

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

---

---

JOSE ATTOLINI

Fundamentos para una Nueva  
Interpretación de la Historia  
del Arte y de la Literatura

TESIS  
PARA EL GRADO DE MAESTRO  
EN LETRAS

MEXICO  
1944



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

***A MI MADRE***

# I

## 1.

Sería difícil precisar hasta qué punto consigue ser original quien se lo propone. Quien tenga la certeza, rindiendo pleito homenaje a la sabiduría bíblica, de que no hay nada nuevo bajo el sol, tiene tanto derecho a hacerlo como quien afirme que todo es nuevo sobre el planeta.

Ni una ni otra manera de ver las cosas es del todo exacta. Ni todo lo que existe es conocido por completo, ni todo es por completo nuevo.

Profundizar en este sentido, vale tanto como llegar al germen de los primeros sistemas ideados para concebir al mundo. Siempre el dilema: Heráclito o Zenón de Elea. Todo cambia o todo permanece estático: el río que nunca es el mismo o la veloz flecha inmóvil, que conmueve a Valéry.

En las páginas de este trabajo, se ha tenido la pretensión de exponer una manera original de entender los acontecimientos literarios. Se trata de

una nueva interpretación de la historia de la literatura.

De cualquier modo, aquí no se pretende ser original por encima de todo. Antes bien, desde luego se comienza la enumeración cronológica de todos los antecedentes que han servido de fundamento para elaborar dicha interpretación.

## 2.

Por lo menos ocho siglos antes de Cristo, Hesíodo enseñaba que existe una ley divina, según la cual el bueno ha de encontrar su recompensa y el malo su castigo. Idea que más tarde habían de recoger San Agustín y Giambattista Vico.

Aunque el apuntado es uno de los elementos cardinales para que Hesíodo sea considerado como el primer filósofo de la historia, no es ese el principal. Tal concepción se completa y alcanza su plenitud en el momento en que reconoce un desenvolvimiento homogéneo de los hechos humanos, puesto de manifiesto en la sucesión rigurosa de cinco edades. Pensamiento que todavía sigue siendo la clave para interpretar el desenvolvimiento del género humano.

La primera de las cinco edades de que habla en su poema "Los trabajos y los días" es la *edad de oro* en que no existe el dolor ni el trabajo; la segunda es una *edad de plata*, donde habitaban "criaturas de cien años"; en tercer lugar, una *edad de bronce* que supo de hombres fuertes, pero injustos; la *edad de*

los héroes ocupa el cuarto lugar, tiempo en que se llevan a cabo las guerras de Troya y de Tebas, y el último, queda reservado para la *edad de hierro*, la peor de todas, en la cual le tocó vivir al poeta.

### 3.

Precursor de lo que más tarde se había de llamar dialéctica, Heráclito de Efeso, el solitario, ideó por primera vez la teoría de la transformación constante de las cosas.

Al hundir sus pies en la corriente, Heráclito advierte que ese río ya no es el mismo. Las aguas cambian a cada instante. Nunca se hunden los pies en el mismo río. Nada permanece igual. Todo fluye.

Constantemente renovado, el río viene a ser para Heráclito el germen de un sistema elemental, que explica todas las transformaciones de la naturaleza y de la sociedad. Semejante idea es la fundamental de la dialéctica.

Pero no se detiene allí su interpretación de las cosas que le rodean. Para Heráclito el mundo es eterno e infinito, ilimitado tanto en el tiempo como en el espacio. Ello no obstante, su transformación no es infinitamente progresiva, sino repetida en ciclos. Las cosas, en su transformación constante, siempre vuelven al punto de partida.

De todos los elementos fundamentales que reconocían sus contemporáneos, Heráclito escoge el fuego como imagen de la transformación que descubre en todas partes.

Pero las cosas no se transforman al acaso, siguen leyes determinadas. Una de ellas, la más importante, es la que afirma que dicha transformación siempre se lleva a cabo gracias a sus contradicciones inherentes. "La lucha —dice— es la madre de todas las cosas". Su idea no puede estar mejor expresada, tanto en exactitud como en belleza. El ser y el no ser, contradictorios, se concilian en la idea de "devenir". Hegel y Marx, con los siglos, habrían de aprovechar esta concepción genial.

#### 4.

Como en todo lo que tiene que ver con la historia del pensamiento humano, no es posible dejar de mencionar en este trabajo los nombres de Platón y de Aristóteles.

En el Timeo, ese diálogo en que el filósofo pitagórico discurre acerca del origen de todas las cosas, Platón se apoya en Hesíodo para hablar de tres edades en el mundo, una edad de Cronos, en la cual impera la dignidad; una edad de Zeus, que presencia el desenvolvimiento de los héroes y el ocaso de los dioses, y, por último, una edad de la corrupción que, parece ser, se prolonga hasta los días que corren.

#### 5.

Con su antecedente más remoto en aquel célebre apólogo narrado por Menenio Agripa en el mon-

te Aventino, Aristóteles se convierte en padre de la teoría orgánica de la sociedad cuando afirma en "La Política":

"Es indudable que el Estado es antes que la familia y que los individuos, porque el todo es antes que su parte. Así un hombre es un todo: si muere, no puede decirse que su pie o su mano existe aún". Teoría que constituye uno de los cuernos del dilema eterno de la sociología —organicismo o contractualismo— y cuya trascendencia se halla en todos los órdenes del conocimiento.

## 6.

En una fórmula de estilo matemático se podría afirmar que San Agustín es al Medievo lo que Platón es a Grecia. Fórmula tan exacta y eficaz explica el por qué de la aparición, en las páginas de "La Ciudad de Dios", de tres edades separadas por el pecado original, la obra redentora de Jesús y el Juicio Final. De donde resultan la edad de la inocencia, la de la lucha sin decisión y la de la gracia y la victoria.

Pero no hay que olvidar que las tres edades se desenvuelven dentro de una plan divino (Hesiodo), porque tan sólo "el Reino de Dios tiene historia digna de ser conservada y es allí donde se consuma la divina obra de la redención y la conjunción de los futuros habitantes de la eterna Ciudad de Dios". (Schneider).



## 7.

Como producto que es de la Edad Media, Santo Tomás no puede evadirse de la concepción del universo como "un organismo animado por un solo Espíritu y organizado según una ley y en el cual, gracias a la armonía, que por querer divino en todo se imprime, cada parte refleja la totalidad del universo". (Gierke).

Basta con lo que se acaba de apuntar para comprobar que la posición de Santo Tomás en el Medioevo resulta ser equivalente a la de Aristóteles en Grecia. En rigor, el de Aquino no hizo otra cosa que revisar el sistema del Estagirita a la luz de la fe cristiana.

## 8.

En la Edad Moderna, Giambattista Vico es el primer pensador que sale al encuentro.

El autor de la "Scienza Nuova" afirma que en toda cultura deben repetirse tres edades: "la primera, de los dioses; la segunda, de los héroes, y la tercera, de los hombres". A cada una de estas edades corresponde una forma de Estado, de derecho y de lenguaje.

A la edad divina corresponde una teocracia, un derecho sacerdotal y una escritura jeroglífica. La forma aristocrática de gobierno, el derecho por imposición directa del interesado y el lenguaje simbó-

lico son los caracteres peculiares de la edad heroica. Mientras el Estado monárquico, el derecho racional y el lenguaje popular son los atributos que distinguen a la edad humana.

En Vico, la "historia ideal eterna" de Platón se ha puesto de acuerdo con San Agustín y ha dado por resultado una concepción moderna de la historia, donde el conjunto transcurre de acuerdo con un plan divino.

Apenas es necesario insistir acerca de la trascendencia del sistema del célebre filósofo italiano, remozado por el tal vez más destacado de sus discípulos: Benedetto Croce.

## 9.

Kant, aunque situado en plena Edad Moderna del pensamiento, vuelve a tomar en cuenta la vieja concepción de Hesíodo y no deja de ella sino el espíritu, aunque con nueva forma, de la cual, por otra parte, San Agustín no está muy alejado.

En su "Comienzo presunto de la historia humana", el de Koenisberg afirma:

"El instinto, esta voz de Dios, a la que obedecen todos los animales, es quien debe conducir al novato en sus comienzos". Es la edad de la inocencia, según la concepción agustiniana.

La edad del pecado se gesta en el desenvolvimiento de la razón:

"Pronto encontró el hombre que el estímulo del

sexo, que en los animales descansa en un impulso pasajero, por lo general periódico, en él era posible prolongar y hasta acrecentar por la imaginación... La hoja de parra fué el producto de una manifestación de la razón todavía mayor que la realizada por ésta en la primera etapa de su desarrollo..."

"El tercer paso de la razón... fué la reflexiva expectación del futuro. Esta capacidad... constituye la característica más señalada de la prerrogativa humana..."

"El cuarto y último paso de esa razón que eleva a los hombres muy por encima de la sociedad con los animales, consistió en que comprendió el hombre (no más que barruntándolo) que él constituía el genuino fin de la naturaleza y nada de lo que rebulle sobre la tierra podía hacerle en esto la competencia".

Con Kant, una vez más, la concepción de San Agustín toma nueva vida y trascendencia.

## 10.

Para Juan Godofredo Herder el desenvolvimiento del género humano es en todo semejante al del individuo: el niño se convierte en hombre y el hombre en anciano.

Por su parte, Fichte, en su "Teoría del Estado", se propone hallar "un decurso que se repita en e conjunto" (Schneider).

Adam Müller concibe al Estado como algo espiritual, donde todas las actividades del hombre se combinan en un todo orgánico, dentro de una rela-

ción cósmica y religiosa, origen de la fecundidad y de la razón de ser del individuo aislado.

## 11.

Schiller, tan gran filósofo como creador, reconoce tres períodos en el desenvolvimiento del hombre por separado y del conjunto de la especie; períodos que han de ser recorridos no sólo de un modo inevitable, sino dentro de un orden determinado de antemano.

En el primero de estos períodos, el hombre se limita a tolerar el poder de la naturaleza; es la época "física"; en la "estética", el ser humano se libera de semejante poder, y en la época "moral" termina por dominarla.

Los términos agustinianos han tomado carta de naturalización en esta tierra.

## 12.

Reconociendo a Heráclito como fuente y origen de su sistema, Hegel vuelve a señalar en la historia del pensamiento humano otro de sus puntos culminantes.

En el pensamiento hegeliano, la Divinidad se reconoce y se lleva a cabo tanto en el universo como en el espíritu del hombre. La Divinidad es, al mismo tiempo, algo inmanente a cada hombre y algo sobrehumano; algo puro y natural que, ello no obstante, se consuma en este mundo.

Se trata de una evolución donde el "espíritu" adquiere conciencia de sí mismo en la misma medida en que se desenvuelve. Semejante progreso se lleva a cabo en forma dialéctica mediante tesis, antítesis y síntesis.

Pero el espíritu de que habla Hegel no sólo se pone de manifiesto en el universo y en lo íntimo de cada hombre, sino que se organiza en "espíritus nacionales", considerados como elementos de un espíritu general.

Todo espíritu nacional, al alcanzar su perfección, señala un ciclo en el curso del género humano.

"La nación —dice Hegel— vive el mismo género de vida que el individuo cuando pasa de la madurez a la vejez —en el goce de sí mismo— en la satisfacción de ser exactamente lo que había deseado y era capaz de alcanzar".

Por primera vez, Hegel concilia en un sistema perfecto una concepción del desenvolvimiento del género humano que sea al mismo tiempo organicista, dialéctica y cíclica.

### 13.

Colocado en el terreno opuesto —el del materialismo— Marx reconoce a Hegel como su maestro.

"Mi método dialéctico no sólo es fundamentalmente distinto del método de Hegel, sino que es er- todo y por todo su reverso. . . Para mí, lo ideal no es por el contrario, sino lo material traducido y tras- puesto a la cabeza del hombre". (El Capital).

Tal vez lo más importante que se pueda señalar, en función de las necesidades de este trabajo, con respecto a Marx, es el siguiente pensamiento, que se halla en el prólogo de su famoso libro "Crítica de la Economía Política":

"En la producción social de su vida, los hombres contraen determinadas relaciones necesarias, independientes de su voluntad, relaciones de producción, que corresponden a una determinada fase del desarrollo de sus fuerzas productivas materiales. El conjunto de estas relaciones de producción forma la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la que se levanta la superestructura jurídica y política y a la que corresponden determinadas formas de conciencia social. El sistema de producción de la vida material condiciona todo el proceso de la vida social, política y espiritual. No es la conciencia del hombre la que determina su existencia, sino, por el contrario, su existencia social la que determina su conciencia".

A menudo se menosprecia la contribución de Marx al mejor conocimiento de la vida del hombre en esta tierra. Pero cuando uno se coloca en un plano de rigor científico y filosófico, no puede negar que su concepción, sin llevarse a sus consecuencias extremas, constituye un modo de explicación de los fenómenos sociales y culturales que no puede, ni debe, ser tratado con desprecio.

Si Spencer se vincula a la tradición aristotélica con su criterio orgánico de la sociedad, Comte halla en Turgot la idea de la sucesión de tres edades —la teológica, la metafísica y la científica—, origen de su notable “Ley de los tres estados”.

Toda cultura, según el creador del positivismo, debe recorrer necesariamente esas tres edades.

Y hablando de Turgot, conviene no dejar pasar inadvertida la idea expuesta en su estudio acerca del progreso del espíritu humano, obra donde “se afirma que las leyes naturales son válidas también para la sociedad y que cada época está ligada casualmente con la anterior”. (Menzel).

