

**LA FILOSOFIA QUE ENSEÑABA Y HACIA**  
**CORIOLANO ALBERINI**

**Diego F. Pró**

Las páginas de Coriolano Alberini que ofrecemos en la presente entrega del Anuario "Cuyo", pertenecen a un curso de Introducción a la Filosofía dictado en el año 1941 en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires. En 1920 se había creado la cátedra aludida en la Universidad porteña, fundada ésta como bien se sabe el 13 de abril de 1895. Tuvieron la iniciativa de aquella catedrática creación los doctores Christofredo Jacob y Ernesto Quesada, biólogo alemán uno e historiador y sociólogo argentino el otro.

Estos datos son significativos porque fueron las Universidades germanas las que se anticiparon a crear en Europa dicha cátedra. Por aquellos años, y en los posteriores, circulaban en la bibliografía de la materia, las obras de Wundt, Eisler, Ueberweg, Simmel, Külpe, Müller, Hessen. Los franceses también tuvieron las suyas: Baudin, Boirac, Maritain y otros. Más tarde llegarán las **Lecciones Preliminares de Filosofía** y las **Introducciones...** de los españoles Manuel García Morente, Julián Marías y Antonio Millán Puelles.

En la Facultad de Filosofía y Letras y en la de Derecho y Ciencias Sociales de Buenos Aires, como así también en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata, se distinguió al Dr. Alberini confiándole la enseñanza de dicha cátedra. La sirvió desde 1920 hasta 1943. En la Universidad del Litoral, en la Facultad de Ciencias de la Educación de Paraná, la cátedra se entregó a una alumna del Dr. Alberini, la Dra. Celia Ortíz de Montoya. Eran los únicos centros de formación filosófica del país.

Se comprende así la importancia de la labor cumplida por el Dr. Alberini con su erudición moderna, la vastedad de sus conocimientos y la sorprendente penetración de su juicio crítico. Poseía el arte de sustraer a la nubes la reflexión filosófica y probarla en la interpretación de la realidad. La rapidez de su pensamiento, la fluidez y densidad de su palabra y la claridad de exposición lindaban sin quererlo en la belleza expresiva. Juan José Arévalo, un distinguido pedagogo y hombre público de su país, que tuvo a Alberini como profesor en La Plata, dijo de aquella enseñanza: "No se peca de exceso si se dice de él que es el artista de la filosofía argentina. Sus clases y conferencias son fluídas, amenas y densas. Es el gran introductor de los estudiantes en el laberinto de los problemas de la cultura filosófica. Como catedrático de Introducción a la Filosofía, el curso más difícil de la carrera, es insustituible" (**Boletín de la Biblioteca Nacional de Guatemala**, febrero de 1936).

Hombre reacio a escribir y al cultivo de la grafomanía, a veces un modo de documentar la propia ignorancia y llegar pronto al olvido—ha dejado, sin embargo huellas de su enseñanza filosófica. Algunos alumnos recogieron sus lecciones. Así Alfredo Coviello las ha reunido con el nombre **Apuntes de Filosofía** (Buenos Aires, 1925). Esta obra presenta, a vuelta de sus aspectos introductorios (la filosofía, su origen sus antecedentes, su búsqueda, limitaciones y problemas), los temas de las orientaciones filosóficas, las escuelas contemporáneas, moral y religión, moral y derecho, los sistemas de moral y la relación entre ciencia y metafísica.

Años después aparece otro volumen con las lecciones de Alberini en la Facultad de Derecho, con el nombre de **Curso de Filosofía** (Buenos Aires, 1937) y recopiladas por Roberto Riba. Este libro aparece enriquecido con temas de psicología y lógica, para encarar a continuación en otros de filosofía y ciencia, la ciencia y sus métodos. En estas lecciones se estudian también la epistemología de las ciencias sociales, la verdad, la moral y el derecho y, finalmente, las orientaciones filosóficas contemporáneas.

De las lecciones de Introducción a la Filosofía que Alberini dictó en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, conservamos la versión taquigráfica de su curso de 1941. ¿Cómo concibe la enseñanza de la filosofía? Transcribimos: "La Introducción a la Filosofía es una materia fundamentalmente didáctica, destinada a extraer el sentido de los problemas principales de la filosofía" (Lección N° 1). No tiene objeto formal propio. Su valor es propedéutico y fermental del espíritu filosófico en los jóvenes. De allí que existan los más variados manuales de Introducción a la Filosofía.

En realidad, el sentido, la estructura y el contenido de un curso filosófico introductorio, depende mucho del concepto que se tenga de la filosofía. Alberini elegía, entre otros posibles, dos caminos en su enseñanza; el de la reflexión filosófica que se dirige a las ciencias y el que atiende a las letras y las humanidades. Lo decidían a tomar estos dos rumbos los conocimientos que, de alguna manera y medida, sus alumnos traían de la enseñanza gimnasial.

