

Estética, Poesía y Retórica en la obra de Adam Smith

Ricardo Miguel Alfonso

N o constituye novedad alguna asegurar que Adam Smith era político y economista mucho antes que teórico de la estética. Sus intereses literarios y retóricos fueron siempre laterales dentro de su carrera en general, pudiendo decirse que en buena medida escribió sobre estas cuestiones llevado por una acusada tendencia de la época a debatir sobre la naturaleza y función del arte fuese cual fuese la formación académica de uno, pues el análisis razonado de las cuestiones estéticas era parte integrante de la cosmovisión empirista de su época. En ello a Smith le acompañan otros notables del mundo de habla inglesa durante el siglo XVIII tales como Thomas Reid, Lord Kames, Edmund Burke o David Hume. Sin embargo, esta tendencia es demasiado evidente y general como para no advertir en ella que durante todo aquel siglo los principios estéticos formaron parte esencial de las discusiones filosóficas –e incluso políticas– de Gran Bretaña.

El motivo principal de este renovado interés en la naturaleza y función de las artes por parte de figuras relativamente ajenas a ellas está estrechamente vinculado al rescate y recolocación epistemológica dentro de las ciencias humanas de la llamada «imaginación creativa» (Engell, 1981: 3-10), noción que, con variaciones, se va a situar entre las más altas facultades de la persona hasta la llegada de la revolución romántica, durante la cual se mantendrá en tal situación de privilegio. Así, buena parte del pensamiento estético del siglo XVIII obedecía al intento de conciliar de la manera más objetiva posible, y mediante esa imaginación creativa, las aportaciones de las dos tendencias filosóficas más vastas e importantes de su tiempo, esto es, el empirismo y el idealismo. Mientras el primero proporcionaba la teoría y el instrumental científico necesarios para entender las ciencias (naturales y humanas) desde un ángulo formal y riguroso, el segundo integraba el potencial creador del ser humano en un sistema de las ideas general y abstracto, al tiempo que formalizaba su significado. Entendida como la capacidad humana de crear, y asumida la idea de que sus cauces de actuación podían ordenarse y explicarse teóricamente, la imaginación va a constituir el eslabón que una ambas, de tal modo que estudiarla y sistemati-

zar sus principios y reglas de funcionamiento equivaldrá a hallar una teoría integral, científica y filosófica, de la mente humana y de nuestro entendimiento de la realidad.

Este es uno de los motivos del enorme florecimiento de la lingüística, la poética y la retórica durante todo el siglo XVIII británico, que fueron disciplinas de enorme importancia filosófica, y que se integran naturalmente en el que es sin duda uno de los momentos más esplendorosos y fructíferos de su historia, al menos en cuanto a la reflexión poética y estética. No en vano puede decirse que, al igual que sucede con Alemania, el siglo XVIII inglés, aparte de ser de orientación prerromántica de principio a fin, es también uno de los gérmenes de la Modernidad occidental dentro de la filosofía y la estética. La contribución de la pléthora de pensadores que surge durante este siglo es primordial, y no sólo para la configuración moderna de las disciplinas mencionadas, sino también para la consolidación de géneros a ellas asociados, como por ejemplo el ensayístico.

Adam Smith no fue una excepción dentro de este contexto. Aunque ya hemos dicho que su formación no era fundamentalmente filológica, su intento de construir un sistema filosófico, jurídico y político lo más abarcador posible le hizo tener en cuenta siempre las ciencias humanísticas como una parte central e ineludible en la formación integral de la persona. Aquí vamos a atender a los tres únicos escritos en que Smith hizo referencia a asuntos estéticos en general, y lo haremos sin atender a su orden cronológico por tratarse de obras (o fragmentos de obras) relativamente desconectados entre sí y que a menudo tratan cuestiones dispares. Como argumentaremos al final, lo más significativo de cada uno de estos escritos reside en la postura general de su autor acerca del asunto en cuestión y la incardinación de ésta dentro de la teoría estética británica del siglo XVIII. Aunque el valor de Smith es incuestionable, es frecuente encontrar estudios recientes pretendidamente sobre Smith y la teoría estética que, haciendo gala del más absoluto absurdo, para nada tienen en cuenta ninguno de estos escritos, dedicándose por entero a desmontar la idea del «espectador imparcial» por su supuesta falta de sensibilidad social (Bohls, 1993).