Poeta y profeta —como Walt Whitman—, Nietzsche recoge la idea de Schiller acerca de los poetas “ingenuos” y “sentimentales” y la desenvuelve de manera nueva y original en ‘El nacimiento de la tragedia’.

En el primer capítulo afirma ‘que el avance del arte está vinculado a la duplicidad de lo “apolíneo” y lo “dionisiaco”, del mismo modo que la generación depende de la duplicidad de los seres en continua lucha y en conciliación periódica”.

Lo apolíneo es ‘sueño’ y lo dionisiaco “embriaguez”. Si Apolo significa limitación y cifra, orden y dominio de toda rebeldía interior; Dionysos valé-

tanto como libertad del instinto, embriaguez y estremecimiento.

Llevada esta tesis a sus últimas consecuencias, resulta que un pueblo joven, donde predomina necesariamente el elemento dionisiaco, es sombrío, sentimental y pesimista. Mientras que un pueblo viejo, por el triunfo del elemento apolíneo, se muestra claro, cuerdo y optimista.

De acuerdo con el criterio de este trabajo, el gran adelanto que representa la teoría de Nietzsche tiene especial interés desde el momento en que se aparta del terreno meramente filosófico por una interpretación del desenvolvimiento artístico, ya iniciado por Hegel.

## 16.

Nietzsche en el siglo pasado y Spengler en el presente, son quienes se han encargado de poner de actualidad la concepción cíclica de la historia ensayada por primera vez en las páginas de Vico.

Para Spengler "cada cultura tiene su propia psicología sistemática, como tiene su propio estilo en el conocimiento de los hombres y la experiencia de la vida. . ."

En otras palabras, a cada época corresponde una diferente concepción de la vida en toda su trascendencia.

En otra parte, afirma:

"El hombre antiguo, apolíneo —clasificación que no tiene nada que ver con la de Nietzsche—, entre-



gado a la realidad euclidiana, punctiforme, contemplaba su alma como un cosmos ordenado en grupo de bellas partes. . .”

A diferencia del hombre griego, el hombre moderno es “fáustico”, “musical”, para él “la sonata de la vida interior tiene por tema principal la voluntad; el pensamiento y el sentimiento son temas secundarios. . .”

El último elemento de la concepción spengleriana es el alma mágica.

“La idea mágica del alma tiene el carácter de un estricto dualismo de dos sustancias enigmáticas, el espíritu y el alma”.

En suma, Spengler descubre tres almas distintas: el alma apolínea, el alma fáustica y el alma mágica: Grecia, Occidente y Oriente: el cuerpo desnudo, el espíritu en fuga y la síntesis de uno y otro.

De acuerdo con su concepción cíclica, reconoce que la “decadencia de Occidente” en el terreno del arte es manifiesta:

“El arte fáustico. . . como toda arte, muere de vejez, después de haber realizado sus posibilidades internas, después de haber cumplido sus destinos en el ciclo vital de la cultura a que pertenece”.

Ya el arte actual, según Spengler, ha dejado de tener necesidad interna, carece de problemas evidentes y necesarios que resolver.

Así, pues, en Spengler, como en Hegel y Nietzsche, los problemas del arte tienen un aspecto filosó-

fico y adquieren su lugar en el ciclo total de la cultura.

## 17.

“Toda historia bien entendida es historia cultural y toda historia cultural es historia pura. No se pueden separar vida y cultura, espíritu y naturaleza”.

Tales vienen a ser los postulados fundamentales de la concepción de la historia en Karl Vossler, el célebre lingüista alemán contemporáneo.

Concepción que se apoya en tres instancias, una estética, otra filosófica y documental, la última.

“La instancia estética decide sobre el valor artístico de una obra histórica; la instancia filosófica, sobre cuestiones de principio y metodológicas; y la documental, sobre crítica histórica y sobre el valor científico de una visión histórica. En su jurisdicción, cada una tiene a las otras dos por subordinadas y por apoyos. En la filosofía y en el arte, como en dos pilares, se apoya la bóveda de la Historia. En la piedra clave del arco (instancia documental) convergen ambos soportes y ella carga su peso a uno y otro lado”. (Amado Alonso y Raymundo Lida).

La novedad, en el sistema de Vossler, reside en concebir a la historia de una manera integral, sin descuidar ninguno de sus aspectos.

A partir de Vossler, ya no se puede cometer el error de entender a la historia como una narración o un “reportaje”, necesita tanto del análisis como de

la síntesis de todos sus elementos, documento, sentido y calidad estética.

Determinada cultura corresponde a determinado momento histórico y cada hecho natural repercute en el orden del espíritu.

## II

### 1.

En el primer capítulo, tan sólo se enuncian los antecedentes para establecer los fundamentos de una nueva interpretación de la historia de la literatura.

Aunque se ha seguido un método cronológico en tal enunciación, convendría, a manera de resumen, proceder a establecer un nuevo ordenamiento con el fin de formar grupos con todos los datos susceptibles de ser agrupados.

En este capítulo, después de haberse llevado a cabo semejantes agrupamientos, se procederá a constituir con ellos un todo orgánico. En otras palabras, se articulará en forma sistemática el instrumento necesario y eficaz con que se hará posible esa nueva interpretación.

### 2.

Aquí se empieza por agrupar a todos los pensadores que han tenido la certeza de que existe un orden divino en el acaecer humano.

Hesíodo y Platón tienen el mérito de haber reconocido una ley divina en un mundo ajeno por completo a esta idea.

En el Medievo, San Agustín y Santo Tomás, no podían por menos, lo conciben todo única y exclusivamente dentro de ese orden superior.

Como una supervivencia medieval, Vico, Kant, Müller y Hegel recogen esa misma idea y la vuelven de nuevo fecunda.

### 3.

Parece ser que la idea en que casi todos los pensadores mencionados han coincidido es la de la concepción del curso humano dividido en varias edades.

Si Hesíodo afirma que son cinco; Platón, San Agustín, Vico, Schiller, Turgot, Comte y Spengler se contentan tan sólo con tres.

Por su parte, en Hegel hay tantas edades como mundos: el oriental —China, India, Persia—; el griego, el romano —comprendido el imperio bizantino— y el germánico —germano-cristiano, medieval y moderno. Ante esta clasificación, no se puede negar que en Hegel predomina el alemán y el historiador.

En cambio, Marx parece ser sociólogo y economista por encima de todo. Su clasificación se funda en "el modo de producción de la vida material" al través del tiempo:

Comunismo primitivo, esclavitud, feudalismo, capitalismo y socialismo son las cinco épocas históricas que reconoce.

En el régimen del comunismo primitivo, existía la propiedad social de los medios de producción. No existía aún explotación ni división en clases.

En tiempos de la esclavitud —Egipto, Grecia, Roma—, el esclavista es dueño tanto de los medios de producción como de la vida de sus esclavos. En este período empieza la lucha de clases.

En la época feudal, los señores eran dueños absolutos de los medios de producción y sólo dueños parciales de los siervos.

Ya en el régimen capitalista, aunque el burgués sigue siendo dueño de los medios de producción, el obrero es libre de vender su fuerza de trabajo a quien mejor se la pague.

Según Marx, en la sociedad socialista los medios de producción vuelven a ser de propiedad social y, por consiguiente, desaparece la explotación de los asalariados.

#### 4.

En resumen, Hesíodo y Platón no hacen sino reconocer la tradición, lo mismo que Vico; San Agustín atiende a un plan teológico; Schiller se ocupa y preocupa por el poder de la naturaleza y Kant por el de la razón; Turgot y Comte toman en cuenta el progreso científico; Hegel sigue la evolución del espíritu y Spengler la del alma al través de los diferentes pueblos; en el extremo opuesto, Marx se funda en las diferentes formas de producción que han exis-

tido; todos con el fin de dividir el decurso de la vida humana en varias edades.

## 5.

Heráclito, Hegel, Marx y Nietzsche no sólo se señalan por haber concebido el universo y la sociedad como un "devenir" dialéctico, sino por reconocer ciclos en ese mismo desenvolvimiento.

La idea de los ciclos interesa también a la casi totalidad de los pensadores mencionados. Además de los que se señalan en el párrafo anterior, Vico y Fichte, Turgot y Spengler también se inclinan a entender de manera cíclica la vida en esta tierra.

## 6.

La tesis organicista ha sido también muy socorrida entre los pensadores considerados en el capítulo precedente. Aristóteles y Santo Tomás, Müller y Hegel, Marx y Spencer se adhieren a ella.

Vinculada a esta tesis, la del evolucionismo aparece en Herder y en Hegel.

Parece ser patrimonio exclusivo de los alemanes —Hegel, Marx, Nietzsche, Spengler y Vossler— el cuidado de establecer las relaciones que existen entre cada época y su respectiva cultura.

Si todavía conviene señalar un grupo más, ese grupo debe ser el de los pensadores que estiman el desenvolvimiento del universo o del arte como una pugna entre contrarios. Aquí cabe señalar a Heráclito, a Schiller, a Hegel y a Nietzsche.

De esta manera queda hecho un resumen de todo lo visto en el primer capítulo de este trabajo, al mismo tiempo que una clasificación por grupos de las diferentes ideas.

Por consiguiente, el próximo paso que hay que dar es el de establecer los fundamentos del sistema, a la luz del cual se ha de interpretar la historia del arte y de la literatura.

## 7.

En el nuevo aspecto de este trabajo, se trata de armonizar lo antes expuesto en un todo orgánico.

En primer lugar —ya que se ha de seguir el orden con que fueron formados los grupos—, la idea de una ley divina que gobierne el universo no puede ser sostenida aquí en la misma forma en que queda mencionada. El terreno metafísico es siempre muy delicado y nebuloso. Es mejor apoyarse en elementos consistentes y tangibles.

Sin necesidad de penetrar en los vericuetos de la metafísica, por todas partes se descubre un orden cósmico. La precisión matemática con que giran los astros en torno de su órbita ha sido tomada a menudo como prueba de la existencia de Dios. No se trata de ir tan lejos y basta afirmar la presencia de tal precisión en dicho orden.

Si se dejan las altas esferas de la física estelar, y se contenta uno con observar el desenvolvimiento de la vida en esta tierra, se puede llegar a la con-



clusión de que también la vida tiene una razón de ser y tiende hacia su propia realización.

Los astros aparecen, alcanzan su plenitud y terminan por desaparecer en el espacio. Las diferentes formas que la vida ha ido tomando en esta tierra también han sido motivo de nacimiento, madurez y muerte.

Ahora bien, ¿qué es lo que pretende la vida en sus diversas manifestaciones? La respuesta es: realizarse. Realizarse, ni más ni menos. Realizarse, que es tener plena conciencia de sí misma y de su desenvolvimiento. Mayor conciencia y mayor desenvolvimiento a medida que la forma es más elevada y más compleja.

La vida está muy lejos de haber agotado su causal y, mientras no lo haga, seguirá transformándose y realizándose, de acuerdo siempre con las exigencias del mundo circundante.

Si a esta realización de la vida se la quiere identificar con la realización de la divinidad misma, no es más que problema de opinión. De cualquier manera Dios no está en el principio de la vida como creado de ella, sino se desenvuelve en ella y con ella y no alcanzará su perfección total hasta que la vida misma no la haya llevado a cabo. Dios, tomado como sinónimo de la vida, en el principio no es sino su potencia y es en el transcurso de las edades y de las diferentes formas que toma, como la potencia deviene acto, y el acto, perfección.

Dios —dice Max Scheler— “sin el hombre y l

historia del hombre, no podría alcanzar su propio fin, ni realizar la propia determinación de su desenvolvimiento fuera del tiempo”.

Esto es, aproximadamente, el criterio que con anterioridad había expuesto y sostenido Hegel. Pero hay algo muy importante que no puede ser admitido por Scheler y es la opinión de que “toda actividad histórica remata. . . no en obras de arte ni tampoco en el progreso infinito de las ciencias positivas, sino en este *ser* del hombre, en esta noble y perfecta forma del hombre, en esta colaboración del hombre con Dios, para la realización de lo divino”.

Después de esto, cabe la pregunta: Pues bien, ¿cómo, entonces, se realiza el hombre si no es por medio de sus obras? Ser, en el mejor de los sentidos, es crear. Crear ya sea en la obra de arte, en el sistema filosófico, en el descubrimiento científico o en a mera reproducción del individuo.

En suma, cultura y civilización no son sino re-ización y conciencia de la vida humana; la más alta forma de existencia sobre la tierra; la más elevada organización de la vida misma y del mundo.

## 8.

Por lo que respecta a la concepción del curso humano dividido en diferentes edades, en principio no puede haber discordancia. Las dificultades sobrevendrían en el momento en que se aceptara un criterio religioso, en detrimento del proceso histórico que es evidente y se tiene al alcance de la mano.

Entre una posición teológica, donde interviene el pecado y la revelación divina, y una posición fundada en documentos, no hay dilema. Se prefiere el documento histórico.

Desde este momento, sólo queda un obstáculo por eliminar. Ese obstáculo consiste en saber elegir el criterio más exacto y riguroso que ha de seguirse de acuerdo con el desenvolvimiento cronológico.

Por razones de claridad y de concisión, conviene prescindir aquí del mundo oriental y atenerse exclusivamente al mundo occidental. Esto evita complicaciones y no daña la esencia del problema en cuestión.

Hegel y Marx son los dos filósofos de la historia que tienen un criterio más objetivo a este respecto. Conciliar sus dos posiciones no es una labor imprecisa, antes bien rendirá buenos frutos en este trabajo.

