

abordar una lectura activa de este tipo de relatos. *Estética y Pragmática de lo fantástico* se convierte de este modo en una guía necesaria para recorrer placentera y cabalmente los territorios de esta siempre especial manifestación creativa.

M.^a LUISA GUERRERO ALONSO, UCM

ÉTIENNE GILSON, *Pintura y realidad*, traducción del inglés de Manuel Fuentes Senot, versión actualizada por Rosa Fernández Urtasun, Pamplona, Eunsa, «Cátedra Félix Huarte», 2000, 397 pp., 115 ilustr. ISBN: 84-313-1767-1.

La primera edición española de *Painting and Reality* (National Gallery of Art, Washington, D.C.: 1957) vio la luz hace ahora cuarenta años (Madrid, Aguilar: 1961). La cátedra Félix Huarte de la Universidad de Navarra nos la ofrece de nuevo, en una hermosa y cuidada presentación.

El prólogo, de Silvia Herrera Ubico, introduce al lector con una descripción de lo que va a encontrar: un «instinto metafísico» que guía en la interpretación de las obras de arte. Gilson se centra en el análisis del proceso de creación artística con un objetivo concreto: descubrir cuál sea la realidad de la obra de arte; ambiciosa meta para cualquier investigador y filósofo. Según Silvia Herrera, una de las aportaciones fundamentales de Gilson en el terreno de la estética es la reflexión en torno a la «forma germinal». Es lo que habitualmente denominamos inspiración, y toma su nombre del modo «germinativo» como se comporta: hace que germine en el artista el presentimiento de lo que quiere hacer. Esta forma «es la imagen que está en el origen de la obra de arte y puede definirse como un esquema del nuevo objeto —del objeto artístico— que todavía no existe. Su principal particularidad estriba en ser una imagen fluida, un esquema móvil que sólo permite al artista atisbar, pero no conocer totalmente, cómo será la obra» (p. 13).

Situándose en el centro de la crítica sobre la experiencia estética de la pintura, Étienne Gilson sostiene en su prólogo una afirmación, tajante y evidente a un tiempo: «Sólo hay un modo de aproximación justificable a la pintura, y no es ni la arqueología, ni la historia, ni la ciencia, ni la crítica del arte, ni la filosofía; es la pintura» (p. 23). Verdad de Perogrullo que dirige su reflexión a lo largo de toda la exposición y que le da pie para una «aproximación pictórica a la filosofía» en lugar de una «aproximación filosófica a la pintura» (*ibid.*).

Una de las notas de identidad de Gilson ha sido la reflexión en torno a la existencia. Aplicada a la pintura, en el capítulo I («Existencia física»), examina el «modo físico de existencia» de las obras de arte pictóricas. Su modo físico de existencia las caracteriza de manera prácticamente idéntica a todas las de-

más pinturas: son gracias a su «estar ahí» (*Dasein* en alemán). Algo muy diverso ocurre en las obras de arte literarias o musicales, por ejemplo, que sólo son cuando un lector las lee o un oyente las escucha, tienen una existencia discontinua. Donde sí coinciden la pintura (al igual que otras artes plásticas) y la literatura o la música es en el modo de existencia estética: todas ellas tienen «existencia actual sólo durante los momentos en que actualmente [son] experimentada[s] como obra de arte» (p. 38). En efecto, al margen de la percepción estética, nada distingue físicamente una pared pintada por Miguel Ángel de una pared pintada por un pintor de brocha gorda: ambas están recubiertas de una capa de pintura. Ahora bien, caben diversas interpretaciones de la existencia estética, por ejemplo, la fenomenológica, que el autor rechaza. Si los críticos de arte, o los filósofos, se atienen a las premisas más extremas de la fenomenología, el fresco de Miguel Ángel no sólo existiría en cuanto percibido, sino que sólo podría ser considerado en un número de modos estéticos prácticamente infinito, tantos como experiencias estéticas tuviera una persona, lo cual impediría agotar nunca la cuestión. Para evitar este problema, Gilson opta por una definición de existencia estética: «modo de existencia que pertenece a las pinturas en cuanto son percibidas actualmente como obras de arte o como objetos de experiencia estética» (p. 41). Es algo sobre lo que volverá en las últimas páginas: «El ser es anterior al conocimiento; por ser arte, la pintura está al lado del ser» (p. 321).