La contemplación estética, ya que originalmente Smith no llegó a hablar de poética ni

teoría literaria en particular, proporciona también una visión moral acerca del mundo, si bien ésta no es el fin de aquélla, sino más bien su acompañamiento natural. Lo bello es necesariamente moral. Como sucede en tantas otras obras de este período, para Smith la apreciación de la belleza es un principio de crecimiento espiritual, pues a ella van siempre asociados los sentimientos universales más elevados y nobles. En general, puede decirse que la belleza es una fuente de conocimiento, intuitivo pero cuantificable, acerca de uno mismo y de las leyes generales del universo. Esto viene a significar que a partir de las reglas de corrección establecidas por la filosofía, la moral y la crítica, el *sujeto* –auténtica categoría central de las ciencias humanas durante el Empirismo dieciochesco– puede determinar la validez de una obra de arte según la adecuación de ésta a aquéllas (Aullón de Haro, 1994: 31-35). Esta corrección no es únicamente moral, como acabamos de señalar, sino que viene dada por reglas de diversa índole, de tal modo que el fin último del arte reside en el desinterés (o ausencia de finalidad cognoscitiva específica) en su contemplación. Este principio, que Kant encumbrará y transformará en fundamento de la estética moderna, lo aprendió Smith de su maestro, el filósofo moral Francis Hutcheson, para quien no sólo la belleza «denota propiamente la percepción de alguna mente», sino que además, en su estado natural, «no prueba de suyo la sabiduría en la causa» (Hutcheson, 1725: 21, 60). Con ello, nuestro autor colaboraba desde su posición también como filósofo moral en la consolidación del psicologismo empirista y en el paulatino desmontaje la teoría del finalismo moral del arte que se había establecido y consolidado durante el siglo XVII, y que había penetrado en el XVIII gracias especialmente a la influencia de los ensayos de John Dryden y Alexander Pope o a la poesía de Milton. Paralelamente, también contribuía con ello, al igual que comenzase a hacer John Locke con su *Ensayo sobre el entendimiento humano* de 1690, a desmontar la extendida teoría sobre la existencia de *ideas innatas* en el ser humano que guiaban irracionalmente su percepción del mundo (en este caso, de la belleza) y le daban un significado incontestable.

Sin embargo, y a pesar de lo general y universalista de esta visión, Smith fundamenta

sus observaciones sobre una base de relativismo también característica de la filosofía y la estética de su época. Tanto la belleza como la reflexión acerca de ella se ven constreñidas por el gusto y la moda, de tal manera que el juicio, aunque deba seguir determinadas reglas fijadas por la estética y el arte de su tiempo, tiene un carácter necesariamente perecedero. Así sucede tanto con los antiguos como con los modernos. Ya lo argumentaba en su *Teoría de los sentimientos morales* (1759) cuando hablaba de la arquitectura:

«El ojo se ha acostumbrado a una determinada proporción conectada a un ornamento concreto, y se ofendería si no los viese juntos. Cada uno de los cinco órdenes tiene sus adornos particulares que no pueden ser cambiados por otros sin atentar contra todos los que saben algo de las reglas de la arquitectura. (...) Parece, no obstante, algo difícil que esas formas, aunque sin duda extremadamente agradables, sea las únicas apropiadas para esas proporciones, y que no podría haber otras quinientas que antes de establecerse la costumbre no hubiesen valido exactamente igual» (Smith, 1759: 352; hemos modificado ligeramente la traducción).

Quiere decir con esto que las normas del gusto y la propiedad cambian con el curso de las modas —entendidas no de modo vulgar, sino como la sucesión de una variedad de *gustos* o modos de entender lo bello y lo apropiado— así como con las necesidades del objeto estético. Los distintos sentimientos e impresiones que provoca la obra de arte se corresponden con géneros y formas diferentes según se trate de una nación, tradición o momento histórico u otro. Lo mismo sucede en las demás artes. En términos literarios, esto se traduce del modo siguiente:

«De acuerdo a los retóricos, una cierta métrica era por naturaleza apropiada para cada tipo de escritura, en tanto que naturalmente expresiva del carácter, sentimiento o pasión que debía predominar en él. Aseguraban que una métrica era ajustada a las obras serias y otra a las alegres, y no podían ser intercambiadas sin la máxima falta de corrección. La experiencia de los tiempos modernos, empero, parece contradecir este principio, aunque en sí mismo parece bastante verosímil. Lo que resulta un verso bur-

lesco en inglés, es un verso épico en francés. (...) La costumbre ha hecho que una nación asocie las ideas de gravedad, sublimidad y seriedad con la misma métrica que la otra con lo festivo, ligero y cómico» (Smith, 1759: 353).

