ Pensamiento y lenguaje introducen en el objeto armonías y conflictos artificiales. Tendemos a hablar de cuanto nos rodea como de seres movidos por simpatías y antipatías, y a descubrir en las cosas contradicciones que no existen sino en nuestras palabras. Vivimos dramáticamente en un mundo que nada tiene de dramático, construyendo unidades con objetos que no son unidades; “vemos creación y destrucción donde sólo hay continuidad”. Y si ya la percepción directa es activa y creadora, nuestra experiencia se altera aún más cuando la recordamos y expresamos. “La memoria y la reflexión escogen, recomponen, completan y transforman el pasado en el acto de reproducirlo, interpolando milagros e insinuando motivos que nunca estuvieron en la experiencia original pero que parecen ahora clarificarla y explicarla”.²²

²⁰ *Character*, p. 167. “Todo lenguaje es perfectamente arbitrario” (*Scepticism*, p. 180); sobre los conflictos entre el pensamiento idiomático y el pensamiento prácticamente dirigido y ajustado a las cosas, véase *Common Sense*, pp. 180 y sigs., y *Scripta*, p. 142. Cf. prefacio de *Scepticism*, p. vi: “La lógica, como el lenguaje, es en parte una construcción libre y en parte un medio de simbolizar y enjaezar con la expresión la diversidad existente de las cosas; y aunque a tal o cual individuo, según sean su constitución y sus hábitos, ciertas lenguas puedan parecerle más bellas y convenientes que otras, es simpleza de patriotas acalorados el insistir en que sólo su lengua nativa es inteligible o adecuada. No hay lengua ni hay lógica que sean adecuadas en el sentido de ser idénticas a los hechos para cuya expresión se utilizan, pero cualquiera de ellas puede ser adecuada por su fidelidad a esos hechos, como puede ser fiel una traducción”. Y en otro pasaje del mismo prefacio (p. ix): “Toda verdad conocida puede expresarse en cualquier idioma, por más que el acento y la poesía de cada uno sean comunicables”.

²¹ *Character*, pp. 167 y sig.

²² *The Realm of Truth*, Londres, 1937, pp. 25 y 17. “Mi recuerdo del pasado es una novela que estoy recomponiendo incansablemente” (*Scepticism*, p. 13). Cf. *Scripta*, p. 120.

En esa tarea el lenguaje es instrumento principalísimo, gracias a su poder de asimilar unas a otras nuestras experiencias, todas distintas e irrepetibles. Permite reducir a un denominador común los valores propios de las cosas haciéndolos así objeto de intercambio intelectual. Quizá —sugiere Santayana— algún elemento de las cosas mismas hubiera podido servir también para asociarlas mentalmente, pero la palabra se presta de muy especial manera a ese oficio de comparación y síntesis por no estar adherida a la estructura de la realidad que designa. Es exterior y móvil con respecto a las cosas. Pero lo que empieza por ser un inútil acompañamiento material de los fenómenos se incorpora finalmente a nuestra representación de ellos, y adquiere así función lógica y universal.²³ El lenguaje no tiene la vaguedad que tendrían por sí mismas las diversas cualidades abstraídas de las cosas. Las percepciones o imágenes pueden ser más o menos vagas, pero no por eso serán más o menos universales. No es esa vaguedad, desde luego, lo que el lenguaje comunicará. Una cosa es percibir una forma imprecisa, y otra muy diversa es atribuirle un determinado predicado general, así sea el de “imprecisión”: la idea de imprecisión es perfectamente precisa. Las palabras, bien reconocibles unas de otras, pueden representar universales y pueden a la vez ir identificándose con sucesivos objetos particulares sin dejar de ser ellas mismas objetos particulares.²⁴

²³ La existencia de una esfera lógica de significaciones, dotadas de un modo peculiar de validez, se enuncia ya, breve pero categóricamente, en la *Vida de la razón* (*Art*, pp. 74 y sigs.), mucho antes, pues, de su desarrollo sistemático en los *Reinos del ser*. Los nominalistas aciertan —dice allí Santayana— cuando insisten en que toda imagen es particular y todo término un *flatus vocis*. Pero lo que no suelen advertir es que tal afirmación sólo puede referirse al terreno de la experiencia psíquica y que la validez lógica corresponde a otro muy distinto (*of intent and not of existence*). La base empírica de la inteligencia puede ser examinada por el psicólogo y reducida a una sucesión de estados de conciencia; pero no pueden serlo los significados lógicos.

²⁴ Sobre el problema de la individualidad o generalidad de las “esencias” (en el sentido de Santayana) cf. Bernard Leon SAIBEL, *The Philosophy of George Santayana* (tesis de Harvard, 1935, inédita; en la biblioteca de esa universidad), pp. 205 y sigs.

Deteniendo el fluir de la experiencia, estableciendo identidades y unidades en medio del cambio, el lenguaje forma un sistema de relaciones ideales que obra a veces sobre el espíritu tan directa y coercitivamente como la realidad de las cosas.²⁵ Parecido sistema de tensiones, sólo que móvil e inestable, llena en todo momento la conciencia de cada individuo. Pero en ciertos instantes esa experiencia individual adquiere un fuerte impulso transitivo y busca exteriorizarse de alguna manera en expresión perdurable. Ahora bien: la expresión impulsiva es tan fugaz como los estados anímicos expresados. La experiencia momentánea no puede transmitirse al futuro si no cuenta con un modo de comunicación convencional y regular. Para sobrevivir, debe incorporarse al mundo de la materia, objetivarse por medio de un lenguaje común y permanente, gracias al cual podrá luego, hasta cierto punto, ser reconocida, interpretada, reconstruida.²⁶

“El aspecto musical del lenguaje es su aspecto primario y elemental”.²⁷ La palabra vale por su referencia a objetos, pero vale también por sus cualidades propias e inmanentes. Por una parte, cabe la prosa telegráfica o la del razonamiento matemático, que procuran despojarse de cuanto no sea signo directo. En el extremo opuesto está aquel modo de lenguaje en que lo sonoro pasa a primera línea y en que se reduce al mínimo la importancia del significado lógico: un hablar que es todavía como una especie de música. Imposible eliminar del lenguaje las particularidades fónicas. Ayuden o no al significado, son siempre perceptibles y adquieren a veces claro predominio. Para el verso tienen importancia muy especial; eufonía y ritmo coloran de singular manera el mensaje poético, y participan así en una armonía tanto más grata cuanto más ajustada es la correspondencia entre el movimiento de la ex-

²⁵ *Science*, p. 183.

²⁶ *Ibidem*, pp. 183 y sig.

²⁷ *Art*, p. 68. Santayana suele incluir en lo *musical*, usado en este sentido, no sólo las características fónicas del lenguaje, sino todo lo intrínsecamente idiomático, en oposición a lo lógico; todo lo que es fantasía, emoción y voluntad, y no estricta representación del objeto.

presión y el que la naturaleza de lo expresado parecería exigir.²⁸ La forma fonética de una palabra puede aparecérsenos como más o menos afín a la cosa significada: afinidad a veces manifiesta, como en la onomatopeya, a veces más sutil y profunda, como cuando en sílabas cortantes se describe un arranque de resolución marcial, o en ritmos vagos e indecisos los vaivenes de un sueño. Y claro está que lo que un poeta encuentra primoroso puede otro encontrarlo insulso. Ni hay en esto ley fija, pues el efecto que en cada espíritu producen las palabras depende también de la peculiar textura de ese espíritu.²⁹

Entre estos dos polos, el de lo lógico y el de lo estrictamente fónico, se extiende el ancho campo del lenguaje de imaginación, que, aunque se refiera a objetos exteriores a sí mismo, los elabora al expresarlos, los transforma y hasta cierto punto los asimila a su propia naturaleza. Ejemplo exagerado y grotesco de escisión entre lo real y lo verbal nos lo dan ciertos juegos de palabras en que las ambigüedades sólo pertenecientes al lenguaje se hacen aparecer como incoherencias de las ideas o de los objetos. Pero, aunque en forma por lo común menos evidente, el lenguaje siempre arranca los objetos, en alguna medida, de su contexto natural para transportarlos a un mundo de representaciones. Tal es la actitud primera del espíritu ante las cosas, actitud espontánea e irreflexiva; la reflexión viene luego a comparar las representaciones entre sí y a buscar relaciones y regularidades. El hombre —dice Santayana con palabras que recuerdan las de la *Scienza nuova*— empieza por imaginar poéticamente el mundo, y analiza después y comprueba científicamente lo imaginado.³⁰

Examinemos ahora con más detalle esa transcripción verbal de la realidad. ¿Qué papel corresponde en ella a las formas sintéticas? ¿Hasta dónde son un juego expresivo independiente, a medias

²⁸ Cf. *Beauty*, p. 195: “Así, a menudo ocurre que una palabra es bella por la sola virtud de su significado y sus asociaciones; pero a veces esa belleza expresiva se añade a una calidad musical que percibimos en la palabra misma”.

²⁹ *Art*, pp. 75, 77 y sig.

³⁰ *Ibidem*, p. 76.

musical y matemático, que viene a interponerse entre las ideas y las cosas? Quien sólo conozca idiomas de una misma familia —dice Santayana— dará sin duda a tales preguntas una respuesta influida por los procedimientos peculiares de ese grupo de idiomas. El lenguaje puede seguir más de una dirección al elaborar sus símbolos; sus tendencias propias, ajenas a la índole de los objetos, influyen decisivamente en el modo de la representación. Lo cierto es, sin embargo, que la estructura del lenguaje tiende a apoyarse en la realidad y como a imitar de alguna manera la estructura de las cosas. Distinguimos, por ejemplo, las partes de la oración de acuerdo con distinciones que hacemos entre las ideas. La cualidad representada por el adjetivo, la relación indicada por el verbo, la sustancia o concreción de cualidades designada por el sustantivo, son entidades que se han ido formando en la experiencia, ajenas a lo meramente fónico: son representativas. También las inflexiones y conjugaciones representan fenómenos. Los casos indican los diversos papeles desempeñados por los objetos en los hechos descriptos; los tiempos verbales, importantes diferencias prácticas en la distribución de esos hechos. “Yo le pegué y él me va a pegar” traduce en símbolos lingüísticos un notable cambio de situaciones; la variación de la frase no es mero juego musical de sonidos. Aquí el lenguaje, aun suponiendo que cada uno de sus términos derive de alguna antigua imagen poética, se ha librado de ensueños y desvaríos y se ha sumergido en la vida de la razón.³¹

Pero constantemente pugnan por afirmarse e imponerse las características propias del medio idiomático. Ejemplo claro de esta tendencia, dice Santayana, nos lo ofrece el género gramatical, que, aunque es en cierta medida representativo, puede emanciparse de

³¹ Es lástima que en todos estos ejemplos Santayana conceda más de lo debido (y en cierto modo contra la posición misma que está defendiendo) al elemento lógico-objetivo del lenguaje. Ni las partes de la oración se corresponden precisamente con categorías como la de sustancia, cualidad, etc., ni los recursos sintácticos se explican con referirlos simplemente a la representación racional de los hechos. Cf. en cambio las observaciones que siguen sobre el género gramatical, y que valdrían íntegramente para las partes de la oración.

toda verdadera representación objetiva y convertirse en rasgo meramente abstracto y formal que sería vano tratar de explicar en cada caso por una relación, directa o indirecta, con el sexo de los objetos designados. Hay idiomas en que los sustantivos y adjetivos traducen esa referencia en formas masculinas y femeninas, y aun con nombres totalmente diversos —*hombre y mujer, toro y vaca, etc.*—. ³² Pero la categoría gramatical del género rebasa con mucho las distinciones entre sexos en los objetos representados, y aun cuando con sutiles analogías se quisiese relacionar el género de las distintas palabras de una lengua con supuestas diferencias objetivas, ¿cómo pretender interpretar así los complejos fenómenos de concordancia que ciertos idiomas presentan? En los versos de Horacio

Quis *multa* gracilis te puer in *rosa*
 perfusis liquidis urget odoribus
grato, Pyrrha, sub *antro*?

admitamos, y ya es demasiado, que la rosa sea “naturalmente” femenina y que no lo sea la gruta (*antrum*); pero ¿por qué ha de ser femenino lo abundante (*multa*) de las rosas, y no lo agradable (*gratum*) de la gruta? Los adjetivos *multa* y *gratum* toman el género de los correspondientes sustantivos sin que en ello intervenga para nada la índole de la cualidad representada en cada caso. El género es aquí un simple recurso formal e intra-lingüístico. “La concordancia artificial del género no expresa género: se limita a subrayar ciertas conexiones gramaticales dentro de la oración, y hace posible una variedad mayor en la disposición de las palabras”. ³³

³² Hasta puede ocurrir —observa incidentalmente Santayana— que una vez eliminada la distinción formal, como la de los adjetivos en inglés, la palabra misma, en cuanto entidad de vocabulario, adquiere una connotación de género lo bastante precisa para que en la práctica sólo se aplique a objetos de determinado sexo, “como cuando decimos *a beautiful woman*, pero difícilmente *a beautiful man*” (*Art*, p. 79).

³³ *Ibidem*, p. 80. Cf. también, con alusión al mismo pasaje de Horacio, *Truth*, p. 33. Santayana da además, como ejemplo de la acción que lo idio-

La vida del lenguaje se aparece, pues, a Santayana como una perpetua interacción y conflicto entre nuestra experiencia de los objetos y los elementos no objetivos de la palabra. Si, como hemos visto, Santayana no siempre distingue estrictamente entre categorías idiomáticas y categorías lógico-ontológicas,³⁴ separa en cambio, con especial énfasis, por una parte la esfera de los objetos mismos, exteriores a las palabras con que los designamos, y por otra parte las formas que el espíritu humano superpone a los objetos —la telaraña que los envuelve sin alterarlos. Pero Santayana tiene buen cuidado en aclarar que aunque el lenguaje, considerado como conjunto de referencias puramente ideales, deja intactas las cosas mismas, en el pensamiento del hablante la representación de las cosas está en viva conexión con las formas idiomáticas que las designan.

Teorías y atisbos coincidentes en parte con los de Santayana ya nos son familiares por obra de las doctrinas lingüísticas de los últimos decenios. Baste aquí destacar, entre las ideas de Santayana antes citadas, su concepción del lenguaje como complejo sistema de vistas relativamente estables que, impuestas por el espíritu sobre los hechos, cambiantes y fugitivos, forma con ellos unidades permanentes (así nuestras distintas experiencias de un río vienen a constituir *un mismo río* que se nos aparece bajo distintos aspectos) al organizar “dramáticamente” los fenómenos según líneas que no están en la realidad misma. O recordemos sus observaciones sobre

mático ejerce sobre lo lógico, la génesis de la relación sujeto-predicado, que él explica (*Truth*, pp. 33 y sig.) por la diferencia gramatical entre nombres propios, indicativos de cosas determinadas, y nombres que designan esencias “dispersas, repetidas y misteriosamente intermitentes en toda clase de lugares o en ningún lugar...” Los primeros —añade Santayana— retienen en cierto modo el objeto; los segundos señalan, como hemos visto, esencias que ese objeto comparte con otros. De ahí proceden, respectivamente, los sujetos gramaticales y los adjetivos y predicados gramaticales. En esto la gramática reproduce a su vez la conducta habitual del espíritu, “pues el espíritu suele ser despertado por una sacudida, y se pone entonces a describir más o menos escrupulosamente las circunstancias y las cualidades ligadas a ese estímulo”.

³⁴ Cf. nota 31.

cómo las formas ideales superpuestas a los fenómenos constituyen por sí un sutil juego de tensiones que obran después poderosamente sobre el espíritu mismo.

Son ideas que, desarrolladas por diversos rumbos, vemos hoy reaparecer en importantes teorías filosóficas del lenguaje. Las vemos en Bergson y en el Landsberg de *El hombre y el lenguaje* con sus denuncias del influjo *cosificador* que los moldes rígidos del idioma ejercen en nuestra percepción de la realidad, y especialmente de la realidad psíquica. Las vemos sobre todo en los minuciosos análisis de Cassirer y Weisgerber y, en general, en los teóricos de la llamada “forma interior del lenguaje”, con excepción de Antón Marty. También para ellos —como para Humboldt, el genial precursor— la palabra es decisivo ingrediente en el proceso de “constituir el mundo de los objetos”, de articular el flujo indiviso de los fenómenos en un ordenado conjunto de cosas fijas y reconocibles.

Pero acaso lo más peculiar, ya que no lo menos vulnerable, de la teoría lingüística de Santayana³⁵ es aquella insistencia suya en presentar el lado fónico y extralógico del lenguaje como su naturaleza originaria, a la cual ha venido a añadirse una función significativa que permanece aún en conflicto y desajuste con ese estrato primitivo y fundamental. Porque el lenguaje, resume Santayana, es por su origen música espontánea que desarrolla recursos propios y que sólo en último término y con muchas vacilaciones e inexactitudes se somete a su oficio racional.³⁶ La música es quien nos muestra, desde luego, hasta qué punto cabe realizar las posibilidades propias del sonido. Pero también en el lenguaje, al margen de la función significativa, sigue haciéndose valer su naturaleza originaria. Las tendencias propias de uno y otro elemento se combinan y equilibran del modo más diverso. Como las fuerzas centrífuga y centrípeta determinan la órbita de un planeta, así el impulso expresivo y el afán de comunicación inteligible gobiernan la marcha

³⁵ Particularmente, según hemos visto, en la *Vida de la razón*.

³⁶ “El instrumento es espontáneo; la función, adventicia” (*Art*, p. 81). A la música como pre-lenguaje se refiere de paso Santayana en *Truth*, p. 14.

del lenguaje. La fantasía verbal, la ambigüedad poética, las analogías, la eufonía, empujan el lenguaje hacia fuera, mientras que los intereses prácticos (que exigen atención continua a los objetos) y la natural caducidad de las modas retóricas lo acercan al máximo de conveniencia y exactitud.

Entre la palabra como música y la palabra como signo riguroso, se extiende el terreno más amplio y variado. Mientras lo musical no se somete a lo significativo, difícilmente puede el lenguaje relatar un suceso o apuntar a un objeto inequívocamente. Pero si prescindiera en absoluto de lo musical, pasaría a ser una especie de álgebra o taquigrafía sin valor poético alguno. Su función sería sólo indicativa, señalaría los hechos sin configurarlos idealmente. El lenguaje puede en cambio dar a la representación valores nuevos y específicos que no estaban en el objeto mismo. Valores que son, desde luego, esenciales en el arte de la palabra, en la poesía.

III
LA POESÍA* (*continuación*)

b) LENGUAJE POÉTICO. POESÍA Y PROSA. LA FORMA POÉTICA.
POESÍA RACIONAL Y POESÍA “BÁRBARA”

La poesía, pues, sometiendo lo puramente fónico —demasiado impreciso para sus fines— a conformidad con la experiencia, y volviéndolo así significativo, toma un camino equidistante de la música y de la ciencia. En la música las “ideas” deben quedar siempre incorporadas a su medio propio; no pueden trascender e imponerse a un material extraño. La ciencia, en cambio, se dirige por entero hacia los objetos exteriores, y trata de poner en descubierto su desnuda anatomía, despojándola del velo de los prejuicios y de las palabras. La poesía rechaza todas las formas ociosas que no se ciñan a sus objetos, pero transforma estos objetos en sustancia ideal, asimilada al espíritu. Todo poeta es creador de mitos: “convierte las cosas en unidades permanentes, que ellas nunca son por sí”;¹ las personifica, las agrupa según afinidades estéticas o morales, distingue y subraya aquello que, aun cuando secundario y accidental, posea algún significado para la vida del hombre.

En sus manifestaciones supremas, la poesía es por eso, según el antiguo decir, *más filosófica que la historia*, pues condensa la realidad en tipos memorables, prescindiendo de toda circunstancia insignificativa. Y su lenguaje es también, podría decirse, más “filosófico” que el de la prosa, porque está más cerca de la experiencia psíquica original. La poesía —explica Santayana en uno de los pasajes más bergsonianos de sus *Interpretations*—² rompe las concepciones cristalizadas en las palabras usuales, y las resuelve en las

* Véase *Art*, pp. 82-105, 224-226; *Interpretations*, pp. 1-23, 118-216, 251-288; *Three Philosophical Poets*, pp. 132 y sigs.; *Scripta*, pp. 31-50.

¹ *Art*, p. 83.

² Pp. 258 y sigs.

cualidades sensibles que están en su raíz. Los nombres de nuestro lenguaje designan, no lo que vemos, sino lo que creemos; no las imágenes mismas, sino las “cosas” en que reunimos y ordenamos nuestras imágenes. El lenguaje supone una larga educación de los sentidos, de suma utilidad para la vida; un elegir entre los datos de la experiencia y combinarlos y completarlos para construir con ellos un mundo ordenado y fijo. “Esta labor de percibir y comprender, de deletrear el significado material de la experiencia, está depositada en nuestras palabras e ideas cotidianas; ideas que son literalmente poéticas en el sentido de que son hechas...³ pero que son a la vez prosaicas, pues se hacen económicamente, por abstracción, y para ser usadas”.⁴ Pues bien: poeta es aquel que, saliéndose de los caminos trillados de la lengua utilitaria y conceptual, en que también él debió nutrirse, se echa a buscar justamente las impresiones que el intelecto rechaza, la carga de percepción innominada que las palabras se resisten a comunicar. En semejante aventura, correría el riesgo de malgastarse en impulsos desordenados de emoción y ensueño sin objeto, si una técnica adecuada no viniera a ofrecer salida a esos impulsos y a la experiencia acumulada; más exactamente, a lo que en ella sea capaz de traducirse en disciplinada forma artística y resistir así la prueba del tiempo. El poeta ha conservado o readquirido la pureza de visión necesaria para descomponer las ficciones de la percepción común en sus elementos sensoriales, y es capaz de combinarlos y exteriorizarlos en formas singulares. Estas formas, densas e intensas, hablan al espíritu más directamente que el discurso común. Suenan en cambio a remotas y oscuras para quienes están acostumbrados a pensar algebraicamente, por signos instrumentales cuyo valor intrínseco nunca se paran a considerar.⁵ El pensamien-

³ Es decir, creadas, fabricadas (ingl. *made*), conforme a lo que *poesía* significa etimológicamente.

⁴ *Interpretations*, p. 259.

⁵ Dickens se describía a sí mismo como un viajante de comercio sin comercio, y sin más deseo que el de mirar el paisaje por la ventanilla. Santayana (*Ibidem*, pp. 260 y sig.) compara al hombre movido sólo por intereses

to práctico salta sobre las palabras, sólo atento al brazo descarnadamente lógico con que apuntan a determinados objetos. Pero esas relaciones abstractas que establece para orientarse en medio de la experiencia no simplifican el caos de la experiencia misma. Aunque transformemos mentalmente en cuadrícula de meridianos y paralelos el mar en que navegamos, no por eso se aquietarán las olas, indiferentes a nuestros propósitos. La sensatez es una breve zona luminosa sobre un fondo de locura. La vigilia es apenas “un sueño controlado”.⁶ Y de las desdeñadas riquezas de ese sueño vive la poesía.

*Intuición poética
y experiencia convencional*

El poeta, en efecto, explora el tumulto de vida psíquica que late bajo las formas del pensamiento convencional, bucea en las experiencias que el intelecto deja perderse por inútiles, y saca a luz imágenes y emociones desechadas que sus versos vuelven a enlazar con los objetos reales. Por eso mismo parece a veces enturbiarlos. “Cuando Osián, al nombrar el sol, dice que es redondo como el escudo de sus antepasados, la expresión resulta poética. ¿Por qué? Porque ha añadido a la palabra *sol*, suficiente por sí misma e inequívoca, otras palabras, innecesarias para aclararla prácticamente pero que ayudan a restaurar la individualidad de su percepción... No hay sol cuadrado con que pudiera confundirse el sol de que el poeta nos habla; detenerse para llamarlo redondo es un lujo, un alto en la sensación por amor de su forma. Y decirnos luego —lo que es del todo impertinente— que el escudo de sus antepasados era también redondo, es invitarnos a seguir los caprichosos mean-

prácticos con el peatón que anda por las calles sin ver ni oír, fijo el pensamiento en la esquina en que ha de doblar y la puerta en que ha de detenerse. Cf. el “experimento” con cuya descripción comienza Max Eastman su *Enjoyment of Poetry*.

⁶ *Ibidem*, p. 261.

dros de su fantasía... , volver del revés la tela bordada y mostrarnos los hilos sueltos que cuelgan de ella”.⁷

Pero no son sólo percepciones e imágenes lo que el poeta redescubre para transfigurar con ellas el desnudo contorno de las cosas, sino también un elemento más sutil. Lo primero que el intelecto deja de lado al formar sus ideas es el sentimiento que acompaña a la percepción, y esto es justamente lo primero que el poeta restituye. Ya su propio espíritu es teatro de incesantes reacciones afectivas. Como ciertas imágenes le producen placer, se detiene en ellas; como descansa y goza marchando por los desvíos de la imaginación, suele preferirlos al camino recto. El amor a la belleza del lenguaje le hace dar a sus palabras ritmo y armonía, y el amor a las imágenes y visiones le hace elegir entre ellas un material que ya por sí sea valioso, o capaz de recibir forma valiosa. El lazo con que el poeta reúne entre sí las ideas suele ser un lazo afectivo. Mientras el pensar práctico se guía por el afán de descubrir en las cosas aquello que sirva a un interés, y el pensar científico por el de reducirlas a identidades o fijar sus relaciones espaciales y temporales, lo que dirige el pensar poético es “un temple o calidad de sentimiento”.⁸ El poeta evoca y redobla las emociones mediante la “unión de cosas dispares que poseen un común sobretono afectivo”.⁹ Y así llega a crear emociones nuevas, más bellas y afinadas que las que conoció en la realidad, “como el Perugino podía producir, por una nueva mezcla de viejos tintes, la inusitada limpidez de sus tonos, o el Ticiano la inusitada vivaci-

⁷ *Ibidem*, pp. 261 y sig. La imagen de Osián elegida aquí para ejemplo —reconoce sin embargo Santayana—, aunque poética en la medida en que nos hace atender por un instante a la sensación como tal y a su fondo de ensueño, no es de las que un gran poeta utilizaría. El gran poeta, olvidado de sí mismo, y fija su mente en una perfecta visión del sol, desdeña todo recurso “romántico”, todo ornamento digresivo que perturbe la contemplación directa del objeto.

⁸ *Ibidem*, p. 263.

⁹ *Ibidem*. “Las cosas más opuestas —observa Peter Alden en *The Last Puritan*, p. 219— pueden enlazarse en milagrosa equivalencia si suscitan la misma invisible calidad de emoción”.

dad de los suyos”.¹⁰ Emociones que no son anteriores al acto de expresión, sino que surgen de la expresión misma. Pues la expresión no se reduce, para Santayana, a exteriorizar un contenido preexistente: es un hecho original y de valores propios, aunque lo usual sea atribuir estos valores al objeto expresado, “como los honores de un mandarín chino se atribuyen retroactivamente a sus padres”.¹¹

En parecida confusión incurren a menudo los poetas, que suelen proyectar en la naturaleza sus sentimientos y celebrar luego la simpatía y afinidad entre la naturaleza y el espíritu. Y, como se ve en el caso de Wordsworth, no ha de suponerse que tal ilusión sea inconciliable con un alto grado de sentimiento y de fuerza visual —las dos facultades aquí interesadas. Al contrario, mientras más poderosas, más tienden a aparecer fundidas entre sí y como derramadas sobre el mundo exterior. Pero en los poetas en quienes esto ocurre, la inteligencia no suele ser bastante para dar a sus obras una acabada unidad formal, requisito de la belleza más alta. Podrán en cambio abundar en aciertos aislados de imaginación y poseer un difuso y enérgico patetismo. La actitud propia del espíritu, antes que la inteligencia y los intereses prácticos separen en esferas distintas la realidad exterior y la realidad psíquica, consiste precisa-

¹⁰ *Interpretations*, pp. 263 y sig.

