

ontología y humanismo, que desde luego no tiene ningún valor científico. Es una especie de sociología y psicología de la creación científica que lleva todo el sello de su brillante estilo. Dice, por ejemplo, refiriéndose a la física: "Sea o no conocimiento" (?). Y Granell mismo confiesa: "No soy físico, repito, No obstante, escribo para proponer a los físicos una meditación que yo no podría hacer plenamente ni aquí puedo intentar por completo —dada la urgencia y nerviosidad de estas cuartillas. Ahora bien; aunque escribo para físicos, de soslayo lo hago para filósofos. De ahí que sean estas cuartillas más amplias en su vertiente científica que en la filosófica. De todos modos, quede bien clara la pretensión. No se presenta tanto una tesis a mantener como una hipótesis de trabajo". A cualquier físico profesional le costaría muchísimo trabajo descubrir este contenido dedicado a los físicos, y sólo "de soslayo" a los "filósofos". El artículo continúa con algunos contactos sobre la física indeterminista de Heisenberg y tiene su rendimiento más meritorio en el debate de algunas categorías epistemológicas, principalmente en la crítica del formalismo kantiano. Debemos indicar que este artículo nos parece el más personal de Granell, donde ha dado más de su cosecha, y lo consideramos sumamente calificado en asuntos de lógica y ciencia natural; la referencia al Maestro le ha brindado una magnífica oportunidad de lucir su bien documentada erudición lógico-científica. Aunque tiene muy poco que ver con la microfísica, en la penúltima parte de este ensayo encontramos una exposición de filosofía de la historia, y el estudio culmina en un regreso a las citas que el autor elige para engranar las ilustraciones textuales de su exposición.

MIGUEL BUENO

*Los principios del arte*, por R. G. Collingwood (trad. de Horacio Flores Sánchez). Fondo de Cultura Económica, México, 1960.

Para quienes albergan entre sus inquietudes filosóficas la preocupación estética, era una noticia importante saber que apareció una traducción castellana del libro de R. G. Collingwood intitulada *Los principios del arte*. Collingwood se ha hecho acreditar como un tratadista con inclinación preferente a las cuestiones estéticas y este libro constituye su obra más representativa.

Para quienes esperábamos un tratado sistemático de estética, la obra fue una completa decepción, pues no se trata de ningún trabajo concebido estructuralmente conforme a la problemática del arte, sino de ensayos que obedecen a la inquietud personal del autor frente a una serie de temas que están relacionados con el arte, pero no corresponden estrictamente a la estética sino a una serie de disciplinas como la antropología, la sociología, la psicología y la historia, que guardan estrecha relación con el problema artístico, sin pertenecer a la estética propiamente dicha. La presentación de su temática es totalmente anárquica y los capítulos que figuran al principio también podrían estar al final, y viceversa; un completo cambio en el orden de los temas no alteraría el efecto de su lectura, y para comprobarlo nada mejor que referir el índice de la obra:

I. *Prefacio. Introducción*. 1. Las dos condiciones de una teoría estética. 2. Estéticos artistas y estéticos filosóficos. 3. La situación presente. 4. Historia de la palabra arte. 5. Antigüedad sistemática. 6. Plan del libro primero.

*Libro primero: ARTE Y NO ARTE*

II. *Arte y artesanía*. 1. El significado de la artesanía. 2. La teoría técnica del arte. 3. El derrumbe de la teoría. 4. La técnica. 5. El arte como un estímulo

psicológico. 6. Las bellas artes y la belleza.

III. *Arte y representación*. 1. Representación e imitación. 2. Arte representativo y arte propiamente tal. 3. Las ideas de Platón y Aristóteles sobre la representación. 4. La representación literal y la emocional.

IV. *El arte como magia*. 1. Lo que no es el arte: pseudo ciencia. 2. Lo que la magia no es: neurosis. 3. Lo que es la magia. 4. El arte mágico.

V. *El arte como diversión*. 1. El arte de diversión. 2. Provecho y deleite. 3. Ejemplo de arte de diversión. 4. La representación y el crítico. 5. La diversión en el mundo moderno.

VI. *El arte propiamente dicho: (I) como expresión*. 1. El nuevo problema. 2. La expresión de la emoción y la suscitación de ella. 3. Expresión e individualización. 4. La selección y la emoción estética. 5. El artista y el hombre ordinario. 6. Maldición de la torre de marfil. 7. Expresar una emoción y exhibir una emoción.

