

José Antonio Hernández Guerrero

**Las divergencias entre las corrientes
metafísicas y las sensualistas en la Teoría
de la Literatura**

Introducción

Siguiendo las pautas trazadas por la dilatada trayectoria profesional del profesor Antonio Sánchez Trigueros -quien de manera convergente y a través de la investigación, de la docencia y de la gestión universitaria ha profundizado en la intimidad secreta de los textos literarios con el fin de descubrir su sentido humano-, en este trabajo esquemizamos el pensamiento filosófico de los diversos autores sensualistas y sentimentalistas que, de manera directa o indirecta, han ejercido una notable influencia en la explicación de las teorías retóricas y en la orientación de las corrientes literarias. Advertimos que el sensualismo y el sentimentalismo, en sus acepciones técnicas como teorías gnoseológicas y como fundamentos epistemológicos de nociones psicológicas, éticas, estéticas y literarias, se

restringe a la filosofía moderna y contemporánea, sobre todo, a partir de algunos representantes de empirismo. Pero, en esta ocasión, no nos referiremos a las teorías de Condillac, de Destutt de Tracy, Laromiguière o Arbolí ya estudiadas en trabajos publicados con anterioridad (Hernández Guerrero, J. A., 1980, 1982, 1999, 2000, 2001, 2004).

Hemos tenido en cuenta cómo, a lo largo del siglo XVIII, se prolongó un conflicto que se manifestó de manera más clara entre los defensores de dos concepciones diferentes de las creaciones y, sobre todo, de las teorías retóricas y poéticas. A un lado estaban aquellos autores para quienes los conceptos de "belleza", "creación literaria" o "discurso retórico" eran formas racionales preexistentes a los contenidos y servían de marcos teóricos para unificar la experiencia sensible y para determinar sus sentidos literarios y sus valores retóricos. Éste es el papel que jugaban las nociones de la Literatura y los conceptos de la Retórica: para ellos los procedimientos literarios y los recursos retóricos eran esencias y formas únicas que dotaban de significados a las diferentes manifestaciones estéticas, a las composiciones poéticas o a los discursos oratorios. Esta corriente idealista partía del racionalismo cartesiano y se continuó en las

teorías de Spinoza, de Leibniz y de Wolf, e insistía en el carácter sistemático y racional en el que se deben incorporar las ideas estéticas, se han de explicar y aplicar los procedimientos retóricos y los recursos literarios.

Al lado opuesto se situaban los pensadores que sólo admitían, como únicos modos de existencia y de significado los objetos materiales, y como única fuente de conocimiento racional y de placer literario, la acción de los sentidos. Para éstos, la forma no era el punto de partida de la experiencia sino, por el contrario, el resultado de un largo proceso de asociaciones sensoriales y de resonancias sentimentales. Esta tendencia partía, por lo tanto, de la percepción sensible individual, y exigía que la teoría de la realidad se derivara de los estímulos que proporcionan los sentidos. Estas dos corrientes, la metafísica e idealista por un lado, y la empirista y sensualista por otro, se opusieron y, a veces, se conjugaron a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX.

La sintonía entre las emociones y los movimientos corporales

Para explicar su concepción del funcionamiento del

pensamiento y del lenguaje tanto retórico como literario, René Descartes (1596-1650) partió del supuesto de que el hombre es un ser compuesto de dos sustancias diferentes: un alma espiritual, cuya esencia son las ideas, y un cuerpo material, cuya esencia es la extensión. Pero él advierte que, entre el alma y el cuerpo, existe una unión íntima y una compenetración total que explican la naturaleza de sus creaciones y, en especial, la contextura de los textos literarios:

Que l'âme est unie à toutes les parties du corps conjointement. Mais, pour entendre plus parfaitement toutes ces choses, il est besoin de savoir que l'âme est véritablement jointe à tout le corps, et qu'on ne peut pas proprement dire qu'elle soit en quelque'une de ses parties à l'exclusion des autres, à cause qu'il est un et en quelque façon indivisible, à raison de la disposition de ses organes qui se rapportent tellement tous l'un à l'autre que, lorsque quelqu'un d'eux est ôté, cela rend tout le corps défectueux. Et à cause qu'elle est d'une nature qui n'a aucun rapport à l'étendue ni aux dimensions ou autres propriétés de la matière dont le corps est composé, mais seulement à tout l'assemblage

de ses organes. Comme il paraît de ce qu'on ne saurait aucunement concevoir la moitié ou le tiers d'une âme ni quelle étendue elle occupe, et qu'elle ne devient point plus petite de ce qu'on retranche quelque partie du corps, mais qu'elle s'en sépare entièrement lorsqu'on dissout l'assemblage de ses organes (Descartes, R., 1649: 30).

Pero, en el capítulo siguiente en el que localiza la sede del alma en la glándula pineal, pone de manifiesto la mutua e intensa influencia que el organismo ejerce en el espíritu y cómo las emociones determinan intensos y múltiples cambios orgánicos que repercuten en la concepción del arte y de la literatura:

Qu'il y a une petite glande dans le cerveau en laquelle l'âme exerce ses fonctions plus particulièrement que dans les autres parties. Il est besoin aussi de savoir que bien que l'âme soit jointe à tout le corps, il y a néanmoins en lui quelque partie en laquelle elle exerce ses fonctions plus particulièrement

qu'en toutes les autres. Et on croit communément que cette partie est le cerveau, ou peut-être le cur: Le cerveau, à cause que c'est à lui que se rapportent les organes des sens; et le cur, à cause que c'est comme en lui qu'on sent les passions. Mais, en examinant la chose avec soin, il me semble avoir évidemment reconnu que la partie du corps en laquelle l'âme exerce immédiatement ses fonctions n'est nullement le cur, ni aussi tout le cerveau, mais seulement la plus intérieure de ses parties, qui est une certaine glande fort petite, située dans le milieu de sa substance, et tellement suspendue au-dessus du conduit par lequel les esprits de ses cavités antérieures ont communication avec ceux de la postérieure, que les moindres mouvements qui sont en elle peuvent beaucoup pour changer le cours de ces esprits, et réciproquement que les moindres changements qui arrivent au cours des esprits peuvent beaucoup pour changer les mouvements de cette glande (Ibidem).

En su *Tratado del hombre* (cuya escritura abandona en 1633, después de la condena de Galileo) renueva íntegramente el discurso científico sobre las relaciones del

alma y el cuerpo. Recordado como promotor de la división dualista del ser humano, Damasio (2001) opina que Descartes anticipa los desarrollos recientes de las ciencias cognitivas al proponer un primer modelo conexionista, en red, del "aparato del conocimiento". Defiende que la "máquina" del cerebro del hombre se compone, en el nivel microscópico más elemental, de pequeños tubos que deben contarse como pequeños nervios", por los cuales pasan los espíritus animales. También sugiere una organización jerárquica de esa "red, en la que todas las mallas son como tubos", y dibuja un esquema en el que se resume la forma de la que los músculos y los órganos de los sentidos actúan sobre las "concauidades del cerebro"; luego sobre la glándula pineal y, por último, sobre los espacios vacantes de la corteza cerebral, que deja en blanco en los últimos esquemas del trabajo donde podría haber situado el alma.