¹¹ *Ibidem*, p. 264. “El sentimiento —escribe Amado Alonso— se va formando y transformando con la creación poética; el sentimiento provoca la actividad de la fantasía y la fantasía da estructura al sentimiento” (*La poesía de Pablo Neruda*, Buenos Aires, 1940, p. 58). “La creación poética consiste fundamentalmente... en transfigurar el sentimiento vitalmente sufrido en sentimiento lleno de sentido ejemplar” (*ibidem*, p. 65). “...A cada construcción de la fantasía, el sentimiento se encuentra a sí mismo, se va haciendo, configurando, adquiriendo consistencia de objeto, cristalizándose en sus decisivas notas cualitativas” (*ibidem*, p. 50). Alonso señala reiteradamente, no sólo en esa obra sino en otras anteriores (“Vida y creación en la lírica de Lope”, en *Cruz y Raya*, Madrid, 1936, núm. 34; “El ideal artístico de la lengua y la dicción en el teatro”, en *Cuadernos de Cultura Teatral*, Buenos Aires, 1936, núm. 2), el papel que el acto mismo de creación poética desempeña en la fijación y transformación del temple emocional originario. En su libro sobre Neruda, estas ideas son el eje de su análisis estilístico.

mente en teñir el mundo con los colores del sentimiento humano y atribuir a lo psíquico la forma de las cosas que nos rodean. Estas asimilaciones no son descubrimientos geniales; son como el enlace que Osián propone entre la redondez del sol y la del escudo de sus antepasados. Separan en sus elementos la unidad convencional de cada percepción, de tal suerte que hacen revivir las sensaciones y emociones primitivamente asociadas en nuestro espíritu a esos elementos. Identificando luego la cosa y las emociones que la acompañan, volvemos en suma al caos de la conciencia pasiva, donde todo se mezcla y se confunde en indivisa unidad, como si una vez más obedeciéramos a “aquellos tempranos hábitos de pensamiento con que nuestros antepasados poblaban el mundo de buenos y malos espíritus, tomando como parte de las cosas lo que ellos mismos sentían en su presencia”.¹²

Configuración poética

Aun así considerada, la poesía nos es singularmente benéfica, pues retiene y consagra fases de nuestra experiencia que correrían el peligro de perderse para siempre, y nos invita a cuidar y cultivar esas espontáneas creaciones de la fantasía que, por inútiles para el manejo de la realidad ambiente, el pensamiento tiende de continuo a desechar. Los hábitos así favorecidos quedan en nosotros como acompañamiento perdurable de nuestras ideas, nos hacen ver y sentir mejor, penetrar más íntimamente en las experiencias particulares, y descubrir nuevo y más hondo interés en los aspectos comunes de la naturaleza. Sólo que, si el papel de la poesía se limitara a restituir de este modo el libre juego original de la sensibilidad y de la fantasía a expensas de los hábitos de la razón, podríamos, sí, agradecerle el ocasional placer o alivio que nos procurara, pero no reconocerle mérito más alto. El rigor de la condena platónica caería entonces con toda justicia sobre el poeta, como sobre

¹² *Interpretations*, p. 266.

todo artista dedicado sólo a halagar y entretener. Aunque se le coronara por ameno y divertido, se le debería desterrar por corruptor, o permitírsele sólo unas pocas formas y ocasiones, en que su arte fuera inofensivo.

No, el papel de la poesía no puede consistir sólo en oponerse a las simplificaciones racionales para procurarnos alivio o placer; no puede carecer de todo centro propio, de toda función positiva. En este punto la doctrina poética de Santayana aparece también en clara oposición a todas aquellas que hagan consistir el principal oficio de la poesía en una simple y directa revelación de la realidad.¹³ El poeta no se limita a desintegrar y destruir las formas del pensamiento convencional para contemplar luego pasivamente un *datum* objetivo y fijo que se oculta tras ellas. El objeto de su visión no está ya dado, no preexiste a la creación poética misma. La tarea propia del poeta no es revelar sino configurar. Si hiende y destruye las formas del pensamiento cotidiano, es sólo como labor incidental y preparatoria, mientras construye un nuevo objeto: como quien derriba árboles para erigir un templo. Pues ésta es para Santayana la función de toda gran poesía: con el material vivo de la experiencia descubierto bajo las nociones convencionales del sentido común y de los sistemas científicos, construir formas nuevas, “más ricas, más finas, más adecuadas a las tendencias primarias de nuestra naturaleza”.¹⁴ El descenso a las profundidades de nuestro propio ser sólo se justificará si sabemos luego elevarnos en igual medida. Si el poeta se sumerge en el mundo de los sentidos, hágalo para alimentar a la razón; destruya convenciones para construir ideales.

También la ciencia y el sentido común son a su modo poesía, pues apoderándose del material de la experiencia lo transforman en mundos claros y simétricos. Y aunque sus imágenes se hayan vuelto triviales y prosaicas, todavía esa visión científica es en el fondo más

¹³ Tal, entre las teorías poéticas contemporáneas, la de Bergson, y, en forma aún más excluyente, la de David Herbert Lawrence. Cf. para Lawrence el resumen de Adriano TILGHER en su *Estética*, Roma, 1931, pp. 264 y sigs.

¹⁴ *Interpretations*, p. 270.

bella que mucha poesía impulsiva e irracional, torpemente atada a las sensaciones. “El gran poeta tiene, en cambio, imaginación tan ordenada y tan amplia como la de un astrónomo; tiene la paciencia del naturalista, y su mismo amor al detalle, y el ojo acostumbrado a ver finas gradaciones y líneas esenciales; no conoce la prisa, ni tampoco la afectación ni el afán de originalidad; encuentra sus efectos en su tema, y el tema en su mundo inevitable”.¹⁵ Pero el poeta ve más concretamente que el naturalista: en ese mundo suyo se conserva todo el color, toda la vivacidad y pasión originales. No busca en la experiencia un sistema abstracto de elementos calculables, sino su inmediata significación para el espíritu.

Con esto la imaginación poética no hace más que continuar, en cierta manera, el procedimiento por el cual las palabras e imágenes usuales se transforman para entrar en el verso. La imaginación rompe el cuadro prosaico de la experiencia para someterla a combinaciones que sean más congeniales con el espíritu, como el verso rompe el orden prosaico de las palabras para someterlas a un ritmo grato y reconocible. Entre esta y aquella esfera —añade Santayana— hay otra intermedia, en que se desarrolla un proceso análogo: las imágenes y emociones rechazadas por el pensamiento práctico se disponen aquí de tal modo que hacen revivir intensamente la primitiva experiencia. “La poesía de fantasía, de observación y de pasión se mueve en este plano intermedio; en el plano inferior está confinada la poesía de mero sonido y virtuosidad, y el más alto está reservado para la poesía de la razón creadora”.¹⁶

Consideremos ahora con más detenimiento este nivel supremo de la actividad poética. ¿Cuál es aquí el más valioso triunfo de la imaginación? Podría suponerse que la creación de personajes, de poderosas almas individuales. Pero estos caracteres poéticos, cuando se reduce a ellos el esfuerzo central de la invención, suelen resultar insuficientes y fragmentarios, pues no hacen más que prolongar, por decirlo así, aspectos parciales del alma del artista, con

¹⁵ *Ibidem*, pp. 270 y sig.

¹⁶ *Ibidem*, p. 272.

exclusión de los demás. En los poetas sumos, en un Homero, en un Dante, “los caracteres, aunque bien dibujados, se subordinan al movimiento y significación general de la escena”.¹⁷ La poesía, para ser completa, debe presentar los personajes sobre su fondo propio y entre los sucesos y pasiones en que se mueven.

Tampoco conviene esencialmente a los recursos de la poesía tomar como objeto el paisaje visible. Podrá el poeta sugerir algunos de sus elementos, o más bien la emoción que suscitan; pero, como enseña el *Laocoonte*, su oficio no es representarlo. En cambio, hay otro modo de paisaje, más vasto y más sutil que el visible, un paisaje “presente a ese sentido topográfico por el cual vivimos siempre con la conciencia de que hay un mar, de que hay montañas, de que el cielo está sobre nosotros aun cuando no lo veamos, y de que las tribus de los hombres, con sus distintos grados de inocencia, están derramadas sobre los anchos lomos de la tierra”.¹⁸ Y la poesía es, entre todas las artes, la única que pueda presentar acabadamente este paisaje cósmico. El gran poeta sabe evocarlo en su momento justo, de tal suerte que el objeto que ocupa el foco de visión aparezca envuelto en naturaleza y en historia, e iluminado así y realzado por sus afinidades con lo universal y lo permanente. Santayana lo ilustra con el ejemplo de Dante y el de Virgilio, pero casi todos los poetas clásicos —agrega— poseen este sentido “topográfico”. Viven en un mundo rebosante de alusiones históricas y míticas; los epítetos que eligen no son vagamente genéricos, sino concretas evocaciones de lugar o stirpe. No rehuyen las convenciones: prefieren ahondar en ellas afinándolas y remozándolas a traducir en volutas barrocas sus caprichos de humor individual. Para los antiguos la poesía no estaba tanto “en el accidente sensible como en las formas esenciales y en las nobles asociaciones”.¹⁹ Y esto revela —comenta Santayana— la superioridad de su cultura. “Dominaban el mundo como ya no lo dominamos, y vivían (nosotros esta-

¹⁷ *Ibidem*, p. 273.

¹⁸ *Ibidem*, p. 274.

¹⁹ *Ibidem*, p. 276.

mos demasiado distraídos para vivir así) en permanente contacto con lo racional y lo importante”.²⁰

No es el ambiente físico e histórico el que más valor tiene para el creador de personajes, sino el constituido por las singulares situaciones, conflictos y peripecias en que aparecen envueltos. La pasión está en la base de todos los intereses, aun de los más ideales, pero difícilmente brota si no es entre los roces y choques de las almas; las variadas formas del amor y del odio se dan sólo en la sociedad. Pues bien: al poeta toca imaginar las situaciones en que estos afectos puedan manifestar toda su fuerza interior. Nos sentimos en cierto modo con voluntad infinita, pero nuestra experiencia es limitada, tristemente inapta para realizar esa voluntad, ni en toda su pureza ni en todo su empuje. El poeta construye, con los materiales adquiridos en su observación del mundo, experiencias artificiales a la medida del deseo, escenas que sobrepasan todo lo que la vida diaria puede en efecto procurarnos, y a cuyo nivel se eleva momentáneamente nuestro espíritu.²¹ Del acierto en la creación de las situaciones dependerá la posibilidad de que imaginemos por nuestra cuenta los personajes, cada uno de los cuales continúa y realiza en cierta manera un yo virtual, latente en nosotros. El argumento dará vida a los caracteres. La descripción directa de esas almas imaginadas sólo podría lograrlo muy imperfectamente, y será del todo ociosa si las circunstancias se disponen de tal suerte que nuestro espíritu pueda suplirla. Aristóteles está en lo justo —piensa Santayana— cuando asegura que el principal elemento de la ficción poética es la intriga. Gracias a la intriga nos infundimos en los personajes, y nos elevamos así hasta esa actividad de la fantasía con que transfiguramos nuestra vida real estilizándola en formas ideales.

Misión de la tragedia es, pues, ofrecernos este sentido de vida plena, de voluntad y anhelo totalmente cumplidos. De ahí tam-

²⁰ *Idem.*

²¹ Roman INGARDEN, en *Das literarische Kunstwerk*, Halle, 1931, capítulo 10, ha interpretado con criterio “existencialista” esta función de la obra poética, función “reveladora de cualidades metafísicas”, como él prefiere decir.

bién su virtud catártica. Nuestras pasiones, por un momento separadas de sus objetos accidentales, se transportan a un mundo de ficción, más lúcido y coherente, y nuestro ánimo se purifica así de energías peligrosamente contenidas. En toda gran tragedia asistimos a una especie de súbita iluminación final (que no necesita, por lo demás, de teorías declaradas ni de edificantes moralejas), a una como vislumbre del destino de nuestra voluntad. Vislumbre que Macbeth y Otelo alcanzan no menos que Bruto y Hamlet; que puede no subrayar precisamente la armonía ética del mundo, sino dar forma a una visión de crueldad o desconsuelo o indiferencia, o llenar sólo por un instante la fantasía del espectador sin influir en el tono permanente de su espíritu. Pero si falta ese atisbo del fin último a que parece tender la órbita de una pasión, la pasión misma no llega a manifestársenos cabalmente. El poeta puede haber-nos entretenido, pero no ha ensanchado nuestra experiencia ideal.

Sólo que el conflicto dramático, en la medida en que se reduce a crear la atmósfera de una pasión única, no puede presentar la vida sino en una de sus facetas. Por más que el amor de Romeo devore su alma entera, y sus peripecias parezcan identificarse con las de toda alma humana, gran parte del hombre, y la mejor, queda fuera de esta simplificada biografía. “Si a Leonardo da Vinci, por ejemplo, le hubiera tocado en su juventud el destino de Romeo, su fin no habría sido más idealmente trágico que si hubiese muerto, a los dieciocho años, de unas fiebres; más nos afectaría lo que en él se hubiera frustrado, que no la sublimidad de sus efectivas experiencias. Una pasión como la de Romeo, comparada con la meta ideal del pensamiento y el afecto humanos, es apenas un sueño, una crisis patológica”.²² Por eso Aristófanes, invocando la alta dignidad religiosa y política de la tragedia, proscribió de la escena las pasiones comunes. Hoy, no obstante, hemos aprendido a percibir un valor simbólico y universal en los episodios aislados, y las pasiones y crímenes sin sentido ya no se aparecen a nuestra romántica sensibilidad como la farsa tristemente grotesca que en efecto son,

²² *Interpretations*, p. 282.

sino como verdaderas tragedias. Ciertamente es que hay quienes hasta han perdido la capacidad de concebir la verdadera tragedia, insensibles a la idea de universo ordenado y de religión impersonal: “Miden la profundidad del sentimiento por su intensidad... Cuanto más devorados son, más se creen alimentados”.²³ Pero lo usual es que perdure en nosotros el vago convencimiento de que cada alegría y cada dolor valen como símbolos parciales de toda la realidad. Y como nuestra inteligencia es demasiado turbia para que pueda procurarnos una acabada visión racional de ese universo, y nuestra voluntad demasiado débil para organizar nuestros dispersos deseos y esperanzas en una religión armoniosa y coherente, nos sentimos inclinados a entregarnos al “misticismo”, a desesperar de la razón por incapaz de reflejar la realidad en sí (sin ver que la capacidad cognoscitiva que echamos de menos en la razón es también un ideal de la razón humana).²⁴ Pero la función de la verdadera poesía no es ayudarnos a desesperar de la inteligencia ni a buscar remedio a sus limitaciones sumergiéndonos en el caos de lo indefinido o inexpresable. Por el contrario, gran poeta será aquel que conciba las más vastas y claras armonías. Las emociones y sueños que él lance al mundo de las formas reconocibles hallarán afinidad y apoyo en ese mundo, y aunque finjan experiencias imposibles, nos revelarán el sentido de nuestra experiencia real.

Lenguaje poético

Precisamente su lenguaje nos será inteligible en la medida en que lleguemos a infundir en él nuestra propia experiencia. Compre-

²³ *Ibidem*, p. 283.

²⁴ “...El afán de renunciar a toda ciencia humana por relativa y a todos los ideales humanos por insignificantes supone la ciega creencia en una idea humana y la entrega absoluta a una pasión humana” (*Interpretations*, p. 13). Sobre el sentido en que Santayana habla aquí de “misticismo”, véase todo este primer ensayo de *Interpretations* (pp. 1-23: “Entendimiento, imaginación y misticismo”).

der es re-crear, y hasta cierto punto alterar.²⁵ Abrimos, por ejemplo, un viejo libro y nos encontramos con un lenguaje elaborado en determinada forma, y con una serie de representaciones sobre cuya íntima historia en el espíritu del escritor nada sabemos. Mientras vamos leyendo, y a fuerza de conjeturas y comparaciones, llegamos a entender en cierta medida esos símbolos. El escritor continúa una tradición lingüística de la cual se ha adueñado por un proceso semejante al que ocurre en nosotros cuando comprendemos sus palabras. Durante años y años ha oído e interpretado el idioma a través de su propia experiencia, lo ha traducido a los términos de esa experiencia personal, y ha atribuido a sus antepasados lingüísticos las representaciones que las palabras despertaban en su propio pensamiento. Así es como las expresiones idiomáticas van cambiando continuamente de sentido.²⁶ Sólo pueden comunicar el pensamiento transmitiendo estímulos, y, al pasar de un alma a otra, su efectiva connotación se transforma profundamente, a menos que un objeto exterior o una situación psíquica estable y frecuente oponga a esas desviaciones un adecuado punto de referencia. Así, en la primera frase del *Génesis*: “Al Principio creó Dios el

²⁵ Santayana parecería entender como “original” la interpretación que el autor mismo hace de su obra. También cabe, desde luego, considerar como original lo objetivamente dado en la obra, aparte de sus ocasionales variantes (realizaciones) subjetivas; entre las infinitas variantes posibles se contaría la interpretación, o interpretaciones, del autor. Es —para referirme sólo a quienes se han ocupado sistemáticamente de este problema— la posición de INGARDEN, obra citada, pp. 8 y sigs., 18 y sigs. y 342 y sigs., y en general la de los fenomenólogos y filósofos del “espíritu objetivo”. Cf. asimismo Pius SERVIEN, *Principes d'esthétique. Problèmes d'art et langage des sciences*, París, 1935, pp. 181 y sigs.

²⁶ Por otra parte, agrega Santayana, una palabra adquiere significado radicalmente nuevo cada vez que aparece en un contexto radicalmente nuevo. Como la expresión en que figure será una creación lingüística original, el sentido de la palabra, aparentemente idéntico, se desviará en cada caso hacia lo humorístico, o lo dramático, o lo grandioso, etc. (*Art*, p. 97). Recuérdense al respecto las conocidas afirmaciones de Croce y Gentile. Sobre la imposibilidad de la traducción poética dice solemnemente Lord Basil Kilcoole, el divertido personaje de *The Last Puritan* (p. 656): “La Poesía nunca puede decir dos veces una misma cosa”.

Cielo y la Tierra”, las palabras sólo tienen en rigor significación fija en la medida en que se refieran a objetos también fijos. Para no detenernos sino en las más sencillas, nótese que lo representado por *Cielo y Tierra* puede expresarse con simples gestos, con sólo señalar arriba y abajo. Pero fuera de esta rudimentaria connotación física, el valor de ambos términos —no precisamente su núcleo de significado lógico, sino el conjunto de impresiones y respuestas psíquicas que provocan— ha debido por fuerza variar desde la época en que fueron escritos, y ni siquiera hoy mismo habrá dos sujetos en quienes ideas tan familiares determinen imágenes idénticas. Y si de esas palabras pasamos a las otras de la misma frase, hallaremos que, aunque puedan ofrecer a primera vista una claridad superficial, en cuanto se intenta definir las plantean los más intrincados problemas metafísicos (de cuya discusión quizá resulte que son y deben ser necesariamente equívocas).

Quando el uso ha desgastado una expresión poética eliminando de ella los valores extra-lógicos y convirtiéndola en signo indiferente de un objeto preciso, la expresión se ha hecho prosaica, es decir, puramente instrumental. En la poesía, la situación psíquica del hablante se comunica por contagio; en la prosa,²⁷ llevando la atención del oyente hacia determinados objetos. La poesía estimula; la prosa informa. Bajo el influjo de la poesía, y muy especialmente de sus recursos musicales,²⁸ distintos espíritus se funden, no por puntos claros y singulares, sino como en bloque difuso, en un núcleo de tono anímico común; al salir de esa atmósfera, cada oyente pasa a sus propias e incommunicables representaciones. En la prosa, los interlocutores entran en contacto por sucesivos ataques periféricos, apoyados sobre todo en coincidencias prácticas entre hablante y oyente. El acuerdo se produce gracias a una especie de control exterior de una mente por otra, sostenido por una serie de señas y contraseñas y de pequeños llamados a sensaciones posibles.

²⁷ No se trata sólo de la prosa como forma exterior, opuesta al verso, sino también, y principalmente, del pensamiento prosaico, opuesto al poético.

²⁸ Sobre la calidad musical del lenguaje poético, lenguaje en que “el instrumento importa tanto como el significado”, véase *Interpretations*, pp. 251-258.

Los elementos de la prosa son prácticos: signos convencionales que representan en último análisis objetos definidos y demostrables, aislados de la experiencia que les sirvió de contexto. Precisamente la poesía trata de aprehender y reproducir el complejo movimiento de esa experiencia. Sin perder de vista los sentimientos originarios y las sugerencias subterráneas, creando nuevos signos o refundiendo y combinando los que se han vuelto ya convencionales, mantiene intacto, en sus formas rítmicas, el tono afectivo de su mensaje, que resulta así inagotable al análisis del pensamiento prosaico —esquemático y discontinuo. Las nociones poéticas, arrancadas de su medio y examinadas como ideas lógicas, aparecerán pobres y falsas. El lógico hallará que el valor representativo de esas nociones está viciado por elementos extraños a las cosas mismas. Desde el punto de vista de la verdad literal, la estilización poética sólo añade impureza y desorden. El respeto del artista al valor afectivo de las cosas que maneja debe parecer, así considerado, pura superstición, ociosa y molesta. El pensamiento se esfuerza día tras día en aislar bloques de experiencia bien definidos y en dotarlos de clara individualidad. A los espíritus razonadores, el resistirse, como se resiste el poeta, a esa simplificación, el complacerse en la ganga de fantasía y emoción unida a las ideas, tiene que parecerles una especie de tímida locura, empeñada en confundir puerilmente las cosas. La concepción mítica y poética de la realidad no es más que estorbo inútil si se juzga con criterio cognoscitivo, pues la transforma en vagos símbolos, cargados de emociones que la realidad, tal como interesa al análisis científico, no contiene por sí misma; símbolos en que el medio poético se ha afirmado a expensas del objeto, por su congruencia no con lo que realmente es sino con ciertas inclinaciones y hábitos del espíritu.

A menudo los poetas mienten, decían los griegos. El mentir —observa Santayana— es privilegio de los poetas, porque están en una etapa anterior a aquella en que se separan lo cierto y lo falso. Veracidad y consecuencia no son ideales que el hombre adquiere espontáneamente: aprendemos a valorarlas como aprendemos a vivir, mientras vamos descubriendo que el espíritu individual no

puede existir en absoluta libertad y soledad. Tener que distinguir entre lo real y lo imaginario es cosa en principio tan violenta que no todos se resignan a hacerlo. La prosa —no lo opuesto al verso, recordémoslo, sino a la poesía— respeta esa distinción y trata de ceñirse al objeto sin influir en él; y esa adecuación y transparencia tienen también su propia dignidad. Pero el gran defecto de la prosa es que reduce y atomiza la experiencia al hacerla entrar en sus símbolos abstractos. En vez de describir, por ejemplo, una situación futura, se limita a ofrecer ciertas referencias exteriores con que prepara al oyente para salir al encuentro de esa situación. Y lo que hay de paradójico en la prosa, añade Santayana, es que si imaginamos que se acentuaran hasta el máximo las características que la hacen adecuada para ese uso práctico, semejante forma de lenguaje tendería precisamente a anularse a sí misma, pues cuanto más exactos y eficaces para la acción fueran los signos, tanto más disminuiría su fuerza como estímulo sensorial, y más débil sería el rastro que dejaran en la conciencia. La palabra acabaría por ser un simple mecanismo involuntario, un código automático de señales. Ni habría tampoco en ese caso ninguna posibilidad de arte verbal; desde el punto de vista estético un lenguaje estrictamente representativo es un lenguaje superfluo. La prosa artística debe transmitir los mensajes de la inteligencia, pero en forma tal que, confiriéndoles un mérito intrínseco, torne grata su aprehensión, independientemente del interés que su contenido pueda tener.²⁹

²⁹ Conviene por eso distinguir, dentro del discurso prosaico, entre forma prosaica y materia (*substance*) prosaica. Una novela, una sátira, un libro de filosofía, aunque tengan forma exterior singularmente prosaica, pueden ser sin embargo de contenido poético; sus visiones, sin correspondencia perceptible con el mundo real, pueden no expresar otra cosa que la potente fantasía que las produjo. Y caben obras poéticas en que, por el contrario, la riqueza de forma verbal recubra un seco armazón de ideas. “Así los profetas hebreos, esos terribles positivistas, tenían las más prosaicas nociones sobre los bienes y los males de la vida... Para tomar otro ejemplo: los móviles que Racine atribuye a sus personajes han sido concebidos prosaicamente: ni un fisiólogo hubiera podido ser más exacto en sus cálculos...; pero que Racine era poeta nato se nos aparece en la armonía, nobleza y suavidad de su lenguaje” (*Art*, p. 104).

Racionalidad e irracionalidad en poesía

Hemos visto que el plano inferior de la poesía es para Santayana el de la poesía sin sentido, arabescos sonoros, formas vacías en que aún no ha penetrado la razón. Santayana abunda en invectivas contra ese modo de “barbarie” que hace de los efectos de armonía exterior el único fin de sus creaciones. “El lenguaje de los pájaros —nos dice— es excelente a su modo, y si de antiguos sabios se cuenta que llegaron a comprenderlo, lo que comprendieron fue probablemente que no estaba destinado a ser inteligible, porque no es entender la naturaleza el reducirla puerilmente a la escala humana”.³⁰ El hombre, que tiene sus raíces en la naturaleza, no carece de intuiciones que le permitan vislumbrar algunos de sus ocultos procesos, y sus propias pasiones y sus cantos y alborotos pueden ayudarle a formarse cierta idea del trino de los pájaros. “Pero el discurso humano no merecería poseerse si se redujese a meros chillidos y no sirviese de algún modo para dominar las cosas; el hombre es un ser inteligente; aspira a ver con la inteligencia lo que maneja en la acción”.³¹ Un lenguaje que no respondiera a ese fin no sería cognoscitivo; se movería entre circunstancias exteriores y materiales sin poder elevarse nunca sobre ellas. Por el contrario, la dignidad propia de nuestro lenguaje radica en poder expresar hechos que importan a la actividad y a la dicha humanas. El poeta debe huir del pseudo-arte que se satisface con mundos inconexos e insignificantes. Si tan fácil es que la música, aun a pesar de su poderoso llamado directo a la sensibilidad, derive hacia lo vacío y enojoso, cuánto más grave es el riesgo para un arte de combinar palabras que no ofrezcan sino sus propias iridiscencias de forma. La versificación absoluta y la dialéctica absoluta se justifican en ciertos momentos como puro deporte formal: ejercitan órganos intelectuales que, sirviendo a otras actividades más completas del hombre, tienen derecho a exigir intervalos de descanso en que se desahoguen irresponsablemente. Hay palabras absurdas que, com-

³⁰ *Art*, p. 84.