VII. *El arte propiamente dicho: (II) como imaginación*. 1. El problema definido. 2. Hacer y crear. 3. Creación e imaginación. 4. Imaginación y ficción. 5. La obra de arte como un objeto imaginario. 6. La experiencia imaginativa total. 7. Transición al libro segundo.

*Libro segundo: LA TEORÍA DE LA IMAGINACIÓN*

VIII. *Pensamiento y sentimiento*. 1. Contraste entre ambos. 2. Sentimiento. 3. El pensamiento. 4. El problema de la imaginación.

IX. *Sensación e imaginación*. 1. Terminología. 2. Historia del problema de Descartes a Locke. 3. Berkeley; la teoría de la relación. 5. Hume. 6. Kant. 7. Los "sensilurosos". 8. "Apariencias" e "imágenes". 9. Conclusión.

X. *Imaginación y conciencia*. 1. La imaginación tomada en función activa. 2. La confusión tradicional de la sensación con la imaginación. 3. Impresiones e ideas. 4. La atención. 5. La modificación del sentimiento por la con-

ciencia. 6. Conciencia e imaginación. 7. Conciencia y verdad. 8. Resumen.

XI. *El lenguaje*. 1. El símbolo y la expresión. 2. La expresión psíquica. 3. La expresión imaginativa. 4. Lenguaje y lenguajes. 5. El hablante y el oyente. 6. Lenguaje y pensamiento. 7. Análisis gramatical del lenguaje. 8. El análisis lógico del lenguaje. 9. Lenguaje y simbolismo.

*Libro tercero: LA TEORÍA DEL ARTE*

XII. *El arte como lenguaje*. 1. Esquema de una teoría. 2. El arte propiamente dicho, y el arte falsamente llamado así. 3. El buen arte y el mal arte.

XIII. *Arte y verdad*. 1. Imaginación y verdad. 2. El arte como teoría y el arte como práctica. 3. El arte y el intelecto.

XIV. *El artista y la comunidad*. 1. La externación. 2. Pintar y ver. 3. La "obra de arte" corpórea. 4. El público como entendedor. 5. El público como colaborador. 6. El individualismo estético. 7. La colaboración entre los artistas. 8. La colaboración entre el autor y el ejecutante. 9. El artista y su público.

XV. *Conclusión*.

He aquí, por principio de cuentas, la abigarrada temática de este libro, cuyo título a pesar de todo, puede ser verdadero, pues al hablar de "los principios del arte" no dice expresamente que se trate de principios estéticos, aunque era de suponerse conforme a la pretensión del autor, que dice en el *Prefacio*: "porque no creo que la teoría estética sea un esfuerzo por investigar y exponer verdades eternas sobre la naturaleza de un objeto eterno llamado arte". En este mismo prefacio salta el carácter empírico que posee la obra con rasgos como el siguiente: "todo lo que se ha escrito en este libro se ha expuesto con la creencia de que tiene una aplicación práctica, directa o indirecta, sobre la condición del arte en Inglaterra en 1937".

Como es lógico, no podrá expresarse ninguna verdadera doctrina estética en una obra que confiesa su raigambre en la "condición del arte en Inglaterra en 1937", por más que el contexto no lo

verifica así, disgregándose en una serie de temas que inspiraron la predilección del autor. Nosotros diríamos que no es precisamente la referencia a "la condición del arte en Inglaterra en 1937" lo que da la tónica de la obra, sino la disgregación empírica y hasta cierto punto anómica que es distintiva de la "estética" escrita en lengua inglesa, tanto la británica como la norteamericana, para la cual han pasado desapercibidos los genuinos problemas de la disciplina.

Trataremos de hacer una reclasificación de los temas que contiene el *Índice* para distribuir los que aparentemente corresponderían a la estética y los que desde luego recaen fuera de ella. Así tenemos los siguientes:

#### TEMAS ESTÉTICOS:

*Libro primero.* II. *Arte y artesanía.* III. *Arte y representación.* VI. *El arte propiamente dicho: (I) como expresión.* VII. *El arte propiamente dicho: (II) como imaginación.*

*Libro segundo.* VIII. *Pensamiento y sentimiento.*

*Libro tercero.* XII. *El arte como lenguaje.* XIII. *Arte y verdad.*

Localizamos solamente estos seis capítulos, de los quince que consta la obra, como temas que podrían corresponder a la estética. Tenemos además las siguientes:

#### CUESTIONES EXTRAESTÉTICAS:

(*Antropológicas*): IV. *El arte como magia.*

(*Psicológicas*): VIII. *Pensamiento y sentimiento.* IX. *Sensación e imaginación.* X. *Imaginación y conciencia.*

(*Sociológicas*): V. *El arte como diversión.* XIV. *El artista y la comunidad.* (*Lingüísticas*): XI. *El lenguaje.*

Algunos temas que no se acomodaron en ninguno de tales capítulos están incluidos, ya sea en la *Introducción* o bien en la *Conclusión*.