También distingue claramente varias operaciones que están interrelacionadas: la "sensación", que es un "movimiento del cerebro como en los animales", y que depende de los órganos corporales; la "percepción", mezcla de la mente con el cuerpo, que pone en funcionamiento la glándula pineal; y el "juicio", el razonamiento, que es una operación propia del alma humana. En realidad –como

señala Dalmacio-, a lo largo de su obra filosófica, Descartes permanece ambiguo e, incluso, contradictorio respecto de las relaciones precisas entre el alma y el cuerpo, más allá del papel decisivo que le asigna a la glándula pineal, que fue cuestionado por algunos anatomistas como Sténon y Willis.

Una especial relevancia, tanto para la explicación de los procedimientos literarios como de los recursos retóricos, concedemos al *Tratado sobre las pasiones* (1646, publicado en 1649), que Descartes compuso a petición de la princesa Elisabeth y en el que declara que es una materia nueva, que *jamais personne avant moi n'eût touché*. También afirma que lo que los antiguos han enseñado acerca de estas materias es "tan poca cosa, y en su mayor parte tan poco creíble, que yo no puedo tener ninguna esperanza de acercarme a la verdad si no es alejándome de los caminos que ellos han seguido" (*Les Passions de l'âme* a. I). Tras su afirmación de la irreductible distinción entre el alma y el cuerpo, él rechaza la posibilidad de que el pensamiento pueda actuar directamente sobre el organismo, pero también advierte que las acciones que dependen de la voluntad, y las pasiones, que son percepciones, sentimientos o emociones del alma, se refieren particularmente a ella y que, causadas, fortalecidas y mantenidas por algún

movimiento de los espíritus, influyen de manera eficaz en las actitudes y en los comportamientos (*Ibidem*).

Para el análisis de los procesos de creación de las obras artísticas y literarias, nos resultan útiles tener en cuenta las descripciones que Descartes hace de las cuarenta y cinco pasiones, cada una de las cuales va acompañada de algún movimiento corpóreo. Según él, existen seis fundamentales, de las cuales se derivan otras varias. Son la "admiración", que es una "súbita sorpresa del alma que lleva a considerar con atención los objetos que le parecen raros y extraordinarios"; el "amor", que es una "emoción del alma causada por el movimiento de los espíritus, que incita a unirse voluntariamente a los objetos que le parecen convenientes"; el "odio", que es una "emoción causada por los espíritus, que incita al alma a separarse de los objetos que le presentan como perjudiciales; el "deseo", que es una agitación del alma causada por los espíritus, que le disponen a querer para el porvenir las cosas que le parecen convenientes"; la "alegría", que es "una agradable emoción del alma, que consiste en el goce que aquélla tiene con el bien que las impresiones del cerebro le representan como suyo: la "tristeza", que es "una languidez desagradable consistente en la incomodidad que el alma recibe del mal, o

del defecto que las impresiones del cerebro le presentan como suyo" (*Ibidem*).

De estas pasiones primitivas se derivan otras muchas, como son la "estimación", el "menosprecio", la "generosidad", el "orgullo", la "humildad", la "bajeza", la "veneración", el "desdén", la "esperanza", el "temor", los "celos", la "seguridad", la "desesperación", la "irresolución", el "valor", el "atrevimiento", la "emulación", la "cobardía", el "espanto", el "remordimiento", la "burla", la "envidia", la "piedad", la "satisfacción de sí mismo", el "arrepentimiento", la "gratitud", el "reconocimiento", la "indignación", la "cólera", la "gloria", la "vergüenza", el "disgusto", el "pesar" y el "regocijo".

Descartes defiende la bondad "natural" de las pasiones –un "resultado mecánico del movimiento de la sangre y de los espíritus vitales"- con tal que se evite su mal empleo o sus excesos, y que se empleen los remedios sencillos que él explica de manera detallada y que, en resumen consiste en ejercitarse en "separar los movimientos de la sangre y de los espíritus de los pensamientos a que normalmente van unidos". Advierte, sin embargo, que, cuando el combate es muy desigual, es más conveniente proceder a una prudente retirada o "pedir cuartel" que exponerse brutalmente a una

muerte segura (*Ibidem*).

Una consecuencia de la identificación que él establece entre el ser, el alma y el pensamiento es su convicción de que la persona se reduce a la "unidad de conciencia" cuando se logra que unificar los pensamientos, los deseos y los sentimientos. Estos análisis fundamentan la importancia que la estimulación y la excitación de los sentimientos alcanza, no sólo en los mensajes que pretenden orientar los comportamientos éticos, sino también los que proporcionan sentidos a los valores estéticos de los procedimientos literarios y de los recursos retóricos.

El lenguaje como respuesta a los movimientos generados por los cuerpos

Un autor que *ex profeso* aborda la problemática sobre el conocimiento, desencadenada por la duda cartesiana y que tuvo decisiva influencia en los teóricos de Retórica y en los preceptistas literarios franceses y, a través de ellos, en los españoles, fue John Locke (1632-1704). En su obra *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690) pone en marcha una contienda en torno a los fundamentos, a la

certeza y a la extensión del conocimiento y, como consecuencia, una discusión sobre la naturaleza y las funciones del lenguaje, del arte y de la literatura. En este debate intervinieron los principales pensadores de los siglos XVIII y XIX como, por ejemplo, Leibniz, Berkeley, Hume, Bonnet, Condillac, Diderot, Salisbury, Le Mettrie, Helvetius y los Ideólogos.

Locke rechaza las ideas innatas y defiende la tesis de la "tabula rasa" o del "papel en blanco":

The way shown how we come by any knowledge, sufficient to prove it not innate. It is an established opinion amongst some men, that there are in the understanding certain innate principles; some primary notions, koinai ennoiai, characters, as it were stamped upon the mind of man; which the soul receives in its very first being, and brings into the world with it. It would be sufficient to convince unprejudiced readers of the falseness of this supposition, if I should only show (as I hope I shall in the following parts of this Discourse) how men, barely by the use of their natural faculties, may attain to all the knowledge they have, without the help of any innate impressions; and may arrive at certainty, without any such original notions or

principles. For I imagine any one will easily grant that it would be impertinent to suppose the ideas of colours innate in a creature to whom God hath given sight, and a power to receive them by the eyes from external objects: and no less unreasonable would it be to attribute several truths to the impressions of nature, and innate characters, when we may observe in ourselves faculties fit to attain as easy and certain knowledge of them as if they were originally imprinted on the mind (1690, Cap. I, i,i).

Idea is the object of thinking. Every man being conscious to himself that he thinks; and that which his mind is applied about whilst thinking being the ideas that are there, it is past doubt that men have in their minds several ideas,- such as are those expressed by the words whiteness, hardness, sweetness, thinking, motion, man, elephant, army, drunkenness, and others: it is in the first place then to be inquired, How he comes by them?