Lo que precede prepara diversos capítulos subsiguientes: el II («Individualidad») y el III («Duración»). En íntima unión con la existencia física se encuentra el discurso de Gilson sobre la individualidad. Partiendo de las premisas de la filosofía clásica —la materia es el principio de individuación—, es evidente que cada porción definida de materia delimitada por ciertas dimensiones existe sólo una vez (p. 76): la incomunicabilidad de la materia asegura que cada pintura es individual, «no divisible» y singular, única. Estas premisas le dan pie para extenderse sobre los materiales, la causalidad material, los originales y las reproducciones. La existencia material, además de un espacio, requiere un tiempo: en la medida en que los productos de la pintura duran en el tiempo, «surgen problemas relativos a los distintos modos en que su ser puede ser afectado por la duración» (p. 105). Las implicaciones en este sentido son, principalmente, la identidad (un individuo es reconocido como él mismo en dos momentos de su duración), la autenticidad (una pintura determinada ha sido hecha por la mano de un pintor conocido con certeza) y su pérdida, esto es, la vida y muerte de las pinturas.

Tras los capítulos dedicados a la existencia viene un capítulo dedicado a la esencia. El capítulo IV («Ontología de la pintura») aborda algunas de las definiciones que se han dado de este arte; las de Vasari, Taine y Denis le inducen a aceptar una concatenación de nociones: el color y el orden, nociones que presuponen otra: la forma, la cual presupone un «algo» y un «nada»; además, el paso de «nada» a «algo» en obras de arte se llama creación. Ahora bien, toda creación pasa inmediatamente a formar parte de la realidad, de ahí la duda que

Gilson se plantea: «la cuestión consiste en saber si las pinturas son una forma particular de lenguaje cuya función es impartir conocimiento o si, por el contrario, es propio de la esencia de la pintura ser una sustancia autosignificativa y un sumando en el total de la realidad ya existente» (p. 153). A partir de una conocida frase de Delacroix («una pintura no es sino un puente tendido entre el alma del artista y la del espectador»), el filósofo concluye: «como el pintor crea una forma mediante la cual da existencia a un nuevo ser, todas sus obligaciones se refieren a la forma que él crea y al nuevo ser al que su arte pretende dar la existencia, y no a ningún objeto externo, ser o paisaje que trate de imitar» (p. 154). Esta deducción parece esencial a la hora de considerar la pintura moderna y contemporánea, quizá donde mejor se pueda verificar, objeto de estudio de los capítulos siguientes.

Son los de la experiencia estética propiamente dicha. El V («La causalidad de la forma») expone los resultados del idealismo: frente a la concepción imitativa del arte según Aristóteles, y frente a la consideración de la naturaleza como arte inmanente, el arte se ha escindido de la naturaleza (p. 169). Por su parte, Gilson se deslinda de las consideraciones fenomenológicas y propone «una actitud más realista» en la investigación filosófica de la obra de arte. Gilson incide con detalle en las formas germinales anunciadas en el prólogo. Sobre la intuición, previene el filósofo del peligro que supone «reducir todos los problemas a términos de conocimiento y especulación» (p. 179). El capítulo VI («El mundo de las pinturas») procura dar una respuesta a la enorme importancia que «algunos hombres conceden [...] a la producción de obras de arte pictóricas» (p. 209). De ahí su estudio de las relaciones entre pintura, ser y belleza. Original es el capítulo VII («Pintura y lenguaje»), deriva social en torno a la crítica de la pintura y al lenguaje de la experiencia estética, donde profundiza en «la heterogeneidad del arte del lenguaje y del de la pintura» (p. 242). El siguiente capítulo («Imitación y creación») aborda la naturaleza, el objeto y las funciones del arte mismo. La hilazón con el capítulo V es evidente. Los partidarios de la escuela tradicional (la pintura concebida como un arte de imitación), «parecen incapaces de comprender por qué los artistas modernos decidieron prescindir de pronto de unas tradiciones establecidas» (p. 277). Para dar una explicación plausible, hace Gilson un original recorrido por la historia de la pintura. Llegado a la modernidad, su capítulo IX («La significación de la pintura moderna») elabora una especie de dilatada conclusión, en la que retoma las consideraciones de los capítulos precedentes. El filósofo está convencido de que «el arte de la pintura parec[e] haber alcanzado un punto crítico en su historia» (p. 319), algo semejante a lo acaecido en el desarrollo de la ciencia moderna. Las consecuencias de la evolución de la pintura moderna van más allá de los límites del puro arte, son de naturaleza filosófica. Ayudado de las sugerencias hechas por los propios pintores, Gilson señala en las últimas páginas del libro las líneas principales de este pensamiento: los «problemas cósmicos» (p. 325) entre los que se debaten los pintores y filósofos actuales. Un apéndice de 20 páginas recoge reflexiones de cinco pintores que corroboran al-