³¹ *Ibidem*, p. 85.

binadas como en misteriosas fórmulas de encantamiento, parecen en verdad un modo de poesía rudimentaria. Los niños gustan de esos sonidos rítmicos y sin sentido y suelen a menudo componer tales “poemas”. Y todo verdadero poeta, por un lado de su creación, se entrega también ocasionalmente a esa manera de poesía, alejándose por un instante del lenguaje explícito. Pero el ejercicio, si olvida su condición de ejercicio, decae en juego impertinente, y por mucha que sea la gravedad con que lo cultiven los iniciados, y la maravilla que les produzca, no es descubrimiento nuevo ni particularmente notable, aunque del trastornar con cierto sistema la función propia de la palabra pueda acaso resultar algún modo de armonía.

La obra poética, insiste Santayana, debe poseer un contenido objetivo, distinto del impulso poético mismo.³² El poeta es intérprete de la realidad. Sin experiencia y dominio de ella, difícilmente hará obra acabada, como puede quizás hacerla el músico. Necesita sin duda de la inspiración, necesita esperar “que espontáneas tendencias musicales fermenten en su espíritu” y disponer de abundantes recursos, de atrevidas comparaciones y asimilaciones. Pero abandonado a la sola inspiración se descarriaría sin remedio. El impulso formal indeterminado debe volverse capaz de hacer concretamente, de traducirse en formas precisas, y esas formas deben corresponder a aspectos significativos de la vida humana. Fantasía afortunada es la que en su marcha se encuentra con la experiencia; la fantasía que vuela en la dirección contraria, aunque posea la misma fertilidad interior, es externamente inepta: es la locura.

La poesía ha de traducir, pues, experiencia significativa. Es concepción repetidamente afirmada por Santayana en sus *Interpreta-*

³² Compárese con este pasaje, más terminante, de uno de los *Soliloquios en Inglaterra*: “...Nunca he dudado de que aun cosas altamente imaginativas, como la poesía y la religión, expresan acaecimientos reales, si no del mundo exterior, al menos del desarrollo o disciplina interior de la vida. Como la experiencia diaria de los sentidos y como las ideas de la ciencia, forman un *lenguaje humano* cuyos términos todos son poéticos y cuyas imágenes son imágenes de ensueño, pero que simboliza cosas y sucesos existentes más allá de él, y que está controlado desde fuera”. (*Soliloquies*, p. 249).

tions. Así, al resumir en las páginas finales su ideal poético, vuelve a definirlo como lenguaje rítmico en que el pensamiento, enriquecido de múltiples recursos y asociaciones, presenta un mundo construido con los elementos de la experiencia, después de purificados de sus combinaciones prosaicas originales.³³ También la emoción del poeta, agrega Santayana, ha de manifestarse mediante referencias a lo significativo de la naturaleza y de la historia. Y una vez más subraya que la experiencia ha de aparecer intuita “sinfónicamente” como mundo armónico y como destino organizado.³⁴ Visión de unidad a que el poeta no llega desde luego por raciocinio lógico, pero que sí supone una manera de inteligen-

³³ Pp. 287 y sigs.

³⁴ La grandeza de un Virgilio o de un Dante, dice en otro lugar, es fruto de la disciplina, del haber transformado el propio espíritu en cifra donde se funden armónicamente una vasta experiencia, un estudio minucioso de cosas y palabras y una cordial comprensión de los sentimientos más diversos; toda esta riqueza se nos aparece ceñidamente organizada en su poesía. No otra es la simplicidad de la escultura y arquitectura griegas, equilibrio final alcanzado por una sabia eliminación de detalles accidentales y superficialmente pintorescos. En vano pretenden alcanzar esa perfección “ciertos artistas perezosos que, sin el apoyo de una gran disciplina técnica o moral, se creen también capaces de producir obras maestras con procedimientos sumarios”. (*Art*, pp. 204 y sig.). En sus *Three Philosophical Poets*, donde Dante y Lucrecio aparecen como ejemplos insignes de la más alta especie de poesía, Santayana hace consistir precisamente su excelencia en la amplitud y profundidad del universo que intuyen, con pensamiento e imaginación tan potentes que mantienen en viva unidad el cuadro entero. Lucrecio, admirable por su poder de trasfundirse en la naturaleza, parece darnos “no la poesía de un poeta en torno a las cosas, sino la poesía de las cosas mismas”, las que ellas tienen por su propio movimiento y vida (p. 34), y nos hace percibir, conmovidos, detrás de esa animación y transformación de cada ser, un universal proceso inteligible. Dante es el sumo poeta de la experiencia moral, y también el mundo elaborado en su poema es lúcido, bello y dramático, y firmemente unitario a través de su prodigiosa diversidad; vividos los detalles, sublime la armonía del conjunto. “Si el dar valor imaginativo a tal o cual cosa es la tarea mínima del poeta, dar valor imaginativo a todas las cosas, y al sistema que forman, es evidentemente su tarea más grande” (pp. 132 y sigs.).

cia constructiva, amplia y disciplinada, una especie de *análogon* de aquella fuerza espiritual que, en el terreno de la reflexión, se requiere para alcanzar una acabada intuición filosófica del mundo. Todo arte en que falte esa inteligencia y disciplina es para Santayana arte *bárbaro*, que “no podrá tener forma ideal, y sólo nos atraerá por la profusión y la calidad sensorial de sus materiales”.³⁵ El poeta bárbaro nos invita a gozar desordenadamente impresiones dispersas, que su obra nos ofrece en mezcla confusa. Y aun ocurre que si consideramos con atención esas bellezas aisladas, capaces de agrardarnos por sí mismas, comprobaremos que cada una de ellas evoca inevitablemente en nosotros una norma o dechado imaginario, un tipo de perfección en su propio género, puesto que no hay placer ni dolor ni preferencia alguna que no suscite en la conciencia un ideal, siquiera sea vaga e implícitamente. Aclarar, desarrollar, *explicitar* estos ideales, señalar qué puesto les corresponde en la realidad, y crear en la dirección que ellos señalan: tal es a un tiempo la labor de la razón y la del genio artístico. “El depurar ideas y el elucidar valores son tan esenciales para la actividad estética como para la inteligencia. Una falla de la razón es una falla de arte y de gusto”.³⁶

La fuerza afectiva de la experiencia representada parece a veces compensar la falta de esa visión intelectual. Para que una frase sea profundamente significativa, basta que abra las compuertas a una poderosa emoción, aunque su claridad y coherencia puedan no ser particularmente notables. Intensas y desordenadas manifestaciones anímicas suelen alcanzar gran poder expresivo, no porque traduzcan ideas sino porque revelan una poderosa conmoción interior. Por eso ciertos poetas primitivos pueden resultar sublimes: su lenguaje se nos aparece en inmediata afinidad con la pasión no elaborada, y evoca con irresistible eficacia la presencia misma de la pasión. Aunque echemos de menos una equilibrada continuidad discursiva, los admiramos por su estilo directo y violento, por los efectos de sonoridad y ritmo y los relámpagos

³⁵ *Interpretations*, p. 209.

³⁶ *Ibidem*, p. 210.

de sugestión condensada, por la descripción y el relato dirigidos de lleno sobre los episodios centrales de la vida humana, por el vigor y franqueza de sus pasiones, por la claridad de sus puntos de vista, en que se funden todos los intereses: morales, sociales, animales. Así los profetas bíblicos arrojaban en torrente de concentradas palabras, con fuerza y sencillez admirables, cuanto cabía en sus almas. Todo lo veían arrebatados por una ola de patriótica religiosidad. Y como sus imprecaciones, ruegos y lamentos hallaban en su época el más perfecto resonador, y un lenguaje a la vez simple y enérgico en que traducirse, pudo surgir “una elocuencia tan elemental y combativa, tan llena de imaginación y de amargo sentido práctico, que el mundo no ha vuelto a escuchar otra semejante”.³⁷ Es combinación que difícilmente se da en culturas más refinadas. Rara vez los poetas cultivados son inconscientemente sublimes.

Pero esa sublimidad primitiva tiene también sus fallas. Es sublimidad por defecto, o nacida al menos de desproporción. A través de inolvidables imágenes, la voluntad se afirma con empuje magnífico. Sólo que es una voluntad poderosa en cuanto que permanece ajena a la vida de la inteligencia. Lanzar el alma toda en una única dirección no es muy grande hazaña cuando no se tienen otras direcciones posibles en que lanzarla. Los momentos que pudiéramos llamar de pura intensidad ocurren a menudo en la vida instintiva y afectiva del animal, y también en la del hombre cuando, “aunque con alma más dividida, es actor de los mismos dramas”.³⁸ Lo infrahumano está siempre a nuestro alcance. No necesitamos más que abandonarnos a ese caos que hierve sin cesar por debajo de la sensatez convencional —caos en que están inextricablemente mezclados el recuerdo y la expectativa, la visión y la personificación mística, el sonido y el sentido— para encontrarnos de pronto en un mundo mágico e ininteligible, pero absolutamente real y activo. Habremos vuelto entonces a la cruda expe-

³⁷ *Art*, p. 88.

³⁸ *Ibidem*, p. 89.

riencia animal, quizá sin representaciones de objetos definidos; a un movimiento del alma en sí misma, tan excitante y compulsivo cuanta sea la fuerza de esa alma. Y este turbio torrente mental podrá arrastrar también palabras que, si llegan a disponerse con algún ritmo y son después recordadas, quedarán como documento de aquel momentáneo arrebató. Quizá vacilemos en dar a estas palabras el nombre de poesía: lo más probable es que carezcan de sentido acabado; pero podrán tener alguna cualidad —musical, por ejemplo— que las haga sobrevivir, y podrán además ofrecer en su orden y en su connotación una afinidad tan patente con el estado de alma que las produjo, que poseerán luego considerable fuerza de sugestión para el sujeto mismo en que brotaron, si tales estados son frecuentes en él, y acaso lleguen a poseerla también para los demás, cuando por su forma les evoquen poderosamente una situación psíquica semejante.

Los poetas bárbaros

Santayana no se ha contentado con las ocasionales denuncias que hasta aquí hemos ido viendo contra la poesía bárbara, que él considera opuesta no sólo a su propio ideal clasicista sino, de hecho, a las creaciones de los mejores poetas. Uno de los ensayos reunidos en su volumen de *Interpretations*³⁹ está dedicado precisamente a este tema, para cuya ilustración se nos ofrece un detenido análisis de la “barbarie” en Browning y en Whitman. No nos extrañe la modernidad de estos primitivos. “Lo que hace rudimentario un arte no es su fecha sino su irracionalidad”.⁴⁰ Aunque los tiempos homéricos hayan sido de costumbres crueles, de pobreza y superstición, lo cierto es que aquellos hombres poseían un íntimo sentido de la cultura. Sabían contemplar la vida con alta y equilibrada visión estética. Sabían expresarla con franqueza heroica, pero a la

³⁹ Pp. 166-216: *The Poetry of Barbarism*.

⁴⁰ *Art*, p. 94.

vez con sobriedad y buen gusto: nadie conoció mejor el arte de limitarse. “Homero, el primero de los poetas, fue también el mejor y el más poético”.⁴¹ No era sin duda un primitivo, sino un consumado maestro, heredero de larga disciplina. Así se nos revela en la limpidez de su estilo, en su prosodia impecable, en su sentido de la justa proporción, en la energía y lucidez de sus retratos y sus sentencias, donde nada hay de borroso ni de arbitrariamente subjetivo.⁴² Los poetas modernos, aunque describan un mundo quizá más refinado, son de arte menos perfecto. Santayana cree advertir en la literatura occidental una creciente declinación del poder de idealizar. Cuando llegamos a los contemporáneos, con tan larga y minuciosa experiencia tras de sí, los vemos sin embargo incapaces de alcanzar una elevada visión total del mundo. Nos dan fragmentos y atisbos de poesía, no síntesis poéticas de la realidad entera, de su significado y su valor. La fantasía de estos tiempos modernos, resume Santayana, “es retrospectiva, caprichosa y fluctuante; sus ideales, cuando los tiene, son negativos y parciales; su fuerza moral es una ciega y turbia vehemencia. Su poesía, en suma, es la poesía de la barbarie”.⁴³ Y no es que semejante poesía carezca de atractivo. Puede jugar con los sentidos y las pasiones, transmitir emociones pasajeras y armonías parciales de imaginación y sentimiento, arrebatarnos con la violencia de sus gritos, deslumbrarnos con sus imágenes. “El poder de estimular es el comienzo de la grandeza”;⁴⁴ pero toda poesía que no sea más que excitante acabará por cansarnos con su falta de belleza y distinción, su confusión de ideas, su incapacidad de agradar permanentemente. No es fácil, sin embargo, que el público contemporáneo de esa poesía advierta tales defectos. No hay poeta tan indisciplinado que no pueda hallar lectores más indisciplinados aún.

⁴¹ *Interpretations*, p. 167.

⁴² Cf. *Puritan*, pp. 584 y sigs., aunque aquí el elogio de Homero no se dirija tanto a su arte, en sentido estricto, como a la grandeza y lucidez de su concepción de la vida humana.

⁴³ *Interpretations*, p. 169.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 174.

Whitman

Tanto Whitman como Browning son, para Santayana, poetas de imaginación poderosa, pero de tipo inferior.⁴⁵ Y de los dos, Whitman es el más bárbaro, por mucho que sus aullidos —su *barbaric yawp* lanzado “sobre los techos del mundo”, como él mismo se complacía en decir—, fuesen una manera consciente y declarada. El juicio de Santayana sobre Whitman no desentonaría entre el de un Robert Louis Stevenson, pasmado ante “mezcla tan extraña de sencilla grandeza, afectación sentimental y solemnísimo disparate”⁴⁶ y el de un Henry James, incapaz de ver en los *Drum-taps*, en los patrióticos redobles de Whitman, otra cosa que el esfuerzo con que “un espíritu esencialmente prosaico trata de elevarse, por una prolongada tensión muscular, hasta la poesía”, como uno más entre los centenares de honrados y ardientes ciudadanos yanquis que, disponiendo de lenguaje pintoresco y de violenta simpatía por los soldados de su país, suponían que eso era bastante para ser poetas.⁴⁷ Pero Santayana, lejos de afirmar el esencial prosaísmo de Whitman, reconoce el valor de esos átomos de inspiradísima poesía sembrados en su obra (aunque logrados por la irracionalidad del conjunto) y admira la fuerza y el extraordinario relieve de esa visión de lo particular, de lo inmediato, de lo sensorial, de eso que Henry James resume desdeñosamente en una palabra sola —pintoresco— para rechazarlo con más decidido ademán.

Con todo, el análisis de Santayana, subrayando precisamente esa peculiar virtud expresiva de Whitman, no hace sino poner de manifiesto con evidencia tanto mayor sus fallas de *racionalidad*. Que en Whitman la barbarie fuera más patente que en Browning se explica porque Whitman partió de un grado mucho más bajo de organización moral e intelectual, es decir, de un grado mucho mayor de desintegración. La experiencia contenida en sus versos se reduce a

⁴⁵ *Ibidem*, p. 210.

⁴⁶ STEVENSON, *Walt Whitman*, en *Familiar Studies of Men and Books*.

⁴⁷ JAMES, *Views and Reviews*, Boston, 1908, p. 101. El artículo sobre Whitman es de 1865.

situaciones anímicas individuales y a imágenes igualmente simples e inarticuladas, imágenes que pasan en muchedumbre ante el poeta y que él va registrando con mecánica fidelidad. Su mundo no conoce pasiones personales, caracteres, destinos, como los conoce todavía Browning. Es un mundo sin consistencia ni plan, o más bien un caos, “una fantasmagoría de continuas visiones, intensas, vividas, pero monótonas y difíciles de distinguir en el recuerdo, como las olas de un mar o como las decoraciones de un templo bárbaro, sublimes sólo por la infinita agregación de las partes”.⁴⁸

Riqueza de percepción minuciosa sin orden inteligente, y de fantasía sin gusto, es lo característico de su genio. “La superficie lo es todo; la estructura subyacente apenas tiene interés, ni casi existencia”.⁴⁹ Whitman se absorbe con deleite en el brillo de las percepciones y en la corriente de su propia sensibilidad: no hay poeta, piensa Santayana, que lo aventaje en aprehender los aspectos elementales de las cosas como se dan directamente a los sentidos. Y esa visión de lo inmediato y primitivo, de lo concreto e individual, se unen en Whitman a un poder de caracterización gráfica que suele alcanzar efectos de rara grandeza. Su misma falta de estilo sostenido y de un principio fijo de selección le permite expresar aspectos de las cosas y de las emociones que se ocultarían a un escritor más avezado. Su fantasía abundante, fácil y “absolutamente haragana” se refleja en el orden de las palabras e imágenes, en ese hormigueo de hombres y objetos vistos como en duermevela: el tipo de percepción más rudimentario. Las impresiones desfilan una por una, linealmente, con insignificantes ornamentaciones alrededor de esa línea central: forma de contemplación en cierto modo infrahumana, en que Whitman era sin duda consumado maestro. Su poesía no se rige por un pensamiento coordinador, ni por un molde formal que organice los *disjecta membra* en unidad, ni menos por el tácito recuerdo de otros poetas.

Frente a ese estilo de pura nominación —estilo adánico, de alma recién creada ante la cual van apareciendo las demás criaturas para

⁴⁸ *Interpretations*, p. 180.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 179.

que ella las bautice— todos los antiguos poetas nos resultan artificiosos y convencionales. De los clásicos se distingue también Whitman por su actitud estimativa ante las cosas. El clásico suele ver el mundo desde una norma o modelo imaginario. Whitman, en cambio, se acerca a la vida común sin enfrentarla a un ideal valioso sino considerándola como efecto e indicio de las fuerzas más indeterminadas y elementales, y no es extraño que la vulgaridad, en medio de un escenario cósmico, acabe por parecerle sublime.

Whitman opone orgullosamente a la poesía consagrada su propia poesía, que él considera representativa de un mundo nuevo: la democracia de América. Hay en efecto cierta afinidad, observa Santayana, entre una multitud de imágenes sin unidad ni jerarquía y la noción de democracia absoluta. Whitman es el poeta del hombre común, y querría que todos los hombres fuesen comunes; es el poeta de la naturaleza fluida, y pretende que toda la naturaleza es fluida. El ambiente favorecía este modo de ver, y el poeta, ante la vulgaridad y fealdad que lo rodeaban, se sentía “feliz, extático, inundado de una especie de amor patriarcal”.⁵⁰ La democracia no debía concebirse como simple recurso de buen gobierno; estaba llamada a lograr la efectiva igualdad de todos los hombres. Y la literatura de la democracia debía ignorar todo ejemplo extraordinario de genio o virtud, toda gran pasión individual, toda aventura romántica. En la obra de Whitman no hay relato ni hay personaje. Su único héroe es Yo, “el hombre perfecto del futuro”, el hombre vigoroso, sentimental e irresponsable, identificado con la naturaleza, y sujeto no tanto por lazos familiares y locales como por cierta ilimitada camaradería o amor fraternal a la humanidad entera.

Pero aunque América fuese tierra especialmente propicia, ni siquiera en ella podía realizarse el ideal de Whitman. Con el inevitable crecimiento de las instituciones, de su complejidad y fijeza, debían borrarse precisamente los rasgos de comunidad primitiva que el poeta anunciaba para el futuro. Es que en verdad Whitman, creyendo profetizar, no hacía más que trasladar al porvenir las imáge-

⁵⁰ *Ibidem*, p. 182.

nes del pasado; creyendo ser el vocero de las tendencias vivas de su país, apenas hacía otra cosa que presentar tal o cual aspecto de su presente y de su historia. Los mismos hombres a quienes Whitman describía no sintieron ninguna atracción hacia él; más interesó a los diletantes a quienes él despreciaba. Los que ven a Whitman como característico representante del espíritu norteamericano no son por lo general norteamericanos, sino extranjeros movidos por el afán de “hallar alguna expresión grotesca del genio de un pueblo tan joven y asombroso”.⁵¹ Ni tampoco fue Whitman, como él hubiera querido, un poeta genuinamente popular, por más que sus versos rebosen de sentido gregario y de amor a los hombres, a la salud y a la fuerza. Aunque Whitman se complazca en mostrar su familiaridad con las maneras de ser y pensar del pueblo, dista mucho de comprenderlo: apenas está ligado a él por una instintiva ternura, por cierta vaga simpatía sensual. Comprenderlo habría significado ahondar en el espíritu de esas gentes más de lo que ellas mismas eran capaces de ahondar, y desentrañar sagazmente sus más escondidos ideales. Si Whitman hubiese podido hacerlo, habría comprobado que “nada está más lejos del hombre común que el corrompido deseo de ser primitivo”.⁵² Los pobres profesan naturalmente el culto de los héroes y creen gustosos que la riqueza, el poder, el saber, el amor son indudables bienes. La poesía que prefieren no es la que describe fielmente sus trabajos y sus ocios, sino el relato sentimental y moralizador que pinte con brillantes colores un mundo de placer y distinción, una vida más exaltada que la que conocen y viven.

Por suerte, estos confusos gérmenes de teoría política no siempre aparecen en los versos de Whitman, y aun en la prosa de sus *Democratic Vistas* se muestran envueltos en pasión y en deslumbrantes intuiciones poéticas. Arranques de inspiración más estimables sin embargo por su intensidad que por su coherencia. La obra de Whitman, reitera Santayana, es la de un bárbaro, “casi la de un salvaje”, tanto por su filosofía como por su forma. Su valor hay que buscarlo

⁵¹ *Ibidem*, p. 184.

⁵² *Ibidem*, p. 185.

en la simple y elemental grandeza que su pensamiento y su arte suelen alcanzar. Pues a lo que Whitman apela en definitiva no es a razonadas aspiraciones sociales, sino a algo mucho más general y primitivo. Habla a aquellas almas y aquellas situaciones de alma en que lo dominante es la sensualidad tocada de misticismo.⁵³ Cuando uno desdeña los llamados de la razón y se entrega a los sueños de los sentidos, en nadie hallará mejor compañero que en Whitman. Cuando nos abrumba la fatigosa vida consciente, con sus claras distinciones racionales y tradicionales, las imágenes de Whitman, llenas de vigor y luz, de salud y franqueza, parecen ofrecernos un incomparable refugio. Librándonos de esas tensas convenciones y ayudándonos a descender al nivel de los sentidos y de los instintos, alimentan en nosotros la convicción de que así volvemos a la naturaleza o nos perdemos en el Infinito. “El misticismo nos hace orgullosos y felices en renunciar a la obra de la inteligencia, tanto en el pensamiento como en la vida, y nos persuade de que seremos divinos permaneciendo imperfectamente humanos. Walt Whitman nos da una nueva expresión de esta antigua y multiforme tendencia”.⁵⁴

Browning

Pasar de Whitman a Browning no es para Santayana añadir un ejemplo a otro de la misma especie. La obra de Browning le ofrece, aunque sea sólo por su complejidad y riqueza, materia mucho más adecuada a sus dones de crítico: más ideas (y más sutiles) que dilucidar, más estímulos y ocasiones para afinar el análisis literario, y el análisis filosófico.

Hacia lo filosófico, en efecto, se desvía aquí muy perceptiblemente el alegato de Santayana, en parte, quizá, por reacción ante el desmesurado culto y popularidad del Browning filósofo, en las últimas décadas del ochocientos. Eran los años en que sistemas enteros de

⁵³ Cf. nota 24.

⁵⁴ *Interpretations*, p. 187.

metafísica y religión se hacían derivar de los versos de Browning; en que sus obras se acoplaban como apéndice recreativo y edificante a guías norteamericanas de turismo; en que se recurría a sus palabras para adorno de sermones, en iglesias y en vagas sociedades científicas, y se aducían en las más inesperadas discusiones prácticas del momento.⁵⁵ Fácil le fue a Santayana extremar su crítica, puesta la mirada en aquellos aspectos de la obra de Browning que más culpables parecían de tan alarmante browningismo. Y el tono de esos ataques a la filosofía del poeta contrasta en verdad con el de los juicios sobre su poesía misma, en que Santayana avanza con paso menos decidido, insinuando reservas y como pidiendo excusas por tener que acudir, en sus invectivas contra el arte bárbaro, a víctima tan ilustre.

Por más que sean unos mismos los principios y supuestos de su crítica a Whitman y a Browning, Santayana no pierde ocasión de señalar la distancia que media entre ambos poetas. La barbarie de Browning —se apresura a advertirnos— no es tan pronunciada como la de Whitman. La experiencia no se reduce en él, como en Whitman, a meros átomos. Su mundo es todavía un mundo de historia, de vida civilizada y compleja en que actúan caracteres movidos por pasiones convencionales. Pero aunque la disgregación hubiese avanzado en Browning tanto como en Whitman, no sería fácil advertirla tras la riqueza de lenguaje poético, y hasta de conocimientos científicos, en que se disimula. Por otra parte, sus grandes y evidentes virtudes poéticas hacen también difícil percibir inmediatamente sus defectos. La poesía de Browning no tarda en apoderarse del lector. Una vez que nos acostumbramos a su peculiar uso de lo grotesco, nos envuelve en la energía de su estilo apasionado, en la vivacidad de su imaginación histórica y de sus juicios morales. Browning, reconoce Santayana, es sin duda un escritor consumado, singularmente agudo y poderoso. Pero de genio bárbaro, de fantasía trunca, de pensamiento y arte rudimentarios, de arranques ingobernados como

⁵⁵ Para detalles sobre este punto, véase Gerhard BUCK, *Das Nachleben Robert Brownings in Kritik und Forschung*, en “Germanisch-Romanische Monatsschrift”, 1933, XXI, pp. 207-220.

“erupción volcánica que se lanza ciega e ineficazmente al cielo”.⁵⁶ No se contenta con el drama y el análisis, que son su fuerte. No sólo retrata la pasión, sino que la pasión lo enreda y perturba a él mismo. Puesto entre las cosas, es incapaz de alcanzar ese desasimiento con respecto a la experiencia misma, “ese amor de la forma por la forma que es el secreto del placer contemplativo”.⁵⁷ Temperamento y opiniones accidentales vician su imagen del mundo y enturbian a la vez su arte. El poeta parece incapaz de dominar sus impulsos con una libre facultad especulativa; su poesía está inspirada por “propósitos menos simples y universales que los fines de la imaginación misma”.⁵⁸

Si Santayana admira, pues, en esa poesía, la fuerza de los detalles, su rara excelencia en la presentación ardiente y vívida de lo inmediato, su fertilidad en aciertos aislados de observación y versificación, encuentra en cambio más de un signo evidente de lo que él considera una profunda falla de racionalidad. Browning desdeña la perfección, y así sacrifica la nobleza de forma al epigrama o al arranque oratorio o a prolifas y confusas discusiones metafísicas —inconcluyentes, o de conclusión arbitraria. Parecida deficiencia se advierte en la endeblez de estructura de sus grandes poemas (*La sortija y el libro* no es excepción, pues se divide de modo puramente mecánico “en doce monstruosos soliloquios”).⁵⁹ El contenido dramático no llega a disponerse en arquitectura plenamente dramática. Ni siquiera los poemas breves poseen forma unitaria y nítida: se nos aparecen más bien como torsos rotos que debemos recomponer por nuestra cuenta mientras los leemos. Nada que sea a la vez simple y equilibrado, concebido “en el espíritu de la pura belleza”.⁶⁰ En lugar de la clara línea de un estilo noble y sostenido, Browning nos da extravagancias contrapuestas, humoradas, explosiones. Y no es ajena a esto su complacencia en llamar sobre sí la atención con gui-

⁵⁶ *Interpretations*, p. 189.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 194.