Si en Hegel hay tantas edades como mundos, en Marx hay tantas épocas como modos de producción. Para descartar toda sospecha de profecía, aquí se considerarán más que cuatro épocas: comunismo primitivo, esclavitud, feudalismo y capitalismo. Este criterio es valedero, pero conviene despojarlo de cualquier reminiscencia unilateralmente económica. Por consiguiente, desde este momento, y durante todo el resto del trabajo, no regirá sino un solo criterio en relación con este tema. La primera época será llamada Edad Primitiva; la segunda —Egipto, Grecia y Roma—, Edad Antigua; Edad Media, la tercera, la última, Edad Moderna.

En la Edad Primitiva todo lo explica lo sobrenatural. La clave para la Edad Antigua es el culto de la forma. El símbolo ilumina la Edad Media. Y la voluntad, la Edad Moderna.

## 9.

Desde Heráclito hasta Marx, pasando por Hegel, el decurso humano ha sido concebido como devenir dialéctico. Esto es, los elementos contradictorios, que existen en el seno de toda manifestación del mundo, pugnan entre sí y de su conciliación resulta un progreso.

Es evidente que tal idea se desenvuelve perfectamente dentro de la misma tesitura en que está elaborado este trabajo. El que la vida y el mundo tiendan a tener conciencia cabal de su realización, no se opone a la idea de que semejante realización se lleva a cabo de un modo dialéctico y dejando documentos que puedan ser clasificados en alguna de las cuatro edades que se anotan en el párrafo anterior.

Tesis, antítesis y síntesis explican y gobiernan el devenir humano.

## 10.

Existe cierta confusión en lo que se debe entender por edades y lo que se debe entender por ciclos. Para disipar esta confusión, conviene revisar con rapidez el criterio antes expuesto acerca de este tema.

Pues bien, parece ser que en Heráclito y en Vico, en Herder y en Fichte, en Hegel y en Marx y en

Nietzsche y en Spengler la idea de un desenvolvimiento cíclico de la historia es clara y manifiesta. Lo que no sucede con los demás pensadores mencionados, en quienes se puede confundir la idea de las edades con la idea de los ciclos.

Para terminar de disipar todas las dudas, será menester recordar en qué consisten los ciclos en los principales pensadores mencionados.

Así, pues, en Vico, la edad divina, la heroica y la humana se repiten en todos los ciclos de la historia. Esto es, las tres Edades son parte constitutiva de cada ciclo.

Cosa parecida sucede en Herder. Cada ciclo, para él, es infancia, madurez y senectud. Cada ciclo se cumple como la vida de un individuo.

Para Hegel, un ciclo es el nacimiento, plenitud y muerte de un "espíritu nacional".

Con lo expuesto, basta para tener un criterio firme y, según este criterio, se puede afirmar que, para cada una de las edades mencionadas, corresponde un ciclo.

Vinculando esto a la concepción dialéctica que aquí se sostiene, estaría en su lugar el reconocer por ciclo todo proceso en el cual se descubre un movimiento completo de tesis, antítesis y síntesis.

## 11.

La tesis organicista terminará de redondear y de dar consistencia al sistema elemental que en estas líneas se trata de exponer.

En efecto, concebir a la sociedad como un organismo y sostener que la vida tiende constantemente a realizarse y a tener cabal conciencia de ese desenvolvimiento, no son ideas antagónicas. Por el contrario, se identifican y se fortalecen recíprocamente.

Lo que es válido para un organismo aislado que, por otra parte, crece y muere dentro de esa misma ley, tiene que ser válido para la sociedad en particular y en general para todo el devenir de la vida y del mundo.

Las diferentes partes de un ser vivo son elementos del todo que es el ser. A su vez, el ser aislado es parte de determinada variedad; la variedad, de determinada especie; la especie, de determinado género, y el género, de la vida total.

Hasta la parte más insignificante del más insignificante de los seres es parte de ese todo que es la vida. Por consiguiente, esa parte insignificante no puede ser despreciada, es un elemento del todo universal y como tal contribuye a la realización de la vida y del mundo.

Por otra parte, el concebir a la vida y al género humano como un organismo, facilita la división en edades. Todo organismo tiene períodos en su desenvolvimiento. De allí resulta el origen del evolucionismo.

También se debe anotar en este punto que la dialéctica no está en oposición con la idea organicista. Los ciclos, de ese modo, no son sino movimientos dialécticos completos, que señalan el proceso particular de las edades.

Con el fin de consolidar todo lo que queda expuesto hasta este punto, es necesario penetrar un poco más en el conocimiento de la dialéctica, apenas esbozado hasta este momento.

La dialéctica explica las relaciones existentes entre la naturaleza y el género humano de un modo dinámico. Todo depende de todo. Organicismo y dialéctica se identifican y se completan. Para la dialéctica, la naturaleza no es un conjunto de cosas y de fenómenos sin relación de dependencia, sino un todo orgánico en movimiento.

Dos son los principios fundamentales de la dialéctica: primero, la ley de la penetración de los contrarios y, segundo, la ley de la negación de la negación.

La primera ley se pone de manifiesto en las contradicciones internas que llevan consigo todos los aspectos de la naturaleza. En efecto, en cualquier ser o cosa que se considere hay una lucha entre su pasado y su futuro, entre su capacidad de desenvolvimiento y su muerte inevitable.

La segunda ley —negación de la negación— se demuestra en el hecho de que todas las cosas implican un proceso. La negación de una cosa o categoría, punto inicial de la transformación —primera ley—, está en sí sometida a la ley de la transformación de las cosas en su opuesta. La negación es a su vez negada —segunda ley. (Thalheimer).

En otras palabras, la "tesis" es la proposición positiva y el punto inicial. Tal proposición se niega o se transforma en su contraria y constituye la "antítesis." Es el segundo aspecto del proceso—ley de la penetración de los contrarios. La antítesis es, a su vez, negada —negación de la negación— y de esa manera se logra la "síntesis". Con la síntesis —negación tanto de la tésis como de la antítesis— se llega a una proposición superior y se lleva a cabo el proceso de transformación. Proceso de realización del mundo y de la vida considerados como un organismo; donde la idea de los ciclos aparece perfectamente congruente, porque no se trata de movimientos circulares, sino de movimientos progresivos; evolución de lo simple a lo complejo, de lo inferior a lo superior, de lo abstracto a lo concreto.

### 13.

Como todo lo expuesto hasta aquí corre el riesgo de quedarse en un plano de mera especulación filosófica, será menester poner un ejemplo de movimiento dialéctico, que signifique, a la vez, un progreso en este trabajo.

Nada mejor, con tal fin, que el aplicar todo lo anterior al desenvolvimiento de la vida, porque es evidente que toda filosofía que no logra conclusiones con respecto al destino del hombre en esta tierra, es una filosofía fallida, nacida muerta. Y este trabajo tiene, ante todo, la pretensión de contribuir a una nueva interpretación de la historia de la litera-



tura, que es, en último análisis, la historia de uno de los más altos y mejores aspectos de la vida.

Por consiguiente, el ejemplo a que se ha hecho referencia, debe servir para darle a todo lo anterior un fundamento vital y accesible. Para esto, es preciso empezar recordando la concepción hegeliana, en la que su autor comienza separando de cualquier objeto de pensamiento todas las categorías, excepto la del ser. Esto es, Hegel separa del sustantivo todos sus atributos y no afirma de él sino su mera existencia. En ese estado, ningún objeto difiere de ningún otro. Todos son, simplemente. Pero esta categoría —la del puro ser— envuelve necesariamente su negación: tesis y antítesis. Como una y otra —ser y no-ser— se hallan en manifiesta oposición, no pueden alcanzar su equilibrio hasta que no llevan a cabo su síntesis, para de esa manera poder afirmar las dos categorías a un mismo tiempo. La idea de devenir —negación de la negación: síntesis— contiene a una y otra categorías. Este conjunto recibe el nombre de “tríada”, según su autor, y es el germen de un nuevo movimiento, siempre progresivo en relación con el precedente.

El ejemplo tomado de Hegel adolece, de acuerdo con la posición adoptada en este trabajo, de idealismo. Para traducirlo en términos vitales, que son los que interesan, basta sustituir la categoría “ser” por la categoría “vida”, “no-ser” por “muerte” y “devenir” por “desvivir”. De ese modo tan sencillo, en términos accesibles a cualquier persona, se tiene

no sólo un ejemplo más, sino el firme fundamento de todo lo que se expondrá de aquí en adelante.

A pesar de su claridad, no será por demás exponer en otra forma menos rigurosa el movimiento que se acaba de anotar.

Se puede decir que cada vida tiende hacia su propia perfección. Trata de sacar a flor de tacto toda su potencia interior. Nace para realizarse y conquistar su plenitud.

Pero también quiere decir que para cada vida hay una muerte que espera; que plenitud implica decadencia y que, en último análisis, vivir y morir son una misma cosa: desvivir.

Por consiguiente, desvivir vale tanto como afirmar que la vida es muerte tanto cuanto la muerte es vida. No se explica la una sin la otra. Una y otra se precisan y completan.

Desvivir es, en suma, la síntesis magnífica de la vida y de la muerte. Y entre estos dos términos cabe toda la gama de la actividad del hombre. No hay antes ni después. En su desvivir, en la vida que se vive a cada instante en función de la muerte, el hombre halla su auténtica estatura y su verdadera trascendencia.

El desvivir es la verdadera medida del hombre.

#### 14.

Hasta aquí ha quedado demostrado que *la realización de la vida, considerada como un todo orgánico, es un proceso y un progreso evolutivo, dividido*

*hasta hoy en cuatro edades, cada una con su nacimiento, plenitud y muerte.*

Para terminar este capítulo, no queda más que un paso por dar: demostrar los vínculos que existen entre la vida y la cultura.

Por oposición al estado de naturaleza, aquí se sostiene que cultura vale tanto como tener conciencia de la vida. La vida natural es un mero desvivir sin trascendencia. Mientras la vida cultural es un desvivir consciente y repleto de sentido.

Considerado el arte como manifestación que es de cultura, queda automáticamente definido como un ejercicio donde el hombre toma conciencia de la vida. Tal definición del arte puede pecar de incompleta, pero nunca de inexacta. Está en la esencia misma de su razón de ser.

Consecuencia evidente de lo que aquí se afirma, es el considerar al arte en particular y a la cultura en general como un desenvolvimiento paralelo al de la vida y dependiente en todo y por todo de ella. Esto es, arte, cultura y vida no son sino un todo orgánico, en devenir constante de movimientos cíclicos.

A cada forma de vida, pues, corresponde una forma distinta de cultura. Y ya se sabe que decir aquí cultura vale tanto como afirmar también arte y literatura, que son tal vez sus dos aspectos más elevados.



### III

#### 1.

En el último punto del capítulo precedente quedan establecidos los vínculos entre la vida y la cultura, dentro de la posición aquí adoptada.

La filosofía de la historia es filosofía de la cultura en la misma medida en que la historia de la cultura es historia del género humano. Los mismos vínculos tienen la cultura y el arte. La historia de la cultura comprende la historia del arte. La filosofía del arte es también filosofía de la cultura.

Conviene advertir que, de acuerdo con las necesidades de este capítulo, siempre que se mencione la palabra arte se ha de entender en su sentido más amplio; esto es, debe abarcar todas las manifestaciones estéticas, ya sean plásticas, literarias o musicales.

Por razones de claridad, ello no obstante, se dará mayor importancia a las formas plásticas, por ser documentos más objetivos y precisos. Sea como fuere, las conclusiones que se logren en ese sentido se-

rán valederas tanto para la música como para la literatura, desde el momento en que este trabajo funda en una concepción orgánica y cíclica del desenvolvimiento de la vida.

## 2.

Todo lo que en este capítulo tenga cabida puede clasificarse dentro del rubro: filosofía del arte. P consiguiente, antes de dar un paso más en este terreno, será necesario precisar qué se debe entender con tal denominación.

En primer lugar, la filosofía del arte merece llamarse con toda propiedad filosofía de la historia del arte. De esa manera aparece situada en un punto intermedio entre la estética, considerada como ciencia del arte, y la historia del arte.

Se acerca a la estética por la índole específicamente filosófica del tratamiento de sus problemas: busca conceptos esenciales y leyes. Pero difiere de la estética en que las normas que persigue no son las de la creación artística en sí sino las de la creación artística en el decurso del tiempo. Si la estética es enemiga de la historia, la filosofía de la historia del arte halla en ella, precisamente, la base de su especulación. Y de aquí resultan, con toda exactitud, sus nexos con la historia del arte.

Ahora bien, la historia del arte pura, lucha por penetrar en todos los pormenores del desenvolvimiento artístico; mientras la filosofía de la historia del arte se dedica a interpretar ese desenvolvimien-

pretende descubrir leyes con tal fin y deducir, dentro de la historia del arte, el sentido del ritmo que guen sus manifestaciones. La filosofía de la historia del arte es respecto de la historia del arte, lo que la filosofía de la historia es en relación a la historia, propiamente dicha.

### 3.

Como lo reconoce Menéndez y Pelayo en su monumental "Historia de las ideas estéticas", es a los alemanes a quienes corresponde la satisfacción de haber hecho de la filosofía del arte y de la filosofía de la historia del arte un verdadero sistema. Desde los últimos años del siglo XVIII hasta los actuales, los pensadores alemanes no han tenido competidor en este terreno.

Aunque Kant inicia esta especulación en su "Crítica de la razón pura", no es él a quien se le dedicará primordial atención en este trabajo.