De este modo, existe en el asunto o tópico literario una tendencia formal que le hace optar por un género u otro, por una versificación u otra. Esta idea, que luego defenderán también varios poetas románticos, no significa que las estructuras composicionales del arte sean siempre inamovibles. Como ya se ha visto, tanto éste como los demás principios clásicos del arte están sujetos al devenir del gusto público. De hecho, dice Smith que uno de los rasgos distintivos de la Modernidad en estética es la alteración de esas correspondencias. Esa tarea atañe al artista más eminente o genio, que es la figura capaz de romper con las reglas imperantes, trascenderlas y establecer una nueva visión estética:

«Un artista eminente provocará una alteración considerable en los estilos establecidos en cada una de esas artes e introducirá una nueva moda en la literatura, la música o la arquitectura. (...) [L]as excelencias de un maestro eminente recomiendan sus peculiaridades, y su estilo se convierte en la moda del arte que practica» (Smith, 1759: 353-354).

Por eso Smith concluye irónicamente que

«[d]espués de la alabanza por haber refinado el gusto de una nación, quizá el mayor elogio que pueda pronunciarse sobre cualquier autor es que afirmar que lo ha corrompido» (Smith, 1759: 354).

Aquí «corrompido» no significa más que alterado. Todo ello viene a significar que mientras que la parte perdurable de la experiencia estética es el *sentimiento* más o menos sublime que obra en el sujeto, su *forma externa* o naturaleza composicional dependen en gran medida de la evolución material y social del individuo y la comunidad. Esta idea general es una de las primeras que vinculan a Smith no sólo con el campo de la estética, sino también con las teorías empiristas de su tiempo.

Después de sus breves consideraciones en la *Teoría de los sentimientos morales*, hay otra

incurción de Smith –al menos entre las que se conservan– dentro de los principios generales de la estética. Es un escrito de mediana extensión, redactado en 1772 aunque recogido en los *Ensayos filosóficos* de 1795, y relativo a la idea de imitación en las bellas artes. Se trata de un ensayo en cuatro partes, tres sobre teoría estética más una breve sección final, focalizadas todas ellas sobre el principio al que alude su título. Por lo general, el ensayo no presenta una formulación teórica unitaria y nítida, limitándose a lanzar ideas y ejemplificarlas de modo relativamente simple. En él, Smith lleva a cabo un recorrido por las bellas artes –visuales, musicales y verbales, aunque estas últimas en mucha menor medida y sólo en relación a la poesía– en el que da cuenta, sin remitir a reglas fijas ni a priori, de cuál es en cada una de ellas el ideal y el proceso de imitación. De nuevo, se trata de un escrito típicamente dieciochesco de inspiración y método argumentativo empiristas. Podría resumirse de la siguiente manera: imitar supone necesariamente, y así ha de ser, la *reproducción imperfecta* de un objeto, pues buena parte del placer artístico que proporciona la obra reside en nuestra capacidad para apreciar la diferencia entre ambos. En sus propias palabras, «el hacer que una cosa de una clase se parezca a otra de una clase muy diferente es la circunstancia que en todas las artes imitativas constituye el mérito de la imitación» (Smith, 1772: 188). Sin embargo, la diferencia entre ambas no ha de ser exageradamente grande, pues entonces la obra tiende a desvirtuarse y quien la contempla no puede reconocer el objeto de manera estable. Quiere esto decir que, por ejemplo, el placer que se deriva de la pintura y la escultura reside «en nuestra admiración hacia el arte que tan felizmente supera la disparidad que la naturaleza ha establecido entre ellos» (Smith, 1772: 182). El valor de la imitación debe establecerse en función de la relación de analogía entre original y reproducción, pero esa relación es variable dependiendo del arte en cuestión, de tal modo que sistematizar este concepto consiste en adaptarlo a la impresión que ha de sugerir en el espectador para cada una de las artes concretas. Esto es, la imitación no sigue reglas universales, sino que más bien se amolda para que el resultado estético sea idóneo: aquello que proporciona placer en un cuadro o un poema puede resultar desagradable en una estatua o

una ópera, y viceversa. Del ensayo de Smith, que no es sino un estudio sobre distintas artes visuales y musicales, puede abstraerse que en ellas la imitación se manifiesta de la manera siguiente:

1. En las principales artes visuales, la imitación nunca ha de aspirar a reproducir exactamente el original. Ha de mantener una distancia que favorezca el reconocimiento y el juicio del espectador. Con todo, la relación o jerarquía entre ambas artes es cambiante. Puesto que la pintura se limita a dos dimensiones y la escultura emplea el elemento sólido, formalmente la segunda ha de producir más placer que la primera, pues representa su objeto con mayor fidelidad. Sin embargo, la pintura puede emplear objetos poco atractivos y transfigurarlos de modo que produzcan deleite, lo cual no sucede en la escultura, que depende más directamente de los rasgos puramente físicos de su referente. Así, «el mérito de la pura imitación, sin mérito alguno en el objeto imitado, puede sostener la dignidad de la pintura, pero no la de la estatuaria» (Smith, 1772: 177). Quiere decir esto que la capacidad de transfiguración obra en favor de la pintura, mientras que el volumen y la solidez lo hacen en favor de la escultura. Además, el color resulta indispensable en la primera, mientras que en la segunda resulta estrafalario.

2. En las artes musicales, Smith parte de la premisa –quizá basada en Vico– de que históricamente la poesía surgió de la adaptación a la música de palabras cargadas con significado (o sea, que éstas no sólo acompañan a la música). Con el tiempo, el lenguaje, que es el medio expresivo más poderoso y fácilmente asimilable, ya que puede expresar el sentir de quien lo utiliza, se convirtió en el más perfecto de todos. A pesar de que estas conclusiones son mera especulación, son suficiente para sostener que la música ha de adaptarse a la voz. Así, en la música cantada se producen dos tipos de imitación. En primer lugar, y de modo general, dada esa relación de mayor excelencia, la melodía necesariamente ha de amoldarse a la palabra, al verso. La cadencia musical debe acompañar a la expresión vocal y ajustarse a la voz. En segundo lugar, más particularmente, la música cantada también imita la situación y sentimientos del personaje, o sea, que las pasiones de éste han de ir acompañadas de tonalidades musicales adecuadas. Ahora bien, Smith

sí reconoce que, aunque su capacidad imitativa pueda verse mermada por su dependencia respecto de la expresión verbal, la música, «al arreglar y por así decirlo inclinar hacia su propio ritmo y compás cualquier sentimiento o pasión que expresa, no sólo reúne y agrupa... las diversas bellezas naturales que imita, sino que las adorna además con una nueva y delicada belleza que le es propia; las viste con una melodía y una armonía que (...) sirven para conferir un color más brillante» (Smith, 1772: 191).

Lo anterior lleva a suponer, y así lo argumenta Smith, que la música instrumental es de rango sensiblemente inferior, ya que las notas musicales no representan nada por sí mismas, sino que han de estar apoyadas en la expresión (o sea, en la palabra) para adquirir un significado. No se trata de una afirmación despectiva. Antes bien, la música instrumental no imita, sino que ella misma se transforma en objeto de placer, tristeza o pasión. No representa, sino que encarna o sugiere de manera directa (Smith, 1772: 195-196; Malek, 1972: 53). Es decir, al carecer de la participación del lenguaje, ella misma se constituye en medio expresivo.

Tras elaborar esta distinción entre los géneros visuales y visuales, y como valor añadido, en este escrito Smith también ofrece implícitamente una breve teoría de las artes, que habrá quedado más o menos clara en la exposición anterior, y que se construye en función de la capacidad de imitación, considerándose más elevada aquella en quien sea mayor. En la cúspide se halla la poesía, que se sirve del medio más perfecto y expresivo (el lenguaje) y cuya capacidad y flexibilidad formales y de significación no tienen igual. Por debajo de ellas se sitúan las artes musicales, de las cuales aquellas que emplean el lenguaje (música cantada) se hallan más cerca de la perfección. Entre ellas, las que añaden además la actuación y la gesticulación (como la ópera) son todavía más excelentes. En tercer lugar estarían las artes visuales, desprovistas de expresión lingüística y, por ello, limitadas al poder evocador del color y la forma. Hay que repetir que esta organización general no es explícita, y que en ningún momento su autor confiere una superioridad o una inferioridad fuertes a ninguna de ellas. Además, y a pesar de esta sobreentendida jerarquización, concluye Smith que