Con relación a los comienzos filosóficos en la enseñanza Alberini sostenía: "Una persona más o menos culta tiene nociones de las formas fundamentales del saber científico, esto es, de las ciencias matemáticas, las ciencias naturales y las ciencias de la humanidad, del hombre o del espíritu. Estas últimas estudian al hombre como ser individual y social, incluidas las disciplinas literarias. Para despertar el sentimiento filosófico, más que la idea, puede ser en extremo aconsejable incitar al novato a escarbar el fundamento de esos conocimientos. Poco

importa que no tengamos así, de entrada, un saber filosófico lleno de rigor. Eso vendrá después. Lo esencial es, ante todo, cultivar la emoción metafísica, diremos así, empleando una palabra muy manida, en sentido genérico, o sea la preocupación por lo que podríamos llamar ese tipo especial de inquietud humana que denominamos "pasión de lo absoluto". Como se advierte en él la Introducción a la Filosofía tiene un fin fermentario y fertilizante.

Algo hemos dicho en nuestro libro **Coriolano Alberini** (Edic. Valle de los Huarpes, cap. X, págs. 325-332. Mendoza, 1960) sobre la enseñanza de la filosofía del ilustre pensador, acaso en la relatividad de los tiempos no inferior a los que llegaron después en la historia del pensamiento filosófico argentino. Vamos de paso y huelgan reiteraciones. Importa situar, sí, el texto de las dos lecciones (las 16 y 17) que presentamos esta vez: las hemos entresacado de los años extremos de la labor profesoral de Alberini. En ellas el lector advertido puede conocer el saber y el sabor de la enseñanza filosófica de Alberini hacia 1941, en las Facultades de Filosofía y Letras y en la de Humanidades y Ciencias de la Educación, de Buenos Aires y La Plata, respectivamente.

Digamos, finalmente, que estos escuetos renglones de presentación asumen también la significación de un homenaje, pues en 1986 se cumplirá el centenario del nacimiento de este Maestro de filosofía, quien adoctrinó luminosamente.

## **La Filosofía en el Arte**

### **Coriolano Alberini**

#### **Lección 1**

Todo está en una frase de un gran crítico francés, Hipólito Taine, que yo les voy a repetir y van a ver ustedes cómo está la exaltación del carácter concreto del arte frente al abuso de la abstracción: "Los personajes de la tragedia clásica

parecen aforismos escapados de la ética de Aristóteles, trajeado a la griega o a la romana y que hablan como caballeros de la corte Luis XIV".

¿Qué quiere decir esto? Si ustedes han visto alguna obra de Corneille, verán que más que caracteres concretos humanos con toda su complejidad de la realidad psíquica, son pasiones las que hablan; es el honor, por ejemplo, no es un carácter honrado; son los celos los que hablan, no es un carácter celoso.

Hay abstracción porque se toma una pasión y se la arranca como si fuera la única y luego ella habla por sí misma y por cierto que en esos poetas hablan maravillosamente. Todos los autores parecen oradores; en lugar de ser un carácter es una pasión que habla, entonces resulta legítima la crítica que hace Taine.

Parece que hay un anacronismo, esto quiere decir atribuirle a una época lo que es de otra; un anacronismo físico cualquiera lo entiende; si uno va al teatro y vé que en una obra Julio César muere tirándose de un aeroplano, uno dice: "esto es un anacronismo" Pero, en cambio, el anacronismo psicológico es difícil de sorprender. Por ejemplo, todo el mundo ha leído hace años una novela de Scienkiewicz llamada "Quo Vadis"; sin embargo es una obra que psicológicamente es anacrónica, del principio al fin, porque todos esos personajes sienten como siente un hombre después de la época romántica.

Yo me acuerdo siempre de una crítica de Menéndez y Pelayo que con su anorme competencia hizo de un poeta español: Martínez de la Rosa. Este era un poeta que escribió una obra titulada "Edipo" presentando de nuevo al personaje griego y ese personaje que es un griego de la época heroica, habla, sin embargo, como un personaje de la época romántica, es una cosa de lo más anacrónico que se ha visto.

Por eso, dice Menéndez y Pelayo que "Edipo" es ése que constantemente habla del dolor del pecho mío como si fuera un vulgar lechuguino de París".

Bien; el romanticismo trajo el sentido de lo concreto en

el arte, por eso el romanticismo trajo el sentido del paisaje natural y el sentido de la historia, de ahí que el romanticismo dijo: "Cada época tiene sus características propias" y por eso nos habla también de "el color local".

El romanticismo puso de moda también la arqueología y declaró: "si es necesario evocar con precisión el pasado, hay que hacerlo bien y la arqueología es precisamente una de las ciencias que determina con exactitud como fué la realidad que fué"; de ahí la paradoja de que el romanticismo quiso crear una nueva realidad, no la realidad que ha sido y que es, sino la realidad que deseáramos que fuera y que no es; por eso el romanticismo puso de moda un sentimiento nuevo, el sentimiento de la nostalgia, **la nostalgia que es el recuerdo penoso y grato de un pasado que no pudo ser.**

Un gran poeta romántico alemán, Novalis, entiende la nostalgia de otra manera y dice que "la nostalgia no es el recuerdo del pasado, sino de esa realidad que no es y nos produce dolor porque no es". Con razón un gran crítico francés, Jules Lemaitre, cuando habló de Chateaubriand dijo: "Chateaubriand inventó una nueva manera de estar triste", y en efecto, la tristeza clásica no es la tristeza romántica.