"La estética trascendental —afirma Menéndez y Pelayo— no es, por consiguiente, otra cosa que el examen de los elementos a priori que contiene la sensibilidad, es decir, de las formas o moldes en que necesaria y fatalmente va encerrando sus sensaciones. Estas formas son dos: el espacio y el tiempo. Si una ni otra tienen para Kant valor objetivo: no son substancias ni modos inherentes a la substancia, no meras condiciones subjetivas que poseen solamente lo que llama Kant una realidad empírica o una realidad trascendental".

Aun cuando la cita se prolongó bastante, ha sido vido para colocar a Kant entre los estetas y no entre los filósofos de la historia del arte.

En rigor, el primero que merece con toda propiedad el nombre de filósofo de la historia del arte sin lugar a duda, Hegel. Eso no obstante, antes de tratar su sistema, se dedicarán algunas líneas a Fichte, con el fin de señalar en su obra gérmenes de filosofía de la historia del arte, tal como la había concebido Hegel más tarde.

De sus "Ideas sobre la historia de la humanidad" se toma la cita siguiente:

"De las profundidades del ser nace un elemento inescrutable en su esencia, activo en sus manifestaciones, imperfectamente llamado luz, éter, calor, tal, y que es probablemente el sensorium del Creador; esta corriente del fuego divino circula a través de millones y millones de órganos, depurándose cada vez más, hasta que alcanza en la naturaleza humana el grado de pureza más alto a que puede aspirar un idealismo terrestre".

No es difícil encontrar aquí la evolución en la cual el espíritu adquiere conciencia de sí mismo y su perfección, esencia del pensamiento hegeliano

4.

Con su gran talento dialéctico, Hegel logra, primera vez, organizar un sistema con que interpretar la historia del arte.

En sus "Lecciones de estética", obra póstuma

zual debió nombrar con mayor propiedad "Filosofía de la historia del arte", Hegel señala la pauta que a de seguir después de él todos aquellos que se ligan a esa disciplina. En este trabajo es necesario exponer, con la mayor brevedad y concisión posibles, su doctrina al respecto.

Considerada inevitablemente dentro de su sistema total, la belleza no es para Hegel idea abstracta, o concreta y realizada, inseparable de la forma. "estética" es, en suma, un capítulo de su "filosofía del espíritu". "La verdad que el arte manifiesta y hace sensible es una manera propia de revelar lo divino a la conciencia, de expresar los intereses profundos de la vida y las más ricas intuiciones del espíritu". (Menéndez y Pelayo).

Hegel reconoce tres "formas particulares" de lo real: el arte simbólico, el arte clásico y el arte romántico.

En el arte simbólico, la idea fracasa ante su expresión, es demasiado abstracta e indeterminada. Los fenómenos de la naturaleza y de la vida forman un mundo ajeno. Es inútil a la postre todo esfuerzo. No sólo se consiguen relaciones arbitrarias o deformadas. La idea queda sin expresar.

Pero la idea no puede permanecer en ese estado. Necesita determinarse, hallar su forma concreta. Como espíritu que es, termina por hallar en su propia esencia la forma externa que le corresponde. Cuando el equilibrio logrado de esa manera es perfecto. La idea y su expresión se identifican por completo. Es-



to es el arte clásico. En ese equilibrio alcanza arte su perfección.

Sea como fuere, el espíritu no puede detenerse allí, requiere su total realización. Debe sobrepasar el equilibrio clásico y llegar hasta la pura espiritualidad. Necesita sacar a flor de arte su naturaleza íntima. En la forma clásica el espíritu se halla limitado, permanece dentro de lo finito. Pero la idea de lo bello es espíritu infinito y absoluto, sólo en el mundo interior de la conciencia halla su verdadera unidad. Destruye el equilibrio del arte clásico para refugiarse en sí mismo. Se trata del arte romántico. La representación sensible, radicada en el mundo exterior, no puede expresar la libre idealidad. De ese modo, la forma viene a ser extraña e indiferente en relación con la idea. Es así que fondo y forma de nuevo quedan en desequilibrio. El arte romántico y lo simbólico están colocados en terrenos opuestos por completo.

“En resumen —escribe Hegel—, el arte simbólico *busca* esta unidad perfecta de la idea y de la forma exterior. El arte clásico la *encuentra* para los sentidos y la imaginación en la representación de la individualidad espiritual; el arte romántico la *cede* en su espiritualidad infinita, que se eleva por encima del mundo visible”.

## 5.

En cuanto al mecanismo dialéctico de la concepción hegeliana con respecto al desenvolvimiento c

te, no se puede por menos de estar de acuerdo. Pero es imposible suscribir, según la posición que aquí se ha venido sosteniendo, la esencia de su razonamiento y la aplicación de sus conclusiones.

Por lo que se refiere al segundo punto, el de la deducción de sus conclusiones, no se mencionará en este lugar sino un solo ejemplo.

Refiriéndose a la arquitectura, Hegel toma al templo egipcio como muestra de arte simbólico; al templo griego como muestra del arte clásico, y, por último, a la iglesia gótica como muestra de arte romántico.

A reserva de revisar más tarde los términos empleados por Hegel, así como la esencia de su razonamiento, por ahora tan sólo se señala en estas líneas incongruencia que comete al tomar como elementos de un mismo movimiento dialéctico, obras de diferentes edades históricas. En efecto, el templo egipcio y el templo griego pertenecen a lo que en este trabajo se ha llamado Edad Antigua; mientras la iglesia gótica se halla de lleno en la Edad Media.

La tríada correcta hubiera sido como sigue: tesis: arte simbólico, representado por el templo egipcio; antítesis: el arte romántico, representado por el templo romano, y síntesis: el arte clásico, representado por el templo griego.

No es necesario tener un conocimiento profundo de la historia del arte para saber que, en rigoroso orden cronológico, entre la arquitectura griega y la arquitectura gótica se halla, en primer lugar, la

arquitectura romana y, después, la arquitectura románica; la primera en el último período de la Edad Antigua y la segunda en el primer aspecto de la Edad Media.

## 6.

Ya se dijo en este lugar que tampoco se pueden reconocer la esencia de la concepción hegeliana y los términos empleados para interpretar el desenvolvimiento de la historia del arte.

Para deslindar fronteras y evitar confusiones, en primer lugar se atenderá a la disparidad de criterios con la concepción de Hegel y después a los términos que emplea.

De todo lo escrito hasta el momento, es fácil reconocer que este trabajo se aparta por igual de la dialéctica espiritualista de Hegel y de la dialéctica materialista de Marx. Se ha tenido la pretensión de descubrir una nueva concepción dialéctica que bien podría llevar por nombre *dialéctica vitalista* síntesis de las dos posiciones mencionadas.

Ya se ha visto que los términos ser, no-ser, devenir fueron sustituidos por vida, muerte y de vivir. También será fácil situar la posición tomada en este trabajo.

En efecto, pensando siempre con rigor dialéctico la esencia de la concepción hegeliana viene a ser tesis; la esencia de la concepción marxista, la antítesis, y la esencia de la concepción tomada para este trabajo, la síntesis.

El desenvolvimiento de la triada sería el siguiente: tesis: espíritu, antítesis: materia y síntesis: vida.

Apenas es necesario recordar que aquí se pretende concebir el desenvolvimiento del hombre en esta tierra como un desvivir en que la vida logra conciencia de sí misma, a medida que se lleva a cabo.

## 7.

El último punto de enemistad con la concepción de Hegel es el relativo a los términos que emplea en su interpretación de la historia del arte. Pero como los términos no son sino marbetes con que se reconocen sus conceptos, se comenzará por revisar esos conceptos.

En este trabajo no se considera la belleza como idea abstracta, como revelación de la divinidad, como expresión del espíritu. Aquí la belleza es una manifestación del desvivir, un aspecto elevado de la realización de la vida, tal vez la mejor manera de que la vida dispone para tener conciencia de sí misma.

Por consiguiente, en vez de tomar a la idea como motor del arte, en este lugar se toma a la misma vida. No cabe duda de que la vida es la que busca su expresión formal en cada ciclo del arte y del ser humano.

En sus primeros intentos, la vida fracasa: no halla su forma apropiada. A este período se le dará nombre de arte romántico.

Sea como fuere, la vida no puede quedar derrota, debe salir al exterior en toda su plenitud. La

forma debe corresponder en todo y por todo a su contenido vital. Cuando la vida vence y no tropieza con deformaciones para su manifestación estética, el arte logra su clasicismo.

Pero el torrente vital no se detiene en ese punto, debe realizarse por completo. Llega un momento en que se divorcia de la forma, después de haberla rebasado. La expresión sigue girando en torno suyo, mientras huye la vida. Es el período de la decadencia, la forma no es sino una mera especulación de sí misma, ajena del todo a su contenido. Este es el aspecto barroco del arte.

Así es como el arte romántico viene a ser la tesis; el arte barroco, la antítesis, y el clásico, la síntesis.

Y ya que en todo esto se ha seguido la pauta hegeliana, en el resumen no hay por qué evitarla.

Conforme a ese modelo, aparece el arte romántico como el fracaso de la vida en busca de su forma estética apropiada. El arte clásico alcanza identificación del fondo vital y de la forma, hasta que el arte barroco rebasa toda expresión en su necesidad de que la vida cumpla su ciclo.

Antes de dar por terminado este aspecto del trabajo, lo único que resta por precisar es que los términos romántico, clásico y barroco no se han tomado al acaso, sino responden a una tradición reconocida. Esta tradición será la que se exponga en las páginas siguientes.

Goethe, en sus conversaciones con Eckermann, es quien se encarga de señalar el rumbo exacto.

“Los conceptos de poesía clásica y romántica —dice el domingo 21 de marzo de 1830— que ahora corren por el mundo entero, y que originan tanta discusión y tanta discordia, provienen de Schiller y de mí. Yo seguía en poesía la máxima del procedimiento objetivo, y sólo ella me parecía acertada. En cambio, Schiller, que tenía una naturaleza subjetiva, creía que su manera era la justa, y para defenderse de mí escribió su estudio sobre la poesía ingenua y la sentimental. Me demostraba que yo mismo, contra mi voluntad, era romántico, y que en mi “Ifigenia” predominaba el sentimiento, por lo cual no era tan clásico ni tan a la manera antigua como acaso se creyera. Los Schlegel recogieron la idea, ampliándola, y hoy se ha extendido por todas partes, de modo que todo el mundo habla de clasicismo y romanticismo, cosa en que nadie pensaba hace cincuenta años”.

Antes de seguir el camino que Goethe señala, no será por demás espigar y agotar todos los datos que él mismo puede entregar.

Dos párrafos más acerca de este tema se hallan en sus famosas “Conversaciones”, siempre tan llenas de sugerencias.

El jueves 2 de abril de 1829 afirma:

“Se me ha ocurrido una denominación que no expresa mal la relación entre ambas cosas. A lo clás-

sico lo llamo lo sano, y a lo romántico, lo enfermo. Según esto, los Nibelungos son tan clásicos como Homero, pues ambos son sanos y fuertes. En cambio, la mayor parte de lo moderno no es romántico por ser nuevo, sino por ser débil, blando y enfermo; al paso que lo antiguo no es clásico por antiguo, sino por fuerte, fresco, alegre y sano”.

Un último párrafo, que debía haber sido el primero por la fecha, es el del viernes 17 de octubre de 1828:

“¿Para qué sirve todo ese montón de reglas de un tiempo anticuado, y para qué todo ese ruido a propósito de lo clásico y lo romántico? Con que una obra sea buena y sólida es también clásica”.

Las citas han sido largas, en primer lugar como un tributo de admiración a quien las pronunció y, en segundo, porque no se podría haber superado su manera de expresarlas.

Sea como fuere, se pueden concretar sus enseñanzas:

La paternidad de la idea es tanto suya como de Schiller. Lo clásico es lo objetivo, lo sano, lo fuerte. No todo lo antiguo es clásico, sólo lo que perdura por su frescura, alegría y salud. Lo romántico es lo subjetivo, lo enfermizo, lo débil, lo blando. Lo moderno suele ser endeble y, por tanto, romántico; pero puede ser clásico si es bueno y sólido. No se debe confundir lo clásico con lo académico. Lo académico no es sino un montón de reglas sin significado.

Nunca ha habido dos espíritus tan opuestos ni tan cercanos como el de Goethe y el de Schiller. Goethe es el mejor ejemplo de la índole clásica y Schiller, de la índole romántica. Son ejemplos vivos y eficaces. El dilema era evidente y ninguno de los dos escapó a su propia comparación.

Pero Schiller empleó otros términos. En lugar del adjetivo "clásico" se sirvió del adjetivo "ingenuo" y en lugar de "romántico" usó "sentimental".

Schiller entiende por poeta ingenuo al que es naturaleza, al espontáneo, sencillo, instintivo, con frecuencia infantil, siempre auténtico y movido por una necesidad interna. En cambio, recibe el calificativo de sentimental el poeta que busca a la naturaleza, porque ya no está en él. En la poesía sentimental la idea y su expresión aparecen extrañas la una con respecto a la otra.

En suma, el arte ingenuo es el de las culturas primitivas y el sentimental, el de las culturas que han llegado a su mayor grado de madurez.

Para los hermanos Schlegel, caricaturizados tan sin piedad por Heine, lo romántico había de tener una nueva acepción.

En la índole romántica del escritor, Federico descubre sentimiento y entusiasmo profético, no ajenos al cristianismo. Pero lo romántico en él no se opo-



ne a lo antiguo, sino a la imitación fría y calculada.

11.

Una opinión que no debe faltar en este trabajo es la Saint-Beuve. La definición que en este lugar se recoge, se halla en una de sus "Causeries du lundi", la que tiene por título "Qu'est-ce qu'un classique?"