I know it is a received doctrine, that men have native ideas, and original characters, stamped upon

their minds in their very first being. This opinion I have at large examined already; and, I suppose what I have said in the foregoing Book will be much more easily admitted, when I have shown whence the understanding may get all the ideas it has; and by what ways and degrees they may come into the mind;- for which I shall appeal to every one's own observation and experience (Cap. II. 1, 2)

Si la mente es como un "papel en blanco" –se pregunta-, cómo tiene capacidad para dirigir las ideas. Responde que se logra por medio de la experiencia. Esta experiencia tanto la del sentido externo y como la del interno. La externa pasa por los órganos sensibles del cuerpo y se llama "sensación"; la interna es auto-percepción y se llama reflexión como, por ejemplo, la percepción del acto de ver, del sentimiento, de la pasión, etc. La reflexión presupone la sensación, con lo que se refuerza el principio general de que cuanto hay en la mente tiene que provenir de los sentidos y tiene el origen en la experiencia.

All ideas come from sensation or reflection. Let us then suppose the mind to be, as we say, white paper, void of all characters, without any ideas: - How comes it to be furnished? Whence comes it by that vast store which the busy and boundless fancy of man has painted on it with an almost endless variety? Whence has it all the materials of reason and knowledge? To this I answer, in one word, from experience. In that all our knowledge is founded; and from that it ultimately derives itself. Our observation employed either, about external sensible objects, or about the internal operations of our minds perceived and reflected on by ourselves, is that which supplies our understandings with all the materials of thinking. These two are the fountains of knowledge, from whence all the ideas we have, or can naturally have, do spring (Ibidem).

Locke distingue varios grados de conocimiento: en el ápice está la intuición, una habilidad estrechamente conectada con la destreza literaria y con la eficacia persuasiva. Es irresistible porque es el modo de conocer más claro y más cierto; se realiza sin esfuerzo porque “el espíritu se orienta hacia la verdad como el ojo lo hace hacia la luz”.

Explica cómo la “demostración”, que es el fundamento de la Dialéctica, constituye el segundo grado de conocimiento, y cómo en él la mente conoce también la conveniencia o la falta de conveniencia de dos ideas entre sí, pero, en este caso, no es de manera inmediata, sino a través de ideas intermedias. El tercer grado corresponde al conocimiento sensitivo de seres particulares, el punto de partida y la meta de las creaciones literarias. Aunque situado en el último puesto, supera el nivel de la mera probabilidad y debe ser como verdadero saber.

Este concepto de la sensación es, por lo tanto, un puramente mecanicista ya que la reduce a un movimiento causado por los cuerpos. Detalla su explicación de la siguiente manera: la sensación es una impresión o movimiento excitado en alguna parte del cuerpo, que produce alguna percepción en el entendimiento, los cuerpos producen ideas en nosotros “únicamente por impulsión”, y los objetos exteriores no se unen directamente al alma cuando excitan las ideas, sino que debe haber en los objetos exteriores un cierto movimiento que, actuando sobre ciertas partes de nuestro cuerpo, es continuado por medio de los nervios o de los espíritus animales hasta el cerebro o hasta la sede de nuestras sensaciones, para excitar en nuestro

espíritu las ideas particulares que nosotros tenemos de estas cualidades primarias:

The objects of sensation one source of ideas. First, our Senses, conversant about particular sensible objects, do convey into the mind several distinct perceptions of things, according to those various ways wherein those objects do affect them. And thus we come by those ideas we have of yellow, white, heat, cold, soft, hard, bitter, sweet, and all those which we call sensible qualities; which when I say the senses convey into the mind, I mean, they from external objects convey into the mind what produces there those perceptions. This great source of most of the ideas we have, depending wholly upon our senses, and derived by them to the understanding, I call sensation (Ibidem).

Paul Hazard ha llegado a afirmar que Locke ha sido, incluso, un verdadero revolucionario de la Teoría de la Literatura:

No solamente porque ha arruinado de un solo

golpe las antiguas retóricas y las viejas gramáticas, al mostrar que el arte de escribir, que procede de la actividad interior del alma, no consiste en aplicar reglas y preceptos, sino porque concede a la impresión, a la sensación, un lugar que hasta entonces no se le había reconocido (Hazard, P., 1985: 55-56).

No debemos olvidar, sin embargo, que la condenación de las viejas retóricas ya se había producido con anterioridad. Se encuentra, por ejemplo, en la *Lógica* de Port-Royal (discurso segundo) y, a través de ella, en Descartes.

La perfección de la naturaleza y el bienestar integral humano

Las explicaciones que, sobre las sensaciones y sobre los sentimientos, proporciona Barich Spinoza (1632-1677) poseen, a nuestro juicio, una singular relevancia para la comprensión y para el uso de los procedimientos retóricos y poéticos. Su manera peculiar de plantear y de resolver las relaciones entre el alma y el cuerpo sirven de pautas para

explicar la íntima conexión que existe entre los significantes y los significados en los textos literarios y, en especial, la clave en la que reside la eficacia persuasiva de los discursos retóricos. Él consideraba que los impulsos, las motivaciones y las emociones constituían un aspecto fundamental de la humanidad ya que todos ellos tienden a la consecución del pleno bienestar. En la *Ética* (1925) -que abarca sus teorías teológicas, físicas y antropológicas- busca la verdad por procedimientos racionales y científicos con el propósito de resolver el problema moral del sentido de la vida humana y de hallar el medio para llegar a la verdadera felicidad. No se trata, por lo tanto, de una simple especulación científica, sino que se mueve con el propósito de orientar las sendas por las que se pueda alcanzar la perfección de la naturaleza y el bienestar integral de los seres humanos:

Unde quisque iam poterit videre, me omnes scientias ad unum finem et scopum velle dirigere, scilicet, ut ad summam humanam, quam diximus, perfectionem perveniatur (De intellectus emmendatione, ed. Gehard II: 9). Ut ad exemplar humanae naturae quod nobis proponimus magis magisque accedamus (Ethica IV, Prefacio: 18).

La Epistemología de Spinoza, cuyo pensamiento se orienta en la dirección de Plotino y de los neoplatónicos, en oposición a Aristóteles, Santo Tomás y Descartes, es, sin embargo, profundamente realista. Parte de la convicción de que existen el ser y la verdad, y de que somos capaces de conocerlos. El proceso del conocimiento, paralelo al descendente de la producción de los seres, lo expresa Spinoza distinguiendo varios grados de percepción que tienen cierta correspondencia con los grados de la dialéctica platónica para ascender al conocimiento de las Ideas. En el tratado *De intellectus emmendatione* distingue cuatro: dos que provienen de los sentidos externos o internos, y otros dos del entendimiento.