¿Por qué todo esto? Porque el romanticismo en su sed de realidad nueva trajo una serie de cosas que antes no existían; claro que no exagero porque existan en parte, ya que no hay creación absoluta.

Pero lo que es más interesante para nosotros es que el romanticismo descubre el valor de lo inconsciente; la genialidad a menudo consiste más que en descubrir una cosa, descubrir el valor excepcional de una cosa.

El romanticismo trajo la idea de que la riqueza del espíritu está en el fondo del espíritu y no en la conciencia, por eso el romanticismo puso de moda la teoría de la inspiración, vale decir, una energía psíquica de gran valor que la conciencia no crea, la conciencia constata; por eso el poeta dice: "Yo soy como un pasado, mi inspiración viene de adentro, yo no hago sino escribir algo que es como la voz de la naturaleza

y de la historia dentro de mí"; la inspiración es pues, la fuerza de lo inconsciente.

Por eso el romanticismo trajo un desarrollo enorme de la música y del lirismo; si se compara, por ejemplo, la poesía clásica con toda su grandeza, uno encuentra que es una poesía discursiva, razonadora; en cambio, el romanticismo trajo la exaltación del sentimiento.

La música tiene un desarrollo enorme porque es una expresión de la emoción y la emoción es un fenómeno esencialmente inconsciente; la conciencia encuentra hecha la emoción dentro de ella; el arte, lo diremos así, es una técnica para expresar éso que viene de adentro; todo el capital psíquico no lo crea la conciencia, la conciencia no es creadora, es reveladora.

Las filosofías que más tienden a identificar el arte con la filosofía, son las de tipo "intuicionista". Es natural que la filosofía de tipo empírico o de tipo racionalista no propendan a confundir el arte con la filosofía; en cambio, las intuicionistas, algunas, tienden a esa confusión, porque el arte es conocimiento, sin duda, pero es un determinado modo de conocimiento y ese modo se llama "intuición"; pero la intuición tiene mil formas; "intuir" -tomando la palabra sencillamente- significa **la conciencia inmediata de algo**, la intuición es conocimiento **inmediato**, en cambio la razón es conocimiento **mediato**, discursivo, se llega a algo después de pasar por algo o muchos algos; arquetipo de esta manera de conocimiento discursivo es el matemático, uno quiere probar un principio y dá, diremos así, una serie de vueltas como quien demuestra un teorema y al final se dice qué es lo que queremos demostrar, en cambio el conocimiento intuitivo es directo.

Pueden haber muchas maneras de intuición, en el arte hay intuición, pero la intuición en el arte es, no solo intuición de objetos reales, sino que hay también intuición creadora del objeto; nadie le puede poner límites a la fantasía de un poeta; un poeta no sólo se ocupa de objetos reales, sinó también de objetos irreales; un poeta tiene derecho a imaginar, como Ru-

bén Darío, un coloquio de centauros; el centauro no existe em̄píricamente, es un objeto creado por la fantasía, claro está que la fantasía, por más fantasía que sea, en última instancia trabaja siempre con imágenes de origen sensorial porque para forjar el centauro se necesita haber tenido la experiencia del caballo y del hombre y con un fragmento de ambos la fantasía hace una combinación, de manera que la fantasía es combinadora de imágenes.

Pero lo cierto es que el poeta puede trabajar con intuiciones directas de objetos reales y puede tener intuición creadora de ese objeto; ya se vé que esta es una diferencia entre la intuición de que puede hablarse en filosofía y la intuición artística.

La filosofía no se puede inventar el objeto, y si un filósofo lo inventa, pero para él, eso se llama error, de manera que la intuición filosófica, si existe, es la intuición de algo que es; el poeta en cambio, cuando elabora su intuición creadora, no tiene más criterio de verdad que la belleza, que el buen gusto.

No cabe pues, confundir intuición filosófica con intuición poética, pero hay otra diferencia que ya les dije en clases anteriores, que la intuición artística es lírica, cosa que no es la intuición filosófica; el lirismo nada tiene que hacer con la filosofía y con la ciencia. Permítaseme un ejemplo: la Historia también es conocimiento intuitivo, pero entonces se me dirá: ¿Qué diferencia hay entre la intuición de un historiador y la de un poeta?. ¿Los dos son intuitivos?. La diferencia es ésta: que la intuición del historiador no es lírica.

Un gran poeta épico y un gran historiador, podrían, por ejemplo, describir la batalla de Chacabuco, el poeta podrá tener una documentación perfecta, tan perfecta como la del historiador, los dos saben lo mismo, el capital erudito es idéntico y sin embargo la intuición del poeta es una cosa y la del historiador otra; aún cuando la intuición del poeta implique la del historiador, puesto que sabe tanto como él, la diferencia reside en que el historiador me dice como acaecieron las cosas,

en cambio el poeta canta la batalla para describirla, es decir, no solo dice cómo es la batalla en sí, sino que hay una interpretación lírica de la batalla, va describiendo lo que él siente, lo que todo el mundo siente frente a la batalla; no me dá, pues la batalla en sí, sino que me dá la batalla lírica intuída; esa es la diferencia que existe, por eso el arte tiene derecho a no subordinarse estrictamente a la realidad en sí; el arte tiene derecho a deformar la realidad para hacerla más expresiva.