⁵⁸ *Idem*.

⁵⁹ *Interpretations*, pp. 208 y 211.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 208.

ños confidenciales y en fingir con el lector cierto tono de familiaridad campechana. “Aun en los poemas en que el esfuerzo de impersonalidad está mejor logrado, se arranca generalmente el disfraz dramático en un prólogo, epílogo o paréntesis”. Manifestaciones, en el fondo, de una actitud esencialmente vulgar, y de esa misma despreocupación por la forma que desmejora sus versos haciéndolos con sobrada frecuencia “oscuros, afectados y grotescos”.⁶¹

Los problemas últimos

En las limitaciones de Browning como poeta ve Santayana el exacto *pendant* de sus deficiencias de visión del mundo. Sólo que, compensadas como están por multitud de aciertos fragmentarios, las fallas de “cosmovisión” no resultan en la poesía de Browning —ni en la de ningún poeta— tan lamentables como serían en el filósofo o en el religioso, quienes, si fracasan en su intuición de lo universal y necesario, fracasan del todo. Y en el sentido de lo universal y último está precisamente el punto débil de Browning: sus intuiciones de la realidad no llegan a poseer la amplitud y coherencia que encontramos en las de los más grandes poetas. Desde luego, esto no es decir que haya que buscar en el artista otra cosa que intuiciones artísticas. Poeta que filosofa es mal poeta, se ha dicho. Santayana no pretende, como en cierto modo llega a insinuar Chesterton, que el poeta conceptualice su emoción;⁶² no le

⁶¹ *Ibidem*, p. 209.

⁶² En la definición que Santayana da del *bárbaro* —el hombre para quien las pasiones se justifican con sólo existir, y que no se preocupa de penetrarlas con la inteligencia ni de concebir su fin ideal (*Interpretations*, p. 176)— ve Chesterton “una excelente y perfecta definición del poeta” (*Robert Browning*, Londres, 1903; cito por la edición de 1920, p. 183). Llevado de su afán polémico, Chesterton propone así como excelente y perfecta una definición puramente sentimentalista de la poesía, en que para nada entra la transformación del sentimiento “en objetos que contengan todo su valor a la vez que pierdan toda su informidad”, como exige Santayana (*Interpretations*, p. 198).

exige rigor lógico, sino forma acabada; no un sistema de conceptos que puedan comunicarse por vía estrictamente racional, sino una visión inmediata de las cosas y de su significación cuya transmisión “engage tout l'être sentant”.⁶³ No es Santayana quien confunde poesía y filosofía; antes bien, él señala en el propio Browning esa ambigüedad de pensamiento, esa embriaguez irracional que le hace tomar por cabal *Weltanschauung* la mera expresión de un arranque afectivo. Y más que en Browning, la observa y denuncia en la legión de admiradores que, no contentos con aplaudir a Browning como poeta, lo aclaman como profético iniciador en los misterios de la pasión, portador de la buena nueva romántica —la doctrina del “¡hurra por el Universo!”— en medio de la indigente vida emocional del mundo moderno. Contra ese empeño en hacer del poeta un pensador y proponérselo como maestro, va dirigido muy especialmente el ensayo de Santayana sobre Browning. “Hay grave peligro, nos dice, de que quien encuentre en sus páginas los materiales crudos de la verdad... pueda tomarlo por un filósofo, por un racionalizador de lo que describe”;⁶⁴ peligro de que su capacidad de suscitar impulsos y sensaciones se confunda con toda una ciencia del alma humana. Nada más fácil que empezar por maravillarnos ante sus hazañas de expresión, y pensar luego que quien es capaz de darnos tan viva imagen de la presencia y fuerza de los conflictos humanos es también capaz de desentrañar su sentido.

Pero aun admitiendo que fuese lícito reunir artificialmente las dispersas intuiciones de un poeta para construir con ellas una interpretación sistemática del mundo, tampoco cree Santayana que la “filosofía” de Browning, así fraguada, pudiera recomendarse como ejemplar. La falla intelectual de Browning es visible hasta en su tratamiento de aquellas mismas cuestiones que son el tema preferido de su poesía: en su concepción del amor, por ejemplo, o en la del destino del alma humana.

⁶³ VALÉRY, prólogo a la *Anthologie de la Nouvelle Revue Française*, p. 26.

⁶⁴ *Interpretations*, p. 191.

Al amor da Browning un lugar destacadísimo en su obra. Lo retrata con fidelidad y vehemencia, “y con la constante convicción de que es lo supremo en la vida”.⁶⁵ El amor aparece, en sus versos, elaborado en multitud de formas, pero siempre como pasión. No desciende a sensualidad, pero tampoco se eleva, por muy variados que sean los sentimientos con que ocasionalmente se mezcla, a un contemplativo *amor intellectualis*. Es impulso de individuo a individuo, de hipnotizado a hipnotizador. Santayana acumula, para comprobarlo, los ejemplos más “tristánicos” que ha podido hallar en Browning. No son, comenta luego, simples gritos apasionados que el poeta pone en boca de sus personajes; el poeta los adopta sin duda alguna para expresar su propia concepción del amor. Y para hacer más visible la estrechez de esta concepción, Santayana opone a ella la de los “verdaderos maestros de la pasión y de la fantasía”⁶⁶ —tales los poetas italianos estudiados por él mismo en otro de sus ensayos:⁶⁷ Dante, Guido Cavalcanti, Petrarca, los platónicos del Renacimiento. Estos poetas, nos dice, empiezan donde Browning acaba, en la cruda pasión, que no vale por sí misma sino como materia que se ha de purificar e idealizar. El arrebató afectivo, en que Browning queda preso, era para ellos “el punto de arranque de una vida de culto racional, de una religión austera e impersonal por cuya virtud el fuego de amor, encendido instantáneamente por la visión de alguna criatura, se ponía, pudiera decirse, en un incensario, a arder ante cada imagen del Dios soberano; y así el amor dejaba de ser pasión y se volvía fuerza contemplativa; derramaba sobre el mundo, natural e ideal, esa luz de ternura y esa facultad de adoración que la pasión del amor suele ser la primera en avivar en el pecho del hombre”.⁶⁸ Pero Browning nada sabía de este

⁶⁵ *Ibidem*, p. 195.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 197.

⁶⁷ “Platonic Love in Some Italian Poets”, en *Interpretations*, pp. 118-146. Cf. *Three Philosophical Poets*, p. 119, sobre la profunda visión ética y metafísica con que, en el episodio de Paolo y Francesca, Dante ha penetrado el sentido de la pasión irracional y de su castigo.

⁶⁸ *Interpretations*, pp. 197 y sig.

arte, bien conocido de Platón y de la Iglesia. “Vivía en la esfera fenoménica... El ideal no existía para él. No había concepción más extraña a su espíritu que la concepción, inseparable de toda filosofía racional, de que el sentimiento ha de ser tratado como materia prima por el pensamiento...”.⁶⁹ Lo que importaba era sólo amar intensamente y amar siempre.

La idealización del amor era sin embargo uno de los elementos de la tradición pagana y cristiana, viva aún en aquella misma Italia que Browning consideraba como su mejor escuela. Es que él no tenía ojos para cuanto fuese disciplina intelectual. Su órgano de comprensión no era la inteligencia sino el alma, “el alma bárbara, el Yo Espontáneo de su medio-hermano Whitman..., un inquieto impulso personal, consciente de la presencia, dentro de sí, de oscuras profundidades que se le antojaban infinitas, y de cierta vaga simpatía con el viento y las nubes y con el cambio universal”.⁷⁰ Hijo del siglo XIX —con su afán de “suprimir el pasado como fuerza mientras lo estudia como objeto”—,⁷¹ Browning se acerca a la historia desdeñando por igual la tradición pagana y la cristiana, y de la historia apenas ve otra cosa que decorados y chismes. Ante el Renacimiento italiano, por ejemplo, su mirada no va más allá de lo aparente y superficial, de los crímenes y pasiones mundanas. No era espíritu preparado para advertir lo que hay de armonía racional en la civilización profunda de ese pueblo, en la escondida corriente de religión que invade sus más altas creaciones y que es lo único capaz de hacernos comprender su arte y sus sentimientos (incluso su arte profano y sus sentimientos profanos). No podía percibir, sobre todo, su sentido de la idealización del amor, de su transformación en cosas bellas y en ideas claras —labor propia de la inteligencia. La mente bárbara, llena de sensaciones y pasiones caóticas, no es capaz de dar forma acabada a la experiencia particular; lejos de dominarla, es presa de ella. La pasión que Browning describe es

⁶⁹ *Ibidem*, p. 198.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 199.

⁷¹ *Idem*.

hervor de almas vehementes e ingobernadas; es lava ígnea que no llega a definirse ni moldearse; es impulso no configurado por la razón. Impulso sin alas, y sin más desenlace posible que la muerte: “La muerte es la única solución de un amor atado a su objeto individual, e inseparable de su ganga de pasión e ilusión”.⁷²

¿Cuál es, por otra parte, la “teología” de Browning? El propio Browning suele advertir —dice Santayana— la flagrante irracionalidad de las pasiones que él considera como valores supremos de la vida. Pero aun así, piensa que, por muy ciega y vana que cada una de ellas parezca en sí misma, son excelentes dentro del plan divino, es decir, en su conexión con las pasiones y bienes accidentales de todos los hombres. No obstante, este razonamiento sería por sí solo demasiado frío y abstracto para espíritu como el de Browning, tan poco dado a contemplar vagas perfecciones universales. Debe haber otro modo de compensación más directa, a la medida de cada alma individual. Y así imagina el más allá como una vida “de crédito indefinido”, o más bien como una serie de vidas llenas de goces perfectamente concretos y perfectamente naturales. “Con inconsciente y característica mezcla de instinto pagano y doctrina cristiana, concibe el otro mundo como un Cielo, pero la vida que nos espera en él como una vida de naturaleza”.⁷³ Browning no tiene idea de lo eterno. La inmortalidad como pura contemplación, según la piensan Aristóteles y la Iglesia, le parece una existencia lamentablemente vacía, y él se apresura a rellenarla con las más diversas actividades humanas, con todos los placeres que momentáneamente satisfacen su imaginación; aventuras nuevas, encuentro con los amigos, y también, para terminar, un pequeño descanso, a *little peace and quiet*.⁷⁴ No un progreso, pues, que implicaría el gradual desarrollo y realización de una naturaleza determinada, sino un juego y cabrilleo inagotables del alma *atada vertiginosamente a la rueda del cambio para apagar su sed de Dios*, como

⁷² *Interpretations*, p. 201.

⁷³ *Ibidem*, p. 203.

⁷⁴ *Idem*.

el mismo Browning dice, con frase que Santayana encuentra digna de Atila o Alarico;⁷⁵ una existencia indefinida en que se resolverán felizmente todas nuestras dudas y dificultades terrenas. Es idea nacida de un optimismo pueril; sólo el niño, el hombre irracional, puede concebir la beatitud suprema como “un infinito número de días que vivir, un infinito número de cenas que despachar, con infinidad de nuevas luchas y nuevos amores...”⁷⁶ Es la actitud de quien cree tener a su disposición todo lo que puede agradarle en este mundo y todo lo que puede necesitar en el otro. Es, en suma, la máxima contraria a aquella que nos exhorta a poner siempre la mirada en el fin —*memento mori*— y a esforzarnos en dejar tras de nosotros la imagen de un carácter perfecto y una vida irreprochable.

No busquemos en Browning, pues, el filósofo que suelen encontrar sus panegiristas. Estas fragmentarias ideas y visiones no intentan apoyarse en ninguna teoría metafísica, ni justificarse, ni expresarse con coherencia y rigor. Le son sugeridas al poeta por los arranques primarios de su temperamento. Y lo que el temperamento le dice es que el bien absoluto está en la aventura, en el ejercicio de la energía por sí misma, sean cuales sean los motivos o los efectos. Pensamiento de bárbaro, le reprocha una vez más Santayana. Barbarie es lo que se revela en ese placer de vivir con desprecio de toda razón y perfección —de toda forma—, sin buscar ni estimar otra cosa que la pura fuerza. “La vaga religión que trata de justificar esta actitud no es, en el fondo, sino un brote nuevo del mismo impulso irracional: en Browning esta religión toma el nombre de Cristianismo, y se identifica con una o dos ideas cristianas arbitrariamente escogidas, pero tiene en lo íntimo más afinidad con el culto de Thor o de Odín que con la religión de la cruz”.⁷⁷ Es una mera embriaguez ante el universo, nutrida de pasiones sobre las cuales no puede a su vez influir, y pronta a defender todo impulso caprichoso como sentimiento sagrado que la razón no ha de atreverse a profa-

⁷⁵ *Interpretations*, p. 205.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 204.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 206.

nar. Ni puede expresarse claramente ni, por lo mismo, hay cómo refutarla. De ahí que Browning consiga también, mejor que nadie, mantener despierta una especie de turbia especulación en gentes sentimentales e impetuosas que ya no pueden hallar para su vida imaginativa un lenguaje preciso en un sistema dado de creencias.

Lo cierto es, sin embargo, que el universo poético de Browning está a más alto nivel que el de Whitman; es universo más elaborado y complejo, donde lo meramente sensorial queda casi siempre en segundo plano. Pero es todavía un mundo primitivo y elemental si se compara con el de todo gran poeta épico, o con el escenario histórico y social de un Shakespeare. Desde este estricto punto de vista, Browning no alcanza siquiera la altura de contemporáneos suyos como Tennyson y Arnold, “que, dígame lo que se diga de su vigor poético, no estudiaban la conciencia por sí misma, sino por su significado y por los objetos que revela”.⁷⁸ Objetividad, poder de concebir objetos complejos y permanentes —naturaleza, sociedad, ideales de la razón— en vez de aislarse y absorberse en el fluir de las impresiones individuales: eso es lo que Santayana echa de menos en Browning. “Las mejores cosas que entran en la conciencia del hombre son las que lo hacen salir de su conciencia, las cosas racionales que son independientes de su percepción personal y de su existencia personal”.⁷⁹ Y éstas son precisamente las cosas que menos atraen a Browning, fija su mirada en el alma monologante que no hace más que rumiar sus emociones accidentales y espera seguir rumiando eternamente.

Individualismo, atomismo

Preso en los lindes del Alma individual, Browning no llega a ver las relaciones entre las conciencias, ni las de cada conciencia con la naturaleza y el destino. Para verlas tendría que contemplar a sus personajes desde lo alto —como los contempla Cervantes— y per-

⁷⁸ *Ibidem*, p. 213.

⁷⁹ *Idem*.

cibirlos según se aparecen, no a sí mismos, sino a la inteligencia. Pero el sentir individual ya no sería entonces la instancia suprema, y contra semejante posibilidad se rebela Browning. A él no le preocupan directamente la vida humana ni la naturaleza, sino su reflejo, su modo de aparecerse a almas ignorantes y apasionadas. Así en sus mejores dramas el interés converge por entero en la experiencia de los distintos personajes tal como ellos mismos la interpretan y narran. No otro es el tema de *La sortija y el libro*, cambiantes versiones de una misma historia. El poeta no nos da el sentido y el valor de lo que sus personajes hacen, dicen o piensan; se ha identificado y confundido simpáticamente con ellos. Mejor dicho, no hay más personaje que el “Yo espontáneo” del autor, aunque no con tan directa y monótona persistencia como en Whitman, pues el yo de Browning sabe involucrarse en variado ropaje de historia y exotismo. Su arte, cuando no es sátira, es auto-expresión; el lenguaje crudo e impulsivo de la mayoría de sus héroes parece adoptado por el poeta como su propio lenguaje. Y cuando sentimos que a través de esas almas ciegas y desequilibradas habla el autor mismo, razonando y filosofando por su propia cuenta, debemos concluir que lo que en un poeta más objetivo hubiera podido cautivar-nos como un acierto de imaginación ha venido aquí a malograrse en débil *filosoficula*, mero fracaso de la inteligencia.

Ese modo de descripción de los personajes es para Santayana uno de los rasgos que más visiblemente contrastan con el procedimiento de los grandes dramaturgos. El gran dramaturgo no presenta por lo general en sus obras caracteres perfectamente virtuosos, como tampoco el gran poeta nos ofrece mitologías científicamente irreprochables. Pero logra “fundir estos materiales mixtos, suministrados por la vida, en formas congeniales con los principios específicos de su arte, y mediante esta transformación hace que sea aceptable en la esfera estética lo que en la esfera de la realidad podría ser malo o imperfecto; en una palabra, sus obras son bellas como obras de arte”.⁸⁰ Y si el poeta posee genio creador y profético, sabe imagi-

⁸⁰ *Interpretations*, p. 192.

nar caracteres ideales animados de una íntima grandeza y perfección, aunque no estén provistos de todas las virtudes accidentalmente requeridas en este mundo sublunar; y sabe escoger los elementos de su mitología y construirla de tal modo que resulte una elocuente interpretación de la vida moral. “Cuando leemos los dichos de un Yago, un Falstaff o un Hamlet, sentimos deleite si el pensamiento nos parece verdadero, pero no nos deleita menos cuando nos parece falso”.⁸¹ El poeta está por encima de sus criaturas, y nos eleva también a nosotros hasta ese punto de vista superior desde el cual contempla el mundo y medita sobre él.

La polémica en torno a Browning

El juicio de Santayana sobre la poesía de Browning, hoy admitido hasta en círculos académicos,⁸² contrastaba, muy rotundamente con la opinión usual en 1900. El envolver en un común reproche de barbarie a Browning y a Whitman fue doble agravio para los browningistas: por el reproche mismo y por la poco honrosa vecindad de Whitman. Entre los devotos de *The Ring and the Book*, quien más elogiosamente acogió las observaciones de Santayana fue sin duda Chesterton. Para él, Santayana es quizás el mejor de los críticos de Browning y el que más de cerca ha visto, en oposición a la muchedumbre de los browningistas, “el verdadero secreto del optimismo de Browning” y la verdadera raíz de su poesía.⁸³ En lo

⁸¹ *Idem.*

⁸² Q.D. LEAVIS, *The Critical Writings of George Santayana*, en *Scrutiny*, (Cambridge, Inglaterra), IV, 1935, pp. 281 y sig. Véase además Hutchins HAPGOOD, reseña de *Interpretations*, en *The Bookman*, Nueva York, XII, 1900, pp. 190 y sig.; Helen DRYER WOODARD, *Santayana on Browning: A Pessimist Criticism*, en *Poet-Lore*, Boston, XIII, 1901, pp. 97-111; Gilbert KEITH CHESTERTON, obra citada, capítulos 7 y 8; C.N. WENGER, *The Aesthetics of Robert Browning*, Ann Arbor (Michigan), 1924. Cf. también A. ALLEN BROCKINGTON, *Browning and the Twentieth Century*, Oxford, 1932 —aunque el autor no utiliza ni parece conocer el ensayo de Santayana.

⁸³ CHESTERTON, obra citada, pp. 183 y sig.

que sí disiente Chesterton es en la valoración de esas mismas características que Santayana señala y censura. Chesterton ve en Browning el gran poeta *de la manera propia del siglo XIX*, atento al significado de lo pequeño y particular. Santayana encuentra que Browning, con poseer cualidades insignes, fracasa estéticamente, en última instancia, *por ser poeta representativo del siglo XIX*, que “ha sido época de caos en la esfera imaginativa, como ha sido época de orden y creciente organización en la esfera de la ciencia y de la industria”.⁸⁴

Otros admiradores de Browning replican más decididamente a Santayana y procuran mostrar⁸⁵ cómo la oposición entre él y Browning se reduce a una oposición entre pesimismo y optimismo, entre una metafísica que ve el mundo como extraño e indiferente al hombre y otra que lo vive simpáticamente como “mi universo que siente y sabe”,⁸⁶ entre una filosofía para la cual el hombre apenas puede modificar la naturaleza con su acción —aunque logre en cambio triunfos altísimos con la fantasía, transformando idealmente el caos natural en imaginarios cosmos— y la filosofía de Browning, himno a la voluntad y a la acción, que precisamente permiten al hombre comunicarse con el mundo vivo y cordial que lo rodea. Si Santayana está siempre alerta a los límites de la pasión y de la voluntad, Browning no pierde de vista los del conocimiento. Si Santayana ve en la contemplación la meta capaz de dar sentido a la actividad humana, y cuando admite que esa contemplación es amor piensa en aquello que en el amor mira a la inteligencia, Browning, afirmando también el amor como último fin, lo reduce a aquello que en el amor mira a la voluntad. Si a Santayana le inspira desconfianza y aversión invencibles el culto romántico de la ac-

⁸⁴ *Interpretations*, p. 215. Lo curioso es, de todos modos, que la metafísica y la teología románticas de Browning le merecen menos reparos a Chesterton que a Santayana (cf. por ejemplo CHESTERTON, obra citada, p. 178 y sigs., a propósito de lo que él llama la “teoría de la imperfección de Dios”). Para el escritor católico la crítica de Santayana es por demás rigorista.

⁸⁵ WOODARD, obra citada.

⁸⁶ “My universe that feels and knows” (epílogo de *Dramatis Personae* de Browning).

ción por la acción misma, incapaz de perseguir fines limitados y ceñirse a forma estricta, y sólo guiada por el placer del movimiento, de la experiencia inmediata, diversa y excitante, Browning simpatiza con todo esfuerzo, por ciego e irreflexivo que sea, mientras lo mueve el amor, y piensa que en fin de cuentas el obrar mal es preferible al no obrar. Browning y Santayana son solicitados por aspectos distintos de una misma compleja realidad. Nada más fácil, pero nada más inútil, que expresar este desacuerdo en fórmulas duales como “razón e impulso”, “inteligencia y pasión”, “claridad y fuerza”, oponiendo entre sí características que de ningún modo se excluyen.⁸⁷ Y peor aún es reducir a sistemas de conceptos ambas posiciones, y desconocer así lo que en ellas hay de pre-lógico, de afectivo y valorativo.

Más terminante aún es la actitud de Wenger en su citado estudio sobre las ideas estéticas de Browning. Wenger no se limita a defender a Browning mostrando que ha sabido ver al menos una parte de la realidad total, mientras Santayana ve la parte complementaria, sino que afirma resueltamente la perfecta integridad de la visión de Browning. Ponerle reparos porque rebaje el papel del conocimiento es no advertir que Browning concede muy alto lugar al conocimiento intuitivo.⁸⁸ Criticar su sobreestima de las pasiones es olvidar que Browning insiste continuamente en la relatividad de todos los materiales de la vida, aunque para él lo absoluto sea más accesible al amor que al conocimiento o al poder.⁸⁹ Y es olvidar también que en el amor, según lo entiende Browning, entran todas las fuerzas y móviles de la vida, no sólo la pasión irracional. Ciertamente ese amor perfecto sólo se da raramente en la tierra, pero en esas excelsas ocasiones presta sentido trascendente y eterno

⁸⁷ WOODARD, *in fine*.

⁸⁸ WENGER, obra citada, p. 59.

⁸⁹ Pp. 58 y sig. Precisamente la objeción legítima que según Wenger cabe contra Browning es que concibe el amor, el conocimiento y el poder en constante flujo, en movimiento infinito que no lleva a recompensa más alta ni ofrece puntos firmes desde los cuales pueda juzgarse de su valor ni de su dirección.

a lo terreno y es para Browning anuncio de un amor más pleno y logrado en la vida futura, meta de la existencia humana. “The prize is in the process”, sí, pero en un proceso que rebasa con mucho la vida terrenal.⁹⁰

Tampoco falta, en fin, quien para defender mejor a Browning devuelva a Santayana el ataque. Así Hutchins Hapgood en su reseña de *Interpretations*. Lo que Santayana ve pesimistamente como barbarie es para su crítico fuerza, riqueza, vida. Lo que Santayana propone como claridad, finitud, perfección, razón, no es más que academicismo, estrechez racionalista, pobreza e impotencia.⁹¹ Nada hay que este platonismo deshumanizado no sacrifique a la razón. Es religión ascética que vive atormentada por el espectro de la irracionalidad; que no atiende a las cosas mismas sino a sus cualidades abstractas; que prefiere la belleza de un esquema científico a la vaga poesía de la sensación y el impulso,⁹² y que hasta en el propio Shakespeare llega a denunciar signos de barbarie y de incoherencia filosófica, en contraste con los mundos lúcidamente organizados de Homero o Dante.⁹³

⁹⁰ P. 68.

⁹¹ Ciertamente uno de los hechos que más contribuyen a enturbiar esta polémica es el fluctuante sentido de los términos sobre los cuales se disputa. No parecen referirse a un mismo objeto quien habla del *amor* en la poesía de Browning como de pasión desbocada y quien lo exalta como simpatía universal y divina. Para Santayana el *conocimiento* es contemplación ideal a que se eleva el alma íntegra movida de amor; para sus críticos, proponer el conocimiento como último fin del existir humano es clara señal de espíritu estrechamente racionalista, logicista y formulista.

⁹² *Interpretations*, p. 270.

⁹³ HUTCHINS HAPGOOD, obra citada, pp. 190 y sig. Véase en *Interpretations*, pp. 147-165, el ensayo sobre “La ausencia de religión en Shakespeare”. Cf. también p. 167: “...Si acaso la imaginación llega a brotar con mayor fuerza, como en Shakespeare (que aventaja al patriarca de la poesía en profundidad de pasión y en vivacidad descriptiva, y en esos deliciosos burbujes de poesía y *humour* en que sobresale el genio inglés), también Shakespeare lo paga con un visible menoscabo de su buen gusto, inspiración sostenida, veneración y racionalidad”. Observaciones análogas en su ensayo sobre *Hamlet* (en *Scripta*, pp. 31-50).

Clasicismo

Inútil seguir con más detalles los repliegues de esta discusión. La crítica de Santayana nos interesa aquí principalmente por lo que nos diga, no de Browning o de Whitman, sino de la actitud del propio Santayana. Actitud clasicista con respecto a las ideas de los poetas juzgados y con respecto a su poesía misma. No hay duda de que, en más de un momento, y tanto en Santayana como en sus críticos, no se respeta lo bastante la distinción entre la poesía de un poeta y sus convicciones filosóficas. Hasta parecen tomarse demasiado en serio las “cosmovisiones” de los personajes literarios —*ces êtres sans entraînables*.⁹⁴ Pero Santayana procura en general que su crítica a la forma poética no se confunda con su crítica a la filosofía del poeta, aunque piense que para comprender a fondo un poema sea menester hacerse cargo de la experiencia total de que el poema brotó. Esa experiencia total es lo que Santayana toma en cuenta al examinar la poesía de Browning y de Whitman y al denunciar su barbarie. Lo que en uno y otro hay de visión inspirada y genuina basta para justificarlos si nos acercamos a ellos “desde abajo”, si sólo buscamos en su poesía una poderosa impresión de experiencia original.⁹⁵ Pero es visión de corto alcance. Browning y Whitman, poetas analíticos, se esfuerzan sólo en disolver convenciones; quieren ser extremistas y atenerse a lo elemental. La irracionalidad de la pasión domina en ambos (aunque en Whitman sea de nivel inferior) y sus admiradores la celebran como signo de una nueva poesía, de vida y pujanza incomparables.⁹⁶ Y es natural que la consideren así, pues Browning y Whitman reflejan fielmente la desintegración moral y estética de nuestros tiempos. El espíritu del hombre moderno está abrumado de materiales con que no sabe qué hacer: “es emocional e inconcluyente”.⁹⁷ Y el arte bárba-

⁹⁴ Ya el propio Browning protestaba contra quienes le atribuían las opiniones de sus personajes. Véase su *House and Shop* y el prólogo de *Pauline*.