hay elementos comunes entre las artes. Todas ellas han de cumplir tres requisitos fundamentales para que sus manifestaciones no resulten ofensivas o indignas: no han de ser afectadas, entendiéndose por ello una exageración consciente de sus rasgos estilísticos típicos; han de mantener la regularidad o el ritmo en sus respectivos medios (lenguaje, música y forma); y deben representar personajes y asuntos agradables o admirables. Es decir, que ninguna de ellas ha de tender al amaneramiento o a lo perverso.

Aparte de estos postulados generales, en su mayor parte el ensayo ofrece una discusión detallada de qué forma de imitación es apropiada para cada género. Aquí es necesario decir que el método de Smith es esencialmente intuitivo y analítico. Aunque casi siempre se sustenta en casos concretos, nunca llega a ofrecer con claridad los postulados sobre los que se sustenta su teoría, y en numerosas ocasiones sus reflexiones son puras observaciones personales. Ello no resta valor a las especulaciones del autor, que no adolecen de falta de rigurosidad, pero sí es cierto que resultan más fácilmente refutables que las de muchos de sus contemporáneos.

Entre la *Teoría de los sentimientos morales* y este segundo ensayo, Smith pronunció desde su cátedra de la Universidad de Glasgow, y haciendo caso a la petición formulada por Lord Kames, que era su principal valedor en ella, un curso sobre Retórica y Arte. Se trata de las *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1762-63), título que más tarde emplearía uno de los asistentes, Hugh Blair, para titular la que sería su obra capital en este mismo campo. Fue un curso durante mucho tiempo inédito, cuyo manuscrito original vio la luz tras una subasta pública en 1958. No resulta extraña la incursión de Smith en este terreno, pues también la retórica y la teoría del lenguaje son disciplinas que disfrutaban de un auge sin precedentes durante el siglo XVIII, especialmente la primera, que se integra naturalmente en el proceso formativo del alumno universitario. En ambas, acompañará a figuras tan distinguidas como Hugh Blair, George Campbell, Thomas Sheridan, James Harris o Joseph Priestley. El único problema de la obra es su naturaleza fragmentaria, ya que se trata de las notas de ese curso tomadas por un estudiante anónimo y no podemos saber exactamente cuáles fueron

las palabras de Smith o si sus conferencias todavía habían de sufrir modificaciones (Howell, 1971: 544-545). Con todo, la edición sí ofrece materiales suficientes para dilucidar cuál fue su postura y su aportación a la historia de esta disciplina.

Aparte de esos obstáculos, su importancia dentro de la teoría retórica de su tiempo fue grande, y entre sus rasgos destaca el haber servido como base para la incorporación gradual de la literatura inglesa en los planes de estudio de las universidades británicas, pues la mayoría de los ejemplos estaban extraídos de fuentes en lengua inglesa (Court, 1992: 19). Para ello, su autor recurre en todo lo posible a ejemplos de Shakespeare, Pope, Milton, Swift y Shaftesbury. No siempre los cita de manera elogiosa, sobre todo a este último, pero siempre admite que en ellos lógicamente se puede encontrar el mejor patrón para la expresión en lengua inglesa. No sólo eso, sino que, siguiendo una función didáctica, Smith también pretende liberar al vocabulario crítico y retórico de la influencia extranjera. Se trata, pues, de una obra de recuperación de la tradición nacional inglesa encaminada a mostrar su dignidad y la perfecta adecuación de ésta a los ideales de la expresión. Quiere esto decir que en este caso sí podemos hablar de una obra entera y extensa, esta vez focalizada sobre cuestiones relevantes de la locución, así como de un trabajo netamente destinado al público británico.