Hay que observar no solamente la heterogeneidad de los temas sino la anarquía en su distribución. No figuran en el orden que debe esperarse de toda obra orgánicamente redactada, y ni siquiera con una auténtica agrupación de sus cuestiones. En cuanto a la naturaleza de cada problema, el autor es ajeno de su verdadero significado, a pesar de que en todas sus páginas da la impresión de que efectivamente cree estar haciendo una obra estética.

Trataremos de hacer una valoración de este libro a partir de su contexto, mediante una reconstrucción de la temática correspondiente.

Veamos, en primer término, los temas que deberían ser estéticos. De los capítulos que señalamos como referentes a la estética propiamente dicha, parecen ocupar la parte más importante los capítulos VI y VII cuyo título es elocuente y prometedor: *El arte propiamente dicho: (I) como expresión* y *El arte propiamente dicho: (II) como imaginación*.

Desde luego, lo menos que esperaba de estos capítulos es una doctrina clara y contundente sobre la expresión en general, para demostrar por qué el arte lo es, pero en vez de contundencia alguna tenemos en el primero una constante evasión a la sistematicidad; está saturado de ejemplos improcedentes que ocupan un espacio que debió estar dedicado a discusiones sistemáticas. Es la postura típica del que sostiene algo que puede ser, pero también puede no ser, que a veces sucede así pero en ocasiones de otro modo, salpicando esta evasividad con ejemplos baratos que echan por tierra lo que hubiera podido consumir de positivo.

Veamos, a título de muestra, el parágrafo: 2. *La expresión de la emoción y la suscitación de ella*, donde se contendría un tema crucial en la estética y que sin embargo es desarrollado frívolamente, como se observa en las siguientes líneas:

"Éste es nuestro primer problema.

Ya que el artista propiamente dicho tiene algo que ver con la emoción, y lo que hace con ella no es suscitarla, ¿qué es entonces lo que hace? Se recordará que la clase de respuesta que esperamos dar a este problema es una respuesta derivada de lo que todos sabemos y todos habitualmente decimos; nada original o recóndito, sino algo que es enteramente un lugar común.

"Nada podría ser más enteramente un lugar común que decir que el artista expresa las emociones. La idea es familiar a todos los artistas y a todos aquellos que tienen algún conocimiento de las artes. Afirmarlo no es afirmar una teoría o definición filosófica del arte: es afirmar un hecho o supuesto hecho acerca del cual, cuando lo hayamos identificado suficientemente, tendremos que teorizar después filosóficamente. Por el momento no importa si el hecho sostenido, cuando se dice que el artista expresa emociones, es realmente un hecho o sólo se supone que así es. Sea lo que sea, tenemos que identificarlo, esto es, decidir qué es lo que la gente quiere decir cuando usa esta frase. Posteriormente tendremos que ver si encaja en una teoría coherente.

"Quienes hacen la afirmación dicha, se refieren a una situación, real o supuesta, de un tipo definido. Cuando se dice que un hombre expresa una emoción, lo que se dice de él se reduce a lo siguiente. Que, en primer lugar, es consciente de tener una emoción, pero no consciente de cuál sea esa emoción. De todo lo que él es consciente es de una perturbación o excitación, que siente que ocurre dentro de él, pero cuya naturaleza ignora. Mientras se encuentra en este estado todo lo que puede decir acerca de su emoción es: "siento. . . no sé lo que siento". De esta condición de angustia y de opresión se libera haciendo algo a lo que llamamos expresarse. Ésta es una actividad que tiene algo que ver con aquello que llamamos lenguaje: se expresa hablando. Tiene también algo que ver con la conciencia: la

emoción expresada es una emoción de cuya naturaleza la persona que la siente deja de ser inconsciente. Tiene algo que ver con la manera en que siente la emoción. Mientras no la ha expresado la siente de una manera que hemos llamado angustiosa y de opresión: una vez expresada la siente de una manera en la que esta sensación de opresión ha desaparecido. Su mente se aligera y tranquiliza de algún modo.