¿Pero expresiva de qué?. Expresiva no del objeto, que éso no tiene sentido, sino del objeto como es sentido. Un pintor no es lo mismo que la máquina fotográfica; tomemos un modelo y un fotógrafo, el más inteligente del mundo, y tomemos también un gran pintor, Rembrandt, por ejemplo; habra diferencia porque la máquina fotográfica por más prodigio de enfoque que haga el fotógrafo, me dará siempre una cosa helada, me dará la cosa en sí -suponiendo que la dé-; en cambio, el pintor tiene una intuición de esa cara, pero de la cara viva como la vivimos los espectadores; por eso dos pintores no pintan exactamente del mismo modo un modelo.

Cada época tiene una sensibilidad especial, de ahí entonces que hoy no se podría pintar como pintó un Greco; además en un rostro hay mil cosas que ver y otros tantos elementos para jerarquizar; supongamos un pintor naturalista que sea en la pintura lo que fué Zola en la novela; cuando pinte un labrador, un campesino, -el naturalismo implica una visión materialista y pesimista de la realidad- parecerá que él intuyera solamente lo que tiene de animalidad en su cara.

En cambio un pintor realista, por ejemplo, un pintor que tenga otra estética, haría otra cosa en esa cara, y en esa actitud vería otra realidad, que es la realidad también porque en esa cara hay cien mil realidades; la intuición es selectiva, vé ciertas cosas y no ve otras; esa cara es un conjunto de elementos jerarquizables de distinto modo; así, por ejemplo, un pintor naturalista puede ser que vea la base de la cara, es decir, lo que da la impresión de la materialidad; en cambio un

pintor espiritualista vería la parte más elevada de la cara para convertirla en fuerza espiritual; los dos tienen razón; pero está la diferencia intuitiva del artista; de aquí entonces que la intuición en el arte es lírica y axiológica; hemos dicho que la axiología es la parte de la filosofía que estudia los valores.

Siempre al percibir una cosa, por el hecho de percibirla, la valoramos, porque en esa cosa hay cien mil cosas susceptibles de ser, unas, puestas en el proscenio de la conciencia y otra en el fondo; por eso el artista intuye líricamente, acentuando un rasgo a costa de otro, exagerándolo.

¿Por qué?. Porque la cosa produce una emoción artificial en el individuo; un ejemplo, la mayoría de los artistas, pintores, músicos, etc., suelen no saber razonar sobre su propio arte, no hay nada más estéril que tener diálogos sobre pintura con un pintor, saben crear belleza pero no saben lo que hacen; claro está que hay excepciones, y una de ellas viene a ser un gran escultor, francés, Rodín, que es un gran razonador de su propia escultura y admitió diálogos con un crítico frente a la propia obra; trata de explicar cual es el espíritu de su obra y entonces se le ocurre esta idea como esencia del arte, dice esta frase desconcertante: "El arte es caricatura seria y sistemática", la esencia del arte es caricatura seria, pero dejemos lo de serio para poder comprender bien.

La caricatura es una intuición lírica de la realidad porque la caricatura toma un rasgo de una persona y lo aumenta, ese rasgo que es uno de los tantos, lo convierte en el protagonista de una cara.

¿Y con que derecho?. Alguien podría decir que se equivoca; es que ésta es intuición no de la realidad en sí, sino del efecto subjetivo que produce una realidad, por eso dice Quevedo:

"Erase un hombre a una nariz pegado", es decir, la nariz se convierte en sol y todos los demás rasgos de la persona en los satélites: hay intuición lírica, grotesca, se entiende, pero es intuición lírica; porque lo que pinta el caricaturista es la emoción que produce una cara y no la cara misma.

Bien, a Rodín una vez le encargaron que hiciera la cabeza de un gran novelista francés, Balzac; y Rodín dijo que el objeto de esculpir una cabeza es convertir lo material en expresión de lo espiritual, es indispensable esculpir la cabeza de Balzac, en forma tal que sea un monumento elevado al alma de Balzac, lo que interesaba a la posteridad es el espíritu de Balzac y un gran artista debe saber descifrar, en una cara, la esencia del alma de un individuo.

¿Le interesa a la posteridad la psicología de Balzac?. No; porque eso es lo de todo el mundo; se es grande por lo que se tiene de grande; por eso alguien dijo: "No hay grandes hombres para ayuda de cámara".