En su *Ethica* plantea las relaciones entre el cuerpo y el alma de manera diferente a Descartes, y define La Naturaleza como el conjunto de todos los cuerpos. Alma y cuerpo son, según él, dos modos diferentes de sendos atributos heterogéneos, el pensamiento y la extensión. Alma y cuerpo son dos ramas distintas procedentes de un mismo tronco, dos formas correlativas y coincidentes de los atributos del pensamiento y de la extensión, dos manifestaciones que siguen líneas paralelas. El alma es la

“idea del cuerpo”, y la relación entre el alma y el cuerpo es la misma que la de una idea con su propio objeto. El cuerpo es el objeto de la idea de la mente que lo constituye y está constituido por una multitud de partes extensas, a cada una de las cuales corresponden en el alma otras tantas ideas representativas. El alma humana, en consecuencia, no es simple, sino que está compuesta por una diversidad de ideas o de almas, cada una de las cuales corresponde a otras tantas partes como compone el cuerpo.

La unión sustancial del alma y del cuerpo como origen del bienestar y del malestar humanos

En su *Ethica*, Spinoza, además de incluir una detallada descripción de los afectos¹ explica cómo las acciones de la mente provienen de las ideas adecuadas, y los afectos de las inadecuadas. El punto de partida de su análisis es la afirmación de que todos los seres, en cuanto de ellos depende, a seguir existiendo y que, para lograrlo, han de esforzarse para neutralizar los obstáculos exteriores que se

¹ Spinoza prefiere el nombre de “afectos” al de “pasiones”, porque los afectos tienen unas veces un sentido activo y otras pasivo: *Affectus, qui animi Pathema dicitur, est confusa idea, qua mens maiorem vel minorem sui Corporis, vel alicuius eius partis, existendi vim, quam antea, affirmat, et qua data ipsa mens ad hoc potius quam ad illud cogitandum determinatur* (*Ethica*, III, *Affectuum generalis definitio*).

oponen a su desarrollo. Los afectos no sólo sirven para lograr la salud y para conservar el bienestar del cuerpo, sino también para alcanzar la paz y la tranquilidad del espíritu a través de las sensaciones placenteras, de las imágenes gratas, de la memoria complaciente y de las ideas felices. La variedad de los "afectos" es el producto de sus diferentes combinaciones: si unos son útiles y beneficiosos –como la alegría, el amor, la generosidad, el buen humor, la satisfacción de sí mismo, la gloria, la gratitud y la benevolencia- otros, por el contrario, son superfluos y dañinos -como la tristeza, el odio, la melancolía-, algunos pueden ser buenos o malos, como el amor y el deseo. Según Spinoza afirma "el amor no es otra cosa que un estado placentero, una alegría acompañada por la idea de una causa externa".

Describe una disposición funcional que, según Damasio (*Op. cit.*), la ciencia moderna revela como un hecho: que los organismos vivos están diseñados con la capacidad de reaccionar emocionalmente a diferentes objetos y a distintos acontecimientos, y que esta reacción es seguida por un patrón de sentimientos. Una variación de placer o de pena es un componente necesario del sentimiento. A su juicio, el poder de los afectos es tan

potente que la única esperanza de superar un afecto perjudicial es hacerlo con un afecto positivo más fuerte, un afecto que debe ser desencadenado y orientado por la razón:

No se puede refrenar o neutralizar un afecto excepto por un afecto contrario que sea más fuerte que el que se quiere refrenar (*Ethica*, parte IV, proposición 7)

Su idea de que la mente y el cuerpo son atributos paralelos de la misma sustancia se opone, por lo tanto, a la concepción mayoritaria de su época, que explica la mente y el cuerpo como sustancias diferentes. El afecto fundamental es el deseo o apetito (*cupiditas*) que consiste en la tendencia de cada cosa a conservar y a desarrollar su propio ser y a evitar su alteración o destrucción. Si, considerada positivamente, se identifica con la realidad del objeto, interpretada negativamente entraña el rechazo a los factores que impiden su conservación y su desarrollo. De esta tendencia fundamental se derivan todos los demás afectos, de los cuales unos son activos –los que se reducen a la alegría- y otros pasivos – los que reducen la tristeza.

Si el tránsito de un estado de perfección menor a un nivel mayor genera la alegría, el cambio inverso produce tristeza. A estos afectos corresponden el "amor" y el "odio", los dos sentimientos que van acompañados de la idea de una causa exterior. Spinoza, en la cuarta parte de la *Ethica* afirma que la composición de cuerpo y de alma obstaculiza el ejercicio de virtud porque el cuerpo sufre el dominio de las pasiones inestables y desordenadas, que lo dañan y lo destruyen. Hemos de tener presente que uno de sus principios fundamentales es que los seres humanos, por ser partes de la naturaleza tenemos que someternos a sus leyes necesarias para alcanzar la felicidad que consiste en llegar al "conocimiento de la unión que la mente tiene con toda la naturaleza": *Ad cognitionem uniones, quam mens cum tota natura habet (Ibidem)*.

Como es fácil de advertir, estas ideas están en la base del proceso de superación de la distinción –a veces radical oposición- entre el "fondo" y la "forma" de las creaciones literarias.

La sensación como explicación de los procesos de reconocimiento y de disfrute literario

El sensualismo de Hobbes (1588-1679), que se revela sobre todo, en su concepción de la sensación como base insustituible del conocimiento, constituye la explicación de los procesos de reconocimiento y de disfrute literarios. Las ideas retóricas y poéticas de Hobbes se apoyan en su noción de realidad como corporeidad regida por leyes rigurosamente causales a las que está sometido también el espíritu. En oposición a Descartes, subraya la idea del esfuerzo (*connatus*) que le sirve de fundamento de toda su física y para explicar la naturaleza del ser vivo. Según Hobbes, los movimientos de los cuerpos afectan a los sentidos poniéndolos en tensión y, de esta manera, hacen llegar a la sensación hasta el corazón; la reacción sentimental de éste origina las cualidades secundarias que, en cierta medida, pertenecen a los objetos: éstos son los impulsos que han de ser aprovechados para la elaboración tanto de los textos literarios como de los discursos retóricos.

Según él, la única realidad es el cuerpo, una denominación con la que se refiere a todos los objetos y a las diferentes acciones sensibles y experimentables. Los cuerpos y sus movimientos son la única sustancia real y la única explicación de los fenómenos naturales. Lo que llamamos espíritu -el resultado o una manifestación de los

movimientos corpóreos- es “un cuerpo natural tan sutil, que no actúa sobre los sentidos, pero que ocupa un lugar, como podría llenarlo la imagen de un cuerpo visible. Algo así como una figura sin color, pero con dimensiones” (1650: 45, 3).