Como se ha argumentado (Bevilacqua, 1968: 560-561), el interés principal de su autor no se concentra en los mecanismos de la *inventio*, sino más bien en los procedimientos de la *dispositio* y la *elocutio*. Si hay algún principio que rige este curso, son el de la *sencillez* y el *decoro*. Smith intenta mostrar a lo largo de toda la obra que la cúspide en la expresión se alcanza con una organización correcta del discurso, la moderación en el uso de los recursos figurados, la elección de un tópico agradable (como ya sucedía con las artes en general) y la sencillez en el verbo. En sus palabras,

«la perfección del estilo consiste en manifestar de la manera más concisa, apropiada y exacta el pensamiento de su autor, y todo ello de la manera que mejor exprese el sentimiento, la pasión o el afecto que le domine —o parezca que le domina— y en la que éste

quiera comunicarse con el lector» (Smith, 1762-63: 51).

Quiere esto decir que existe una correlación directa entre la idea a expresar y los medios por los que se expresa, es decir, que hay un vínculo permanente entre lógica y retórica (Bevilacqua, 1968: 565; Howell, 1971). Los procedimientos mentales del ser humano se corresponden con determinados estilos. A la correspondencia adecuada entre ambos se denomina *propiedad* (Bevilacqua, 1965: 51), término que Smith ya había empleado profusamente en la *Teoría de los sentimientos morales* y que en el ámbito retórico-estético designa la adecuación entre la idea o sentimiento a comunicar y el tipo discursivo elegido.

Como también ocurría en los dos escritos anteriores, Smith atribuye a cada estilo distintas estrategias retóricas y distintos sentimientos, así como una proporción distinta de los principios que hemos mencionado. Por ejemplo, el historiador debe prescindir del lenguaje figurado: aunque las figuras son quienes pueden dotar al lenguaje de su más alto grado de expresividad y belleza, el propósito del historiador debe ser la descripción objetiva, pues no es sino un «narrador imparcial de los hechos» (Smith, 1762-63: 31). Lo contrario ocurre con el orador y con el escritor didáctico: sus objetivos son tanto la descripción como la persuasión, y por ello su tarea consiste tanto en presentar sus argumentos como en presentar pruebas sobre las que sustentarlos. La diferencia es que la meta del primero es la instrucción, mientras que el del segundo es la persuasión. Son ambos quienes mayor partido sacan de la metáfora, la metonimia, la hipérbole, etc., pues es el proceso analógico sobre el que se basan este tipo de recursos el que refuerza sus convicciones y la asociación de ideas que debe llevar al público a hacerlas suyas. Además, el orador nos llevará a identificarnos con los personajes sobre los que conversa magnificando todo aquello que en ellos haya de positivo y loable, mientras que el historiador solamente puede movernos a simpatía mediante la narración imparcial de los hechos.

Ahondando en la figura del historiador, Smith argumenta que originalmente la historia no fue sino la narración de las aventuras de los dioses. La furia, las batallas, las pasiones entre ellos y el nacimiento de los héroes eran el

material único de la historia. A estos primeros historiadores Smith los engloba dentro de la clase de los poetas, pues su lenguaje –concordante con lo maravilloso y lo asombroso– era el más adecuado para tales materiales. Cuando la humanidad se hizo más ilustrada y superó esta fase, las leyendas vinieron a ser sustituidas por la tragedia (transformación que comienza ya en Herodoto y se perfecciona gracias a Tucídides, Jenofonte y Livio). Esto quiere decir que al elemento mítico lo reemplaza la narración del comportamiento y las pasiones de los personajes primordiales. Es un tipo de historia hecho no solamente para relatar, sino también para entretener, ya que su base es la influencia de los grandes personajes sobre el desarrollo de las grandes transformaciones y revoluciones mundiales. Sus maestros son Tácito, Macchiavelo y Guicciardini, pero sin olvidar a los británicos Clarendon y Burnet.

Tras establecer esos períodos de la narración histórica, de los cuales ha de sobreentenderse que el último alcanza hasta la época de Smith, nuestro autor pasa a considerar el único género literario de su interés: la poesía. En un generoso muestrario de posturas anticlasicistas, manifiesta que la única diferencia sustancial entre historia y poesía ¹ reside en el uso de la prosa y el verso, respectivamente, pues ambas coinciden tanto en el fin –el entretenimiento– como en su forma de expresión ideal –la simplicidad y la concisión–. Ya se trate de hechos risibles, lamentables o maravillosos, la poesía debe estar escrita en un estilo directo y económico: lo importante en ella es la inmediatez y concreción de la comunicación, así como la armonía y la regularidad de su lenguaje, y no lo florido de su retórica. Es así porque el objetivo del poeta es que la idea se entienda y asimile desde la primera lectura, mientras que el orador está forzado a repetir sus palabras constantemente para que el público las recuerde. Ello confirma la superioridad expresiva del verso sobre la prosa. Es más, el poeta tiene licencia para añadir o eliminar partes de la narración a su voluntad y según su imaginación, pues el efecto necesario no se juzga según su fidelidad a los hechos originales. El que añade elementos en ningún caso le resta sinceridad ni mérito, y sí incrementa su valor artístico (Smith, 1762-63: 113-115).