⁹⁵ *Interpretations*, p. 188.

⁹⁶ *Ibidem*, pp. 175 y sig. Recuérdese, una vez más, la fecha de este ensayo de Santayana.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 216.

ro contribuye a agudizar esa enfermedad. El éxito que logra se debe en parte a su propia fuerza y en parte a la debilidad de su público.⁹⁸

Así la poesía parece rejuvenecerse ante nuestros ojos con sólo rebelarse contra la disciplina tradicional, o más bien contra las dos disciplinas por las cuales ha pasado la imaginación artística del hombre: el clasicismo y el cristianismo. El ideal clásico y el cristiano, en íntima contradicción, han sido fuente del desequilibrio peculiar de las artes modernas, que no pueden servir a dos amos ni sacrificar a uno de ellos.⁹⁹ Pero ocurre además que en estos últimos tiempos de progreso material y divulgación intelectual se ha agregado a ese viejo dualismo una nueva y vigorosa fe: fe en el poder del hombre. Ahora bien, cualesquiera que sean sus ventajas, lo cierto es que esta religión optimista parece privar a muchas almas de aquel sentido de continuidad y tradición que tanto ayuda a las grandes creaciones del espíritu. Hoy se ignora el pasado, a riesgo de repetir incesantemente sus mismos errores. Se ignora el pasado aunque la Historia goce de tanto favor. En la medida en que el historiador adopta una actitud de rigurosa “objetividad científica”, se acerca al pasado como a cosa muerta, como a montón de ruinas sin relación con el presente ni autoridad sobre él. En otros tiempos se vivía en una realidad considerada eterna e invariable, siempre contemporánea aunque cambiaran de continuo los actores; juzgaba uno a los filósofos o a los poetas según cánones fijos, sin preocuparse de averiguar ante todo su fecha ni de reconstruir su ambiente. Hoy se tiende, por el contrario, a

⁹⁸ *Idem*. Lástima que esta crítica no considere también el papel que toca a ciertos modos de aventura y de desorden en la lenta constitución de un clasicismo como el que el propio Santayana espera del futuro. Sobre los modernos experimentos anti-realistas se hacen breves y penetrantes observaciones en *Scripta* (pp. 114-121). Santayana incluye en ese arte de desengaño, escarmiento y reacción —“arte penitente”, como él dice— tanto el de puro color como el de caricatura. El uno aspira a emancipar el *medio* artístico renunciando a la representación de las cosas; el otro, fascinado todavía por las formas, se limita a aludir a ellas con rasgos concisos y profundos. Ambos creen hallar la salvación en la vuelta a los efectos primarios. Arte de regreso, pues. Arte refinado —ascético o enfermizo—; no infantil ni salvaje, como pudiera parecer.

⁹⁹ *Interpretations*, pp. 169 y 176.

desdeñar lo permanente y común. Actitud que ejerce grave influjo en el arte de nuestros tiempos. El clásico piensa que se ha de imitar para ser imitado, que se ha de recordar para ser recordado. El moderno parecería querer compensar su fracaso con la multiplicidad de los esfuerzos parciales.¹⁰⁰ Todo el valor de la acción humana se hace consistir en su originalidad y su ímpetu. El bárbaro —también el bárbaro moderno— aspira únicamente a sentir y obrar. No le preocupa la forma de su vida, sino sólo su intensidad.¹⁰¹

Las observaciones de Santayana sobre el pensamiento de Browning y Whitman son un aspecto más de su insistente ataque al optimismo romántico, criticado en todos sus libros y hasta caricaturizado en la *Fräulein Schlotte del Último puritano*.¹⁰² Contra aquel modo de romanticismo que atribuye el más alto valor ético al derroche excitante del esfuerzo, al mero afán de buscar y vencer obstáculos

¹⁰⁰ *Ibidem*, pp. 170 y sigs.

¹⁰¹ *Ibidem*, pp. 176 y sig.

¹⁰² Clara muestra de esta posición de Santayana es asimismo su ensayo sobre Goethe, en *Three Philosophical Poets*: tres poetas filosóficos en cuyas actitudes ante el mundo ve Santayana, como en espléndido resumen, lo esencial de toda la filosofía europea. Lucrecio es el poeta de la naturaleza, Dante el de la salvación, Goethe el de la vida (p. 204), y aunque de ellos pueda decirse que “cada uno es excelente a su manera, y ninguno el mejor en todas las maneras” (p. 203), el pensamiento de Goethe resulta, para Santayana, inferior al de Dante y al de Lucrecio. El *Fausto* es testimonio máximo del romanticismo, con su apoteosis del devenir y su fe apasionada en la voluntad y en el apetito de movimiento, acción y conquista —impulsos a los cuales se concede suprema dignidad y realidad. La vida humana se parece a este poema, ha dicho Goethe: tiene comienzo, tiene fin, pero no llega a constituir un todo. “En esto podemos ver, dice por su parte Santayana, la radical e inalienable excelencia del romanticismo, su sinceridad, libertad, riqueza e infinitud. En esto podemos ver también sus limitaciones: no es capaz de fijar ninguno de sus ideales ni de confiar en él, y cree ciegamente que el universo tiene su misma arbitrariedad, de suerte que naturaleza y arte se le escapan siempre por entre los dedos. Es obstinadamente empírico, y nunca aprenderá nada de la experiencia” (pp. 198 y sig.). Véase, a propósito de este libro de Santayana, el comentario y las atinadas reservas de Arthur O. LOVEJOY, en *Modern Language Notes*, Baltimore, vol. 26, núm. 8, diciembre de 1911, pp. 244 y sigs.

los persiguiendo al azar todos los fines posibles, Santayana afirma que ha de aspirarse a metas precisas, siguiendo direcciones también determinadas. Contra la doctrina de que la más sabia conducta es la de quien se entrega al ejercicio de la Voluntad por sí misma, sin más fin que el contacto con la desordenada riqueza de la experiencia, opone la necesidad (y virtud) de elegir, de sacrificar, de obrar conforme a un exacto conocimiento de sí mismo y del mundo. Contra el optimismo hegeliano, niega que todo lo que es se justifique con sólo ser. Lo que es, debemos juzgarlo a la luz de un *debe ser*. Nada peor que respetar y adorar lo real a expensas de lo ideal.

Afinidades

Es muy probable que también en su oposición a la ética romántica y hegeliana —no sólo en su aversión al monismo idealista— Santayana haya sido “animado por James y exasperado por Royce”.¹⁰³ James veía con malos ojos el romanticismo optimista, no tanto por su lado ontológico como por las consecuencias éticas que implicaba: consecuencias de todo punto peligrosas puesto que ese optimismo incitaba a considerar el mundo como perfecto, en vez de incitar a mejorarlo.¹⁰⁴ Ideas análogas asoman muy tempranamente en Santayana: así en su estudio (inédito) de 1886 sobre *The Optimism of Ralph Waldo Emerson*. Es, por otra parte, la tesis defendida por Mc Stout, uno de los interlocutores del diálogo sobre Whitman (1890) donde Santayana esboza observaciones que aparecerán desarrolladas en su ensayo sobre los poetas bárbaros. El afirmar la belleza y bondad de todas las cosas, el interesarse en todo y justificarlo todo, es imparcialidad que acaba por quitar al hombre su

¹⁰³ Ralph Barton PERRY, *American Philosophy in the First Decade of the Twentieth Century*, en *Revue Internationale de Philosophie*, Bruselas, I, 1939, p. 436. Perry se refiere aquí al grupo de neo-realistas de 1910.

¹⁰⁴ PERRY, *The Thought and Character of William James*, Boston, 1935, vol. I, p. 727. Cf. también el juicio juvenil de James sobre la endeble “filosofía” del *Fausto*, en PERRY, *The Thought...*, I, p. 241.

poder de indignación y de verdadero entusiasmo: “El mundo se nos presenta tan paradisiaco que no encontramos nada que hacer en él”.¹⁰⁵ James desaprobó sin embargo el alegato de Santayana contra Browning y Whitman. En carta a George Herbert Palmer, suscitada por la lectura de *Interpretations*, acusa a Santayana de academicista inflexible, devoto de reglas retóricas y sistemas filosóficos abstractos que se oponen perniciosamente a los avances del espíritu. “Los bárbaros —replica James— están en la dirección del crecimiento mental; el mundo se salvará gracias a quienes insisten en que lo ideal y lo real son dinámicamente continuos”.¹⁰⁶

Más se acerca a la actitud de Santayana, en ciertos respectos, la de los neo-humanistas yanquis de la estirpe de Brownell, Babbitt y More. También ellos combaten empeñosamente la “filosofía” de Browning y de Whitman, de Meredith, Swinburne y William Morris, y buscan *cum ira et studio* en Wordsworth y en Rousseau las raíces del mal,¹⁰⁷ y hasta proponen un *Nuevo Laocoonte*, un dique clásico contra la invasión romántica. Sólo que las diferencias son por lo menos tan hondas como los parecidos. Los humanistas rechazan el romanticismo más rotunda y agresivamente que Santayana, sin que les inquiete lo que en el romanticismo puede haber de sano impulso que acaso haya equivocado el camino. Y la diversidad de ideas, de creencias y aun de gustos sube de punto en todo aquello que roce los temas de ética o de religión. Santayana no ha escatimado críticas al tradicionalismo puritano de los neo-humanistas, ni éstos al naturalismo de Santayana.¹⁰⁸ No es de extrañar

¹⁰⁵ *Walt Whitman: A Dialogue*, en *Harvard Monthly*, X, p. 91.

¹⁰⁶ *Letters of William James*, edited by his son Henry James, Boston, 1920, vol. II, p. 123.

¹⁰⁷ Véase por ejemplo el estudio de Paul Elmer More sobre “La literatura victoriana y la filosofía del cambio” en el vol. VII de sus *Shelburne Essays* (Nueva York-Londres, 1910). En el orden de las ideas, la gran manifestación de esa misma actitud mental es, según More, la obra de Darwin.

¹⁰⁸ Para más detalles sobre las relaciones entre Santayana y los neo-humanistas, cf. George Washburne HOWGATE, *George Santayana*, Filadelfia, 1938, pp. 204 y sigs.

que el desacuerdo se refleje en sus dispares opiniones sobre Whitman, Emerson o Goethe.

Pero donde sí vemos denunciado el arte bárbaro con palabras que más de una vez recuerdan vivamente las de *Interpretations and Reason in Art* es en la obra de Hermann Lotze, familiar tanto a James como a Santayana. Su *Microcosmos* dedica párrafos de agria elocuencia a describir el creciente falseamiento de la actitud estética en los tiempos modernos.¹⁰⁹ La vida cotidiana, explica Lotze, ha ido desligándose de ideales artísticos y religiosos. Entre los griegos esos ideales eran como la atmósfera inmediata de la vida pública; el arte entraba regularmente en ella, y hasta cierto punto le daba dirección y forma. Hoy el arte no es función que importe primariamente a la sociedad, como no lo es tampoco el goce estético ni la crítica. La contemplación artística se busca a lo sumo como un placer particular entre otros, y contemplación y creación están sometidas a intereses pequeños, cambiantes y caprichosos. Y esto no sólo en la muchedumbre de los ineptos o insensibles, que en ninguna época faltan. Hay pruebas manifiestas de nuestra actitud *bárbara* —es la palabra que también Lotze emplea— frente al arte, aunque sean hechos ya tan habituales que ni siquiera los advertimos. En los museos se amontonan cuadros sobre cuadros sin ver que sus efectos se destruyen así mutuamente.¹¹⁰ En los

¹⁰⁹ *Mikrokosmos*, 4ª edición, Leipzig, 1888, vol. III, pp. 318 y sigs. Sobre la filosofía de Lotze escribió Santayana su tesis de Harvard, ya citada; cf. también *Lotze's Moral Idealism*, en *Mind*, XV, 1890, pp. 191-212.

¹¹⁰ Cf. *Art*, p. 209: "...Museos —o más bien mausoleos, en que un arte muerto amontona sus restos...". ¡Cómo no recordar en este punto las admirables páginas de Valéry! "...Un tumulto de criaturas congeladas, cada una de las cuales exige, sin obtenerla, la inexistencia de todas las demás. Y no hablo del caos de todas esas grandezas sin medida común, de la mezcla inexplicable de enanos y gigantes, ni siquiera de ese compendio de evolución que nos ofrece semejante asamblea de seres perfectos y seres inacabados, de mutilados y de restaurados, de monstruos y de respetables señores... Ante mí se desarrolla en el silencio un extraño desorden organizado... La terrible sensación del gran número de grandes artistas... ¡Qué cansancio! —me digo— ¡qué barbarie! Todo esto es inhumano. Todo esto es impuro. Es una paradoja esa

conciertos el auditorio es llevado a través de series comprimidas de obras maestras. Los grandes edificios públicos se construyen a menudo con arquitectura elegida al azar. El arte está desgajado del sentimiento social y religioso; de ahí su desorden y arbitrariedad. Las exhibiciones de belleza y de habilidad artística se buscan por sí solas, sin asociarlas a ningún momento significativo de la vida humana. La capacidad de gozar directamente el arte es cada vez menor, mientras se van acumulando sin orientación precisa nuestros conocimientos en torno al arte. Los espectadores atienden cada vez más, con actitud literaria y semicrítica, a los procedimientos de representación, sin que les merezcan el menor interés los temas representados. A la vez que

proximidad de maravillas independientes pero adversas, y más enemigas una de otra cuanto más se parecen... Casa de la incoherencia. Un no sé qué de insensato resulta de esta vecindad de visiones muertas... Reclaman de todas partes mi indivisible atención... El oído no soportaría escuchar diez orquestas a la vez. El espíritu no puede seguir ni conducir varias operaciones distintas, y no hay razonamientos simultáneos. Pero el ojo, en la abertura de su ángulo móvil y en el instante de su percepción, está obligado a admitir un *retrato* y una *marina*, una *cocina* y un *triunfo*, a admitir personajes en los estados y dimensiones más diferentes; y hasta debe acoger en la misma mirada armonías y maneras de pintar incomparables entre sí. Como el sentido de la vista se encuentra violentado por este abuso del espacio que constituye una colección, así la inteligencia resulta no menos ofendida por una estrecha reunión de obras importantes. Cuanto más bellas son..., más distintas deben ser. Son objetos raros que sus autores hubieran querido ciertamente que fuesen únicos. *Este cuadro*, decimos a veces, *mata a todos los demás que lo rodean*... Estoy seguro de que ni Egipto ni China ni Grecia, pueblos sabios y refinados, conocieron este sistema de yuxtaponer producciones que se devoran entre sí. Ellos no alineaban unidades de placer incompatibles bajo números de catálogo y según principios abstractos. Pero nuestra herencia es aplastante. El hombre moderno, así como está extenuado por la enormidad de sus medios técnicos, está empobrecido por el exceso mismo de sus riquezas... Nuestros tesoros nos abruma y nos aturden. La necesidad de concentrarlos en una residencia exagera su efecto triste y estupefaciente... Nos encontramos un poco perdidos y desolados en estas galerías, solos contra tanto arte” (*Le problème des musées*, en *Pièces sur l’art*, París, 1934, pp. 115 y sigs.).

el arte va dejando de reflejar una visión colectiva del mundo, disminuye en el espectador la sensibilidad inmediata a la belleza. Crece el esteticismo y escasea más y más el directo sentido estético.

En términos parecidos nos habla Santayana en las páginas finales de su *Reason in Art*, pero insistiendo en cómo beneficiaría al arte una organización social más inteligente,¹¹¹ en que la felicidad fuese el fin manifiesto de las instituciones humanas. “El distinguir la belleza, y el crearla, no serían entonces un arte relegado a unos pocos espíritus abstraídos en sus juegos de imaginación caprichosa; serían un hábito inseparable de la eficacia práctica. Todas las actividades, todos los quehaceres, se verían a la luz de los intereses últimos y en su profunda relación con el bien humano. Las artes recobrarían entonces su esplendor homérico...¹¹² Para que el arte llegue a ser plenamente racional, debe serlo antes la organización colectiva que le sirve de soporte. No se remediará con museos ni academias la impotencia del arte en nuestros tiempos. El mal es más hondo, y requiere una radical transformación de la sociedad; requiere que abandonemos multitud de ilusiones, de convenciones falsas y artificiosas que son hoy lo normal, y que en cambio “descubramos nuestras verdaderas necesidades, las formas de nuestra posible felicidad”, a las cuales debe responder un arte auténtico, original, inevitable.¹¹³ Arte y religión son hoy parásitos de tradiciones y modas pasadas que ya no se entienden ni se sienten. “Fundamos academias y museos, como fundamos misiones, para avivar una llama que de continuo amenaza extinguirse por falta de

¹¹¹ *Art*, p. 224.

¹¹² Justamente por esa insistencia es por lo que las reflexiones pesimistas de *Reason in Art* se distinguen de otras modernas denuncias del arte actual —por ejemplo, las de Arthur Kingsley PORTER en *Más allá de la arquitectura* (Madrid, 1929, pp. 59 y sigs.), coincidentes con las de Santayana en más de un detalle de crítica negativa. Santayana no llega a denunciar como dañoso para el arte el influjo del “societarismo” como tal, sino el de la deficiente organización de la sociedad en nuestros tiempos.

¹¹³ *Art*, p. 225.

alimento natural”.¹¹⁴ La vida práctica y la cognoscitiva, la industria, la ciencia, la actividad política y la social “marchan por su propio camino, como si no tuvieran nada que decir al espíritu, que sigue enredado en una telaraña de tradiciones muertas”. Y cuanto más vacíos permanecen el arte y la religión, cuanto más desligados de aquellos estímulos, tanto más puros los consideran sus cultores. “Crean ser los campeones de lo que hay de más valioso en el mundo, como una dama sentimental que imaginara ser gran amante de las flores cuando las deja secarse entre las hojas de un libro en vez de plantar sus semillas en un jardín”.¹¹⁵

¹¹⁴ *Idem.* “En una sociedad plenamente humanizada, el lenguaje, el vestido, las maneras, el gobierno, todo es obra de arte, es placer y estímulo por sí mismo. Parece haber en América la impresión de que el arte se alimenta de historia del arte... La pedantesca idea de que el artista es un hombre dedicado a producir obras inmortales basta para probar que el arte ha venido a ser una cosa extraña y remota, probablemente condenada a la afectación y la esterilidad” (*Marginal Notes on Civilization in the United States*, en *The Dial*, junio de 1922, p. 563).

¹¹⁵ *Art*, p. 226.

CONSIDERACIONES FINALES

La integración y arraigo de lo estético en la vida total del hombre es —lo hemos visto con sobrados ejemplos— uno de los temas predilectos de la estética de Santayana, tanto en su teoría del gusto y de la actividad artística como en sus reflexiones sobre las artes particulares, tanto en su poética como en los pormenores de su crítica literaria. Que las grandes obras de arte son asiento y estímulo, no sólo de valores estéticos, sino de muchos otros valores y funciones; que la verdadera actividad estética está ligada a intereses prácticos y religiosos y a los aspectos más significativos, más amplios y profundos de la vida del espíritu;¹ que el arte nace y crece en un mundo penetrado de normas intelectuales y éticas, no aislado en una esfera solitaria e irracional; que la más alta poesía nunca es poesía de mera pasión, ni de fantasía desordenada, ni de vacua virtud: todas estas afirmaciones, tácita o explícitamente reiteradas por Santayana con tan singular insistencia, ¿no nos aclaran lo bastante su rechazo de la estética como doctrina autónoma?² Negar, en suma, la posibilidad de la estética no significaría para Santayana otra cosa que descartar la posibilidad de circunscribir en la realidad una zona de fenómenos íntegra y exclusivamente estéticos, desligados de toda otra especie de fenómenos.

No es, desde luego, actitud que en Santayana deba sorprendernos. Esa enfática atención al enlace de lo estético con lo ético, ese destacar las condiciones y antecedentes extra-artísticos del arte, ese

¹ Fácil de advertir es la atención que Santayana dedica a lo que en el arte hay de actividad social, aunque él no se detenga en ese punto con la morosidad de otros contemporáneos: de un Dewey, por ejemplo.

² Cf. pp. 29 y sig.

hacer consistir los más señalados triunfos de la poesía en un difícil y complejo equilibrio, convienen perfectamente a las líneas generales de su filosofía. ¿No es en ella motivo constante la denuncia de falsas y dañosas simplificaciones o escisiones? Desde los tempranos capítulos de *The Life of Reason* (donde *reason* no significa de ningún modo razón esquemática ni razón angélica), aboga Santayana contra el confinamiento de la inteligencia en una esfera abstraída del complejo vivir humano. En toda su obra perdurará el afán de poner de resalto la unidad entre lo intelectual, lo ético y lo estético. Así señalará Santayana, como misión propia del filósofo, la de coordinar esos diversos intereses humanos en un armónico ideal de felicidad. Propugnará reiteradamente, con observaciones que recuerdan por veces las de un Ruskin y un Emerson, el enlace entre las bellas artes y la actividad servil y cotidiana. Exigirá en el poeta el concurso y fusión de dones muy diversos. Ni poesía bárbara, no penetrada aún de inteligencia —turbia poesía que, si algo crea, es sólo caos—, ni, en el extremo opuesto, el mero impulso formal de un arte que se devora a sí mismo perdiéndose en juegos de técnica estéril. Clara y terminante es su condena en las obras primeras de Santayana. Aunque William James lo encontrara esteticista y decadente,³ pocos han insistido tanto en los peligros de aquellas maneras de *passion féroce du beau* que acaban por trastornar y destruir el verdadero arte.

Acaso se pueda disentir del énfasis con que Santayana ha destacado la conexión de lo estético con lo extraestético;⁴ podrá alegarse que bien vale la pena destacar, por otro lado, lo específico e “insular” del arte (en que otros pensadores han insistido con énfasis no menor). Claro está que del ímpetu juvenil de esas páginas —moderado luego—⁵

³ Véase, por ejemplo, *The Letters of William James*, edición citada, II, p. 122.

⁴ Por lo demás, ni la conexión entre unos y otros fenómenos bastaría por sí para impedir la existencia de una estética unitaria o independiente, ni la autonomía de los fenómenos estéticos bastaría para asegurarla. La unidad e independencia de una disciplina no deriva de relaciones materiales entre cosas, sino de relaciones ideales entre problemas.

⁵ Así en este pasaje de los últimos *Soliloquios*: “Cuando joven, era tal mi deseo de encontrar justificación racional a la poesía y a la religión, y de mos-

no logra salvarse sino un estricto modo de poesía, y es natural que contra semejante rigor se pronuncien, no sólo los cultivadores y devotos de aquellas otras maneras que Santayana rechaza, sino muchos de los que consideran obligación del crítico el adorar a la Musa en toda la diversidad de sus criaturas. Pero a pesar de ese obstáculo a su aceptación y difusión, el pensamiento de Santayana ha ejercido perceptible influencia en las doctrinas estéticas de filósofos y ensayistas norteamericanos. “Odié desde siempre ser un profesor”, ha dicho Santayana; “tal vez no sea yo filósofo”, ha insinuado en otra ocasión. El hecho es, no obstante, que su *Sentido de la belleza*⁶ aún se lee y estudia en su país. Howgate⁷ señala el rastro de Santayana en autores como Prall, Ducasse, Parkhurst, Edman, Kallen, Lippman. Y salvando las fronteras nacionales, ciertos ecos de la *Vida de la razón* llegan a resonar hasta en el *Testament of Beauty*, el poema filosófico de Robert Bridges. El propio Bridges, amigo asiduo de Santayana y atento lector y crítico de la *Vida de la razón*, la resumía, años antes de comenzar su poema, como expresión de un idealismo de sesgo estético sobre base naturalista. Esa filosofía, agregaba, “concuerda notablemente con mis propias ideas”. Y frente a las afirmaciones de

trar que el contenido mágico de ambas se refiere a hechos verdaderos, que insistía demasiado —me parece ahora— en la necesidad de ser fiel a los hechos aun en la poesía. No sólo distinguía yo entre la buena y la mala religión por su expresión de la sabiduría práctica, y de la disciplina moral que conduce a la felicidad en este mundo, sino que, en mi opinión, la poesía más noble debía expresar también la carga moral de la vida y debía ser rica en sabiduría. La edad me ha hecho menos exigente, y ahora puedo muy bien encontrar suficiente perfección en poesía como la de los chinos y los árabes, sin mucha intención filosófica, en la simple gracia y sentimiento y música y fantasías y jugueteos” (*Soliloquies*, p. 254).

⁶ “El mejor libro de estética que se haya escrito en América”, opinaba Hugo Münsterberg (cit. en Margarita MÜNSTERBERG, *Santayana at Cambridge*, en *American Mercury*, Nueva York, I, 1924, p. 70). “Es mi primer libro —ha comentado festivamente Santayana—, y sigue siendo el que mejor se vende. Supongo que se usa en algún curso, porque compran regularmente cien ejemplares por año. Lo veo reflejado en mi cuenta de banco” (VAN METER AMES, *Proust and Santayana*, Chicago-Nueva York, 1937, p. 79).

⁷ Obra citada, pp. 284 y sigs.

Santayana sobre la “poesía grande” como trasunto estético de una concepción total de la vida, y sobre la oportunidad que el mundo contemporáneo ofrece para semejante tipo de arte, comentaba: “La poesía utilizará a la filosofía, y no al revés... Un poema como el que Santayana desea y predice, si es que llega a escribirse, lo escribirá un gran poeta. Y será buena poesía”. En estas palabras, y en ciertas coincidencias del *Testament* con las doctrinas de *The Life of Reason*, se han querido ver significativos testimonios del influjo ejercido en Bridges por Santayana, y hasta quizás una clave para comprender en cierta medida la intención y estructura general del poema.⁸

Que el nombre de Santayana vaya asociado al de un poeta ilustre, no es sin duda honor que el propio Santayana desdeñe —él, que sabe hablar de la poesía con directo conocimiento del oficio y filosofar en la lengua de los mejores ensayistas ingleses. Y es recompensa singularmente adecuada a un pensador para quien la meditación sobre lo estético no se reduce a un capítulo perdido entre otros, ni a pieza última y previsible de un sistema, ni a fría nomenclatura. De una íntima y permanente actitud estética, tan reconocible en la sustancia misma del pensamiento de Santayana como en el latido de su prosa, parece irradiar su teoría de las esencias, su justificación optimista de ese mundo de formas puras (capaces de valer por sí, no por lo que nos digan de una realidad exterior a ellas) y, en fin, su concepción del espíritu humano como infatigable creador de perspectivas ideales, de mitos, de poesía.