Claro está que Napoleón cuando se levantaba y reñía con el mucamo y protestaba, en eso se parecía a todos, el hecho está en saber buscar aquello que es singular en Napoleón, no aquello en que se parece a todo el mundo; por tanto, no nos interesa la psicología peculiar de Balzac, lo que interesa en Balzac es la obra, la obra es la expresión de su espíritu y este gran escultor, Rodin, procedió así: lee todas las novelas de Balzac, que son muchas por cierto; toda esa enorme masa de pensamientos, de imágenes, de estilo, de sentimientos, etc. vá produciendo una impresión en el ánimo del escultor, en el fondo del ánimo del escultor queda una impresión producida por la obra que es lo mejor del espíritu de Balzac, lo genial; y entonces él esculpe una cara tal, que esa cara le expresa al público y a la posteridad, el espíritu de la obra de Balzac, la cara de Balzac convertida en un medio para sentir el espíritu de la obra de Balzac; no se trata de reproducir la cara exacta de Balzac, porque eso lo hace cualquier máquina fotográfica, cualquier escultor de cementerio; no interesa la psicología; se trata de tomar el espíritu de la obra y luego hacer que la cara le sugiera al público el mismo sentimiento que a cualquiera podría sugerirle la lectura de la obra de Balzac, y, para esto, él necesita alternar sus rasgos, no demasiado se entiende, porque lo que interesa no es la estática de la cara, sino la dinámica, la expre-

sión, el movimiento; Balzac era un novelista de un enorme vigor, un poco brusco, era una fuerza bruta, pero de una admirable potencia y originalidad, como un océano, como una montaña, por ejemplo, y era necesario que la cara fuera así.

De manera que el punto de arranque es, sí, el objeto, pero lo que interesa es cómo se va a interpretar líricamente ese objeto, sino no habría arte.

Supóngase que a uno se le ocurre hacer la historia del sentimiento que sugiere la luna a través de toda la literatura, cómo se sentía en la poesía griega, en la romana, en la clásica, en la época romántica, etc. ; verán que el objeto es el mismo, pero se ha sentido de mil maneras ese objeto; lo que interesa es la actitud lírica del hombre frente a ese objeto eterno e invariable.

Cuando un Leopardi mira la luna, dice: "¿Qué hace esa luna allá que no se aburre?"; en cambio los románticos dicen otra cosa sobre la luna; cuando aparece la reacción contra el romanticismo en Italia, Carducci que era un gran poeta de espíritu clásico y por ende anti-romántico y exagerador, se burlaba de la luna de los románticos y a su vez se indigna y le llama a la luna "vieja solterona"; y ustedes han visto en un admirable libro de Lugones, "El lunario sentimental", todas las cosas que dice sobre la luna.

El objeto es el mismo, pero varía la relación lírica del individuo frente al objeto; todo esto demuestra que si yo no tengo en cuenta el elemento lírico ni entiendo que es arte; ¿pero que es eso?. Cuando ustedes estudiaron literatura en la enseñanza secundaria, invariablemente el profesor les decía: hay tres clases de poesía, lírica, dramática y épica; de donde resulta que la dramática y épica no son líricas y ello es un absurdo; la poesía es siempre, ahora que puede haber un lirismo más acentuado, como es el lirismo de Bécquer o Heine, que puede haber un lirismo épico o dramático, fuera de duda, pero siempre es lirismo.

De manera que lirismo es la esencia del arte literario, pero también hay lirismo en la pintura, en la escultura y en

la música que es la bella arte por excelencia; tanto es así que el arte, en los últimos cien años, ha tenido siempre a acercarse más a la música. ¿porque?. Porque la música es emotividad pura.

La poesía lírica tiende también a convertirse en música y hasta la escultura se ha vuelto musical aunque parezca para dójico, claro está que los autores han exagerado y llega un momento en que hay que plantearse el problema del límite de las bellas artes.

Pero de cualquier manera, se ha hecho con el propósito de reaccionar contra la escultura geométrizada, es decir, penetrada, como dicen ellos, de espíritu matemático.

De cualquier modo, el arte, en cualquiera de sus formas, es siempre lírico, aún la arquitectura, cuando en ella interviene el factor estético, fatalmente interviene el elemento lírico.

¿Cómo se podría comprender, por ejemplo, la arquitectura gótica si no se describe el sentimiento cristiano?. Quiere decir que cada época y cada individuo tiene su sentido lírico, los objetos pueden ser los mismos, pero la reacción es distinta y siempre hay un elemento lírico.

## Lección 2

¿Y donde está?. ¿Cómo podría entenderse lo de lirismo?. El lirismo es una forma de la sensibilidad humana, pero no toda sensibilidad es lirismo; es una forma específica de la sensibilidad; digamos algo sobre la sensibilidad en general: podría decirse, esquematizando un poco, que hay tres formas fundamentales de sensibilidad; la llamada "irritabilidad" que es la propiedad que tiene el protoplasma **para recibir excitaciones y reaccionar con arreglo a la índole de la excitación**; la irritabilidad está en cualquier momento de la escala filogenética y endogenética y no necesita que haya sistema nervioso.

Luego, cuando aparece el sistema nervioso, surge la sensibilidad "sensorial" que ya supone los sentidos.

Esta sensibilidad sensorial tiene mil formas, como ustedes saben; siempre se mencionan los cinco sentidos, pero hay un sentido cinestético, luego lo que se llama sensibilidad trófica que es la sensibilidad de hambre; un famoso fisiólogo dice que el hambre, es el hambre de cada célula que luego se confunden en un coro enorme, diremos así, y forma lo que se llama "el clamor trófico". La sensibilidad sensorial es, pues, enormemente complejo.