"Este aligeramiento de emociones que de alguna manera se halla conectado con la expresión de ellas, tiene una cierta semejanza con la 'catarsis', por la cual las emociones son descargadas en una situación ficticia; pero las dos cosas no son lo mismo. Supongamos que se trata de una emoción de ira. Si es efectivamente expulsada, por ejemplo, imaginándose a uno mismo empujando a alguien escaleras abajo, ya no se halla después presente en la mente como ira: al disolverla, por así decir, nos hemos deshecho de ella. Si es expresada, poniéndola, por ejemplo, en palabras fuertes y violentas, no desaparece de la mente; seguimos estando iracundos; pero en lugar de esta sensación de opresión que acompaña a una emoción de ira no reconocida aún como tal, tenemos esa sensación de alivio que aparece cuando tenemos conciencia de nuestra emoción como ira, en lugar de tener conciencia de ella sólo como una perturbación no identificada. Es a esto a lo que nos referimos cuando decimos que 'nos hace bien' expresar nuestras emociones.

"La expresión de una emoción por medio del lenguaje puede ir dirigida a alguien; pero si se hace así no es con la intención de despertar una emoción parecida en él. Si hay algún efecto que queramos producir en aquel a quien dirigimos las palabras es sólo el efecto al que llamamos hacerle entender lo que sentimos. Pero, como ya hemos visto, éste es exactamente el efecto que la expresión de nuestras emociones tiene sobre nosotros mismos. Nos hace a nosotros, así como a la gente a la que ha-

blamos, entender cómo sentimos. Una persona que suscita una emoción, en cambio, trata de afectar a su público en una manera en la que él mismo no se halla necesariamente afectado. Él y su público guardan relaciones muy diferentes respecto del acto, de modo muy semejante a como el médico y el paciente se encuentran respecto de una droga que uno administra y el otro toma. Una persona que expresa una emoción, por el contrario, se trata a sí mismo y a su público de la misma manera; revela sus emociones a su público y a su vez se las revela a sí mismo.

"Se infiere de esto que la expresión de la emoción, simplemente como expresión, no se dirige a ningún público especial. Se dirige en primer lugar a la persona misma que habla, y en segundo a cualquiera que pueda entenderla. Aquí también, la actitud de quien habla hacia sus oyentes es muy diferente de la de una persona que desea suscitar en sus oyentes una cierta emoción. Si es eso lo que ella quiere hacer, debe conocer al público al que se dirige. Debe conocer qué tipo de estímulo producirá la clase de reacción deseada en la gente de un tipo particular; y debe adaptar su lenguaje a su público en el sentido de asegurarse que contiene estímulos apropiados a las peculiaridades de ese público. Si lo que él quiere hacer es expresar sus emociones inteligiblemente, tiene que expresarlas de tal manera que sean inteligibles para él mismo; su público se encuentra entonces en la posición de quienes 'alcanzan a oírlo' cuando hace esto. De esta manera la terminología estímulo-reacción no tiene aplicabilidad en esta situación.

"Es igualmente inaplicable la terminología medio-fin o técnica. Hasta que un hombre ha expresado su emoción, no sabe de qué emoción se trata. El acto de expresarla es, pues, una exploración de sus propias emociones. Trata de averiguar cuáles son estas emociones. Es cierto que aquí hay un proceso dirigido; un esfuerzo dirigido hacia cierto

fin; pero el fin no es algo previsto y preconcebido, para el cual pueden pensarse medios apropiados a la luz de nuestro conocimiento de su carácter especial. La expresión es una actividad para la cual no puede haber técnica."

Después de hacer un balance de estas páginas se concluye en una tesis como la siguiente: el hombre ignora el contenido de su emoción hasta que la expresa; teoría totalmente psicologista que en nada toca al problema estético en cuanto tal, que tiene precisamente una posición opuesta, pues ciertamente estamos de acuerdo en que el arte es expresión y que el contenido de la expresión artística radica en la emoción, pero la diferencia radical con respecto a lo que afirma Collingwood consiste en que el artista sólo está capacitado para crear una obra cuando sabe perfectamente el tipo de emoción que quiere expresar y conoce las formas y recursos técnicos para efectuarla. Cualquier ejemplo que quiera examinarse, tomado de cualquier arte, verificará lo que acabamos de decir y no podrá encontrarse ninguna obra cuya expresión no se haya efectuado en forma consciente y con una técnica deliberada, lo cual contrasta con la afirmación con que termina Collingwood este capítulo: "la expresión es una actividad para la cual no puede haber técnica". A diferencia y en contraste con ella, enunciaremos el principio que rige en verdad a la creación del arte: *la expresión artística es una actividad para la cual no puede dejar de haber una técnica.*