gunas ideas principales expuestas en el libro: Reynolds, Delacroix, Gris, Gill y Ozenfant, algo que también hacen de modo ejemplar el centenar largo de ilustraciones a las que Étienne Gilson ha ido haciendo referencia a lo largo del volumen.

JOSÉ MANUEL LOSADA GOYA, UCM

L'HISTOIRE LITTÉRAIRE: SES MÉTHODES ET SES RÉSULTATS. MÉLANGES OFFERTS À MADELEINE BERTAUD, réunis par Luc Fraise, Genève: Droz, «Histoire des idées et critique littéraire», n.º 389, 2001, xvi+869 pp. ISBN: 2-600-00469-6.

Este libro constata a lo largo de sesenta artículos la reciente rehabilitación de la historia literaria tanto en la enseñanza como en la crítica: aún hay muchas aportaciones por hacer. Las contribuciones estudian los métodos principales de esta disciplina y los desarrollan mediante casos centrados en la historia literaria desde la Edad Media hasta el siglo XX.

En lo relativo a la batalla crítica, llama poderosamente la atención el talante de buena parte de los colaboradores: desechando una postura defensiva, desde el principio pasan al ataque, desenmascarando sin complejos las falsedades que antaño les asestara la Nueva crítica. Así la «obertura» del compilador: recuerda Luc Fraise que la *Nouvelle critique* consiguió tambalear a quienes gobernaban los estudios de historia literaria; pero aún no se ha logrado explicar por qué la historia literaria ha sobrevivido a este terremoto, por qué la historia literaria sale airosa tras esta batalla. El presente libro pretende dar cuenta de ello: la racionalidad, la claridad, la búsqueda de correlaciones, el gusto de las investigaciones exhaustivas, el apetito de exactitud documental, por el principio de realidad, esto es, por el principio del empirismo sobre el apriorismo (p. 11). Otro tanto hace W. J. A. Bots en su artículo sobre Du Bellay, arremetiendo desde el inicio sin miramientos contra la prepotencia del estructuralismo en los años cincuenta y su vocabulario sofisticado (pp. 73 y 77). El artículo de Laurent Versini recuerda que reducir la historia literaria a una mera compilación de fechas, fuentes e influencias es una burda caricatura de la historia literaria y que esta disciplina es indisociable del estudio de las mentalidades, de la historia de la civilización, y desemboca en la historia del espíritu humano (p. 190).

No se limita este libro al pasado, a retomar las polémicas, sino que propone el lento trabajo de asimilación de donde han de nacer nuevas formas. No obstante aparecen replanteamientos de cuestiones aún no cerradas: el duelo protagonizado por Raymond Picard y Roland Barthes en torno a Racine (*vid.* art. de Noémi Hepp), las disquisiciones sobre la pertinencia de la terminología científica en lo relativo a la historia literaria (Édouard Guittou), la importancia de