Pasemos, ahora, a la otra sensibilidad, la "sensibilidad afectiva"; la afectiva no es siempre fácil separarla de la sensorial: por ejemplo cuando yo me pongo frente a un cuadro, a una obra de arte, evidentemente la emoción estética es de la afectividad. ¿Pero cómo hago yo para separar la sensibilidad pictórica de la otra sensibilidad?. Nadie confunde un sentimiento con una sensación; la sensación es siempre localizable, en cambio el sentimiento no.

Pero la sensibilidad afectiva puede tener tres formas fundamentales: "emoción" y "pasión". Hablemos de la emotividad, siempre que la tomemos en un sentido amplio, porque a veces llamamos emoción solamente a las violencias; pero la emotividad puede tener formas serenas, tranquilas; todo está acompañado de un índice de emotividad, pero de esa emotividad rara veces tenemos conciencia; todas las cosas producen emoción, solo que éso parece que penetra por la puerta del inconsciente y la conciencia no sabe nada; el artista tiene, en cambio, la aptitud de tomar esa vivencia inconsciente llamada emotividad y arrastrarla al centro de la conciencia, objetivarla.

Decíamos que la filosofía y la ciencia, tienen un denominador común, cual es la objetividad. En el arte, en cambio, la objetividad siendo un elemento necesario, no es esencial; el elemento que caracteriza a la intuición en el arte, es siempre "lirismo"; ciertamente que puede haber elemento intuitivo en la historia, en la ciencia, en la filosofía, pero no basta; se

necesita que la intuición sea intuición lírica; la actitud del sujeto desde el punto de vista sentimental es esencialísima en la obra de arte, por eso el arte, no sólo intuye lo real, sino que lo intuye líricamente, y no sólo intuye lo real, sino que tiene derecho a intuir lo irreal; la intuición artística puede ser creadora, creadora de su propio objeto; así, nadie puede prohibirle a un poeta, de que imagine que las flores hablan, que el cielo sonríe etc.; la confusión reside en que hay elemento intuitivo en diversas formas de cultura; yo puse el ejemplo de la historia para explicarme mejor, yo diré un poco más acerca de qué se entiende por intuición.

La palabra intuición se la suele emplear para referirse a un conocimiento pre-consciente, no reflexivo, como si fuera una especie de instinto adivinatorio y decíamos de un sabio que es un intuitivo, es decir, que no es un investigador reflexivo y metódico; sí, se puede emplear la palabra intuición en ese sentido; intuición quiere decir conciencia inmediata de algo; claro está que el que adivina (si es que se puede adivinar) tiene un conocimiento inmediato, directo de una cosa, el contacto directo de la conciencia que conoce, con el objeto conocido, si ahora yo veo la luz roja de golpe, ése es un conocimiento intuitivo, es una intuición óptica porque es un conocimiento inmediato; yo no necesito razonar, no necesito pasar por una cadena de silogismos para llegar a la conclusión de que ésa es una luz roja, lo cual no quiere decir que la intuición, a veces, no sea también un razonamiento, sólo que es un razonamiento que se hace con una velocidad extraordinaria, y, como ese razonamiento es velocísimo, uno que lo lleva a ese resultado; pero sea el que fuere el uso que se haga de la palabra intuición, tanto en el sentido filosófico como el popular, la característica del conocimiento intuitivo, es su inmediatez, el contacto directo de la conciencia, y aún de la inconsciencia y de la semiconsciencia, con algo; así, por ejemplo, se habla de intuiciones telepáticas, un individuo, por ejemplo, está aquí en este momento y ve que en la India es asesinado un hombre, y luego al cabo de un tiempo se sabe que, en efecto, éso ha ocurrido.

De cualquier manera, la característica es que es un conocimiento al cual no se llega mediante el razonamiento prolijo, mediante el método o mediante la reflexión; el valor del resultado depende de ese contacto directísimo; así, para el místico, el éxtasis es la conciencia inmediata, directa de la divinidad, por éso no hay reflexión.

Sin embargo, ésto no es verdad del todo porque se puede llegar reflexivamente a la intuición.

Supongamos un pintor que quiere saber bien, tener la conciencia exacta del matiz de un ojo; dirá: "es azul", pero éso no basta porque el azul tiene cien mil matices y él quiere ver el matiz exacto; todo eso se hace agudizando su conciencia; la intuición es aquí, un máximo de voluntad de conciencia; querer tener conciencia profunda, exacta, amplia, prolija de los objetos a que se aplica la conciencia; puedo mirar sin ver, cosa que hace todo el mundo, cuando miramos algo apenas vemos algo, por eso nos asombramos de que un pintor vea tantas cosas que uno no ha visto, pero uno reflexionando ve que el pintor tiene razón, es decir se trata de intuir mediante un esfuerzo consciente.

Puede haber una intuición a la que se llega mediante un esfuerzo conciencia y puede haber intuiciones a las que se llega en forma subitánea; no es el camino en virtud del cual se llega, lo que interesa es si se logra o no la conciencia directa e inmediata de algo; en cierto sentido entonces, la intuición es siempre un comienzo del conocimiento; de manera que hasta el zoólogo que me va a describir un loro, tiene que verlo; el esfuerzo que yo hago para recordar como es una cosa que he visto, el esfuerzo que hago para tener una representación plena y luminosa, es un esfuerzo de intuición.