"Un verdadero clásico —afirma el célebre crítico francés, con la lentitud peculiar de su estilo— es un autor que ha enriquecido el espíritu humano, que ha aumentado realmente su tesoro, que le ha hecho dar un paso más hacia adelante, que ha descubierto alguna verdad moral inequívoca o profundizado alguna pasión eterna en este corazón en que todo parecía conocido y explorado; que ha expresado su pensamiento, su observación o su invención bajo no importe qué forma, pero siempre grande y anchurosa, fina y sensata, sana y hermosa en sí; que ha hablado a todos en un estilo a la vez personal y común a todo el mundo. . ."

Una vez más, la autoridad de quien se cita y el contenido de la cita, han sido motivos suficientes para prolongar la reproducción exacta de las líneas que anteceden. Ello no obstante, a manera de resumen, podría afirmarse que, según Sainte-Beuve, clásico es quien interpreta en un momento dado y de la mejor manera posible un estadio de la evolución humana.

El criterio de André Gide a este respecto es también muy notable y merece retener la atención de quien se preocupe por estos asuntos. En su libro "Incidences", como contestación en una encuesta de la revista "La Renaissance" acerca del clasicismo, sostiene que esta posición se logra mediante cualidades morales, distinguiéndose entre todas ellas la modestia.

En otro lugar de ese mismo volumen — "Billets à Angèle. I. Classicisme—, el autor de "La porte étroite" afirma que el artista romántico se preocupa más por *parecer* que por *ser*. Una apariencia viva y ágil cubre una realidad todavía no conquistada. Por el contrario, el artista clásico no se ocupa en su exterior, su calidad es interna. Con frecuencia muestra menos de lo que tiene y nunca trata de sobresalir por medios que no sean legítimos.

Observaciones tan sagaces y acertadas no dejan de tener su lado débil, cuando Gide afirma que tan sólo los escritores franceses han logrado el verdadero clasicismo. Sólo una excepción reconoce, Goethe. Y como éste, se muestra enemigo del academismo, por no ser sino imitación y simulacro. Por otra parte, el argumento en que fundamenta su orgullo nacional radica en su tesis de que sólo es clásico quien ha logrado domeñar un impulso romántico. Esta tesis tiene gran profundidad y se debe reconocer que la índole del espíritu francés consiste, precisamente, el triunfo de la razón sobre los sentidos y el instinto.

Si uno pretendiera reducirse tan sólo al estudio del clacisismo francés, debería llegar a la conclusión de que, en efecto, el más sobresaliente de sus rasgos fundamentales es el racionalismo.

Henri Peyre, en su notable trabajo "Le classicisme français", después de haber recogido numerosas discusiones y comentarios acerca del tema señalado, precisa como caracteres fundamentales que se han reconocido al clasicismo de su patria los siguientes: racionalismo, intelectualismo, impersonalidad y universalismo, naturaleza y verdad, relaciones con la moral y relaciones con la antigüedad.

Con rapidez se presentará en cada uno de estos conceptos con el fin de obtener datos concretos que se puedan aprovechar más tarde en este trabajo.

Aunque la influencia de Descartes en su siglo se ha sobreestimado con frecuencia, no cabe duda de que la razón siempre ha sido motivo de equilibrio y de discreción, cualidades del clasicismo francés. Peyre prefiere el término intelectualismo en comparación con el de racionalismo, cuyo empleo considera peligroso y a menudo desacertado.

En el siglo de Descartes, donde no todos le concedían a la razón el derecho de organizar la vida, "todos, por el contrario, conocieron y gustaron el placer de entender". "El análisis psicológico —afirma Peyre más adelante— es tal vez el rasgo permanente más característico de la literatura francesa desde

Crétien de Troyes o Jean de Meung hasta Marcel Proust y André Gide”.

Brunetière “gustaba repetir —dice Peyre— que a razón, siendo en nosotros lo más general... constituía naturalmente el fundamento de esa literatura eminentemente universal e impersonal que fué la del siglo XVII. El romanticismo, por el contrario, era a sus ojos una literatura que se dirigía a la imaginación y sobre todo a la sensibilidad, es decir a lo más personal y variable que hay en nosotros, por lo que de allí resulta una literatura individualista y relativista”.

Pero Peyre no está del todo de acuerdo con Brunetière. Afirma, en efecto, que la universalidad de los clásicos siempre se consigue “con alguna frialdad aparente y algún exceso de abstracción”. El clasicismo se dirige no tan sólo a lo racional, sino a la emoción y hasta a lo inconsciente.

Cuando Brunetière afirma que el clasicismo no tenía mayor predilección que la de la naturaleza, Peyre vuelve a estar en desacuerdo. Niega que el clasicismo sea un naturalismo. Bajo la apariencia de naturalismo es más bien un idealismo, concluye con R. Bray.

Por lo que respecta a las reglas, reconoce que, en efecto, el arte clásico se apoya en ellas, pero no son ellas su fin.

Para los clásicos, la belleza consistía en “extraño equilibrio, difícil de ser sostenido por mucho tiempo”. Por consiguiente, las reglas tan sólo eran

un medio para lograr este fin del arte y aprovechar esa aspiración estética.

En cuanto a las relaciones del arte con la moral concluye: "Nuestros clásicos son psicólogos y artistas ante todo, moralistas algunas veces, pero sólo por exceso".

Por último, frente al tema tan manido del humanismo de los clásicos, Peyre señala la diferencia que existe entre imitar y asimilar, y demuestra su convencimiento de que los clásicos franceses no sólo han asimilado los valores profundos de la antigüedad, sino que los han resumido en sí mismos.

#### 14.

Si el clasicismo ha quedado suficientemente expuesto en lo que antecede, todavía conviene hacer algunas indicaciones alrededor del romanticismo considerado en su aspecto histórico.

Basta recurrir a cualquier historia de la literatura española para descubrir en el romanticismo literario relaciones profundas con el liberalismo político. En América Latina, el romanticismo es una bandera contra España. Ello no obstante, en Francia el movimiento romántico coincide con la restauración de la monarquía.

Sea como fuere, son atributos del romanticismo histórico: el desorden formal y la aversión a las reglas; la afición a lo lejano, tanto en el tiempo como en el espacio, y el triunfo de la pasión sobre el cerebro. Enemigos de toda tradición y de toda norma

os escritores y artistas románticos, en suma, prefieren la aventura a todo lo cotidiano.

## 15.

Si romanticismo y clasicismo han sido discutidos lo bastante en lo que queda escrito, lo barroco también requiere igual atención.

Aunque lo romántico y lo clásico pertenecen tanto a la literatura como a las artes plásticas, lo barroco se reconoce con mayor propiedad en estas últimas. Y es a éstas a las que habrá que acudir para fijar su situación y sus caracteres peculiares.

En los siglos XVII y XVIII se desenvuelve en Italia un movimiento artístico en el que priva lo decorativo y la tendencia al escorzo. Movimiento que lucha por restaurar la época y la pintura de Miguel Ángel y de Rafael, sin conseguirlo.

Mientras Buonarroti alcanza estatura de coloso en sus obras, los pintores napolitanos y genoveses de esos siglos no llegan a ser sino artificiales. Los escorzos en el pintor de Urbino eran alarde de belleza y en los pintores del barroco se reducen a pura habilidad de oficio. Basta citar los cielos rasos, que en las cúpulas, de Giambattista Tiepolo, para tener abstraído el concepto de lo que recibió el nombre de arte barroco.

## 16.

Hartmann, en su "Historia de los estilos artísti-

cos", termina de redondear este concepto de lo barroco, indispensable para completar los fundamentos de la terminología de este trabajo.

Comienza por considerarlo como 'una exageración de la forma y un exceso de fantásticos elementos decorativos, que llegan hasta lo confuso y improbable...' Ello no obstante, Hartmann se cuida de precisar sus relaciones con la cultura y con las normas espirituales de su época. Esto es algo que no debe pasar inadvertido. El barroco es un estilo orgánico, producto de su tiempo y con una historia interna rigurosamente condicionada.

Como complemento de lo que se acaba de escribir acerca del barroco, conviene anotar la preponderancia de la elipse como motivo decorativo, que sustituye por completo al círculo y a las figuras geométricas cerradas. Otro de los caracteres fundamentales del barroco en la arquitectura, es la sustitución de la función utilitaria por la función decorativa. En efecto, con frecuencia las columnas barrocas se salen del cuerpo del edificio y tan sólo aparecen como elementos decorativos, ajenos a toda necesidad técnica.

## 17.

Ateniéndose exclusivamente a la arquitectura, Wolfflin hace observaciones muy interesantes comparando lo clásico con lo barroco.

En el clasicismo, la proporción es perfecta. Cada forma descansa sobre sí misma. Cada uno de los

elementos del conjunto se manifiesta libre, pero en armonía completa con la totalidad. Su valor es objetivo y de un equilibrio total. El arte vive su propia vida, pero siempre en proporción con la vida humana.

En cambio, en el barroco se rompe esa armonía. Lo completo y perfecto se vuelve inquieto y dinámico. No se pretende la seguridad del ser, sino la asunción del acaecer. Las masas entran en movimiento y cada uno de sus elementos se articula con dificultad y, en lugar de mantener su libertad dentro del conjunto, se aglomera sin verdadera independencia.

## 18.

Basta con lo expuesto para demostrar que la elección de los términos romántico, clásico y barroco no es producto del acaso, sino de una tradición reconocida. Pero no sólo este propósito se ha tomado en cuenta para acumular los datos que anteceden, también se ha querido que sirvan de fundamento para formular la definición correspondiente a cada uno de los términos, de acuerdo con las necesidades de este trabajo.

Si se logra una completa claridad y concisión a este propósito, se podrá disponer del instrumento más acabado para poder emplear esa nueva interpretación de la historia del arte y de la literatura que aquí se expone.

No será por demás advertir que desde este momento los términos romántico, clásico y barroco se



dejarán de emplear como propios de determinadas épocas del arte y de la literatura, para elevarlos a la categoría de claves, no de un siglo ni de una nación, sino de todas las naciones y de todos los siglos en los cuales se haya cultivado el arte y la literatura.

## 19.

En esa sublimación de que acaba de hablarse, el concepto de lo romántico deja a un lado sus atavíos del siglo pasado y empieza a ser sinónimo de rebeldía estética. Romántico es todo ímpetu que inicia un nuevo ciclo social y cultural. Es evidente que tal ímpetu debe ser de índole subjetiva.

En la obra de arte romántica, el contenido aparece como superior a su expresión. La forma es adámica en la plástica y derroche en la literatura. Rechaza la disciplina, porque lo que importa es lo que se expresa y no la manera de expresarlo. Procura una reacción inmediata en el lector o en el espectador. La vida es fugitiva y puede acabarse súbitamente, antes de que el artista romántico haya comunicado su mensaje.

Romanticismo, en este sentido, vale tanto con la juventud; juventud de los pueblos o de los individuos. Toda revolución auténtica —no se trata de meras rebeliones—, lleva consigo un nuevo concepto de la vida y de todo lo que de ella depende. Con las revoluciones, los pueblos y los hombres se rejuvenecen, empiezan a vivir una vida nueva con nu

vo ritmo. De allí la precipitación por expresar el mensaje recóndito. En el ímpetu romántico vale más lo que se promete que lo que se expresa. Se goza del esfuerzo y no de la cumbre conquistada.

## 20.

Mientras en el romanticismo todo se reduce a desmedido afán del corazón, en el clasicismo hace su aparición la cordura del cerebro. La disciplina comienza a poner de manifiesto sus despreciadas cualidades. Lo objetivo reclama su presencia como algo inevitable. No hay más que un santo y seña: equilibrio. Equilibrio de cerebro y corazón, de fondo y forma, de palabra y frase, de dibujo y colorido, de verso y estrofa: supeditación de todas y cada una de sus partes al conjunto, pero sin perder su valor y libertad.

En el clasicismo ha triunfado un nuevo estado de cosas con su respectivo orden social y su renovado concepto de la vida. Ya no se trata de individualismo desmedido, sino de conciencia colectiva. Es preciso trascender. La forma debe ser la traducción limpia y exacta de su contenido. Equilibrio, mesura, discreción, armonía, son las cualidades de lo clásico. El artista clásico siempre identifica su necesidad vital con su forma y siempre entrega más de lo que muestra. El máximo de contenido se logra con el mínimo de expresión.

Cuando una comunidad está segura de que ha hallado la clave y la solución del problema social,

el artista no tiene más preocupación que expresar el mensaje de su tiempo. Es la atmósfera propicia para la obra maestra. Se puede decir del artista clásico que siente con el cerebro y que piensa con el corazón. De ello resulta que mientras más rebelde y exaltado sea el ímpetu romántico domado por el artista, mayor será la claridad y trascendencia de su mensaje. Es la época en que el artista suele penetrar en las entrañas del ser humano y saca a flor de arte una verdad perenne, una verdad siempre renovada y siempre idéntica a sí misma.

## 21.

Si lo romántico se distingue por el desequilibrio existente entre la forma y su contenido, con la preponderancia evidente del fondo respecto de su expresión, y si lo clásico vale tanto como equilibrio de fondo y forma; en lo barroco se vuelve a descubrir un desequilibrio, donde la forma predomina de tal manera sobre el fondo, que aparece despojada por completo de contenido alguno. El retruécano hace su aparición en la literatura y la tortura lineal, en la plástica.

## 22.

A manera de resumen, se podría afirmar que si en lo romántico se peca por descuido y atropello de forma, en lo barroco se peca por exceso en el cuidado de ella. Si lo romántico es poco menos que puro con-

tenido, lo barroco es poco menos que pura expresión.