Aplicando los principios de su psicología mecanicista, defiende que todos los conocimientos provienen de los sentidos, y que la sensación es el principio del conocimiento y de ella se deriva todo el saber” (*Ibidem*, c. I, 4). La sensación, según él, es más una reacción mecánica de nuestros sentidos, producida por los movimientos de los cuerpos exteriores, los cuales se transmiten al cerebro a través de los nervios y se convierten en cualidades sensibles. La sensación es el movimiento de ciertas partes que existen en el interior del ser conscientes, y estas partes son los órganos con ayuda de los cuales sentimos:

Sentio igitur in sentiente nihil aliud esse postest, praeter motum partium aliquarum intus in sentiente existentium... Fit...conatui ab objecto conatos ab organo contrarius... Demum ex ea reatione aliquando durante ipsum existit phantasma (De corpore, IVm c. 25, 2)

Hobbes reduce los cuerpos a la extensión y a las cualidades a los movimientos. Según él, fuera de nosotros no existen más que cuerpos con extensión y con movimiento. Las cualidades sensibles –luz, color, olor y sonido- son puras apariencias subjetivas, cuya única objetividad consiste en ser puro movimiento. La luz es la perturbación mecánica de nuestros ojos, lo mismo que cuando recibimos un golpe. El cerebro puede conservar esas impresiones, a manera de huellas debilitadas, y reproducirlas por medio de la imaginación, que es una percepción oscura y confusa, una sensación debilitada, aunque continua, que representa los fantasmas en cuanto presentes en el tiempo; o por medio de la memoria, que los representa en cuanto ausentes o pasados en el tiempo. La memoria consiste en sentir que sentimos: *sentire se sentisse, meminisse est* (*Human nature*, c. I, i; *De corpore*, c. 25, 8).

El punto inicial de la Psicología de Hobbes es la percepción, el fenómeno de cuya naturaleza depende la posibilidad y la realidad de la experiencia. Asigna al fenómeno, como condiciones indispensables, el espacio y el tiempo. La extensión sólo es posible concebirla en el espacio

con sus tres dimensiones. La memoria ejerce una función indispensable en la experiencia: no podemos percibir las cosas sin el fluir del instante, es decir, del tiempo. Pero, para percibir el tiempo, hace falta la memoria, que es la condición de la continuidad de la experiencia y, también, de la continuidad psíquica. Significa la totalidad de la experiencia, sin la cual no sería posible ninguna experiencia particular.

Finalmente define la razón como una facultad que no se distingue esencialmente de los sentidos ni de la imaginación y cuya función consiste en combinar y organizar simbólicamente los fantasmas. Su actividad consiste, por lo tanto, en imponer nombres generales a las cosas, para que nos sirvan de instrumentos con los que manipulamos en nuestro interior los objetos y de signos externos de nuestras ideas.

La interconexión de las sensaciones y de las pasiones

Una de las ideas que, a nuestro juicio, han influido más ampliamente en la concepción de los lenguajes

literarios y de los procedimientos retóricos es la explicación de la estrecha conexión y dependencia que se establece entre las sensaciones y los sentimientos. Ahí reside, en su opinión, el origen íntimo de las experiencias de placer y de dolor que nos producen los hechos y los textos. Detalla minuciosamente cómo el movimiento, mediante el influjo de la imaginación, produce en el alma dos clases de efectos: las acciones y las pasiones. Describe las acciones como una especie de reacción o de rebote completo del movimiento en el alma, que, impulsadas por las pasiones, sale hacia afuera en forma de movimientos exteriores, como ocurre cuando decidimos andar o hablar. Las pasiones fundamentales - reacciones incompletas que permanecen en nuestro interior- son el amor, que es la tendencia hacia el bien, y el odio, que es repulsión del mal. La posesión del objeto amado causa el gozo y su ausencia el deseo. El influjo del objeto odiado genera sufrimiento o pena. Las pasiones luchan entre sí, a fin de conseguir el bien apetecido o de evitar el mal que se teme, lo mismo que los caballos en una carrera se esfuerzan por prevalecer sobre sus contrincantes, hasta que logran triunfar los más fuertes. El premio de esta competición es el predominio de los deseos más vehementes. La voluntad es el conjunto de pasiones el resultado de la deliberación tras los movimientos alternativos de atracción o de repulsión

respecto de un objeto, hasta que prevalece el impulso más potente. Textualmente lo explica con las siguientes palabras:

Esforzarse es el deseo. Relajarse es sensualidad. Considerar a los que quedan atrás es gloria. Considerar a los que están delante es humildad. Perder terreno mirando atrás es vanagloria. Estar detenido es rabia. Volver sobre sus pasos es arrepentimiento. Ansiar hacia adelante es esperanza. Estar fatigado es desesperación. Esforzarse por alcanzar al más cercano es emulación. Suplantarlo o hacerlo caer es envidia. Decidirse a saltar un obstáculo previsto es valor. Saltar un obstáculo imprevisto es cólera. Saltar un obstáculo con facilidad es magnanimidad. Recular ante pequeños obstáculos es pusilanimidad. Caer de improviso es una disposición para llorar. Ver caer a otro es disposición para reír. Ver adelantar a otro contra nuestra voluntad es compasión. Ver que otro se adelanta contra nuestra voluntad es indignación. Unirse a uno es amor. Empujar adelante al que preferimos es caridad. Herirse por precipitación es vergüenza. Ser pasado por todos es miseria. Pasar siempre al que está delante es felicidad, Abandonar la

carrera es morir (*Human nature*, c. 9, 21).

El sentido moral de la belleza

Como ejemplo de las reacciones contra estas teorías sensualistas fijamos nuestra atención en la obra del Conde de Shaftesbury (1671-1713) quien no duda en calificar a los filósofos sensualistas como "bárbaros". Para luchar contra sus ideas "mezquinas" y "vagas", se apoya en el platonismo y elabora una síntesis de valores cristianos y paganos. Defiende que el fundamento de las aspiraciones naturales hacia el Bien, la Verdad y la Belleza, y la razón de los comportamientos específicamente humanos debe ser la interpretación y la contemplación de un universo que emana de la sabiduría divina formulado en el ideal helénico de "lo bello y lo bueno". Para él, la armonía individual perfecta es la expresión de la armonía cósmica y no existe verdad sin armonía y sin belleza (Shaftesbury, 1705). Sobre esta base apoya también su concepción de la Estética como "portadora de la armonía del mundo", que debe ser cultivada por el "virtuoso": el que cree en la Belleza y procura configurar su vida con ella. Su visión de un Universo como obra de arte es contraria a la noción de universo-máquina de Hobbes: a la

realidad material descrita en el *Leviathan*, opone su fe en el Espíritu Universal.