Acerca de la organización de la poesía, Smith no considera esencial el respeto escri-

puloso a las unidades clásicas. Ni la unidad de tiempo ni la de espacio son intocables, al menos si el poeta quiere incrementar sus recursos a la hora de dar variedad y agilidad a su obra. Las únicas reglas que Smith considera inviolables son las denominadas *unidad de interés y propiedad del personaje*. La primera, análoga a la clásica unidad de acción, se refiere a la constancia en el desarrollo de la narración: una obra, tanto en conjunto como en sus partes, ha de tender hacia un final concreto y cerrado. La segunda regla atañe al comportamiento de los personajes, quienes deben siempre producir e intensificar el efecto de la obra. Así, reyes y otros miembros de la nobleza son los más indicados para la tragedia, mientras que los personajes de vida vulgar o extravagante lo son para la comedia y la farsa.

Sobre los tipos de poesía, Smith vuelve a dejarnos una breve clasificación de estos. Distingue entre poetas *épicos* (cuyo asunto principal es lo noble y glorioso), *cómicos* (cuyo asunto es lo ridículo) y *trágicos* (cuyo asunto es lo calamitoso o terrible). Las mezclas entre estos tipos más o menos puros, como sucede en la tragicomedia, resultan deplorables, pues aunque suelen ser aceptables por separado, en conjunto carecen de unidad de efecto sobre el lector. Un sentimiento ha de apoyarse en una única forma. La misma separación ha de mantenerse en las variedades de la poesía no históricas, tales como la oda, la elegía y la pastoral, aunque en su caso ayuda el hecho de que generalmente su extensión sea reducida.

Así se cierran las consideraciones directamente literarias de Smith, a las cuales sólo dedica una de las veintinueve lecciones, y que quedan incardinadas dentro de un sistema más general de modos de discurso. Con ello, el articular un sistema de tipos discursivos –narrativo o histórico, poético, didáctico y oratorio– y acompañarlo de una tríada de funciones comunicativas y expresivas –recreativa, instructiva y persuasiva– que cada uno cumple en distinta medida, Smith transforma la retórica clásica, focalizada casi exclusivamente en la persuasión, en una disciplina moderna, una ciencia global del discurso que abarca todo el sistema de géneros (Howell, 1971: 555-556). Es decir, amplifica y organiza tanto el aspecto composicional como la finalidad de las distintas artes retóricas, con lo cual supera efectivamente la estrechez de la visión clasicista de esta disci-

plina como análisis y clasificación de las figuras del lenguaje.

Todo lo expuesto es, según Smith, fruto únicamente del sentido común y de la observación, y no la manifestación de ninguna idea preconcebida, abstracta o innata. Se trata, pues, de relaciones empíricamente demostrables. Estos principios por los que se han de guiar la composición y la narración obedecen a nuestra percepción normal y equilibrada de las cosas, a lo no excéntrico, percepción que ha de contrastarse en cada una de las manifestaciones artísticas. Y esto no afecta únicamente a las artes, sino también a la crítica en tanto que discurso razonado y explicativo. Lo dice así:

«Si llegamos a su raíz, todas las reglas de la crítica y de la moral resultan ser principios del sentido común a los que todos obedecemos. Y el trabajo de ambas artes consiste en aplicar esas reglas a los diferentes asuntos y mostrar cuáles son sus conclusiones al hacerlo» (Smith, 1762-63: 51).

Quiere esto decir que tanto las artes representan *casos* concretos el trasfondo de los cuales es un tipo u otro de idea política, social, religiosa o ética. La función de la crítica y la moral radia en evaluar esas obras según los patrones existentes de aquellas disciplinas. Por añadidura, la crítica debe discriminar qué obras cumplen los requisitos formales y retóricos que les corresponde por el género al que pertenecen. Así debe ser si se quiere evitar que determinadas obras creen confusión por su complejidad. La crítica ha de subsanar errores al tiempo que guía y forma el gusto.