Ante los románticos, que se pierden por el corazón, y los barrocos, que se pierden por el cerebro, se yerguen los artistas clásicos, que trascienden y alcanzan vida permanente por pensar con el corazón y sentir con el cerebro.

## IV

### 1.

En los tres capítulos anteriores se ha fundamentado y establecido un instrumento para interpretar la historia del arte y de la literatura. Este trabajo quedaría trunco si no se demostrara la eficacia de tal instrumento. No es otra la tarea que aquí se emprende.

En primer lugar, su aplicación se llevará a cabo en un ciclo completo de la historia del arte occidental: la Edad Antigua.

Cabe advertir en este punto que, aunque tan sólo se ha pretendido aplicar este instrumento con respecto al arte y a la literatura, su radio de acción es, con mucho, superior al mencionado. Los tres aspectos de que aquí se ha hablado —lo romántico, lo clásico y lo barroco—, tienen tal arraigo en la naturaleza humana que su aplicación puede efectuarse lo mismo en una época, en un pueblo o en un individuo aislado.

En rigor, todo lo que tiene vida propia en esta tierra es susceptible de ser interpretado y explicado

en su acontecer por los tres distintos aspectos de cada ciclo.

Si se trasladan tales conceptos a la vida de un hombre, corresponde a la juventud lo que aquí se ha llamado período romántico; la plenitud viene a ser sinónimo de clasicismo y queda reservado el adjetivo de barroco para aquella edad en que empieza y se propaga la decadencia del hombre.

## 2.

Egipto, Grecia y Roma, con sus respectivas culturas, son los tres pueblos que forman y representan la Edad Antigua.

Se demostrará en las siguientes líneas que el arte egipcio merece el calificativo de romántico y que vale tanto como la tesis de la Edad Antigua. El arte romano viene a ser barroco y la antítesis del ciclo. Mientras el arte griego es, no más ni menos, la síntesis de los dos aspectos y el arte clásico por excelencia.

Si en la Edad Antigua el cuerpo —“soma”— es la clave de toda su historia, en la Edad Media todo se explica por el espíritu. Así es como en el estilo románico se advierte la reacción contra el antiguo concepto de la existencia. Dos mundos luchan entre sí. El concepto griego de la vida ha caducado y en su lugar uno nuevo lucha por prevalecer.

En la Edad Antigua la conciencia individual prospera por todas partes y en el Medievo queda sustituida por una conciencia colectiva. Si sensibilidad

y conocimiento para el griego empiezan y terminan con el individuo, para el hombre medieval comienzan con la conciencia de la personalidad y afirman en todas sus manifestaciones la presencia de lo colectivo.

### 3.

Como ya se advirtió desde el principio de este capítulo, la aplicación del instrumento interpretativo aquí expuesto no se reduce tan sólo a grandes espacios de tiempo, su eficacia se pone de manifiesto lo mismo en el acaecer de un pueblo que en el de un individuo.

Por consecuencia, cada uno de los aspectos que se acaban de mencionar en relación con cada edad, debe ser, a su vez, analizado como ciclo completo. No se olvide que la vida ha sido concebida como el acontecer dialéctico de un organismo, de tal modo que su evolución es infinitamente constante y se pone de manifiesto en todos y cada uno de sus aspectos, por insignificante que éste sea.

### 4.

Al penetrar en la Edad Antigua, se descubre al punto la arquitectura monumental de los egipcios. La vida de los muertos lo invade todo. Sin influjos «extraños palpables, este arte será el antecedente del griego y del romano.

Un nuevo concepto de la vida busca allí su ex-

presión apropiada. Gigantescas masas son erigidas con ese propósito. No hay equilibrio. La intención sobrepasa a la forma que adquiere. Cada tumba es una morada definitiva. Cada casa es un lugar de tránsito. Lo permanente es la religión y el arte depende inevitablemente de ella.

Es el aspecto romántico de la Edad Antigua.

5.

En Grecia, la arquitectura se consagra a los dioses olímpicos. Los monumentos se acostumbran a la belleza y a la medida del hombre. La vida es optimista: halla su expresión apropiada.

En Egipto todo es falta de medida. En Grecia todo es equilibrio. Los templos tienen proporciones exactas. La vida y su concepto son una misma cosa. Si la tradición no es sinónimo de tiranía, la religión tampoco es falta de libertad. El hombre es la medida del hombre: está situado a mitad del camino entre el intelecto y el instinto. Mundo y hombre se identifican. El universo se proyecta en el ser humano y el ser humano en el universo.

Para el griego, el elemento arquitectónico por excelencia es la columna. Su redondez evoca con insistencia la vida orgánica. La columna aparece como el símbolo más alto y exacto de la vida orgánica: encerrada y perfecta dentro de sí misma.

Es el aspecto clásico de la Edad Antigua.



## 6.

El destino de los pueblos militares conquistadores es el de ser esclavos intelectuales de los pueblos que dominan. Roma depende en un principio de los etruscos y más tarde de los griegos.

Si en Egipto todo es austeridad y en Grecia, todo equilibrio, en Roma todo se reduce a pompa externa, magnificencia seductora. La pureza ática se deforma y altera con efectos puramente decorativos. Artificio y ornamento es el santo y seña del arte romano. Carece de contenido y no tiene vida sino en la superficie. Habilidad de oficio y nada más.

Es el aspecto barroco de la Edad Antigua.

## 7.

Como ya se hizo notar en el momento oportuno, los tres aspectos de la Edad Antigua constituyen a su vez un ciclo completo en sí mismos.

Aquí se empezará analizando la evolución del arte egipcio. Tres períodos históricos marcan su desenvolvimiento: la época menfita, la época tebana y la época saíta. Estas tres épocas forman un movimiento dialéctico perfecto: la menfita es la tesis y el romanticismo; la saíta es la antítesis y lo barroco, y la tebana, el clasicismo y la síntesis.

Efectivamente, Egipto, romántico de suyo, tiene su respectiva época romántica: la menfita. Esta época se extiende entre la tercera y la novena dinastías y se distingue por sus sepulcros descomunales: pirá-

mides para los reyes y mastabas para los nobles. La arquitectura es tosca y desmedida. Las pirámides de Memfis y la gran esfinge de Gizé explican esta época.

La época clásica del romántico Egipto es la tebana, comprendida entre la novena y la vigésima primera dinastía. Los sepulcros toman forma de hipogeo. Gracia y equilibrio son los caracteres peculiares de estos monumentos. El santuario de Luxor y el templo de Karnak, ambos dedicados a Amón, el dios nacional, son los mejores ejemplos del clasicismo egipcio. Uno y otro monumentos pugnan por la superioridad, sin obtenerla por completo. Si Karnak triunfa por sus dimensiones, Luxor triunfa por su belleza: el fallo no puede ser absoluto.

Después de la vigésima primera dinastía, empieza la decadencia del Egipto. Desde esa dinastía hasta la conquista de los romanos abarca la época barroca. Esta época, llamada saíta y tolomeica por los historiadores, se distingue en materia de arte por su excesiva ornamentación. Los muros y las columnas se hallan muy lejos de la sobriedad de antaño y se recargan de motivos. El templo erigido en honor de Isis en la isla de File es una muestra espléndida del barroco egipcio.

Y aquí se cierra el ciclo artístico del Egipto. Romántico por naturaleza, su arte alcanza plenitud en los soberbios templos de Luxor y de Karnak.

El ciclo artístico de Grecia también se divide en tres épocas perfectamente deslindadas. La primera, la romántica, abarca desde la introducción de las Olimpiadas hasta la guerra con los persas (776-500 A. C.) Es el orden dórico lo que priva en el terreno de la arquitectura. Sencillez, austeridad y vigor de formas son los caracteres peculiares de este estilo, signo de primitivismo y de rigidez. La vida es una fuerza que evoluciona sin hallar todavía su expresión adecuada. El templo arcaico de Corinto con sus columnas monolíticas es una muestra del romanticismo griego: formas macizas y funcionales, firmeza y solidez por todas partes.

La época clásica de Grecia —clasicismo en medio del clasicismo— se extiende desde las guerras médicas hasta la dominación macedónica (500-338). Es la Edad de Oro, el siglo de Pericles. La unidad nacional se ha consolidado con el triunfo y el equilibrio en el arte es su mejor expresión. El orden jónico, con su sencillez elegante y su gracia ligera, señala el mayor esplendor griego. El Partenón, en la Acrópolis, es testigo eterno de este período.

El orden corintio, como todo arte barroco, cae en la abundancia de adornos y de decorado. La elegancia, lejos de ser sencilla, se decide por la magnificencia. Desde la dominación macedónica hasta la subyugación de Grecia por los romanos (338-146), la decadencia es manifiesta. El templo de Júpiter Olímpico en Atenas se levanta como un último es-

fuerzo, después de que el arte griego había agotado todas sus posibilidades.

El Partenón, clásico monumento entre monumentos clásicos, perfección de perfecciones, señala el momento culminante de la Edad Antigua en materia de arte.

## 9.

Desde la dominación de Grecia hasta que Octavio toma el nombre de Augusto (143-31 A. C.), queda comprendida la época romántica de Roma. Es el período del arte toscano, también conocido como dórico-romano. Es el tiempo en que se afina el instrumento de expresión. Los templos de Júpiter y de Juno en el Campo de Marte expresan inquietud.

El Foro Trajano es el monumento más característico de la época imperial (31 A. C.-180 D. C.). En el siglo de Augusto, el arte romano alcanza su plenitud. Horacio y Virgilio daban brillo en la poesía a ese clasicismo.

Con la muerte de Marco Aurelio, en el año 180 de la Era Cristiana, se inicia la decadencia de Roma. Si en la época imperial el arte jónico-romano es el que predomina, en la decadencia el corintio-romano demuestra una vez más que, en materia de plástica, el exceso en el decorado siempre es su toma evidente de barroquismo. El estilo jónico-romano, era basto, pero no dejaba de ser suntuoso. En el corintio-romano, las líneas se refinan en la misma proporción en que recargan sus motivos de

ornato. El Panteón señala la decadencia no tan sólo del arte romano, sino de todo el arte antiguo.

Los templos de Luxor y de Karnak— clásicos en el romántico Egipto—, el Partenón— clásico en la clásica Grecia— y el Foro Trajano —clásico en la barroca Roma— son los puntos culminantes del arte de la Edad Antigua, monumentos y documentos de una concepción peculiar del mundo y de la vida.

De esta manera el ciclo está completo y comprobada la eficacia de la interpretación aquí expuesta. La historia del arte se esclarece y alcanza todo su valor y significado con este método.

## V

### 1.

Cuarenta años de guerras civiles movieron a Enrique IV y a su ministro Sully a la reconstrucción nacional y a la paz. Amado de todos, el rey empieza a establecer de nuevo el orden. En 1610, con su muerte, deja el trono a su hijo. Pero no es Luis XIII quien había de gobernar, sino la mano firme y ruda de Richelieu. El cardenal completó la obra comenzada por Enrique IV.

La disciplina se impone por todas partes. Seco y frío, Malherbe legisla en el terreno de la literatura. En 1633 se funda la Academia. De 1630 a 1660 abarca este primer período, todavía turbulento. Corneille es el talento indiscutible de este lapso. En mitad del tumulto da a conocer sus obras maestras. Es el precursor del clasicismo.

Richelieu había puesto los cimientos del absolutismo. Luis XIV es el Estado. Boileau reanuda la labor de Malherbe y termina por imponer sus pre-

ceptos. Desde el año de 1660, el talento, antes que ser sofocado por la disciplina, encuentra en ella su libertad y su trascendencia. Racine había de mantener en esta escuela. Molière también recoge sus preceptos.

La decadencia se inicia con los ataques de Fénelon. La Bruyère y Saint-Simon buscan nuevos recursos. El ideal clásico se derrumba con el edificio construido por Luis XIV. Absolutismo y clasicismo, como dos hermanos gemelos, nacen, crecen y desaparecen juntos.

## 2.

A los treinta años, en 1636, Corneille estrenó la primera tragedia clásica digna de ese nombre. El triunfo es decisivo. Richelieu se sirve de la Academia para acometerlo. Pero Corneille contestó con toda una serie de obras maestras: *Cinna*, *Horacio*, *Polyeucte*, *Pompée*, *Rodogune* y *Le Menteur*. Con el fracaso de *Pertharite* termina la carrera teatral de Corneille. Aunque se retira a reflexionar, escribe sus famosos "Discours sur la tragédie", su obra posterior nunca llegará al nivel que alcanzaron las piezas mencionadas. *Cédipe* es aplaudido en 1659, pero el mensaje de Corneille ya estaba dado y el gusto del público buscaba nuevos estímulos.

Descuidado y rudo, tímido y altivo, Corneille es el precursor del teatro clásico francés. Con *Le Cid* señala la pauta que había de seguir la tragedia. Las tres unidades, inspiradas en Aristóteles, renacen

De cualquier manera, no había de ser Corneille quien llevara a la plenitud esta forma de expresión. Sus personajes tienen estatura sobrehumana. En su obra, la voluntad triunfa siempre sobre las pasiones. Si se estableciera un paralelo con los grandes trágicos de Grecia, Corneille y Esquilo estarían en el mismo plano. En uno y en otro la forma de expresión es todavía ruda y los personajes rebasan, con mucho, la medida de lo humano. Vicio los hubiera llamado "divinos". Uno y otro representan el romanticismo de su época.

### 3.

En una época de lucha y de vigor —absolutismo en el gobierno, jansenismo en la religión, cartesianismo en la filosofía—, Corneille no pudo menos de producir a sus obras de personajes excepcionales.