En sus tempranos libros de estética se nos anuncian ya —y resulta particularmente instructivo verlos allí anticipados y como en esbozo— estos y otros temas, que llegarán, ahondándose y afinándose, hasta las obras últimas de Santayana. La estética es el centro de su filosofía, se ha dicho. Acaso sea también, podría agregarse, la mejor introducción a ella.

⁸ Cf. HOWGATE, obra citada, pp. 289 y sigs., y, en especial, Harold A. LARRABEE, *Robert Bridges and George Santayana: Notes on the “Testament of Beauty”*, en *Faculty Papers of Union College* (del Estado de Nueva York, vol. II, número 2, mayo de 1931), pp. 88 y sigs. Al artículo de Larrabee pertenecen las citas de Bridges.

OTROS ESTUDIOS

SOBRE LA ESTÉTICA DE SANTAYANA*

En un comentario a la *Estética* de Croce, y en un ensayo publicado hacia la misma fecha e incluido luego en *Obiter scripta*, Santayana negaba redondamente la posibilidad de una Estética como disciplina autónoma. Se habla de Estética, decía, a propósito de todo lo que tenga alguna relación con la obra de arte o con la sensibilidad para lo bello. Lo cierto es, agregaba, que las actividades llamadas estéticas forman el más desordenado conjunto, como que se ha ido constituyendo al azar de accidentes históricos y literarios. No hay fuerza o función en la naturaleza ni hay en el hombre una zona mental aislable que corresponda específicamente a lo estético. La experiencia estética es tan amplia, tan incidental, tan insinuada en todos los repliegues de la vida humana, que a la reflexión se nos aparece compleja y multiforme como la vida misma...

En filosofía como la de Santayana, donde lo estético ocupa lugar tan señalado, esa negación —o ese equívoco— podrá quizá aclarárenos si examinamos con algún detalle lo que su estética es, y no tanto lo que su autor quisiera que fuese; si atendemos a los problemas que le preocupan, y no tanto a los precisos términos de sus respuestas.

La integración y arraigo de lo estético en la vida total del hombre es uno de los temas predilectos de la estética de Santayana, tanto en su teoría del gusto y de la actividad artística como en sus reflexiones sobre las artes particulares, tanto en su Poética como en los pormenores de su crítica literaria. Que las grandes obras de arte son asiento y estímulo, no sólo de valores estéticos, sino de muchos

* *Sur*, 93 (1942), pp. 53-56.

otros valores y funciones; que la verdadera actividad estética está ligada a intereses prácticos y religiosos y a los aspectos más significativos, más amplios y profundos de la vida del espíritu; que el arte nace y crece en un mundo penetrado de normas intelectuales y éticas, no aislado en una esfera solitaria e irracional; que la más alta poesía nunca es poesía de mera pasión, ni de fantasía desordenada, ni de vacua virtuosidad: todas estas afirmaciones, tácita o explícitamente reiteradas por Santayana con tan singular insistencia, ¿no nos explican su rechazo de la Estética como doctrina autónoma? Negar, en suma, la posibilidad de la Estética no significaría para Santayana otra cosa que descartar la posibilidad de circunscribir en la realidad una zona de fenómenos íntegra y exclusivamente estéticos, desligados de toda otra especie de fenómenos.

No es, desde luego, actitud que en Santayana deba sorprendernos. Esa enfática atención al enlace de lo estético con lo ético, ese destacar las condiciones y antecedentes extra-artísticos del arte, ese hacer consistir los más señalados triunfos de la poesía en un difícil y complejo equilibrio, convienen perfectamente a las líneas generales de su filosofía. ¿No es en ella motivo constante la denuncia de falsas y dañosas simplificaciones o escisiones? Desde los juveniles capítulos de *The Life of Reason* (donde *reason* no significa de ningún modo razón esquemática ni razón angélica), se pronuncia Santayana contra el confinamiento de la inteligencia en una esfera abstraída del complejo vivir humano. En toda su obra perdurará el afán de poner de resalto la unidad entre lo intelectual, lo ético y lo estético. Así señalará Santayana, como misión propia del filósofo, la de coordinar esos diversos intereses humanos en un armónico ideal de felicidad. Propugnará reiteradamente el enlace entre las bellas artes y la actividad servil y cotidiana. Exigirá en el poeta el concurso y fusión de dones muy diversos. Ni poesía bárbara, no penetrada aún de inteligencia —turbia poesía que, si algo crea, es sólo caos—, ni, en el extremo opuesto, el mero impulso formal de un arte que se devora a sí mismo perdiéndose en juegos de técnica estéril. Clara y terminante en su condena de las obras primeras de Santayana. Aunque William James lo encontrara es-

teticista y decadente, pocos han insistido tanto en los peligros de aquellas maneras de *passion féroce du beau* que acaban por trastocar y destruir el verdadero arte.

Acaso se pueda disentir del énfasis con que Santayana ha destacado la conexión de lo estético con lo extra-estético;¹ podrá alegarse que bien vale la pena destacar, por otro lado, lo específico e “insular” del arte (en que otros pensadores han insistido con énfasis no menor). Claro está que del ímpetu de esas páginas —moderado luego—² no logra salvarse sino un estricto modo de poesía, y es natural que contra semejante rigor se pronuncien, no sólo los cultivadores y devotos de aquellas otras maneras que Santayana rechaza, sino muchos de los que consideran obligación del crítico el adorar a la Musa en toda la diversidad de sus criaturas. Pero a pesar de ese obstáculo a su aceptación y difusión, el pensamiento de Santayana ha ejercido perceptible influencia en las doctrinas estéticas de filósofos y ensayistas norteamericanos. “Odié desde siempre ser un profesor”, ha dicho Santayana; “tal vez no sea yo filósofo”, ha insinuado en otra ocasión. El hecho es, no obstante, que su *Sentido de la belleza*³ se lee

¹ Por lo demás, ni la conexión entre unos y otros fenómenos bastaría por sí para impedir la existencia de una Estética unitaria e independiente, ni la autonomía de los fenómenos estéticos bastaría para asegurarla. La unidad e independencia de una disciplina no deriva de relaciones materiales entre cosas, sino de relaciones ideales entre problemas.

² Así en este pasaje de los últimos *Soliloquios*: “Cuando joven, era tal mi deseo de encontrar justificación racional a la poesía y a la religión, y de mostrar que el contenido mágico de ambas se refiere a hechos verdaderos, que insistía demasiado —me parece ahora— en la necesidad de ser fiel a los hechos aun en la poesía. No sólo distinguía yo entre la buena y la mala religión por su expresión de la sabiduría práctica y de la disciplina moral que conduce a la felicidad en este mundo, sino que, en mi opinión, la poesía más noble debía expresar también la carga moral de la vida y debía ser rica en sabiduría. La edad me ha hecho menos exigente, y ahora puedo muy bien encontrar suficiente perfección en poesía como la de los chinos y los árabes, sin mucha intención filosófica, en la simple gracia y sentimiento y música y fantasía y jugueteos”.

³ “El mejor libro de Estética que se haya escrito en América”, opinaba Hugo Münsterberg. “Es mi primer libro —ha comentado festivamente Santayana—, y sigue siendo el que mejor se vende. Supongo que se usa en algún

y estudia aún hoy en su país. Se ha podido señalar el rastro de Santayana en autores como Prall, Ducasse, Parkhurst y Kallen, y aun en los ensayos de Irwin Edman y de Walter Lippmann.

Salvando las fronteras nacionales, ciertos ecos de la *Vida de la razón* llegan a resonar hasta en el *Testament of Beauty* de Robert Bridges. El propio Bridges, amigo asiduo de Santayana y atento lector y crítico de *Vida de la razón*, la resumía, años antes de comenzar su poema, como expresión de un idealismo de sesgo estético sobre base naturalista. Esa filosofía, agregaba, “concuerta notablemente con mis propias ideas”. Y frente a las afirmaciones de Santayana sobre la “poesía grande” como trasunto estético de una concepción total de la vida, y sobre la oportunidad que el mundo contemporáneo ofrece para semejante tipo de arte, comentaba: “La poesía utilizará a la filosofía, y no al revés... Un poema como el que Santayana desea y predice, si es que llega a escribirse, lo escribirá un gran poeta. Y será buena poesía”. En estas palabras, y en ciertas coincidencias del *Testament* con las doctrinas de *The Life of Reason*, se han querido ver significativos testimonios del influjo ejercido en Bridges por Santayana, y hasta quizás una clave para comprender en cierta medida la intención y estructura general del poema.

Que el nombre de Santayana vaya asociado al de un poeta ilustre, no es sin duda honor que el propio Santayana desdeñe —él, que sabe hablar de la poesía con directo conocimiento del oficio y filosofar en la lengua de los mejores ensayistas ingleses. Y es recompensa singularmente adecuada a un pensador para quien la meditación sobre lo estético no se reduce a un capítulo perdido entre otros, ni a pieza última y previsible de un sistema, ni a fría nomenclatura. De una íntima y permanente actitud estética, tan reconocible en la sustancia del pensamiento de Santayana como en el latido de su prosa, parece irradiar su teoría de las esencias, su justificación optimista de ese mundo de formas puras (capaces de valer por sí, no por lo que nos digan de una realidad exterior a ellas) y,

curso universitario, porque compran regularmente cien ejemplares por año. Lo veo reflejado en mi cuenta de banco”.

en fin, su concepción del espíritu humano como infatigable creador de perspectivas ideales, de mitos, de poesía.

En sus tempranos libros de Estética se nos anuncian ya —y resulta particularmente instructivo verlos allí anticipados y como en esbozo— estos y otros temas, que llegarán, ahondándose y afinándose, hasta las obras últimas de Santayana. La Estética es el centro de su filosofía, se ha dicho. Acaso sea también, podría agregarse, la mejor introducción a ella.

SANTAYANA Y BROWNING*

En un mismo ensayo sobre los *poetas bárbaros* estudia Santayana a Walt Whitman y a Robert Browning. Pero pasar de Whitman a Browning no es para él, desde luego, añadir un ejemplo a otro de la misma especie. La obra de Browning ofrecía a Santayana, aunque fuera sólo por su complejidad y riqueza, materia mucho más adecuada a sus dones de crítico: más ideas (y más sutiles) que dilucidar, más estímulos y ocasiones para afinar el análisis literario, y el análisis filosófico.

Hacia lo filosófico, en efecto, se desvía aquí muy perceptiblemente el alegato de Santayana —en parte, quizá, por reacción ante el desmesurado culto y popularidad del Browning filósofo, en las últimas décadas del ochocientos. Eran los años en que sistemas enteros de metafísica y religión se hacían derivar de los versos de Browning; en que sus obras se acoplaban como apéndice, recreativo y edificante a la vez, a guías norteamericanas de turismo; en que se recurría a sus palabras para adorno de sermones, en iglesias y en vagas sociedades científicas, y se aducían en las más inesperadas discusiones prácticas del momento. Fácil le fue a Santayana extremar su crítica, puesta la mirada en aquellos aspectos de la obra de Browning que más culpables parecían de tan alarmante browningismo. Y el tono de esos ataques a la filosofía del poeta contrasta en verdad con el de los juicios sobre su poesía misma, en que Santayana avanza con paso menos decidido, insinuando reservas y como pidiendo excusas por tener que acudir, en sus invectivas contra el arte bárbaro, a víctima tan ilustre.

* *Sur*, 99 (1942), pp. 33-43.

Por más que sean unos mismos los principios y supuestos de su crítica a Whitman y a Browning, Santayana no pierde ocasión de señalar la distancia que media entre ambos poetas. La barbarie de Browning —se apresura a advertirnos— no es tan pronunciada como la de Whitman. La experiencia no se reduce en él, como en Whitman, a meros átomos. Su mundo es todavía un mundo de historia, de vida civilizada y compleja en que actúan caracteres movidos por pasiones convencionales.

Pero aunque la disgregación hubiese avanzado en Browning tanto como en Whitman, no sería fácil advertirla tras la opulencia de lenguaje poético, y hasta de conocimientos, en que se disimula. Por otra parte, sus grandes y evidentes virtudes poéticas hacen también difícil percibir inmediatamente sus defectos. La poesía de Browning no tarda en apoderarse del lector. Una vez que nos acostumbramos a su peculiar uso de lo grotesco, nos envuelve en la energía de su estilo apasionado, en la vivacidad de su imaginación histórica y de sus juicios morales.

Poesía informe y fragmentaria

Browning, reconoce Santayana, es sin duda un escritor consumado, singularmente agudo y poderoso. Pero de genio bárbaro, de fantasía trunca, de pensamiento y arte rudimentarios, de arranques ingobernados como “erupción volcánica que se lanza ciega e ineficazmente al cielo”. No se contenta con el drama y el análisis, que son su fuerte. No sólo retrata la pasión, sino que la pasión lo enreda y perturba a él mismo. Puesto entre las cosas, es incapaz de alcanzar ese desasimiento con respecto a la experiencia misma, “ese amor de la forma por la forma que es el secreto del placer contemplativo”. Temperamento y opiniones accidentales vician su imagen del mundo y enturbian a la vez su arte. El poeta parece incapaz de dominar sus impulsos con una libre facultad especulativa; su poesía está inspirada por “propósitos menos simples y universales que los fines de la imaginación misma”.

Si Santayana admira, pues, en esa poesía, la fuerza de los detalles, su rara excelencia en la presentación ardiente y vívida de lo inmediato, su fertilidad en aciertos aislados de observación y versificación, encuentra en cambio más de un signo evidente de lo que él considera una profunda falla de racionalidad. Browning desdeña la perfección, y así sacrifica la nobleza de forma al epigrama o al arranque oratorio o a prolijas y confusas discusiones metafísicas —inconcluyentes, o de conclusión arbitraria. Parecida deficiencia se advierte en la endeblez de estructura de sus grandes poemas (*La sortija y el libro* no es excepción, pues se divide de modo puramente mecánico “en doce monstruosos soliloquios”). El contenido dramático no llega a disponerse en arquitectura plenamente dramática. Ni siquiera los poemas breves poseen forma unitaria y nítida: se nos aparecen más bien como torsos rotos que debemos recomponer por nuestra cuenta mientras los leemos. Nada que sea a la vez simple y equilibrado, concebido “en el espíritu de la pura belleza”. En lugar de la clara línea de un estilo noble y sostenido, Browning nos da extravagancias contrapuestas, humoradas, explosiones. Y no es ajena a esto su complacencia en llamar sobre sí la atención con guiños confidenciales y en fingir con el lector cierto tono de familiaridad campechana. Manifestaciones, en el fondo, de una actitud esencialmente vulgar, y de esa misma despreocupación por la forma que desmejora sus versos haciéndolos con sobrada frecuencia “oscuros, afectados y grotescos”.

Los problemas últimos

En las limitaciones de Browning como poeta ve Santayana el exacto *pendant* de sus deficiencias de visión del mundo. Sólo que, compensadas como están por multitud de aciertos fragmentarios, las fallas de cosmovisión no resultan en la poesía de Browning —ni en la de ningún poeta— tan lamentables como serían en el filósofo o en el religioso, quienes, si fracasan en su intuición de lo universal y último, fracasan del todo. En el sentido de lo universal y último está

precisamente el punto débil de Browning: sus intuiciones de la realidad no llegan a poseer la amplitud y coherencia que encontramos en las de los más grandes poetas. Desde luego, esto no es decir que haya que buscar en el artista otra cosa que intuiciones artísticas. Poeta que filosofa es mal poeta, se ha dicho. Santayana no pretende, como en cierto modo llega a insinuar Chesterton, que el poeta conceptualice su emoción.¹ No le exige rigor lógico sino *forma* acabada; no un sistema de conceptos que puedan comunicarse por vía estrictamente racional, sino una visión inmediata de las cosas y de su significado cuya transmisión “*engage tout l'être sentant*”. No es Santayana quien confunde poesía y filosofía; antes bien, él señala en el propio Browning esa ambigüedad de pensamiento, esa embriaguez irracional que le hace tomar por cabal *Weltanschauung* la mera expresión de un arranque afectivo. Y más que en Browning, la observa y denuncia en la legión de admiradores de Browning que, no contentos con aplaudirlo como poeta, lo aclaman como profético iniciador en los misterios de la pasión, portador de la buena nueva romántica —la doctrina del “¡hurra por el Universo!”— en medio de la indigente vida emocional del mundo moderno. Contra ese empeño en hacer del poeta un pensador y proponérselo como maestro, va dirigido muy especialmente el ensayo de Santayana sobre Browning. “Hay grave peligro, nos dice, de que quien encuentre en sus páginas los materiales crudos de la verdad... pueda tomarlo por un filósofo, por un racionalizador de lo que describe”, peligro de que su capacidad de suscitar impulsos y sensaciones se confunda con toda una ciencia del alma humana. Nada más fácil que empezar por maravillarnos ante sus hazañas de expresión, y pensar luego que quien

¹ En la definición que Santayana da del “bárbaro” —el hombre para quien las pasiones se justifican con sólo existir y que no se preocupa de penetrarlas con la inteligencia ni de concebir su fin ideal— ve Chesterton (*Robert Browning*, Londres, 1903) “una excelente y perfecta definición del poeta”. Llevado de su afán polémico, Chesterton propone así como excelente y perfecta una definición puramente sentimentalista de la poesía, en que para nada entra la transformación del sentimiento “en objetos que contengan todo su valor a la vez que pierdan toda su informidad”, como exige Santayana.

es capaz de darnos tan viva imagen de la presencia y fuerza de los conflictos humanos es también capaz de desentrañar su sentido.

Pero aun admitiendo que fuese lícito reunir artificialmente las dispersas intuiciones de un poeta para construir con ellas una interpretación sistemática del mundo, tampoco cree Santayana que la “filosofía” de Browning, así fraguada, pudiera recomendarse como ejemplar. La falla intelectual de Browning es visible hasta en su tratamiento de aquellas mismas cuestiones que son el tema preferido de su poesía: en su concepción del amor, por ejemplo, o en la del destino del alma humana.

Al amor da Browning un lugar destacadísimo en su obra. Lo retrata con fidelidad y vehemencia y “con la constante convicción de que es lo supremo en la vida”. Aparece, en sus versos, elaborado bajo multitud de formas, pero siempre como pasión. No desciende a sensualidad, pero tampoco se eleva, por muy variados que sean los sentimientos con que ocasionalmente se mezcle, a un contemplativo *amor intellectualis*. Es impulso de individuo a individuo, de hipnotizado a hipnotizador. Santayana acumula, para probarlo, los ejemplos más “tristánicos” que ha podido hallar en Browning. No son, comenta luego, simples gritos apasionados que el poeta pone en boca de sus personajes; el poeta los adopta sin duda alguna para expresar su propia concepción del amor. Y para hacer más visible la estrechez de esta concepción, Santayana opone a ella la de los “verdaderos maestros de la pasión y de la fantasía” —tales los poetas italianos estudiados por él mismo en otro de sus ensayos: Dante, Guido Cavalcanti, Petrarca, los platónicos del Renacimiento. Estos poetas, nos dice, empiezan donde Browning acaba, en la cruda pasión, que no vale por sí misma sino como materia que se ha de purificar e idealizar. El arrebató afectivo, en que Browning queda preso, era para ellos “el punto de arranque de una vida de culto racional, de una religión austera e impersonal por cuya virtud el fuego de amor, encendido instantáneamente por la visión de alguna criatura, se ponía, pudiera decirse, en un incensario, a arder ante cada imagen de Dios soberano; y así el amor dejaba de ser pasión y se volvía fuerza contemplativa; derramaba sobre el mundo, natural

e ideal, esa luz de ternura y esa facultad de adoración que la pasión del amor suele ser la primera en avivar en el pecho del hombre”. Pero Browning nada sabía de este arte, bien conocido de Platón y de la Iglesia. “Vivía la esfera fenoménica... El ideal no existía para él. No había concepción más extraña a su espíritu que la concepción, inseparable de toda filosofía racional, de que el sentimiento ha de ser tratado como materia prima por el pensamiento...”. Lo que importaba era sólo amar intensamente y amar siempre.

La idealización del amor era sin embargo uno de los elementos de la tradición pagana y cristiana, viva aún en aquella misma Italia que Browning consideraba como su mejor escuela. Es que él no tenía ojos para cuanto fuese disciplina intelectual. Su órgano de comprensión no era la inteligencia sino el Alma, “el alma bárbara, el Yo Espontáneo de su medio-hermano Whitman...”, un inquieto impulso personal, consciente de la presencia, dentro de sí, de oscuras profundidades que se le antojaban infinitas, y de cierta vaga simpatía con el viento y las nubes y con el cambio universal”. Hijo del siglo XIX —con su afán de “suprimir el pasado como fuerza mientras lo estudia como objeto”—, Browning se acerca a la historia desdeñando por igual la tradición pagana y la cristiana, y de la historia apenas ve otra cosa que decorados y chismes. Ante el Renacimiento italiano, por ejemplo, su mirada no va más allá de lo aparente y superficial, de los crímenes y pasiones mundanas. No era espíritu preparado para advertir lo que hay de armonía racional en la civilización profunda de ese pueblo, en la escondida corriente de religión que invade sus más altas creaciones y que es lo único capaz de hacernos comprender su arte y sus sentimientos (incluso su arte profano y sus sentimientos profanos). No podía percibir, sobre todo, su sentido de la idealización del amor, de su transformación en cosas bellas y en ideas claras —labor propia de la inteligencia. La mente bárbara, llena de sensaciones y pasiones caóticas, no es capaz de dar forma acabada a la experiencia particular; lejos de dominarla, es presa de ella. La pasión que Browning describe es hervor de almas vehementes e ingobernadas; es lava ígnea que no llega a refinarse ni

moldearse; es impulso no configurado por la razón. Impulso sin alas, y sin más desenlace posible que la muerte.

¿En qué consiste, por otra parte, la “teología” de Browning? El propio Browning suele advertir —dice Santayana— la flagrante irracionalidad de las pasiones que él considera como valores supremos de la vida. Pero aun así, piensa que, por muy ciega y vana que cada una de ellas parezca en sí misma, son excelentes dentro del plan divino, es decir, en su conexión con las pasiones y bienes accidentales de todos los hombres. No obstante, este razonamiento sería por sí sólo demasiado frío y abstracto para espíritus como el de Browning, tan poco dado a contemplar vagas perfecciones universales. Debe haber otro modo de compensación más directa, a la medida de cada alma individual. Y así imaginaba el más allá como una vida “de crédito indefinido”, o más bien como una serie de vidas llenas de goces perfectamente concretos y perfectamente naturales. “Con inconsciente y característica mezcla de instinto pagano y doctrina cristiana, concibe el otro mundo como un Cielo, pero la vida que nos espera en él como una vida de “Naturaleza”. Browning no tiene idea de lo eterno. La inmortalidad como pura contemplación, según la piensan Aristóteles y la Iglesia, le parece una existencia lamentablemente vacía, y él se apresura a rellenarla de las más diversas actividades humanas, de todos los placeres que momentáneamente satisfacen su imaginación: aventuras nuevas, encuentro con los amigos, y también, para terminar, un pequeño descanso, *a little peace and quiet*. No un progreso, pues, que implicaría el gradual desarrollo y realización de una naturaleza determinada, sino un juego y cabrilleo inagotables del alma *atada vertiginosamente a la rueda del cambio para apagar su sed de Dios*, como el mismo Browning dice, con frase que Santayana encuentra digna de Atila o Alarico; una existencia indefinida en que se resolverán felizmente todas nuestras dudas y dificultades terrenas. Es idea nacida de un optimismo pueril —sólo el niño, el hombre irracional, puede concebir la beatitud suprema como “un infinito número de días que vivir, un infinito número de cenas que despa-char, con infinidad de nuevas luchas y nuevos amores...”. Es la

actitud de quien cree tener a su disposición todo lo que puede agradarle en este mundo y todo lo que puede necesitar en el otro. Es, en suma, la máxima contraria a aquella que nos exhorta a poner siempre la mirada en el fin —*memento mori*— y a esforzarnos en dejar tras de nosotros la imagen de un carácter perfecto y una vida irreprochable.

No busquemos en Browning, pues, el filósofo que suelen encontrar sus panegiristas. Estas fragmentarias ideas y visiones no intentan apoyarse en ninguna teoría metafísica, ni justificarse, ni expresarse con coherencia y rigor. Le son sugeridas al poeta por los arranques primarios de su temperamento. Y lo que el temperamento le dice es que el bien absoluto está en la aventura, en el ejercicio de la energía por sí misma, sean cuales sean los motivos o los efectos. Pensamiento de bárbaro, le reprocha una vez más Santayana. Barbarie es lo que se revela en ese placer de vivir con desprecio de toda razón y perfección —de toda forma—, sin buscar ni estimar otra cosa que la pura fuerza. “La vaga religión que trata de justificar esta actitud no es, en el fondo, sino un brote nuevo del mismo impulso irracional. En Browning esta religión toma el nombre de Cristianismo, y se identifica con una o dos ideas cristianas arbitrariamente escogidas; pero tiene en lo íntimo más afinidad con el culto de Thor o de Odín que con la religión de la cruz”. Es una mera embriaguez ante el universo, nutrida de pasiones sobre las cuales no puede a su vez influir, y pronta a defender todo impulso caprichoso como sentimiento sagrado que la razón no ha de atreverse a profanar. Ni puede expresarse claramente ni, por lo mismo, hay cómo refutarla. De ahí que Browning consiga también, mejor que nadie, mantener despierta una especie de turbia especulación en gentes sentimentales e impetuosas que ya no pueden hallar para su vida imaginativa un lenguaje preciso en un sistema dado de creencias.

Lo cierto es, sin embargo, que el universo poético de Browning está a más alto nivel que el de Whitman; es universo más elaborado y complejo, donde lo meramente sensorial queda casi siempre en segundo plano. Pero es todavía un mundo primitivo y elemental si

se compara con el de todo gran poeta épico, o con el escenario histórico y social de un Shakespeare. Desde este estricto punto de vista, Browning no alcanza siquiera la altura de contemporáneos suyos como Tennyson y Arnold, “que, dígame lo que se diga de su vigor poético, no estudiaban la conciencia por sí misma, sino por su significado y por los objetos que revela”. Objetividad, poder de concebir objetos complejos y permanentes —naturaleza, sociedad, ideales de la razón— en vez de aislarse y absorberse en el fluir de las impresiones individuales: eso es lo que Santayana echa menos en Browning. “Las mejores cosas que entran en la conciencia del hombre son las que lo hacen salir de su conciencia, las cosas irracionales que son independientes de su percepción personal y de su existencia personal”. Y éstas son precisamente las cosas que menos atraen a Browning, fija su mirada en el alma monologante que no hace más que rumiar sus emociones accidentales y espera seguir rumiando eternamente.