Puede haber una intuición perceptiva cuando yo miro un objeto; puede haber una intuición memorativa, recordativa; si alguien le dice a uno: ¿Recuerda usted cómo es aquello?; tengo una reminiscencia, es decir, es decir, una representación borrosa, pero mediante un esfuerzo nemotéctico esa imagen parece que va emergiendo del fondo de la subcon-

ciencia y entra al centro de la conciencia y se la vé con una riqueza de detalles que cinco minutos antes no veíamos; he ahí una intuición memorativa; voy a poner otro ejemplo más completo. Muchos de ustedes conocerán una famosa novela de un gran escritor francés, Gustavo Flaubert, que se llama "Salambó"; él describe una época que no podemos conocer sino por vagos e insignificantes vestigios; por ejemplo, la vida de Cartago; él no la ha visto y no le queda más remedio que echar mano de los documentos y con eso construye la imagen de Cartago, como eran las ciudades, como eran sus soldados, como eran todas las personas, como podía ser la psicología de los personajes, pero todo eso él no lo puede tener perspectivamente, de manera que la intuición es figurativa, yo quiero tener como una fotografía, diremos así, de algo que fué y que ya no es; ustedes ven que la intuición puede tener muchísimas formas, pero la característica es siempre la adhesión inmediata de la conciencia a un objeto real o irreal; si un poeta me describe, por ejemplo, un combate de centauros, éso no lo ha visto, pero él imagina el combate; por eso en el arte es esencial un sentimiento de la vida, de las cosas y de las personas que el arte evoca; por éso se dice: "los mármoles hablan"; de manera que la intuición, en el arte, es esencial; en la ciencia la intuición es un punto de partida, es decir, la conciencia del hecho; yo voy a estudiar cómo es un microbio y tengo que mirarlo bien, tener la intuición, el conocimiento empieza siempre por la inmediatez y sobre ese dato la razón va construyendo todo un mundo de juicios, pero él razona, hace una cadena de juicios: del A pasa al B, del B pasa al C, del C al D, etc., pero el eslabón número diez, por ejemplo, está colgado del nueve, el nueve del ocho, etc., hasta que llega al uno, pero ¿el uno, de donde está colgado?. Tiene que haber una intuición de donde cuelgue la cadena del razonamiento, la intuición del objeto, por eso todos los eslabones hacen un conocimiento mediato, en cambio la intuición es lo inmediato, lo que se pega al objeto directamente, porque conocimiento quiere decir tener conciencia de algo; "algo es lo que llamamos objeto y objeto es todo aquello a que apunta la conciencia; yo tengo con-

ciencia de esa lámpara, de esa puerta, de esta persona, etc., mi conciencia se dirige a ese objeto y trato de tener una intuición cada vez más plena según el interés que yo tenga, porque la intuición de un poeta no es la de un pintor, no es la de un comerciante, ni es la de un militar, cada uno intuye a su modo, por eso la intuición que uno tiene de una cosa, es siempre parcial; uno encuentra en la cosa lo que busca, pero uno busca de acuerdo con un interés que es siempre personal y que depende de uno; la intuición implica, pues, valoración, porque un objeto contiene muchos caracteres, pero yo al intuir hago una elección de caracteres, eludo unos y me quedo con otros; ya les decía, en clases anteriores, como la caricatura es una intuición valorativa, porque en esa cara, donde hay tantas cosas, yo no veo sino una, que dado el interés que yo tengo la supervaloro, la pongo en primer término; en el conocimiento hay siempre selección de los caracteres del objeto que se conoce, y selección implica exclusión; por consiguiente, aquello con que me quedo, vale más que aquello con que no me quedo, frente a las cosas nosotros hacemos siempre una intuición valorativa, ciertos caracteres en primer término y otros en segundo; de manera que, quiérase o no, la intuición es un conocimiento inmediato del objeto, pero siempre selectivo de los caracteres del objeto, por tanto, valorativo.

*Pero no basta todo esto; para que esa intuición, que tiene todo el mundo, interese al artista, tiene que ser intuición lírica, es decir, es el objeto enriquecido por el sentimiento que él suscita; ese sentimiento está en mí y no en el objeto; un sentimiento lo proyectamos nosotros en el objeto; si yo digo: "más triste que un ciprés", la tristeza no está en el ciprés, la tristeza la ponemos nosotros que hemos convertido al ciprés en símbolo de la tristeza funeraria; decimos; "el cielo sonríe", el cielo no sonríe, sonríe para nosotros; en todo esto está eso que se llama **la proyección sentimental**; todas las cosas, además de los caracteres que tiene en sí objetivamente, tienen los caracteres que le ponemos nosotros y que los ponemos sin saberlo a veces, es nuestra psíquica inconciencia la que*