Mientras en Corneille el amor era una pasión demasiado débil para concentrar todo el interés de una tragedia; en Racine, más humano, el amor es la parte esencial de sus obras. Si Corneille se propone mover a admiración con el espectáculo de lo que vale el hombre vencedor de sus pasiones; Racine se propone conmover con el espectáculo de la debilidad, puesta de manifiesto en el hombre víctima de sus propias pasiones.

En Corneille, el amor siempre se presenta subordinado a otro sentimiento, es combatido por la voluntad en nombre de una aspiración superior y queda como un sentimiento noble y virtuoso. Pero en



Racine, por el contrario, el amor es el tema único de sus obras; nunca es combatido por la voluntad la cual se pone a su servicio y no encuentra más obstáculo que el de la conciencia. El amor, lejos de ser una virtud, es una vergüenza que rebaja y degrada a una locura que provoca las peores catástrofes.

El estilo rudo, vigoroso, centellante, de Corneille suscita la admiración y el aplauso; mientras Racine evita los destellos y el estruendo que impiden el desenvolvimiento de la pasión, dentro de un plan de veracidad y de sencillez, de emoción y de ternura. El estilo de Racine es acariciador, musical, evocador, sensual o estremecedor, según lo que se hay propuesto. Ningún estilo se ha adaptado mejor su fin que el que dominó Racine. En él todo es armonía y gusto incomparables.

Si en Corneille, en suma, la tragedia persigue su equilibrio; en Racine, lo alcanza. Así es como Corneille aparece romántico y Racine, clásico. Sófocles es su equivalente en el teatro griego.

#### 4.

Actor, autor y director, Molière abarca con igual capacidad todas las formas de la comedia. Se como fuere, la sociedad en que vive, y de la cual depende, está corrompida. La clave de su obra es la crítica que hace contra el medio ambiente en que se ve obligado a desenvolverse. Tanto sus comedias de intriga como sus farsas, tanto sus comedias de costumbres como sus comedias de carácter, ex-

rañan una censura contra la afectación y la hipocresía reinantes.

Descuidado en su estilo, pone al descubierto vicios y defectos, exageraciones y torpezas. Cuando Voltaire lo llama "legislador del decoro" no hace sino reconocer el móvil más profundo de su teatro. No obstante, Molière es, ante todo, hombre de teatro y como tal no puede menos de ser un producto de su época: sus recursos escénicos y sus metáforas acusan una decadencia en relación con Racine.

Molière es el representante barroco del teatro clásico francés. Su obra puede equipararse a la de Eurípides en Grecia.

## 5.

El paralelo entre el teatro clásico griego y el teatro clásico francés es algo más que una mera semejanza. Su proceso orgánico es el mismo. Uno y otro ciclos corresponden a una época de unidad nacional y de orden interno. Sin entrar en pormenores, se puede afirmar que, en cuanto al estilo, Esquilo y Corneille son rudos; Sófocles y Racine, equilibrados; y torturados, Eurípides y Molière. En cuanto a sus personajes los de Esquilo y de Corneille son, como diría Giambattista Vico, divinos; los de Sófocles y de Racine, heroicos, y los de Eurípides y de Molière, meramente humanos.

Esquilo, Sófocles y Eurípides constituyen un teatro completo, el del esplendor de Grecia. Cor-

neille, Racine y Molière, por su parte, forman otro ciclo, el de la plenitud francesa.

No se puede atribuir a pura casualidad el hecho de que en todas las épocas del desenvolvimiento del género humano se descubran ciclos orgánicos perfectos. Antes bien, todos estos testimonios nos hacen sino comprobar y consolidar la bondad del aseo que aquí se fundamenta y sostiene.

## 6.

Una de las ventajas del método de interpretación aquí expuesto, es la de poder descubrir en cada autor cuál es su momento culminante. La obra maestra siempre se produce en el aspecto clásico de cada autor.

Este trabajo será el que ahora se emprenda en relación con el teatro clásico francés. Se tratará de fijar el lapso de plenitud de cada autor.

El ciclo de Corneille, romántico de suyo, tiene por antecedente romántico a Mairet, quien introduce en Francia la idea de la tragedia regular. Esta idea la toma de los italianos y expone sus condiciones y sus reglas en el prefacio de su tragedia *Sylvnire*. Dos años después, en 1629, es capaz de cumplir con sus preceptos al escribir *Sophonisbe*, considerada como la primera tragedia clásica francesa. "Su obra maestra —afirman Freedley y Reeves— está sin resolver y es atragantada y friamente imitativa". Basta con lo apuntado para tener la certeza de que esta obra apenas empieza a desbastar

instrumentos formales que Corneille ha de labrar y que Racine ha de pulir hasta la perfección.

Si Jean Mairet es el romántico de este pequeño ciclo, Pierre Corneille es su aspecto clásico y Thomas Corneille su aspecto barroco. Como de Pierre se ha de tratar con mayor amplitud en los párrafos que siguen, en éste será suficiente dar una idea del papel que desempeñó su hermano menor. Espíri- u fácil y superficial, Thomas consigue un triunfo nusitado para la época con su Timocrate. Pero ni ésta ni ninguna de sus cuarenta obras le permiten colocarse a la altura de Pierre. En pocas palabras, se podría decir que Thomas Corneille no es otra cosa que la sombra de lo que había sido su hermano.

De cualquier manera, ni Mairet ni Thomas Corneille tienen verdadera categoría si se les compara con el autor de Horace y de Cinna.

En Pierre Corneille también se descubren con exactitud los tres períodos de su ciclo personal: su aspecto romántico empieza con *Mélite*, su primera obra, y concluye con *Le Cid*, donde queda revelado su talento prodigioso. De 1636 a 1652 abarca su aspecto clásico. Entonces produce *Cinna*, y *Horace*, *Polyeucte* y *Pompée*, *Rodogune* y *Le Menteur*, todas ellas obras maestras. Este aspecto termina con el fracaso de *Pertharite*. Desde ese momento empieza su decadencia, su aspecto barroco, en las que se señalan, entre otras, *Cédipe*, *Sartorius* y *Othon*, para no mencionar sino las principales.

Quinault vive en una época en que el amor, no velesco y galante, está de moda. Y no puede evadirse de este imperativo. Se deja llevar por la corriente y en ese abandono encuentra buen éxito tanto en sus tragedias —La Mort de Cyrus y Astrate—, como en los libretos de ópera que escribió para Lulli—Thésée, Athys, Phaéton.

Corneille, en los últimos años de su vida literaria, trata de vencer su animadversión y de ponerse a la moda, pero su incapacidad queda manifiesta. Quinault, en cambio, triunfa. Tierno y elegante, adula lo mismo al corazón que al espíritu. Es el precursor de Racine y, por consiguiente, el romántico del aspecto clásico del teatro clásico francés.

En un principio, Racine se contenta con imitar a Quinault en La Thébaïde y en Alexandre. Su propio talento, unido a los consejos de Boileau y de Corneille, lo alejan de la moda pasajera y le permiten profundizar en los secretos de la pasión amorosa. Si Quinault no acierta más que a detenerse en la superficie y en lo que el amor tiene de efímero, Racine penetra hasta el fondo y de allí saca a flor de arte la sustancia eterna del amor. La dolorosa falta de lógica, el desgarramiento y la celeridad, la violencia y el sacrificio, son las materias con que Racine nutre sus obras. Quinault no es sino un poeta galante en tanto que el autor de Esthé y de Athalie consigue ser el poeta perfecto de la pasión humana.

Clásico entre clásicos, Racine lleva a su perfección y plenitud a la tragedia. Hasta 1667, no hace sino preparar sus armas. La *Thébaïde* y *Alexandre*, preparan el terreno en que se había de dar a conocer *Andromaque*, que significó para Racine lo que *Le Cid* había significado para Corneille: una fórmula nueva y el fin de su período romántico.

Ni heroica al modo de Corneille, ni galante al modo de Quinault, la tragedia se vuelve real en *Andromaque*. Aunque se resiente de falta de equilibrio y sus personajes, de falta de congruencia, esa obra comienza el aspecto clásico de Racine.

Desde *Andromaque*, estrenada en 1677, hasta *Phèdre*, diez años después, abarca el aspecto rigurosamente clásico del clásico Racine. En este período da a conocer, además de las piezas mencionadas, *Britannicus*, *Bérénice*, *Bajazet* e *Iphigénie*, para no citar sino obras maestras. En seguida, viene para Racine un período de receso teatral en que se dedica a la historia. Después de este receso, debía llegarle, orgánicamente su período barroco; pero en el caso de tamaño autor, su aspecto clásico parece prolongarse con *Esther* y con *Athalie*, sus dos últimas obras. Sin embargo de tales aciertos fundados en la Biblia, su labor no deja de tener algunos tintes de índole barroca. Basta mencionar el cariz de espectáculo que toma *Athalie* con las ceremonias que se llevan a cabo en el templo de Jerusalén; la escena majestuosa de la coronación de Joas, la batalla y los himnos que entona el

coro compuesto por jóvenes de la tribu de Levy. "Como en la Judea bíblica, escribe Saint-Victor, en la tragedia de Racine se camina entre prodigios". En suma, el exceso de movimiento que se advierte en toda la obra, señala el límite entre el equilibrio clásico peculiar de Racine y el principio de desequilibrio que allí se anuncia y que, para mayor gloria de su autor, se queda, por fortuna, en un mero principio.

Con Corneille y Racine se agota la tragedia. En lo sucesivo, no ha de producir sino obras de mediocre categoría. Del cúmulo de continuadores, sólo Crébillon y Voltaire merecen mencionarse. El aporte de Crébillon consiste en haber descubierto un nuevo recurso: el terror. Este recurso, barroco por naturaleza, parece reanimar por un momento la tragedia. Escenas pavorosas se acumulan sin interrupción. Sea como fuere, este artificio no se puede emplear sin afectación, prueba manifiesta de decadencia. La obra más notable de este poeta barroco del clasicismo francés es Rhadamiste.

Los esfuerzos por reanimar el cadáver de la tragedia, emprendidos por Crébillon, hallan en Voltaire el embalsamador definitivo. Sus recursos novelescos, lo imprevisto y sus decorados, antes que dar nueva vida a la tragedia, no hacen sino perfumar y detener la descomposición del cuerpo inerte y frío.

Con Voltaire se cierra el ciclo de Racine. Lo

que vale tanto como referirse al aspecto clásico del más clásico de los teatros modernos.

8.

Para emprender el estudio del ciclo en que culmina Molière, es preciso empezar por *Cyrano de Bergerac* y por Scarron.

Si *Cyrano*, el de carne y hueso, fué célebre por su nariz deforme y por su habilidad de espadachín, más célebre ha sido en realidad la creación de Rostand. Este es uno de tantos casos en que la verdad del arte ha eclipsado a la verdad de la vida.

*Cyrano de Bergerac*, el auténtico, compuso una tragedia —*La Mort d'Agrippine*—, que fué un sonado fracaso. Su vocación le llamaba a un terreno muy distinto: el de la comedia. En efecto, *Le Pédant Joué* obtuvo un gran triunfo que recompensó a su autor del fracaso sufrido con anterioridad.

En *Cyrano de Bergerac* se advierte el paso— mejor dicho: el salto—, de la tragedia a la comedia. En Paul Scarron, contemporáneo suyo, la comedia ya adquiere carta de naturalización en Francia. Sus obras más notables son: *Don Japhet d'Arménie*, dedicada al rey; *L'Ecolier de Salamanque* y *Le Marquis Ridicule*.

*Cyrano* y Scarron son los precursores, los representantes románticos, de la comedia francesa encarnada en Jean-Baptiste Poquelin, mejor conocido por Molière. Antes del autor de *L'Avare* la comedia de su patria estaba en pañales. Toda la tra-



dición cómica se da cita en su obra para alcanzar plenitud y vida perdurable. Sea como fuere, este aspecto del teatro francés carece de la calidad y del esplendor a que llegó con Racine.

A reserva de tratar con mayor detenimiento la labor de Molière, considerada como un todo aislado, conviene cerrar este ciclo con la mención de Jean François Regnard, quien, lleno de alegría de vivir, se contenta con aprovecharse de los recursos de Molière, despojándolos de su aspecto psicológico profundo para no tomar de ellos sino sus atributos meramente cómicos y superficiales. En Regnard, la comedia francesa apunta su decadencia. Su obra superficial es prueba de barroquismo dentro de lo barroco de ese aspecto del teatro de su patria.

El ciclo personal de Molière tiene aquí su debida atención. Su estilo atropellado, es de suyo prueba de su barroquismo y lo que identifica a todas sus obras. Ello no obstante, el análisis de su obra también tiene los tres aspectos de este método bien definidos.

Además de sus obras de provincia, *L'Étourdi* y *Le Dépit Amoureux* constituyen su período romántico y el terreno donde ensaya un gran número de situaciones cómicas, perfeccionadas en sus obras posteriores. En este su primer aspecto, no hace sino imitar la comedia de intriga, importada de Italia.

Su segundo período es el de las comedias de costumbres y de caracteres, tales como *L'École des*

Femmes, Les Précieuses Ridicules, Tartufe, Le Misanthrope, L'Avare. Es su aspecto clásico.

La farsa y la comedia-ballet ponen de manifiesto su tributo al gusto de la época. Le Bourgeois Gentilhomme, Le Malade Imaginaire son las mejores muestras de este su aspecto barroco.