Individualismo, atomismo

Presos en los lindes del Alma Individual, Browning no llega a ver las relaciones entre las conciencias, ni las de cada conciencia con la naturaleza y el destino. Para verlas tendría que contemplar a sus personajes desde lo alto —como los contempla Cervantes— y percibirlos como se aparecen, no a sí mismos, sino a la inteligencia. Pero el sentir individual ya no sería entonces la instancia suprema, y contra semejante posibilidad se rebela Browning. A él no le preocupan directamente la vida humana ni la naturaleza, sino su reflejo, su modo de aparecerse a almas ignorantes y apasionadas. Así, en sus mejores dramas el interés converge por entero en la experiencia de los distintos personajes tal como ellos mismos la interpretan y narran. No otro es el tema de *La sortija y el libro*, cambiantes versiones de una misma historia. El poeta no nos da el sentido y el valor de lo que sus personajes hacen, dicen o piensan; se ha identificado y confundido simpáticamente con ellos. Mejor dicho, no

hay más personajes que el “Yo espontáneo” del autor —aunque no con tan directa y monótona persistencia como en Whitman, pues el yo de Browning sabe envolverse en variado ropaje de historia y exotismo. Su arte, cuando no es sátira, es auto-expresión; el lenguaje crudo e impulsivo de la mayoría de sus héroes parece adoptado por el poeta como su propio lenguaje. Y cuando sentimos que a través de esas almas ciegas y desequilibradas habla el autor mismo, razonando y filosofando por su propia cuenta, debemos concluir que lo que en un poeta más objetivo hubiera podido cautivarnos como un acierto de imaginación ha venido aquí a malograrse en débil *filosoficula*, mero fracaso de la inteligencia.

Ese modo de descripción de los personajes es para Santayana uno de los rasgos que más visiblemente contrastan con el procedimiento de los grandes dramaturgos. El gran dramaturgo no presenta por lo general en sus obras caracteres perfectamente virtuosos, como tampoco el gran poeta nos ofrece mitologías científicamente irreprochables. Pero logra “fundir estos materiales mixtos, suministrados por la vida, en formas congeniales con los principios específicos de su arte, y mediante esta transformación hace que sea aceptable en la esfera estética lo que en la esfera de la realidad podría ser malo o imperfecto; en una palabra, sus obras son bellas como obras de arte”. Y si el poeta posee genio creador y profético, sabe imaginar caracteres ideales animados de una íntima grandeza y perfección, aunque no estén provistos de todas las virtudes accidentalmente requeridas en este mundo sublunar; y sabe escoger los elementos de su mitología y construirla de tal modo que resulte una elocuente interpretación de la vida moral. “Cuando leemos las palabras dichas por un Yago, un Falstaff o un Hamlet, sentimos deleite si el pensamiento nos parece verdadero, pero no nos deleita menos cuando nos parece falso”. El poeta está por encima de sus criaturas, y nos eleva también a nosotros hasta este punto de vista superior desde el cual contempla el mundo y medita sobre él.

Perspectivismo, irracionalismo, fragmentarismo. Señalando en Browning, como en poeta representativo del siglo XIX, esas íntimas fallas de unidad y consecuencia, la crítica de Santayana resulta una

anticipada reprobación de la “barbarie” que ha venido creciendo desde entonces. “*Les impressions d’un singe seraient d’une grande valeur —aujourd’hui. Et si le singe les signait d’un nom d’homme, ce serait un homme de génie*”. Fácil sería hallar, y no sólo en los aforismos de *Littérature*, testimonios afines a los de Santayana: piénsese en Arthur Kingsley Porter, en los neohumanistas norteamericanos (por más que Santayana no se encuentre a gusto en esta compañía), y aun en el Hermann Lotze del *Microcosmos*. Todos ellos coinciden parcialmente con la crítica negativa de Santayana. Y hasta coinciden —digámoslo también— en su insuficiente reconocimiento del papel que toca a ciertas maneras de aventura y de desorden en la lenta constitución de un clasicismo como el que el propio Santayana, por ejemplo, espera del futuro.

Leyendo en las *Interpretations of Poetry and Religion* el ensayo sobre la “barbarie” de Browning, llega por veces a molestarnos, junto a esa injusticia o parcialidad, el que Santayana descargue tan minucioso rigor en poeta tan admirable. Pero su condena no alcanza a parecernos demasiado severa si la aplicamos a lo que va del siglo xx, en que el mal no sólo se ha ahondado sino que se ha erigido en programa y academia, y en que a la busca deliberada de la disgregación *formal* ha venido a añadirse tan ostentosa complacencia en el *tema* de la disgregación.

SANTAYANA Y LA AUTONOMÍA DE LO ESTÉTICO*

El que en la labor del artista concorra no sólo la visión inspirada sino también *ce qu'il y a de plus distinct de l'état de rêve*, refluye indirectamente sobre el problema del arte considerado desde el punto de vista ético, y aumenta su complejidad. Santayana vuelve repetidamente sobre esta cuestión —quizás el tema central de su filosofía del arte, puesto que para él la tarea propia del filósofo frente a la actividad artística es juzgar de su armonía con las otras actividades del hombre (“la crítica del arte es una parte de la moral”, llega a decir). Y encuentra demasiado simplista la tendencia moderna a aceptar como obvio el principio de la autonomía del arte sin tomarse el trabajo de precisar y distinguir. En los antiguos —y principalmente en la condena platónica del arte, aunque tampoco sea solución del todo satisfactoria— Santayana advierte un sentido mucho más afinado para las sutiles distinciones envueltas en el problema ético-estético.

El rigorismo platónico

El filósofo de la *República* razona, en efecto, con lógica inobjetable y lleva con gran audacia sus ideas hasta las consecuencias últimas cuando considera a los poetas como criaturas animadas de furor divino, pero dispone que se les destierre, “no sin ciertas muestras de platónica deferencia”, si violan las fronteras trazadas por la razón. Un poeta —comenta Santayana—, en cuanto inspirado por el dios, es asiento de irresponsables combinaciones creadoras con

* *Cuadernos Americanos*, año II, enero-febrero de 1943, pp. 190-204.

las palabras y sus significados. Así, la inspiración es simplemente locura que recorre a tientas su camino. Por más que posea confuso caudal de experiencias y hábitos verbales, lo utiliza ciegamente y al azar. Lo probable es que, de almas sólo movidas por el frenesí y el éxtasis, nazcan obras demasiado débiles y contrahechas para sobrevivir, o monstruos que hasta pongan en peligro las normas necesarias para la existencia de la república. De todos modos, los resultados de ese juego de la fantasía aguijada por el entusiasmo deben, según Platón, someterse luego a ley racional. Nacida la obra, ha de examinarla el censor público antes que se la autorice a vivir.

Y así, observa Santayana, el arte y la belleza recibieron implícitamente en la sentencia de Platón el más alto elogio. Para que una cosa fuese bella, debía serlo en todo respecto. Platón “hubiera creído insultar al arte —remodelación de la naturaleza por la inteligencia— dándole un campo más estrecho que la vida práctica en su totalidad”. Como en un espíritu cultivado lo bello es inseparable de lo bueno, en interés de la belleza misma el organizador de la sociedad debía estar dispuesto a quitar de ella todo lo que pudiera lastimar la armonía y unidad de la vida. Sólo una mente bárbara, agrega Santayana por su parte, admitirá que una misma cosa sea “estéticamente buena pero moralmente mala, o moralmente buena pero odiosa a la percepción”. Lo parcialmente malo o lo parcialmente feo deben a veces aceptarse, como mal menor, bajo el apremio de circunstancias desfavorables, “pero si una cosa es fea, *por eso mismo* no será del todo buena, y si es *en absoluto buena*, será por fuerza bella”. En este punto el pensamiento de Santayana se acerca al aristotélico: lo bueno y lo bello coinciden materialmente, en la cosa, aunque no sean idénticos formalmente, en el concepto.

Coordinar lo estético con lo ético y, muy especialmente, juzgar la actividad del artista conforme a consideraciones morales no es dañar las atribuciones del arte, sino, por lo contrario, rendir homenaje a su importantísimo papel en la economía toda del espíritu. Para desconocer la validez de esa crítica, el artista tendría que refugiarse en su irresponsabilidad y subrayar particularmente lo que en su labor hay de arrebatado e inconsciencia. Y sería defensa vana, por-

que en ese respecto ningún reparo tiene que hacerle el moralista. Él admite de buen grado que el poeta, en su locura, puede ser oráculo de un dios, sólo que se reserva el derecho de sentenciar racionalmente, no sobre la locura misma, sino sobre sus resultados. Conságrese el poeta a su labor de visionario y de artesano, de *vates* y de *faber*. Hará bien en no preocuparse de otra cosa; hará bien en no “moralizar”. Pero del valor de su obra juzgará el filósofo teniendo en cuenta todos los intereses que la poesía afecta, y sólo la aprobará si su resultado total es benéfico y ennoblecedor.

En lo que sin duda Platón exagera, dice Santayana, es en su idea del mal que los poetas pueden traer al mundo. De hecho, las creaciones del arte no regido por la inteligencia son más disparatadas que peligrosas, y no se necesita de legislación especial para acabar con ellas; suelen morir tranquilamente en el olvido. Platón era no sólo filósofo sino admirable poeta, formado en el centro mismo de la vida literaria de su tiempo, y nada tiene de extraño que su sensibilidad estética lo llevara a sobreestimar el influjo del arte sobre la sociedad. Las fábulas homéricas no tendrían efecto tan pernicioso como el que él les atribuye; no es probable que fuesen creídas como verdad literal. Concederles tanta importancia ética era tomar demasiado en serio los símbolos y empequeñecer las pasiones y virtudes humanas simbolizadas.

Pero se explica que el filósofo arremetiera contra esas ficciones poéticas. No se entenderá en todo su alcance el rigorismo platónico si no se tiene en cuenta que la polémica no estaba dirigida en primer lugar contra el arte sino más bien contra el mito petrificado y contra la flojedad de sentimientos. La poesía que de ordinario consumen las gentes es poesía trillada que se dedica a propagar, en imágenes convencionales, ideas establecidas desde hace mucho tiempo; los poetas populares son los agentes profesionales de la Musa, que transmiten por menudo, a un público ya convertido, antiguas y atrevidas visiones. Platón predica justamente una cruzada contra la poesía y la mitología fósiles. En lugar de las divinidades naturalistas de los griegos, propone un sistema de símbolos morales; en lugar del placer de los sentidos, la austeridad y el apartamiento. Proscribir a Homero equivalía a proscribir la trivialidad reinante. Es como si un

hombre de ciencia se desatara hoy contra la lectura del *Génesis* por considerar peligrosamente errónea su cosmogonía mítica, aunque reconociera al mismo tiempo que contiene excelentes imágenes y admirable fuerza poética. No de otro modo admite Platón la grandeza de Homero, y atribuye a sople divino sus obras, por muy dañosas que accidentalmente puedan ser. Aunque el mundo homérico no fuese modelo aceptable para un Estado racional, era una maravillosa visión heroica, con muy profundas raíces en las aspiraciones e impulsos del espíritu griego.

Pero además de esa condena general del arte, hay en la legislación platónica otras que parecen más escandalosas e injustificables. Tales sus invectivas contra la música y el drama, culpados de excitar imprudentemente la pasión y de quitar así fuerza y nervio al alma de los jóvenes (cantos marciales y religiosos son los únicos permitidos en la república ideal). Tales, también, sus previsiones contra las artes imitativas, artes sólo capaces de producir inútiles duplicados de lo útil, vanos fantasmas del bien. Y esto, explica Santayana, nos da la clave de la dificultad. Por una parte, Platón, socrático, hace consistir el verdadero bien de las cosas en su eficacia; por otra, concibe abiertamente su república como un orden provisional, como una iglesia militante en que el rigor debe durar hasta que el mundo se redima de su irracionalidad, como un Estado en armas donde todo ha de sacrificarse al propósito de salvación. Claro está que, identificado lo bueno con lo eficaz (es decir, con lo que ayude a ese propósito), el arte debe parecer superfluo. La dialéctica de Platón —concluye Santayana— es aquí, una vez más, extremosa, pero ceñida y consecuente, aunque los filósofos posteriores dejaran muy pronto de comprender la intención del maestro.

El filósofo, juez de las artes

“Ya no está de moda entre los filósofos atacar al arte”. Lo usual es que se admita, siquiera tácitamente, su armonía con lo moral; a primera vista, el arte nada puede tener de reprochable en sí mismo.

Pero el deber del filósofo es examinar precisamente esos juicios de primera vista. A él le toca decidir cuál es el papel de los valores estéticos conforme a un ideal superior que coordine todos los intereses humanos. La tarea del filósofo es “sentir y confrontar todos los valores poniéndolos en relación y, si es posible, en armonía” y establecer tipos ideales para la estimación relativa de las cosas. Bajo su autoridad deben caer lógicamente las artes y los objetos que de ellas resultan, donde tan diversas funciones se combinan. También en lo estético la inteligencia tenderá a la elaboración de esos tipos ideales, teniendo en cuenta los intereses y placeres ligados a lo bello, a su contemplación y a su creación; y conforme a esos ideales examinará en cada caso los valores llamados estéticos y juzgará de su acuerdo o desacuerdo con las otras exigencias del espíritu. Y examinando así reflexivamente y con comprensiva justicia las obras de arte, nunca tomará por valores supremos los pseudo-valores de la mera sensación o de la habilidad vacía o de la expresión automática y primaria, simples ingredientes, a lo sumo, de la impresión estética total.

Del tipo de filosofía que se adopte depende, desde luego, el lugar que se asigne al arte. El pensamiento ascético y desilusionado —“post-racional”, lo llama Santayana— tiende a excluir el arte de entre las actividades del espíritu o a concederle puesto muy humilde, lo cual no es de extrañar en filosofías que quieren gobernar la vida desde las alturas y que de buen grado se consagran a desacreditar la naturaleza e intereses del hombre (sin ver que se desacreditan de paso a sí mismas, parciales manifestaciones de esa naturaleza y de esos intereses). Los pensadores del tipo opuesto prefieren, en cambio, hacer del arte una actividad divina e irresponsable, sobradamente justificada por el esplendor y encantamiento que añade al mundo. Son filósofos “pre-rationales” o, para decir mejor, no son todavía filósofos. “Las fieras que escuchaban a Orfeo pertenecen a esta escuela”. La embriaguez no puede ser el ideal del filósofo, ni puede ser tampoco actitud permanente en el artista ni en sus devotos. Quienes intentan emancipar el arte de la disciplina y la razón procuran hacerlo, no sólo en esa esfera, sino en la vida toda. Les irrita el orden, que precisamente despierta en ellos la conciencia de su fracaso, y se ven-

gan excomulgando al mundo. Pero es en el mundo, en la comunidad de los hombres, donde el arte “debe hallar su nivel”.

Cabe sin embargo otro punto de vista desde el cual el arte parece autorizado a afirmar su absoluta independencia. En la esfera de las ficciones artísticas ¿a qué ha de introducirse la autoridad moral? Cuando se vituperan las pasiones y se contrastan con los mandatos de la razón, es porque se toman en cuenta los ruinosos efectos que las pasiones suelen tener; sin esos peligros, nada habría en ellas de reprochable. Si una actividad del espíritu muestra, pues, no estar ligada al mundo real, parecería por eso mismo justificarse. Y el arte ¿no está precisamente en ese caso? Es un orbe cerrado de formas imaginarias, superpuesto al orbe de lo existente. Tiene su fin en sí mismo: ni su intención es influir en las cosas del mundo, ni de hecho influye en gran medida. El arte parece ir a remolque de la historia. Un cambio social no logra expresión artística sino cuando ha adquirido ya suficiente importancia y se han prefigurado también sus otros efectos colaterales. Y apenas se establece una escuela artística consagrada a expresar el sentimiento reinante, el sentimiento mismo empieza por su parte a variar, y pronto el estilo “oficial” queda irrisoriamente envejecido. La expresión se limita a registrar el movimiento, pero es incapaz de mantenerlo por sus propias fuerzas; el río puede ahondar su cauce pero no alimentar sus fuentes. Lo mismo en el alma individual de cada artista. El arte traduce a su manera las pasiones sin estimularlas, y aun les quita vida al inmovilizarlas para describirlas. El buscar la belleza de las pasiones es peligroso rival de las pasiones mismas, que pierden entonces terreno y procuran conciliarse con otros modos de vida espiritual e iluminarse de inteligencia. Podrá el arte, por su tema, revelar las preocupaciones y conmociones entre las cuales nació, pero en cuanto arte revela ya un nuevo y muy distinto interés. Elevándose sobre los conflictos del vivir cotidiano, sobre sus limitaciones, su arbitrariedad y desorden, nos ofrece un mundo donde la limitación es una excelencia, donde el desorden se transfigura en bella y armónica diversidad, donde toda forma se justifica íntimamente, como la vida de todo ser se justifica en la naturaleza.

El arte, pues, en que se realizan los más perfectos tipos ideales de actividad humana, imágenes que renuevan nuestra perspectiva del universo sin que de hecho entren en el engranaje material de nuestra vida, ¿no estará, por eso mismo, emancipado de toda autoridad exterior? No —contesta Santayana—, porque esas imágenes e ideales no son precisamente arte mientras no se realicen, mientras no pasen de mera visión fantástica, de arrebatos y delirio, y no se traduzcan en precisa obra material. Y es menester que ciertos hombres se entreguen devotamente a esa tarea de transformación y le sacrifiquen tiempo, esfuerzo, materia valiosa. Las artes, como concreta actividad, ya no pertenecen a ningún mundo intangible y remoto; son labor de artesano, labor perfectamente terrenal, ligada a los demás quehaceres del hombre y a su conducta toda. De ahí el recelo que en general suelen inspirar al moralista, y los ataques de que han sido blanco por quienes veían en ellas una peligrosa invitación a la ociosidad, o al abandono de deberes más altos.

Pero el moralista no sólo mira con recelo la específica actividad del arte. Para Santayana, el sentido estético está entrelazado con todas las manifestaciones espirituales del hombre: modifica los productos de su trabajo, tiñe cada uno de sus pensamientos. El amor a la belleza, pues, no sólo debe justificarse en sí mismo, como región particular dentro de la vida humana, sino también como influencia que se desborda por todos los canales del espíritu. Las gentes “prácticas” consentirían en dejar a los artistas encerrados en un oasis, y hasta en alimentarlos, como a animales de un jardín zoológico, si no sintieran que lo estético invade también la vida práctica y amenaza el abstracto rigor de sus planes y sus fines; en su propia esfera, les resultaría desastroso el hábito de perderse en la contemplación de lo inmediato o pasar de pronto con la fantasía a un mundo de ensueño e irrealidad. Al hombre de ciencia, por otra parte, no le incomoda el artista mientras no se salga de su terreno; lo que sí le incomoda es el afán “artístico” —afán de lucimiento y brillo retórico— en el terreno mismo de la ciencia.

Hay, en suma, un elemento de poesía inseparable de las ideas, de la conducta, de los afectos humanos, y al filósofo toca averiguar

hasta qué punto debe tolerarse o cultivarse. Desde luego, no es un elemento adventicio, un agregado superfluo cuya eliminación pueda sensatamente desearse; es la materia natural y sustantiva de la experiencia. El valor estético —valor específico de lo directamente dado en la percepción— es en cierto sentido el supuesto previo de todos los valores que el pensamiento y la acción pueden realizar. Los conocimientos valen por su papel representativo, como síntesis ideal de percepciones, como líneas abstractas que unen un punto a otro de la experiencia concreta. Su función puede ser universal, y de importancia suma; pero en cuanto representativos, son siempre actividad derivada, de segundo grado: relacionan y ordenan lo que por sí ya tenía valor intrínseco. Lo estético es inherente a lo sensorial, y por eso mismo inevitable en la acción y en el pensamiento; no es un ingrediente parásito cuya intromisión haya que deplorar, sino un valor primario digno de desarrollarse y afinarse. En la sensibilidad se dan ya virtualmente ciertas distinciones —bueno y malo, aquí y allí, luz y oscuridad— que luego la razón continuará y aplicará. La razón puede acaso transformar los juicios estéticos, pero no destruirlos. Su material son las percepciones mismas, que ella dispone en sistema, de suerte que se completen y apoyen unas a otras. Pero ¿de qué valdrían los sistemas así contruidos si las piezas con que se construyen carecieran de todo valor?

Quien se jacte de atender estrictamente a la verdad o a la utilidad prescindiendo de todo interés estético querrá acaso decir, si es hombre sensato, que una vez planteados sus problemas no los encara con criterio preferentemente estético, o querrá decir, con más crudeza, que no los encara arbitraria y desordenadamente. Pero si lo que quiere decir es, en cambio, que ha conseguido volverse del todo impermeable a lo estético, que ha aislado cuidadosamente de lo bello sus actos y sus ideas, no hará más que publicar su incultura y la manquedad de sus intereses. El sentido estético no se opone a la utilidad ni a la lógica. Es más: lo verdaderamente útil y lógico posee cierto modo de valor estético, mientras que ciertas aparentes bellezas sensoriales, contrarias de algún modo a la inteligencia, no pueden en definitiva satisfacer a una sensibilidad estética consu-

mada. Hay quienes, entregándose a exasperada pasión por la belleza momentánea y ocasional, trastornan a tal punto la armonía de su propia vida, que se cierran así el camino por donde pudieran llegar a belleza más alta, la única con que lograrían calmar esa pasión. “Mantener la belleza en su sitio es embellecer todas las cosas”. Arrebatados por su vértigo, los estetas alcanzarán a lo sumo un placer fácil e inconsistente, mientras que verán eclipsarse un doble y auténtico bien: por una parte, la belleza no buscada que se añade gratuitamente a todo orden profundo y estable; por otra, la belleza que en vano buscaban en un “contexto” indebido, donde no podía menos que resultar indecorosa y ofensiva al buen gusto.

Para Santayana el elemento estético es, repitámoslo, inseparable de las ideas, sentimientos y actos del hombre. No sólo acompaña siempre, de uno u otro modo, las creaciones de la inteligencia, sino que es su necesario punto de arranque (como, para Croce, el momento de la intuición en la actividad “circular” del espíritu). Partiendo de ese primario impulso creador la conciencia elabora luego sus claras percepciones y sus distinciones racionales. Y en cada etapa de este proceso se ofrecen a la contemplación estética materiales nuevos. Santayana lo ilustra en su *Reason in Art* con ejemplos tomados de muy distintas esferas. Así, ciertos caracteres que la sensibilidad ha aprendido en las cosas —lo recto, lo curvo, lo simétrico, etc.— pasan a ser luego el objeto de estudio de la Matemática; pero finalmente, después que el razonamiento los ha analizado y relacionado, después que los ha reducido a puras formas despojándolos de todo valor sensorial, pueden volver a contemplarse estéticamente y suscitar entonces viva emoción. Sistemas mecánicos de fuerzas y movimientos como los que estudia el astrónomo pueden ser asimismo legítima fuente de placer estético. De modo análogo, en muy otro terreno, la afinidad sensorial mueve a los hombres al amor, pero una vez que la sociedad humana ha levantado sobre esa base un edificio moral y legal, “este nuevo espectáculo da ocasión a nuevos arrebatos imaginativos, trágicos, líricos y religiosos”. Desde cierto punto de vista —bien lo sabían los antiguos— la vida entera es un arte. No es menester para ello adornarla de florones y entor-

chados ni someterla a importunas restricciones “estéticas”. Basta con que demos a todos sus momentos una forma que, por implicar estructura armoniosa, implique al mismo tiempo un ideal de posible perfección. Y esta perfección, contemplada a su vez estéticamente, aparecerá como pura y genuina belleza. A toda vida lograda viene a añadirse así una sanción estética. Si la eficiencia biológica se acompaña de gracia, la perfección moral va siempre unida a cierta manera de *splendor formae*, a un halo de decoro sensible.

La autonomía de lo estético en el pensamiento moderno

Hemos visto con qué insistencia rechaza Santayana la autonomía de lo bello en cuanto no se tome como autonomía de un punto de mira sino de una efectiva región de la realidad: las fronteras de lo estético son simples expedientes teóricos que no delimitan una zona determinada, ni en la naturaleza ni en la experiencia del hombre. Santayana se agrega así a la larga serie de pensadores modernos que de alguna manera reaccionan contra la emancipación kantiana de lo bello frente a lo útil, lo bueno y lo agradable. En el mismo Kant, desde luego, esa línea de pensamiento se entrecruza con otra de sentido muy diverso, que, afirmando la supremacía del valor ético y buscando un modo de fusión de todos los valores bajo ese valor sumo, considera que la más alta manifestación de lo estético se da en la belleza moral; la belleza (en sentido estricto) no es más que su símbolo sensible. Por lo demás, esa relación entre lo bueno y lo bello es lo que, siquiera parcialmente, da sentido a la pretensión de validez general de los juicios de gusto (cf. *Crítica del juicio*, parte I, sección 2ª, § 59).

De todos modos, la emancipación de lo estético se consideró bien pronto como rasgo esencial y distintivo de la crítica kantiana, tanto por sus defensores como por sus adversarios. Aun antes de los intentos anti-kantianos del siglo XIX, sabido es que Herder combatió decididamente la escisión del bien en valores distintos, que para él no eran sino distintos modos de ver una misma realidad valiosa:

el siglo XVIII había recibido del Renacimiento y de la Antigüedad la concepción de la actitud estética como forma general de vida, no precisamente —al menos en la Antigüedad— de la *vida del artista* según la entenderá el romanticismo, sino del *arte de vivir* conforme a norma racional, en el sentido en que los estoicos, por ejemplo, hablan de la vida virtuosa como de una obra artística (esto, aparte de la secular tradición metafísica de la unidad Verdad-Bien-Belleza, que no es, como suponía Baudelaire, invención de la *philosophiaillerie* moderna). Típica formulación y desarrollo alcanzará esa idea en la obra de Shaftesbury, con su identificación, no tanto en lo conceptual como en la concreta vida humana, de lo bello y lo bueno, armoniosamente equilibrados en un alma perfecta.

Lo cierto es que el siglo XIX intentará por diversos caminos reunir una vez más lo estético con las otras esferas de la vida. La estética psicológica y sociológica atenderá con especial predilección a esas miras. Así Guyau propone reducir el sentimiento estético a una forma derivada del de simpatía moral (recuérdense los reparos de Séailles contra esa “disolución” de lo estético) y ver en la belleza aquel modo de ser de las cosas que, por interesar al juego de nuestras representaciones, voliciones y afectos, estimula, cuando es percibido, el sentimiento de vida libre y activa. Toda perfección envuelve un elemento de apetito y acción; lo bello es a la vez deseable *sous le même rapport*; una vida orientada hacia altos valores intelectuales y morales ofrece por eso mismo “forma” estéticamente valiosa, en cuanto que en ella se reúnen y armonizan todas las funciones del espíritu. La contemplación del arte suscita armonía análoga en nuestra conciencia, y tanto más directa y eficaz, piensa Guyau, cuanto mayor sea la fuerza del sentimiento personal o colectivo que la obra traduzca. Otros estéticos, vueltos más bien hacia la psicología individual, insistirán asimismo en el tono hedónico infuso en toda experiencia psíquica, e identificarán, tácita o declaradamente, lo estético y lo hedónico. Ejemplo característico de esta tendencia es la obra de Adolf Göller, a pesar de cierto vago influjo de la metafísica de Schopenhauer. Percibir, pensar, obrar, todo lo que en la conciencia no sea voluntad, entra, para

Göller, en los dominios de lo estético. El sentimiento de energía espiritual es por sí mismo estético. Lo es el pensar utilitario cuando, visto desde sus efectos, se nos revela como proceso de ordenación y configuración de la materia. Lo son los principios y descubrimientos de la ciencia y las demostraciones matemáticas.