pone en las cosas ciertos caracteres que luego la conciencia busca; las cosas todas están impregnadas de un cierto grado y de una cierta clase de emotividad; todas las cosas, al actuar sobre nosotros suscitan un estado de ánimo afectivo; por eso decía muy bien alguien que "todas las cosas tienen poesía"; yo sé, por ejemplo, que tal flor me produce una emotividad que no me produce otra, yo lo siento, lo vivo, es una vivencia, yo vivo el perfume de una flor; pero la vivencia es un estado de ánimo que está metido en la subconciencia; la vivencia es como un árbol, diremos así; yo veo el árbol desde el ras del suelo para arriba, pero no veo las raíces, sin embargo nadie podría hacer un árbol sin raíces; la vivencia está en el centro de la conciencia, yo me doy cuenta que tengo una vivencia pero ignoro el origen, tiene su razón en el subsuelo de mi subconciencia; ahora bien, reflexionando puede ser que yo consiga volver conciente lo que es subconciente; un artista es artista no porque sienta más que el que no es artista, pero el artista tiene la aptitud de adquirir conciencia de su vivencia; el artista toma la vivencia y la objetiva dentro de sí mismo; se despega, diremos así, de ella, su vivencia la convierte en objeto de observación.

La vivencia puede ser la misma en un escultor, en un pintor, en un poeta, etc., pero se expresa de distinta manera y entonces viene el trabajo de fantasía, es decir, que esa vivencia se transforma en objeto y el objeto se expresa de tal o cual manera; así, por ejemplo, la poesía en el sentido lírico supone la vivencia lírica, la objetivación de la vivencia lírica y la expresión de esa vivencia lírica mediante la palabra sometida al ritmo y a veces a la rima.

Alguien me puede decir que Dante y Víctor Hugo son poetas extraordinarios; reconozco que son grandiosos, pero yo le tengo predilección a otros poetas más humildes, por un Verlaine, por un Heine, porque expresa lo que yo siento; le presta un lenguaje a mi sentir; un poeta es representativo de la sensibilidad de los otros porque tiene el don de la intuición objetivada y tiene el don de la expresión, pero sea lo que

fuere, el punto de arranque siempre es el mismo; la vivencia lírica. ¿Pero esto, que será?.

Sabemos que la sensibilidad es inherente a la vida, no puede haber vida sin sensibilidad; si contemplamos, en conjunto, la evolución de la sensibilidad de los animales más simples hasta llegar al hombre, existe lo que se llama la "irritabilidad", es decir, la propiedad que tiene protoplasma de sufrir una excitación y reaccionar con arreglo a la excitación; luego aparece el sistema nervioso y viene lo que se llama la "sensibilidad sensorial", tenemos, pues, la sensación que supone una excitación; luego viene la "reacción" que es lo que se llama "estoquinesia"; así, si se excita la pata de una rana ella la contrae, ahí tengo la excitación recibida y la réplica, condición para poder vivir; la sensibilidad tiene, pues, una función biológica: sirve para vivir; pero hay una forma más alta de la sensibilidad o la efectividad cuyas manifestaciones cardinales son: el sentimiento, la pasión, y la emoción.

Ahora bien, la emotividad tiene siempre un "timbre hedónico", quiere decir, que es placentera o dolorosa, pero no hay que confundir el placer o el dolor de la sensación, con el timbre hedónico de la sensibilidad sensorial, el otro es el placer o el dolor moral, lo llamaremos "afectivo"; es lógico, pues, que la emotividad, forma superior de la sensibilidad afectiva, *tenga también un fin utilitario; la sensibilidad afectiva está vinculada a la vida; hay una cantidad de sentimientos: orgullo, vanidad, fatuidad, amistad, etc., que están vinculados a los intereses fundamentales de la vida; de manera que la emotividad tiene índole, directa o indirectamente biológica.*

Pero el hombre tiene la aptitud de sentir por sentir; no sentir para algo; el placer y el dolor están en función de la vida; aún el placer afectivo y el dolor afectivo también están vinculados a los intereses de la vida; pero puede haber una forma de la emotividad despegada del interés de la vida; sentir no para esto o, para aquello, sino, sentir por sentir; entonces empieza el lirismo: sentir por sentir; cuando la emotividad se ha despojado de su "caracter profiláctico", es decir, de protec

ción a la vida y se convierte en una visión de sí misma, ya tenemos la base del lirismo, y cuando esa emotividad se transfigura en imágenes, en símbolos, tenemos el arte; las imágenes sirven para expresar una emotividad; la emotividad transfigurada en fantasía, es el lirismo.

En síntesis, entonces, que el lirismo es esencial para que haya arte, pero no lo es para que haya ciencia, ni para que haya filosofía.

El romanticismo aumenta la fuerza lírica de la poesía, por eso el clasicismo, en general, es la sensibilidad muy sometida a la razón, la razón, la poesía pre-romántica es muy razonadora; todo revela la esencia lírica del arte.

Lo que yo quiero es buscar ese carácter del arte que me permita probar que es esencial para el arte y que eso lo distingue de la filosofía y de la ciencia; el hombre de ciencia no necesita contemplar ni expresar su emotividad; por eso con razón se dice que "la ciencia es fría"; claro está que eso no es verdad del todo porque el hombre de ciencia tiene la pasión de la verdad y hasta se habla de la belleza de las matemáticas, pero eso no quiere decir que la belleza de las matemáticas sea un criterio de verdad en la ciencia, sin embargo en el arte sí; en esencia, entonces quedamos en el arte es cardinalmente libre, lo que no cabe decir de la ciencia y de la filosofía.