A manera de resumen, se podría anotar que el teatro clásico francés, se reduce a tres autores: Corneille, Racine y Molière. Si de cada uno se mencionan sus tres obras principales, se tendrán las nueve obras maestras del más clásico de los teatros modernos. De acuerdo con este plan, en el período romántico, Corneille contribuye con Cinna, Horace y Polyeucte. En el período clásico, aunque la selección es difícil, se escogen Andromaque, Britannicus y Phèdre. Con Molière, el aspecto barroco queda fácilmente representado con Tartufe, Le Misanthrope y L'Avare, sin disputa, sus mejores obras.

## 9.

Para Vossler hay dos tipos de historia: historia pura e historia cultural.

Como caracteres peculiares de la historia pura, reconoce los de ser sintética, narrativa e interpretativa. La historia cultural, por el contrario, es analítica, descriptiva y explicativa.

En este trabajo, la historia pura vale tanto como historia interna y la historia cultural se identifica como historia externa.

Aparte de las reconocidas por Vossler, otras características son propias de uno y otro tipos de historia. Vinculando esto a las reflexiones de los primeros capítulos del presente trabajo, la historia interna aparece situada en el terreno de la dialéctica; mientras la historia externa procede de acuerdo con la lógica. En otras palabras, la historia interna es dinámica y estática, la historia externa.

Como no hay necesidad de establecer la diferencia entre los términos aquí escogidos —sintético y analítico, narración y descripción, interpretativo y explicativo, interno y externo, dinámico y estático—, se puede avanzar con rapidez.

Por otra parte, Vossler estima que uno y otro tipos de historia se deben exclusivamente al sentido artístico de la exposición. Esto es, el temperamento del historiador decide cuál de estos dos métodos ha de seguir:

Desde luego, es asunto de índole personal el hecho de que aquí se haya preferido una interpretación interna, narrativa y dinámica de la historia del arte y de la literatura. Y también es asunto de índole propia el concebir al arte y a la literatura como dos aspectos de la realización, orgánica y evolutiva, de la vida del género humano.

## **BIBLIOGRAFIA**

- 1.—Abril, Manuel.—Romanticismo, clasicismo y goticismo.—Revista de Occidente.—Diciembre de 1927.—Págs. 349-383.
- 2.—Aristóteles. — La política. — Sociedad Española de Librería.—Madrid.
- 3.—Baeza, Ricardo. — Clasicismo y romanticismo. —C. I. A. P. — Madrid.
- 4.—Baker, A. E. — Iniciación a la filosofía.—Editorial Apolo.—Barcelona.
- 5.—Baty (Gaston) et Chavancé (René).—Vie de l'art théâtral des origines a nos jours.—Librairie Plon.—Paris.—1932.
- 6.—Borges, Jorge Luis.—Sobre los clásicos.—Sur.—Núm. 85.—Octubre de 1941.—Págs. 7-12.
- 7.—Brunetière, Ferdinand.—Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française.—Hachette.—1896.
- 8.—Brunetière, F.—Histoire de la littérature française classique.—Delagrave.—Paris.
- 9.—Brunetière, F.—Manuel de l'histoire de la littérature française.—Delagrave.

- 10.—Brunot, Ferdinand.—Histoire de la langue française.—A. Colin.—1917.
- 11.—Calvet, J.—Histoire de la littérature française —J. de Gigord.—Paris.—1923.
- 12.—Calvet, J.—Auteurs français du Xe. au XXe siècle.—J. de Gigord.—Paris.—1923.
- 13.—Corneille, P. et Th.—Œuvres.—Précédés de la vie de Pierre Corneille par Fontenelle et des discours sur la poésie dramatique.—Garnier Frères.—Paris.
- 14.—Cossío-Pijoán.—Summa Artis.—Historia general del arte.—Espasa-Calpe, S. A.
- 15.—Croce, Benedetto.—Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale.—Laterza.—Bari.—1909.
- 16.—Croce, B. — Breviario de estética. — Colección Austral.—Espasa-Calpe.
- 17.—Croce, B.—Æsthetica in nuce. — Prólogo de Gherardo Marone.—Inter-Americana.—Buenos Aires.—1943.
- 18.—Curtius, Ernst-Robert.—Restauración de la razón.—Revista de Occidente.—Septiembre de 1927.—Págs. 257-267.
- 19.—Dacqué, Edgar.—Esencia y evolución de la vida.—Revista de Occidente.—Abril de 1934.—Págs. 30-51.
19. (bis).—Díaz-Plaja, Guillermo. — Hacia un concepto de literatura española.—Colección Austral.—Espasa-Calpe.

- 20.—Etiemble.—Dialéctica materialista y dialéctica taoísta. — Sur. — Núm. 81. — Junio de 1941. — Buenos Aires.—Págs. 46-67.
- 21.—Faure, Elie.—Historia del arte.—Renacimiento. —Madrid.
- 22.—Faure, E.—Las fuentes del arte griego.—Antares.—Santiago de Chile.
- 23.—Freedley and Reeves.—A history of the theatre.—Crown Publishers.—New York.—1941.
- 24.—Gide, André.— Incidences,— N. R. F.—1924. —París.
- 25.—Goethe. J. W.—Conversaciones con Eckermann.—Colección Universal. — Espasa-Calpe.
- 26.—Gettel.—Historia de las ideas políticas.—Colección Labor.—Barcelona.
- 27.—Hegel.—Philosophy of history. — American Home Library.—New York.
- 28.—Hegel. — Estética. — Daniel Jorro. — Madrid.—1908.
- 29.—Herder.—Ideas sobre la historia de la humanidad.—1868.—Madrid.
- 30.—Hesiodo.—Los trabajos y los días.—La teogonía.—Editorial Prometeo.—Valencia.
- 31.—Jiménez Rueda, Julio.—Historia de la literatura mexicana.—Ediciones Botas.—México.
- 32.—Jiménez Rueda, J.—Santa Teresa y Sor Juana.—México.—1943.
- 33.—Jung, C. G.—Tipos psicológicos.—Sur.—Buenos Aires.

- 34.—Kant.—Crítica de la razón pura.—Editorial Losada.—Buenos Aires.
- 35.—Kant. — Filosofía de la historia. — El Colegio de México.
- 36.—Laurand, L.—Manual de estudios griegos y latinos.—Daniel Jorro.—Madrid.—1924.
- 37.—Marx, Karl.—Crítica de la economía política.—M. Aguilar.—Madrid.
- 38.—Mayer, J. P.—Trayectoria del pensamiento político.—Fondo de Cultura Económica.—México.
- 39.—Melani, A.—Pittura italiana antica e moderna.—Hoepli.—Milano.—1908.
- 40.—Menéndez y Pelayo.—Historia de las ideas estéticas en España.—Madrid.—1907.
- 41.—Menzel, Adolfo.—Introducción a la sociología.—Fondo de Cultura Económica.—México.
- 42.—Molière.—Œuvres complètes. — Introduction par Jules Janin.—Mellado et Cie.—1868.
- 43.—Mondolfo, Rodolfo. — Feuerbach y Marx. — Claridad.—Buenos Aires.
- 44.—Nietzsche, Federico.—El origen de la tragedia.—Biblioteca Nueva.—Madrid.
- 45.—Nietzsche, F.—La volonté de puissance.—Le Mercure de France.—Paris.
- 46.—Ortega y Gasset, José.—Notas.—Colección Universal.—Espasa-Calpe.
- 47.—Passarge, Walter.—La filosofía de la historia del arte en la actualidad.—S. E. L. E.—Madrid.—1932.



- 48.—Penhoen. — Philosophie de l'histoire. — Guiraudet et Jouaust.—Paris.—1854.
- 49.—Peyre, Henri.—Le classicisme français.—Editions de la Maison Française.—New York.
- 50.—Plejanov. — El arte y la vida social.—Cenit.—Madrid.—1934.
- 51.—Racine. — Œuvres complètes. — Hachette.—Paris.—1856.
- 52.—Renan, Erneste. — Apollon. — Hachette.—Paris.
- 53.—Rickert, H.—Ciencia natural y ciencia cultural.—Espasa-Calpe, S. A.
- 54.—Sainte-Beuve. — Causeries du lundi. — C. Lévy.—Paris.
- 55.—Saint-Victor, Paul de.—Las dos carátulas.—Joaquín Gil.—Buenos Aires.—1943.
- 56.—Scheler, Max.—El saber y la cultura.—Revista de Occidente.—Madrid.
- 57.—Schneider, Hermann. — Filosofía de la historia. — Colección Labor. — Barcelona.
- 58.—Schiller, F. — La educación estética del hombre. — Colección Universal. — Espasa-Calpe.—Madrid.
- 59.—Sobel, Bernard. — The theatre handbook. — Crown Publishers.—New York.—1940.
- 60.—Spann, Othmar. — Historia de las doctrinas económicas. — Revista de Derecho Privado.—Madrid.
- 61.—Spengler, Oswald.—La decadencia de Occidente.—Espasa-Calpe, S. A.

- 62.—Thibaudet, Albert. — Historia de la literatura francesa. — Losada.—Buenos Aires.
- 63.—Thalheimer, A.—Introducción al materialismo dialéctico.—Editorial Acento.—Buenos Aires.
- 64.—Unamuno, Miguel.—Del sentimiento trágico de la vida. — Colección Austral. — Espasa-Calpe.
- 65.—Valbuena y Prat. — Historia de la literatura española. — Espasa-Calpe.—1936.
- 66.—Van Tieghem. — Historia literaria de Europa desde el Renacimiento.—Espasa-Calpe.
- 67.—Vico, Giambattista. — Ciencia nueva. — El Colegio de México.
- 68.—Villemain.—Cours de littérature française.—Didier et Cie.—Paris.—1876.
- 69.—Vossler, Karl. — Filosofía del lenguaje. — Losada. — Buenos Aires.
- 70.—Wolfflin, Enrique. — Conceptos fundamentales de la historia del arte. — Espasa-Calpe, S. A.—Madrid.—1936.
- 71.—Worringer, Guillermo.—La esencia del estilo gótico.—Revista de Occidente.—Madrid.
- 72.—Worringer, G.—El arte egipcio. — Revista de Occidente.

*INDICE*

## CAPITULO I.

### *Antecedentes.*

	Págs.
1.—Dilema .....	9
2.—Hesíodo .....	10
3.—Heráclito .....	11
4.—Platón .....	12
5.—Menenio Agripa y Aristóteles .....	12
6.—San Agustín .....	13
7.—Santo Tomás .....	14
8.—Giambattista Vico .....	14
9.—Kant .....	15
10.—Herder, Fichte y Müller .....	16
11.—Schiller .....	17
12.—Heráclito y Hegel .....	17
13.—Hegel y Marx .....	18
14.—Spencer, Comte y Turgot .....	20
15.—Nietzsche .....	20
16.—Spengler .....	21
17.—Vossler .....	23

## CAPITULO II

### *Postulados de una nueva concepción de la vida*

1.—Necesidad de un sistema	25
2.—Orden divino .....	25
3.—Edades en el curso humano .....	26
4.—Resumen .....	27
5.—Dialéctica y ciclos .....	28
6.—Organicismo y evolucionismo. Epoca y cultura .....	28
7.—Realización de la vida .....	29
8.—Nuevo concepto de las edades .....	31
9.—Vida y dialéctica .....	33
10.—Edades y ciclos .....	33
11.—Vida y organicismo .....	34
12.—Leyes de la dialéctica .....	36
13.—Vida, muerte y desvivir .....	37
14.—Vida y cultura .....	39

## CAPITULO III

### *Nuevos conceptos de la historia del arte y de la literatura.*

1.—Advertencias .....	41
2.—Concepto de filosofía de la historia del arte .....	42
3.—Kant y Herder .....	43
4.—Hegel y su estética .....	44

5.—Discrepancias .....	46
6.—Espíritu, materia, vida .....	48
7.—Lo romántico, lo clásico y lo barroco ...	49
8.—Clasicismo y romanticismo en Goethe ..	51
9.—Schiller y Goethe .....	53
10.—Los hermanos Schlegel .....	53
11.—“Qu'est-ce qu'un classique?”	54
12.—Gide y lo clásico .....	55
13.—El clasicismo francés .....	56
14.—El romanticismo literario .....	58
15.—Lo barroco en la historia del arte .....	59
16.—Concepto de lo barroco .....	59
17.—Lo clásico y lo barroco en la arquitectura	60
18.—Requisitos para el empleo de los nuevos términos .....	61
19.—Concepto de lo romántico .....	62
20.—Concepto de lo clásico .....	63
21.—Concepto de lo barroco .....	64
22.—Resumen de los tres conceptos .....	64

## CAPITULO IV

### *Nueva interpretación de la historia del arte antiguo.*

1.—Eficacia del nuevo instrumento de inter- pretación .....	67
2.—Edad Antigua y Edad Media .....	68
3.—Grandes y pequeños ciclos .....	69
4.—Romanticismo del arte egipcio .....	69
5.—Clasicismo del arte griego .....	70

6.—Barroquismo del arte romano .....	71
7.—Ciclo del arte egipcio .....	71
8.—Ciclo del arte griego .....	73
9.—Ciclo del arte romano .....	74

## CAPITULO V

### *Nueva interpretación de la historia del teatro clásico francés.*

1.—Absolutismo y clasicismo .....	77
2.—Romanticismo de Corneille .....	78
3.—Clasicismo de Racine .....	79
4.—Barroquismo de Molière .....	80
5.—Teatro clásico griego y teatro clásico francés .....	81
6.—Ciclo de Corneille .....	82
7.—Ciclo de Racine .....	84
8.—Ciclo de Molière .....	87
9.—Ventajas y desventajas de este método..	89
<i>Bibliografía</i> .....	91