Con estas tres obras, de extensión y profundidad variadas, Smith reorganiza y moderniza no sólo la concepción y los límites de la retórica, sino también de la crítica del arte. Es cierto que su teoría de los géneros está lejos de ser completa —ni siquiera abarcadora— ya que faltan referencias a las variedades de poesía no histórica, al teatro y a la novela. Aparte de eso, tampoco abundan consideraciones sobre las relaciones entre el arte y las demás disciplinas humanísticas (filosofía, historia...). Sin embargo, es igualmente cierto que las observaciones recogidas en estos tres fragmentos pueden entenderse como el esqueleto de una teoría más amplia. Recuérdese que poco antes de su

muerte en 1790, Smith ordenó quemar dieciséis volúmenes de sus escritos inéditos, de los que poco o nada se conoce. No es descabellado pensar que entre ellos hubiese más páginas dedicadas a estas cuestiones, ya que, a la luz de sus obras publicadas, no era Smith pensador que soliese dejar reflexiones parciales o inconclusas; pero eso ya es conjetura. Lo que quiero decir que su innegable valor dentro de la teoría estética y literaria del siglo XVIII habrá de calibrarse en comparación con sus contemporáneos. Smith fue alumno aventajado de Hutcheson y seguidor de Locke, que figuran entre los primeros filósofos del subjetivismo inglés; en su misma generación, coincide con Burke y Hume, entre otros, en el desarrollo del empirismo como método analítico y en su aplicación a las artes; pero además es de los primeros en comenzar la modernización de la retórica a la que hemos aludido anteriormente, tarea en la que le seguirían Priestley y Campbell. Así pues, visto en su conjunto, Smith es una figura que actúa como pivote en el desarrollo del pensamiento crítico de su siglo, y como tal creo que hay que valorarle, aunque las pruebas puedan ser en ocasiones escasas.

NOTA

¹ Hay que advertir que por «poesía» Smith entiende, al menos en esta obra, «poesía histórica», y así lo dice explícitamente.

BIBLIOGRAFÍA

- AULLÓN DE HARO, Pedro (1994): «La construcción de la teoría crítico-literaria moderna en el marco del pensamiento estético y poético», en Pedro Aullón de Haro (ed.), *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Trotta, pp. 27-114.
- BEVILACQUA, Vincent (1965): «Adam Smith's *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*», *Studies in Scottish Literature*, 3, pp. 41-60.
- (1968): «Adam Smith and Some Philosophical Origins of Eighteenth-Century Rhetorical Theory», *Modern Language Review*, 63, pp. 559-568.
- BLAIR, Hugh (1783): *Lecciones sobre Retórica y Bellas Letras*, trad. José Munárriz, 4 vols., Madrid, Ibarra, 1804.
- BOHLS, Elizabeth A. (1993): «Disinterestedness and Denial of the Particular: Locke, Adam Smith, and the Subject of Aesthetics», en Paul Mattick, Jr. (ed.), *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 16-51.

- COURT, Franklin (1992): *Institutionalizing English Literature: The Culture and Politics of Literary Study, 1750-1900*, Stanford (Calif.), Stanford University Press.
- ENGELL, James (1981): *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- HOWELL, Wilbur S. (1971): *Eighteenth-Century British Logic and Rhetoric*, Princeton (N.J.), Princeton University Press.
- HUTCHESON, Francis (1725): *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*, ed. y trad. Jorge V. Arregui, Madrid, Tecnos, 1992.
- MALEK, James S. (1972): «Adam Smith's Contribution to 18th-Century British Aesthetics», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 31, pp. 49-54.
- SMITH, Adam (1759): *Teoría de los sentimientos morales*, ed. y trad. Carlos Rodríguez Braun, Madrid, Alianza, 1997.
- (1762-63): *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, ed. John M. Lothian, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1971.
- (1772): «De la naturaleza de la imitación que tiene lugar en las llamadas artes imitativas», en *Ensayos filosóficos*, trad. Carlos Rodríguez Braun, Madrid, Pirámide, 1998, pp. 173-211.