El hombre, según él, está integrado en el universo y debe reflejar y reproducir, como lo haría un instrumento musical, la belleza del cosmos. Frente al materialismo de Hobbes, Shaftesbury elabora una metafísica humanista. El hombre, no sólo debe creer en la Belleza, afirma, sino que, además, puede y tiene que crearla y transmitirla. Mediante las palabras, que para él poseen valores reales e intrínsecos, el hombre ha de comunicar, sobre todo, esa belleza. Su califica de "nominalista" porque, para él, "toda Belleza es Verdad" y la verdad reside, no en la idea de una naturaleza visible sino en la de armonía. Según Cassirer, Shaftesbury sería el padre de la Estética, antes que Baumgarten, antes que Diderot y antes que Kant pero el empirismo inglés, al reducir el acto creador a la pura "receptividad", retrasó las investigaciones sobre la belleza y tuvo que esperar hasta la Filosofía de la expresión para que naciera la Estética. Este cambio de orientación se esboza precisamente con Shaftesbury, y su mérito principal consiste, a nuestro juicio, en no advertir el peligro que comportaba la reducción empirista de la belleza a las sensaciones agradables. Cassirer ha mostrado con suficiente claridad como

Shaftesbury, no describe la Verdad en su sentido empírico, ni la Belleza en el sentido subjetivo sino "la armonía íntima del Universo" y "el hecho de experimentar de golpe y de comprender interiormente esta armonía" (Cassirer, E., 1973: 418 -428).

Aunque Shaftesbury afirma que la Belleza debe ser moral y el artista debe agradar a la inteligencia y no a los sentidos, debemos advertir, sin embargo, que su noción de belleza ha sido criticada, por algunos autores, por ser excesivamente utilitarista.

Recordando el *Arte Poética* de Horacio, muestra su desconfianza por los autores que presumen de genio, don insuficiente, según él, para la creación poética. Su tendencia moralizadora se advierte claramente en los comentarios que hace en *Soliloquy* cuando define el gusto identificándolo con la conciencia moral. Belleza y felicidad son, para él por lo tanto, dos sendas convergentes que conducen a la perfección y al interés del ser humano. La belleza es la expresión visible del equilibrio y de la salud, y la actividad poética es la que aporta el mayor "bien-estar" en todos los sentidos de la expresión.

Podríamos sintetizar su pensamiento diciendo que,

según él, la belleza física proyecta la imagen de la belleza moral; ésta reproduce, a través del comportamiento individual humano, la armonía individual. Nosotros creemos que es exagerado calificar la teoría de Shaftesbury de utilitarista y funcionalista pues, aunque es cierto que afirma que "la forma de los objetos nos agrada en la medida en que facilita su uso" (OE, enc. II p. 174 b), de esta afirmación no se puede concluir que su único criterio de valoración estética sea la utilidad. Algunos autores opinan que tanto él como sus discípulos ingleses Hutcheson, Ferguson y Home of Kames influyeron sensiblemente en las teorías literarias románticas pero, a nuestro juicio, tales afirmaciones no pasan de ser meras hipótesis aún no suficientemente probadas.

Hacia un sensualismo empirista

Uno de los autores que más insisten en la importancia de la vista en la elaboración de los textos literarios es Addison (1672-1719) quien figura como iniciador del empirismo, no sólo por su explícita tendencia hacia el método analítico y psicológico, sino también por el contenido de sus argumentos y por su aceptación de la teoría

asociacionista. Tengamos en cuenta que, influido por Locke, él afirma la inmediatez del sentido de belleza que emite su juicio sin indagar en sus causas, pero adscribiéndolo a la imaginación o a la fantasía, una facultad que acompaña y, en gran medida, determina el contenido de las percepciones sensibles, especialmente de la vista, que Addison compara con un "tacto delicado".

También hemos de aludir al sistema de Berkeley (1685-1753) expuesto en su *Ensayo sobre una nueva teoría de la visión* (1708), que, calificado de "idealismo sensualista", él dirige contra el idealismo innatista y contra todas las hipótesis de nociones generales. Para Berkeley es absurdo hablar de ideas abstractas, no solamente como entes objetivos, sino también como productos de la actividad del espíritu. Según él, la ciencia, incluso la Física y las Matemáticas, deben despojarse de sus tendencias trascendentes y atenerse a los datos de la percepción de los diferentes sentidos y, consecuentemente, deben prescindir de todas las abstracciones. Ésa es –recordemos- una de las funciones específicas de las tareas artísticas y, sobre todo, de las creaciones literarias.

Berkeley es más radical que Locke porque no admite la doble vía de conocimiento sino que, insiste una y otra

vez, todo conocimiento puede reducirse a la simple y originaria intuición sensible, a la percepción única. Niega, por lo tanto, que podamos concebir "ideas abstractas" y, más aún, que éstas representen o definan las esencias de las cosas. A lo sumo admite que se hablemos de "ideas generales" si con esta expresión entendemos símbolos o palabras mediante los cuales "nos referimos" a lo real.

Hume (1711-1776) fue tal vez el más célebre pensador de la escuela de Locke. En su *Tratado de la naturaleza humana* (1739-1740), afirma que "la belleza, como el ingenio, no puede ser definida, sino que se distingue sólo por un gusto o por una sensación". En su obra capital, *Investigaciones sobre el entendimiento humano* (1778), prosigue y profundiza los análisis de Locke y las teorías de Berkeley sobre el origen, naturaleza y validez de las representaciones. Se opone al racionalismo del siglo XVII, y podemos considerarlo como el defensor de un empirismo que admite el análisis racional de las nociones formadas a partir de la experiencia.

El examen de las representaciones muestra, según Hume, su inevitable procedencia de la sensación o de la impresión recibida a través de los sentidos. La reflexión, en cambio, es una imagen pálida, poco vivaz, un mero recuerdo

y una simple copia, de las sensaciones originarias. Hume, no sólo rechaza a partir de esta primacía de la sensación los conceptos de "sustancia", "existencia", "casualidad" y todas las nociones del racionalismo, sino que contribuye de manera clara al rechazo de los planteamientos apriorísticos de Ética y de Estética que, como es sabido, constituyen la base epistemológica para las críticas literarias.

La Mettrie (1709-1751) quien, por el contrario, llega al sensualismo partiendo de su concepción metafísica, defiende que todos los fenómenos no son más que variadas manifestaciones de la única realidad existente -la Naturaleza- y es la materia orgánica dotada de una fuerza propia, la que convierte lo espiritual en corpóreo y transforma lo animado en automático. Llega a la conclusión de que la sensación, que es una manifestación de la constitución del organismo, es la única forma posible de conocimiento y, mucho más, la fuente fecunda para las creaciones literarias.

Helvetius (1715-1771), entusiasta discípulo de Locke, declara que la lectura del *Tratado sobre el entendimiento* provocó una verdadera revolución en sus ideas y en sus actitudes. Declara su veneración por el maestro con las siguientes palabras: *Par Locke, l'homme vieux est détruit et*

il nait un nouvel homme qui marche à la vérité. En su libro *De l`esprit* (1758) radicaliza el pensamiento sensualista de Locke, defiende que los conceptos se reducen a sensaciones y califica de falaces los contenidos de ideas generales como "materia", "espacio" o "infinito". Son palabras vagas, afirma, que nos confunden y nos engañan porque someten nuestro espíritu a los fantasmas de la imaginación. Helvetius hace depender su metafísica materialista de la gnoseología sensualista al concluir que sólo poseen existencia "asegurada" los objetos de la sensibilidad. Para él la evidencia no es "concebida", como en Descartes, sino "percibida". La sensibilidad física y la memoria son las causas productoras de todas nuestras ideas. La facultad de juzgar es la facultad de sentir, y nuestros errores son el efecto de nuestras pasiones y de nuestra ignorancia.