Pasemos ahora al segundo capítulo de título promisorio: VII. *El arte propiamente dicho: (II) como imaginación.* A nuestro criterio este capítulo podría albergar el temario que se refiere al contenido del arte, desembocando en la cuestión de los valores estéticos. Pero en vez de ello, el autor da rienda suelta a su asistematicidad, esta vez con rasgos de dispersión que lo muestran incapacitado para la concentración que es elemental en la filosofía. Como botón de

muestra tenemos la sección 2. *Hacer y crear*; esta parte ni siquiera da ocasión a comentarios, como no sea subrayar los rasgos de patológica dispersión, en un "ejemplo" como éste: "Para que se cree un niño debe haber todo un mundo de materia orgánica e inorgánica, no porque los padres fabriquen al niño de esa materia, sino porque un niño puede llegar a existir, como en verdad sus padres pueden existir, sólo en un mundo así".

Se supone que ésta es la primera parte de un ejemplo cuyo colofón sería el siguiente: "Para que se cree un conflicto personal, debe haber personas capaces de enojarse, y la persona que crea un conflicto debe estar actuando ya de una manera que, si es modificada de éste o de otro modo, los enojaría". El motivo del ejemplo, y dramático desenlace de la parte que hemos transcrito, es el siguiente: "Para que una obra de arte sea creada, el presunto artista debe tener en él ciertas emociones inexpresadas y debe tener también con qué expresarlas. En estos casos en que la creación es realizada por seres finitos, es obvio que estos seres, porque son finitos, deben encontrarse primero en circunstancias que les permitan crear". He aquí el gran descubrimiento de Collingwood, quien después de tanto estudio llega a la incommensurable revelación de que para que haya creaciones humanas es necesario primero que haya hombres en condiciones de crear. Pero para no dejar una tónica tan desagradable, el autor recurre a Dios diciendo: "como Dios es concebido como un ser infinito, la creación que se le atribuye se concibe como no necesitando esas condiciones. Por lo tanto, cuando hablo de la relación del artista con sus obras de arte como la de un creador, no trato de dar una excusa para las personas imprudentes que piensan, ya sea en elogio o desdén de mis ideas, que elevo a la función del arte al nivel de algo divino, o que hago del artista una especie de Dios".

Si locuciones del tenor que acabamos de transcribir ocupan la que debiera ser

parte medular de la obra, ya se imaginará el lector lo que puede encontrarse en el resto de las páginas. Digamos simplemente, para no pecar de excesiva crudeza, que ninguno de sus capítulos llena una función determinada, ni los que aparentemente deberían tratar un tema estético ni tampoco una cuestión extraestética. Los que tratan cuestiones antropológicas no son representativos de una verdadera antropología del arte, ni las cuestiones sobre el artista y la comunidad, o el arte como diversión, pueden ser tomados como desarrollos módicos de sociología del arte. Se trata, en suma, de una obra dispersa que refleja la también dispersa mentalidad de su autor, y de la cual no se obtiene ninguna, absolutamente ninguna conclusión, que sea auténtica y edificante para la estética.

Merece un completo elogio la traducción de Horacio Flores Sánchez, traducción pulcra y cuidada que nos ha mostrado, en toda su impresionante pobreza intelectual, una obra que lleva un título digno de mejor causa.

MIGUEL BUENO

*Mental Acts: Their Content and Their Objects*, por Peter Geach. Routledge and Kegan Paul, Londres.

El título, sobrio y tal vez no muy atractivo, de este pequeño libro, no sugiere la riqueza temática que encierran sus 130 cuartillas; por lo demás, dada la pluralidad de cuestiones en que el autor se detiene —psicología filosófica, lógica filosófica, teoría de la significación— cualquier título hubiera sido ligeramente arbitrario. La mayoría de los problemas estudiados son importantes y aun aquellos que quizá podrían clasificarse como "menores", nunca dejan de tener interés. Una de las características más agradables de este trabajo es el estilo severo, analítico, de la argumenta-