Baste aquí señalar estos repetidos ensayos de quitar la esfera estética de su aislamiento, esta progresiva ampliación *material* de su contenido, por donde se llegará finalmente, en ciertos pensadores contemporáneos, a intentar la ampliación *formal* de la estética en el cuadro de las disciplinas filosóficas. Ya en 1865 el herbartiano Zimmermann propone una Estética en sentido lato que equivale en realidad a toda una Axiología, coordinada con la Metafísica y la Lógica en un sistema filosófico total y concebida como teoría de las formas y relaciones en cuanto capaces de suscitar aprobación o reprobación. Modernamente, Müller-Freienfels ha subrayado con particular énfasis en su *Psicología del arte* hasta qué punto lo estético (en sentido amplio) rebasa los lindes de la actividad artística (es decir, de lo estético en sentido estricto). El autor relaciona su definición de lo estético con las ideas de Kant sobre el placer desinteresado, las de Schopenhauer sobre la naturaleza contemplativa del arte y las de Jonas Cohn sobre el carácter “intensivo” (no “consecutivo”) de esa contemplación. Lo estético es para Müller-Freienfels, una actitud general del espíritu contrapuesta a la actitud práctica. “Todo objeto de acción y de experiencia (vivencia) puede hacerse y experimentarse por sí mismo o por un fin exterior”: al primer caso corresponde la actividad estética, dirigida hacia un valor interno de la experiencia misma; al segundo, la actividad práctica, dirigida hacia un valor externo o instrumental. Y siendo así lo estético un modo de experiencia subjetiva y no una región determinada de objetos, Müller-Freienfels considera errónea la tentativa de reducir su estudio al análisis de la creación y contemplación del arte y prescindir de los aspectos estéticos de la religión, la filosofía, la ciencia y hasta la vida práctica. Un paso adelante en esa dirección corresponde, en fin, a la *Estética* de Albert Görland (1937), que, concebida como una “filosofía crítica del estilo”, comprende el es-

tudio de las concepciones filosóficas del mundo (creaciones estilísticas, las considera Görland) y de los sistemas religiosos, morales y pedagógicos.

La necesidad de coordinar el arte con las demás actividades humanas no es, observa Santayana, requisito meramente impuesto por el filósofo, que en defensa de la unidad del espíritu juzga el arte desde su mirador y dicta deberes al artista. Es necesidad sentida por el arte mismo, condición que ha de cumplir para su propio beneficio. Consideremos la cuestión, pues, desde este segundo punto de vista.

El teórico —insiste Santayana— puede encarar artificialmente la sensibilidad estética y el impulso artístico como dos bienes distintos, y separados también de todos los otros bienes humanos; el placer que acompaña a la creación y a la contemplación estéticas puede asimismo abstraerse, en teoría, de todas sus afinidades y efectos. Pero aislar en la realidad un *interés artístico* de entre todos los demás intereses, y una *obra de arte* de entre “todo lo que el trabajo del hombre ofrece, de una u otra manera, a su bien total, es hacer despreciable la esfera de lo estético”. Desligando del conjunto de la actividad del espíritu uno de sus elementos no se logra otra cosa que quitar a este elemento su sentido racional, y quitárselo también al conjunto. La actividad estética muere entonces vencida por otros impulsos. Los productos de un arte que se reduzca, por ejemplo, a mera habilidad resultarán triviales y endebles: seguirán siendo documento de determinados modos de vida, pero no de la vida de la inteligencia. Nunca ha habido arte digno de conocerse que no tuviera algún sentido práctico, o intelectual, o religioso. El goce de la percepción no es pleno goce artístico si no se enlaza a nada racionalmente importante, a nada que tenga pleno derecho de ciudadanía en el mundo natural o en el moral.

Hemos visto cuán importante es el papel que, para Santayana, habría de reconocerse a lo estético aun cuando se adoptara un criterio puramente eudemonista. El deleite que la sensibilidad y la fantasía encuentran en la contemplación de lo bello, y hasta el inmediato placer de la mano o la voz en la tarea de dar cuerpo a un

impulso expresivo, son parte considerable en los ideales de felicidad humana y en sus realizaciones concretas. Pero, precisamente como *parte*, es menester que entren en perfecta coordinación con los demás intereses del espíritu, y que se apoyen en ellos. La inteligencia tiende a disponer en síntesis los valores propios de la imaginación y todos los otros valores humanos. Para un alma cultivada, ese afán de síntesis gobernará también su actitud ante lo estético. Como todos sus intereses racionales colaboran en cada acto de estimación de valores, nunca prestará plena adhesión a lo que, siendo cruel y torpe o, de cualquier otro modo, inespiritual, pretenda ser objeto “puramente artístico”, como no puede asentirse *totalmente* a lo que produce, por ejemplo, dolor físico. No es propio de la vida racional “que aprobemos con ninguna parte de nuestra naturaleza lo que sea ofensivo para cualquier otra parte”. Y el valor estético no puede realizarse en objetos que no nos afecten desde algún otro punto de vista. No puede tener como asiento lo insignificante. Todo lo que aspire a recrear la imaginación debe haber ejercitado antes los sentidos y suscitado alguna directa reacción anímica, debe haber atraído sobre sí nuestra atención y haberse entrelazado en la urdimbre viva de nuestra personal historia, antes de pasar, en fin, por la acción depuradora de la inteligencia.

Y no cabe suponer, por otra parte, que el aislamiento de la esfera estética pueda asegurar al espíritu una división estable de funciones. Después de abstraída la supuesta región de lo puramente estético, a costa de convertirla en la región de la pura insensatez, el elemento estético continuaría viviendo en todas las demás actividades del hombre. Sus máquinas, sus juegos, sus ritos, sus creencias, su prosa serían inevitablemente bellos o feos. Junto al esteticismo puro, tan dudoso e inhumano, habría que admitir indudables bellezas en lo extra-artístico, en todo lo que de alguna manera sea adecuado, oportuno y benéfico. Pues todo lo que es conveniente y servicial acaba por adquirir presencia graciosa: el ojo aprende a trazar su forma, a completar sus rasgos con conciencia latente de sus funciones y, no pocas veces, a remoldear el objeto mismo para adaptarlo mejor a puras exigencias estéticas, de suerte que cosa tan

excelente para el hombre se vuelva del todo congenial con él. Si, por una parte, la plena belleza es imposible mientras no se apoye en los demás valores, por otro lado la satisfacción estética viene por sí misma a completar esos valores, imperfectos cuando ella no se les añade. El placer inmediato de la percepción —concluye Santayana— tiende a derramarse a todo lo que es bueno desde otro punto de vista, y a volverse así para los espíritus más afinados, símbolo de la excelencia total.

SANTAYANA*

Allá por 1930, los libros de George Santayana apenas llegaban al lector hispánico, y producían en él una impresión compleja y vacilante. No resultaba fácil acompañar al autor en su convicción de que era el pensamiento griego (los naturalistas jonios, Aristóteles), en original aleación con la clarividencia altiva y desengañada del ibérico Baruj Espinosa, lo que por dentro animaba y configuraba su filosofía. Pero sí podía reconocerse en su voz un dejo de inquietud meridional, desde aquellos nutridos tomos de *Vida de la razón* que brotaron tempranamente de sus experiencias de estudiante en la universidad berlinesa, como un imaginario diálogo con Hegel, contra Hegel; como una sistemática denuncia —en cinco volúmenes— de esa fenomenología del espíritu que a su entender había estropeado en mitos y sofismas un tema hermosísimo: la historia de las grandes ideas humanas. Y era grato y confortante, en la confusión estruendosa de unos tiempos de agonía y tránsito, encontrarnos con un pensador para quien el camino de la verdad seguía siendo no el del arrebato ni el del sollozo filosófico, ni el de un mustio y exangüe academicismo, sino el de la meditación serena que, si florecía aquí y allí en poéticas intuiciones, hundía a la vez sus raíces en una simple y profunda sensatez. Grato y confortante debía sernos que de un español formado en tierra americana viniese esa viva y permanente incitación a pensar “desde las cosas”, como pide nuestro Vaz Ferreira. Por eso el nombre de Jorge Santayana (así: Jorge, en español)

* En R. Lida *Letras hispánicas. Estudios, esquemas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, pp. 287-297. Este texto incorpora y amplía el Prólogo a *Diálogos en el Limbo*, Buenos Aires, Losada, 1941, pp. 7-13.

acabó por asociársenos al de los pocos que en nuestros tiempos cultivaban heroicamente una filosofía de ojos abiertos, capaz de distinguir entre lo que las cosas son y lo que quisiéramos que fuesen.

De su vida, de sus años de aprendizaje, de su condición de catedrático y su vocación de estudiante viajero, nos ha hablado el mismo Santayana en su *Breve historia de mis opiniones*. También su obra restante abunda en rasgos explícitamente autobiográficos y, ante todo, en “contribuciones a la crítica de sí mismo”. Pues bien: aunque de libro en libro varíe el tono y el propósito de las observaciones —entre la confidencia y el alegato, entre el comentario humorístico a sus propias doctrinas y la justificación imparcial y documentada—, una de esas diversas actitudes de Santayana ante sí mismo parece dibujarse con muy insistente perfil: la consideración de su filosofía no como un azaroso sucederse de respuestas a influjos exteriores, sino, al revés, casi como filosofía nacida y crecida a pesar de ellos. El autor de *Escepticismo y fe animal* nos dice que su pensamiento no es capítulo de ninguna teoría al uso, aunque haya brotado en el hervor de las discusiones actuales. Y el Forastero, embajador suyo en el Limbo, se duele de no haber encontrado en el mundo verdaderos maestros.

Cierto, Santayana es filósofo hostil a las escuelas y a las modas y, en su propio sentir, espléndidamente aislado de los vaivenes del tiempo. Si a los presocráticos, a Platón y Aristóteles, a Espinosa y Leibniz los recuerda en su obra con firme devoción, también son claras y resueltas sus discrepancias. Pero a quienes menos se inclina es sin duda a los contemporáneos. Con visible rigor juzga sus filosofías, más bienhechoras —nos dice— por sus críticas mutuas que por sus positivos descubrimientos: “Cada una, al afirmar su verdad, olvida otra verdad más importante”. Las ve incapaces de integrarse unas con otras y de instruirse las unas con el ejemplo de las otras. No es que Santayana proponga el eclecticismo como combinación salvadora: “Un mapa correcto y verídico debe trazarse con una sola escala, con un solo método de proyección y con un solo estilo caligráfico”. El mal no está en los procedimientos, sino en quienes lo

aplican; no en los caminos posibles, sino en el común punto de arranque: en una creciente traición a esa confianza en la realidad, a esa postura afirmativa ante el mundo, que todo filósofo, si fuese sincero consigo mismo, empezaría por admitir pre-lógicamente, aunque se reservara para luego volver sobre ella con la reflexión. La filosofía debe prolongar, afinar y corroborar honradamente el realismo que la vida primaria acata sin discutir. Honradez que el moderno filósofo profesional pudiera quizá recobrar aprendiéndola, hasta cierto punto, del sentido común y de la ciencia empírica.

Su tranquila afirmación de objetividad, contra el “idealismo omnívoro” dominante en la filosofía inglesa y norteamericana de los primeros años del novecientos, lo distinguió con escándalo, desde el principio, entre sus colegas de Harvard. Precisamente el fogoso William James (menos apasionado de sus sucesivas doctrinas que de la pasión misma con que se entregaba a ellas) hubo de señalar alguna vez en Santayana, y no como elogio, su flemática despreocupación por lo que no fuese la verdad. Así lo ha visto también Edmund Gosse, que en unas páginas agrisadas —añadidas sin embargo por Santayana, en 1922, a su volumen de poemas— nos lo presenta como silencioso y frío observador del mundo moderno, de una impassibilidad casi inhumana, “atrayente, pero también un poco alarmante”. Santayana hubiera rechazado la alarma. Su *detachment* no era, a su juicio, el del intelectual desdeñoso. Ni siquiera en sus libros sistemáticos se olvidaba de afirmar los modestos límites de la inteligencia en el cuadro de los bienes humanos. Tristeza contenida, sí se advierte a menudo en él; pero nunca el propósito de derramarla en sentimentalismo quejumbroso, ni de contagiarla al lector, ni de prolongar reflexivamente sus líneas, con paciencia de geómetra, en una metafísica pesimista. Al contrario, es tristeza que suele armarse de burla contra quienes se empeñan en la propaganda de sus particulares pesimismos (u optimismos). Burla peligrosa. Hasta contra sus propias ideas ironiza a veces Santayana cuando las sorprende en la tentación de dejarse llevar por las exigencias estéticas del pensamiento, que invitan a retocar y abrillantar las cosas con luz artificialmente mejorada. “Prefiero —dice el protagonista de su novela, *El último*

puritano— estar desolado a estar borracho; y ésta es la alternativa”. La cosa no es tan simple, y mucho menos si del personaje pasamos al autor. No es la desolación fuerte y activa la que en él prevalece, sino un modo de desolación irónica que llegará, finalmente, a confirmar las alarmas de Edmund Gosse y las de William James.

La creencia espontánea en la realidad no excluye, para Santayana, una cuidadosa atención a las formas en que la realidad se nos aparece. Cada forma, experiencia inmediata de un sujeto, es, como tal, indudable (dudaré, quizá, de que mi versión del objeto sea fiel; no de que mi versión es). Puedo admitir que las posibles noticias del mundo externo sean en todo heterogéneas con respecto al mundo mismo: tan heterogéneas como los nombres y las cosas nombradas, como cualquier signo y su significado. Puedo también conceder que son fragmentarias y accidentales, ya que cada una interpreta el mundo desde un solo punto de vista, forzosamente limitado. Lo que no cabe negar es que este olimpo de formas superpuestas a la realidad, estas esencias, estos “dioses claros e inmortales, por muy fugitiva que sea nuestra vislumbre de ellos”, bien merecen la reverente consideración del filósofo.

Al análisis de los distintos modos de esencias, a la justificación racional de la confianza en la realidad del mundo objetivo, al examen de la noción de verdad están dedicadas las últimas obras sistemáticas de Santayana: los cuatro volúmenes reunidos bajo el título de *Los reinos del ser* (*El reino de la esencia*, 1927; *El reino de la materia*, 1930; *El reino de la verdad*, 1937; *El reino del espíritu*, 1940). Les sirve como de prólogo un libro anterior, de 1923: *Escepticismo y fe animal*. Escepticismo, pero que reconoce no ser el verdadero punto de partida. Santayana tiene buen cuidado de insistir en que la actitud inicial del filósofo es siempre positiva y dogmática: la filosofía empieza —como la epopeya, según el clásico precepto— sumergiéndose *in medias res*. La duda sólo vale como purificación metódica del dogmatismo; si alguna vez, abandonando su papel accesorio, pasa a primer plano en la técnica del pensar, es en épocas enfermas de ensimismamiento idealista. Poner en el um-

bral de los problemas filosóficos la duda absoluta sobre la validez del conocimiento, y pretender resolverla racionalmente y “sin supuestos”, es condenarse a no pasar nunca de allí.

¡La razón criticando a la razón: ciencia *contra natura* que trabaja por destruir en el hombre el antiguo respeto de sí mismo! Así, poco más o menos, hablaba Zaratustra, pero no porque creyera que las cosas son de otro modo, sino porque debían ser de otro modo para más rápido advenimiento del superhombre. Si Santayana considera injustificada la moderna prioridad de la cuestión gnoseológica, no es, desde luego, por motivos biológico-estéticos. No pretende saltar fuera de la razón, sino buscar apoyo, muy razonablemente, en las certezas del sentido común, que obran hasta en quienes las niegan. La argumentación de Santayana se enlaza más bien —en este punto sí— con la aristotélica; no ha de extrañar que las *Réflexions sur l'intelligence* citen su nombre, como el de Ralph Barton Perry, entre los representantes de la tendencia realista perceptible en la mejor filosofía de esos tiempos. Verdad es que lo que en primer lugar elogian de su obra los neorrealistas es su brillante crítica del idealismo. Cierta maliciosa justicia inmanente ha querido que si Santayana, según hemos visto, estima las otras filosofías de su tiempo por la eficacia con que se combaten y destruyen entre sí, también a él se le estime por las razonadas invectivas que sus páginas ofrecen para usos polémicos. Harvey Wickham, el más ingenioso de sus contradictores, acude a sus libros —a *Vida de la razón*, a *Ráfagas de doctrina*— en busca de armas contra James y contra Russell.

“Estamos condenados a vivir dramáticamente en un mundo que no es dramático. Hasta nuestras percepciones directas hacen unidades de unos objetos que no son unidades; vemos creación y destrucción donde sólo hay continuidad. La memoria y la reflexión eligen, recomponen, completan y transforman...”. Estas palabras de *El reino de la verdad* declaran sumariamente las ideas de Santayana sobre el papel activo y creador —y estéticamente creador— del espíritu frente a la realidad. Lo estético, para él, rebasa con mucho el ámbito de las artes consagradas. ¿En qué grave *Handbuch* moderno cabría

dedicar unas páginas al estudio del elemento estético en la idea de democracia? Pero sí cabe en *El sentido de la belleza*, el primer libro de Santayana (1896). Las bellas artes son modos tradicionales y especializados de una actividad que se dispersa por mil otros caminos ocultos y que invade difusamente toda la vida humana. No hay descripción que no sea interpretación; no hay historia que no sea irremediablemente imaginativa y anacrónica; no hay ciencia que no esté entretejida de arte. Todo conocimiento sistemático es a su modo poesía, en la medida en que transforma el desorden de la experiencia estilizándolo en mundos claros y simétricos. Y, quiérase o no, forjarse una personal imagen mítica del universo es tan inevitable como vivir. La grandeza del artista consiste en fijar esas visiones, en arrebatarlas al olvido y permitir así que el espíritu pueda crecer incesantemente, sin tener que comenzar cada vez desde la nada.

La preocupación de Santayana por lo estético se muestra en su obra a cada paso. Y no sólo como tema de indagación abstracta. Hay un marcado sesgo artístico en lo más hondo de su actitud frente a las cosas y a las ideas: en ese afán suyo de ver cada forma por sí misma —“el aire libre es también una arquitectura” — y detenerse ante complejas situaciones individuales para desentrañar su significado sin que nada se pierda de su riqueza y singularidad. Condiciones artísticas que hacen de Santayana un ensayista notable. Baste recordar sus *Soliloquios en Inglaterra* (1922), las sueltas y agudas evocaciones incluidas en sus volúmenes autobiográficos, y los magníficos estudios, reunidos en *Interpretaciones de poesía y religión* (1900) y en *Tres poetas filosóficos* (1910), sobre Lucrecio, Dante, Shakespeare, Goethe, Browning, Whitman. La maestría de su estilo, ágil y caudaloso al mismo tiempo, lo ha colocado entre los mejores prosistas ingleses de su siglo. Rara victoria para quien, como él, manejaba un idioma que no era el de su infancia.

Tampoco faltan en su obra los ejercicios estrictamente literarios: versos originales, traducciones de poetas italianos y franceses, y una extensa y lúcida novela, *El último puritano* (1935), donde el narrador se entrega gustoso a la digresión, y hasta al ensayo y al diálogo filosófico puestos en boca de sus meditativos personajes. Verso o

prosa, todos los libros de Santayana son, según declara él mismo, maneras distintas de filosofar. Porque el filosofar, nos dice en el prólogo de sus *Poemas*, no es para el filósofo una tarea a que se aplique a hora fija, pronto a desentenderse de ella una vez pasada la ocasión. “Es su sola vida posible, su respuesta diaria a cada cosa... Su única emoción permanente es que este mundo sea el extraño mundo que es. Así, todo lo que el filósofo piense o manifieste será parte integrante de su filosofía, ya se llame poesía o ciencia o crítica”.

Y será una sola y personal filosofía. Santayana tiene la íntima persuasión de que, cualquiera que hubiese sido la época y el país de su nacimiento, y por muy otras que fueran entonces las experiencias y las palabras con que le hubiera tocado expresarse, su filosofía habría sido la misma. (Se recordará que también Bergson ha desarrollado y expuesto esta patética convicción, que transforma al filósofo en un ser inmutable y nouménico.) Los *Diálogos en el Limbo* algo tienen, en efecto, de gimnasia idiomática con que el autor se complace en variar de dibujo y de tono su propio pensamiento y en hacerlo resonar a través de máscaras distintas. A veces, como cediendo a las convenciones de este juego, Santayana apela a efectos de exótica suntuosidad, en contraste con la prosa desnuda que utiliza en buena parte de *Los reinos del ser*, donde sabe traducir con exactitud silogística las más enzarzadas ideas.

Sí, un atractivo más del pensamiento de Santayana era, para muchos de sus lectores hispánicos, aquella privilegiada dignidad que en él se otorgaba al “reino de las esencias”, ese residuo último de visión contra el cual ya nada pueden los golpes del análisis ni los del escepticismo. Esencias —bien lejos de las de Platón— inexistentes fuera de las cosas percibidas o imaginadas. “Honro a Platón y lo sigo por aquello que logró ver: un cielo de ideas, rico en constelaciones. Pero me inspira desdén la trampa de palabras o el impulso supersticioso por el cual añadió algo que no pudo ver: que esas ideas sean sustancias y fuerzas que rigen el mundo”. Santayana encuentra que en Platón el moralista extravía al poeta, y que su afán de legislar sobre los hombres falsea su razonamiento. Lo falsea y lo limita. “Si su sensibilidad para

lo eterno hubiese sido absolutamente directa y pura, habría visto lo eterno en las invenciones de los sentidos no menos que en las de la lógica y la ética, pues todas las formas son igualmente esencias, y todas las esencias igualmente eternas”. Más platónico que Platón. Recordemos aquí que también Simmel (otro filósofo de vocación artística, y maestro de Santayana en Berlín), mientras niega que a las ideas corresponda una realidad sustancial, subraya que las cosas tienen sin duda un sentido, un contenido —objetivo, pero espiritual— independiente de su realidad empírica. Y sólo deplora, en su ensayo sobre Rembrandt, que Platón no se atreviese a dar un paso más adelante: a reconocer que la realidad natural no es la única forma en que se nos aparece el sentido o contenido espiritual de las cosas, presente también, y con soberana pureza y esplendor, en las creaciones del arte.

Ya se ve cuán alta significación cobra una Estética concebida sobre tales supuestos. Más todavía para Santayana que para Simmel, porque, desde *Vida de la razón* hasta *Los reinos del ser*, desde sus poemas juveniles hasta *El último puritano* y, más allá, hasta sus volúmenes de autobiografía y su extenso ensayo sobre el sentido del Evangelio, veíamos un Santayana especialmente atraído por el papel esencial que lo estético y poético desempeña en la vida toda del hombre, y no sólo en los tradicionales compartimentos de la literatura y las artes consagradas. El sentido de la belleza asoma en las más variadas y humildes formas del hacer cotidiano, en todo afán de pulcritud y regularidad, en una palabra cortés, en una inclinación de cabeza. ¡Y qué decir de las vastas construcciones de la especulación humana, de los sistemas religiosos, filosóficos, científicos, en que tan decisivo papel desempeña, junto al íntimo impulso de expresión, el anhelo de configurar unitaria y ordenadamente la realidad, traducida en símbolos y en mitos!

Pues bien: hay un punto en que la obra madura de Santayana, destacando ese fecundísimo papel de lo verbal y lo estético en la economía del espíritu humano, nos hace al mismo tiempo ver, en la actitud del filósofo, los terribles avances de aquel su desasimiento irónico, “atrayente, pero también un poco alarmante”. El desasimiento se hace ya ironía mecanizada, frialdad negativa y estéril.

Bástennos como ejemplo las breves páginas en que alguna vez trazó Santayana el cuadro de la ciencia actual. La diferencia entre un sistema científico y un sistema mitológico no radicaba para él en que lo uno fuese más riguroso o menos metafórico que lo otro, sino en que las especulaciones de la ciencia se hacen para ser verificadas prácticamente, mientras que el mito es final y absoluto. La ciencia es poética —venía a decirnos Santayana— porque, siendo discurso humano, es traducción y no duplicado.

No hace muchos años, la llamada Ciencia, con mayúscula, era una imponente familia real que debía, según todas las apariencias, gobernar por tiempo indefinido. Teníamos el espacio y el tiempo newtonianos, la conservación de la energía, la evolución darwiniana. Ahora rige, en cambio, una democracia de teorías elegidas por breves períodos de gobierno: teorías que hablan incomprensibles jergas profesionales, y que difícilmente se pueden presentar ante los ojos del público. A la cabeza del movimiento se han puesto las técnicas especializadas del investigador, indiferentes a las necesidades retóricas de la vulgarización.

Con parecida mezcla de sagacidad y suficiencia acabó Santayana por contemplar las más nobles empresas del espíritu. Gémenes de nihilismo hay en la distancia desdeñosa —ironía, sutil vena epigramática— con que a lo largo de sus libros va describiendo el espectáculo de los anhelos humanos y de sus victorias y desastres. Nadie negará elegancia a su crítica. Sí, pero todo se paga.

Con el tiempo, esa peligrosa veta de lejanía afectiva ha ido creciendo, y en vano quiere disimularse bajo protestas de simpatía y ternura. Es lo que quita nervio a las últimas páginas de Santayana: las de su imponente tratado de filosofía política, *Potestades y dominaciones*. Triste, ciertamente, que en ese libro final sobre el gobierno y destino del mundo, libro sin duda escrito en gran parte durante los años de la segunda guerra mundial, y en el corazón de Europa, se despliegue el mismo ingenio, la misma finura, la misma aristocrática serenidad a que Santayana nos tenía acostumbrados. Eso, y no otra cosa. Como

si nada hubiera ocurrido. Como si una vez más se tratara de ironizar sobre William James o Josiah Royce, sobre el ideal norteamericano de la casa propia o el puritanismo de la Nueva Inglaterra, sobre la desmesura romántica de Browning y Whitman o sobre la pintura primitivista del siglo xx. No podemos seguir al espectador lúcido y distante que, ante los errores y horrores de estos años, parece contentarse con repetir: “Yo lo había previsto. ¿Qué se puede esperar de esas pobres y simples criaturas humanas?”. Hay muchos modos diferentes de decir que el número de tontos es infinito; pero esa diferencia de modos —el de la Biblia o el de Gracián, el de Cervantes o el de Louis-Ferdinand Céline— es a su vez sumamente significativa. Podrá el filósofo creer y proclamar de antemano que la estupidez o el mal son eternos; pero estar resignado a ello sonrientemente... No; imposible seguirlo, amarlo, volver con devoción a sus páginas.

Sabíamos, desde fines de la segunda guerra, que Santayana había buscado refugio en una casa de religión, allá en el ombligo del mundo. Al amparo de esa santa casa (amparo bien retribuido en dólares, solía aclarar Santayana a sus visitantes) el filósofo continuaba meditando y escribiendo plácidamente. En ese recogimiento ha muerto. La profecía no es mi fuerte, pero me temo que el largo cultivo de ese modo de serenidad y desasimiento, coronado por la dulzura de los últimos años —los años de Hitler y Stalin, los de Hiroshima y Guernica—, no ayuden a la gloria futura de Santayana.

*Belleza, arte y poesía en la estética de Santayana
y otros estudios*

se terminó de imprimir en diciembre de 2014
en los talleres de Editorial Color, S.A. de C.V.,
Naranjo 96 bis, P.B., Col. Santa María la Ribera
06400 México, D.F.

Composición tipográfica y formación:
Socorro Gutiérrez, en Redacta. S.A. de C.V.
Cuidó la edición Antonio Bolívar.