Helvetius concibe el "espíritu", nombre muy usado en su época, a partir del poder físico que poseen todos los hombres normales para elevarse a las más altas ideas, El título *L'Esprit* estaba de moda. Grimm, por ejemplo, escribe lo siguiente:

Nous avons L'Esprit des nations, L'Esprit des

beaux-arts, L'Esprit de Montaigne, de Fontanelle, etc.; nous venons de voir L'Esprit du jour, et je n'ose pas parler de l'Esprit des lois. Il semble qu'on veuille tout quintessencier, tout passer au Creuset: on veut extraire l'esprit de tout (Correspondance littéraire, 1754, t. II).

Insiste, de todas maneras, en que uno de los factores más importantes en el ámbito del arte y de la literatura es la imaginación creativa. Esta facultad es la que caracterizará a los diversos tipos de espíritu (espíritu fino, espíritu fuerte, espíritu luminoso, espíritu ancho, espíritu penetrante, espíritu bello, espíritu justo, etc.).

El conocimiento sensitivo perfecto

Alexander-Gottlieb Baumgarten (1714-1762), que pertenece a la escuela de Leibniz y de Wolf, es, como es sabido, el primero en utilizar el término "estética" y el primero que intenta hacer de la ciencia de lo bello y del arte una disciplina autónoma. Antepone a la *Lógica* de Wolff, o método del conocimiento claro, una ciencia anterior, o método del conocimiento sensible, oscuro. Debemos

advertir, sin embargo, que antes de que él propusiera el nombre, la Estética existía en el pensamiento y en los escritos de otros filósofos: el impulso decisivo vino, sin duda alguna de Locke y de los sensualistas, que hicieron pasar la Belleza del objeto, de una combinación de normas y proposiciones teóricas y exteriores a nosotros, al sujeto que la percibe y en quien se encuentran unas sensaciones, un placer y un juicio. Esta evolución del pensamiento se manifiesta claramente desde las *Réflexions*, del abad Du Bos (1719), y encuentra su perfecta aplicación literaria con la obra de J. J. Rousseau.

La *Aesthetica* de Baumgarten (Frankfurt, 1750-1758), publicada en latín en dos volúmenes, fue planeada en tres partes, como *Eurística*, *Metodología* y *Semiótica*, pero sólo desarrolló la primera parte. Concibió la poesía, no como algo que sigue a la lógica, como un adorno añadido al discurso intelectual, sino como una actividad que le precede. El objeto de la Estética es el "conocimiento sensible perfecto". Ya en sus *Meditaciones* había expuesto la teoría de la *cognitio sensitiva perfecta*, empleando el concepto de "perfección" para explicar la belleza como cualidad intrínseca del arte y no como referencia a la perfección del objeto contemplado.

Johann Joaquin Winckelman (1717-1768), no era crítico ni teorizador literario, pero su importancia en la Historia de la Estética se proyecta en todas las teorías posteriores. Escribió sobre el ideal puro, incoloro, "indeterminado" e, inclusive, se entregó a la formulación de especulaciones y de consejos sobre recónditas alegorías. Como escritor y como hombre, Winckelmann vivió intensamente las teorías sensualistas: su descripción de la estatuaria griega era de carácter sensual, incluso sexual. Su experiencia del arte clásico es concreta, vital, orgánica y su crítica es marcadamente sensualista.

De los sentidos a la imaginación

Mencionamos también a Johan Georg Hamann (1730-1788) ya que, aunque no elaboró Retórica o Poética alguna, ejerció una notable influencia y muchos autores lo consideran como el "padre espiritual" de Herder. Combina elementos gnósticos, neoplatónicos y rasgos de pietismo luterano, tanto en sus obras teóricas como en sus comentarios críticos en los que pone de manifiesto su tendencia sensualista.

Johan Gottfried Herder (1744-1803) también elabora su Estética a partir de principios sensualistas. Trata de deducir las distintas artes de los diferentes sentidos: la pintura de la vista, la música del oído y la escultura del tacto. Su última teoría, desarrollada en una obra titulada *Plastik* (1778), resultó novedosa en su época. En este trabajo resolvió las dificultades de situar a la poesía, reservándole el territorio de la imaginación. La poesía, escribe, es "La única de las bellas artes inmediata al alma", la "música del alma", la cual "afecta al sentido interior, no al ojo externo del artista" (*Suphan*, I: 247, XVIII: 140).

Herder insiste en los elementos sonoros y métricos de la poesía, y critica lo inapropiado del metro en que Denis tradujo al alemán Ossian. En sus propias traducciones en verso, trata de imitar el sonido, el tono y el metro. Llegó a decir, incluso, que "el teatro griego fue puro canto" y definió la tragedia de Sófocles como "ópera heroica". En la mente de Herder, el lenguaje se asocia con la literatura desde sus mismos principios. La primera colección de los *Fragmentos* se abre con la declaración de que "el genio lingüístico es también el genio de la literatura de la nación" (*Suphan*, I, p.148). De aquí deduce que los orígenes de la poesía y del lenguaje son uno solo. Por eso su tratado *Über den*

ursprung der Sprache (1772) es una historia hipotética, no sólo de la lengua, sino de la poesía. El lenguaje primigenio fue una colección de elementos poéticos: "Diccionario del alma, fue al mismo tiempo mitología y maravillosa epopeya de las acciones y hablas de todos los seres; por tanto, una fábula continua con pasión e interés; canto, poesía y música todo en una misma pieza" (*Ibidem*, V: 56 - 57).

Herder rechaza, a la vez, el origen divino del lenguaje y la teoría racionalista del convenio mutuo mejorando así la teoría de Condillac hizo proceder el lenguaje y la poesía del grito. El hombre, según Herder, inventó el lenguaje valiéndose de los tonos de la naturaleza viviente y de los signos de su razón dominadora (*Ibidem*). La reflexión, por lo tanto, convirtió a los gritos en signos y así la poesía fue progresivamente grito lírico, fábula y mito ya que la poesía está traspasada de parte a parte por la metáfora.

En su obra *Über Bild, Dichtung Faber* (1786), expone que "Toda nuestra vida es, por decirlo así, una poética. No vemos las imágenes, sino que las creamos". La poesía es naturalmente metafórica y alegórica. El hombre primitivo piensa por símbolos, alegorías y metáforas; las combinaciones de estos elementos forman fábulas y mitos. Así la poesía no es imitación de la Naturaleza, sino

"imitación de la divinidad creadora, denominadora".

Conclusión

Este breve repaso de autores que, en distinto grado, siguieron las teorías sensualistas podríamos extenderlo considerablemente ya que, sobre todo al final del siglo XVIII, raro era el pensador que no luchó en favor o en contra de esta doctrina como, por ejemplo, a Giuseppe Parini (1729-1799), uno de los primeros italianos que abandonaron el racionalismo y apelaron al principio de lo placentero y de las impresiones sensuales; o a Joseph Joubert (1754-1824) quien defendió que el arte tiene como misión hacer sensible todo lo intelectual, dotar de cuerpo a los espíritus, y, en resumen, sacar a la luz, sin desnaturalizarlo, los objetos y los episodios invisibles; o Stendhal quien, en su *Histoire de la peinture en Italie*, trató de formular su personal teoría de la belleza ideal, a partir de los tipos temperamentales descritos por Cabanis.

Es cierto que Kant (1724-1808) defendió la singularidad del ámbito estético contra todas las interpretaciones parciales como el sensualismo, el moralismo, el

intelectualismo y el didactismo, pero fue G. B. Vico (1660 - 1744) quien, según Croce, describió la naturaleza íntima poesía y del arte, y explicó el contenido específico de la Estética (*Estética*: 250) contraponiendo la Poesía, como creación de la fantasía, y la Filosofía, como obra de la razón. Según él, la fortaleza de fantasía está en relación inversa a la debilidad del raciocinio, y si la verdad de la Poesía depende de su carácter individual, la validez de la Filosofía radica de su universalidad.

Nos recuerda cómo los mitos se concibieron antes que los conceptos filosóficos universales porque los primeros hombres, como niños del género humano, al sentirse incapaces de formar géneros inteligibles de las cosas, tuvieron por necesidad natural que fingir caracteres poéticos, los cuales son géneros o universales fantásticos para reducir a ellos, como a modelos verdaderos o a retratos ideales, todas las especies particulares semejantes a cada uno de los géneros (*Ibidem*, I, c. 60: 209). Si en algunos períodos históricos predomina la imaginación en otros domina la reflexión y es en los primeros donde el arte se desarrolla.

La poesía nació por un humano defecto de raciocinio; y tan sublime fue, que ni las filosofías, las artes, las poéticas

y las críticas que le siguieron fueron, no ya mejores, sino ni siquiera iguales; de ahí el privilegio por el cual Homero es el príncipe de todos los poetas sublimes o heroicos tanto por el mérito como por su época (*Ibidem*, L. 2. c. I. P. 384).

Según Vico, la imaginación del poeta es la expresión natural de la infancia ya que el poeta es un privilegiado que mantiene el recuerdo y la frescura de sus sentimientos infantiles con toda espontaneidad:

Los niños imitan con maestría; por ello puede observarse cuánto se divierten imitando todo lo que son capaces de aprender. Este axioma muestra que en su infancia el mundo se compuso de naciones poéticas, ya que la poesía es imitación. Este axioma dará el siguiente principio: Todas las artes de lo necesario, de lo útil, de la comodidad y del humano placer, en buena parte se descubrieron en los siglos poéticos, antes de la venida de los filósofos, pues las artes son imitaciones de la naturaleza y, en cierto modo, poesías reales" (*Ibidem*, I, i, sec. 2c. 52, pp. 215 - 217).

Por eso el primer lenguaje fue mímico, y luego musical y poético; más tarde llegó el lenguaje vulgar y convencional. Como corolarios a estos principios, Vico hace múltiples

observaciones sobre la necesidad y sobre el origen de los tropos, de las imágenes, de las comparaciones, de las metáforas, de las hipotiposis y de las demás figuras de la elocución poética.

Bibliografía

Cassirer, E., (1973), *Filosofía de las formas simbólicas*, México, FCE.

Croce, B., (1904), *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, Paris, Guiard et Brière. En español, (1969) *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Buenos Aires, Nueva Visión, Buenos Aires.

- (1920), *La filosofía de G. B. Vico*, Bari, Laterza.

- (1967), *Breviario de Estética*, Madrid, Espasa-Calpe.

Crousaz, J.-P. de, 1715, *Traité du Beau, où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi par des exemples tirés de la plupart des arts et des scièces*, Amsterdam, F. L'Honore.

- (1733), *Examen du Pyrrhonime ancien et moderne*, La Haye, De Hondt.

Dalmasio, A., (2001), *El error de Descartes*, Barcelona, Drakontos Bolsillo)

Descartes, R., (1649), *Les passions d'âme*, Paris, Le Gras. (Trd. Esp. 1997, *Las pasiones del alma*, Madrid, Tecnos)

Hazard, P., (1946), *La pensée européenne au XVIIIe siècle*, Paris, Arthème Fayard (Tr. Esp., (1985), *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*, Madrid, Alianza.

Hernández Guerrero, J. A., (1980), "La Teoría gramatical de Arbolí", en *Gades*, nº 6, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial: 111-135.

- (1982), "Filosofía y Gramática: una polémica "ideológica" en el siglo XIX, en *Revista Española de Lingüística*, nº 12, Volumen 2, Madrid: 321-356

- (1999), "Principios sensualistas de la teoría literaria clasicista", en *Analecta Malacitana*, XXII, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad: 57-63.

- (2000), "La literatura y los sentidos: conceptos literarios de la Filosofía Sensualista", Carbonero, P., Casado, M Gómez (coords), *Lengua y Discurso*, Madrid, Arco Libros: 495-508.

- (2001), "El sensualismo de Condillac: una teoría globalizadora", en Francisco Vázquez García (coord.), *Otra voz, otras razones. Studia in honorem Mariano Peñalver Simó*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad: 173-192.

- (2004), "La Ideología y la Retórica actual", en *Logo. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, Salamanca, Volumen: IV, 6: 71-86. Vid. también en www.cervantesvirtual.com/portal/retorica, Alicante, 2009

Hobbes, Th., (1650) *Human Nature: or The fundamental Elements of Policie* (first thirteen chapters of *The Elements of Law, Natural and Politic*, published without Hobbes's authorization. (1839-45), *Opera philosophica quae latine scripsit omnia*, Londres, Ed. Molesworth.

Locke, J., (1690), *An Essay Concerning Human Understanding*, London, Baffet.

Shaftesbury (1699), *An Inquiry concerning virtue in two discourses*, London, John Toland.

- (1708), *A Letter concerning Enthusiasm*, 1997, Carta sobre el entusiasmo, Barcelona, Crítica: Grijalbo Mondadori, (1997) introducción, traducción y notas de Agustín Andreu.

- (1723), *Characteristics of Men, Opinions, Times*, London.

- (1745), *Principes de la philosophie morale ou Essai sur le mérite et la vertu*, Amsterdam, Chatelain.

- (1962) *Soliloquio o consejos al escritor*, Buenos Aires, Universidad Nacional de la Plata, Instituto de Filosofía [traducción: Delia A. Sampietro].

Spinoza, B, *Ética* (1925), *Opera*, Heidelberg, ed. Gebhardt, (Trd. Esp. (2010), *Ética*, Madrid, Alianza Editorial.

