

LIBROS

Miguel Bueno. *Estética formal de la música... y otros contrapuntos*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1965, 138 pp.

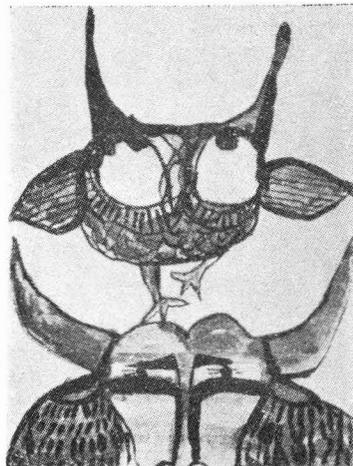
Cinco ensayos contiene el libro; todos más o menos alrededor de la música, pero de temas distintos y muy desiguales en calidad. El primero (*Estética formal de la música*) muestra un loable pero poco práctico afán del autor por fundamentar el juicio estético de la música sobre los diferentes componentes de ésta; es decir, se declara enemigo de esa estética subjetiva que no hace más que bordar en torno al medio ambiente en el cual se produce la obra o que trata de penetrar en la mente del individuo que la hace. A su modo de ver, la manera de eliminar esta falsa posición sería ese enfoque basado en valores objetivos que permitan el análisis detallado: el ritmo, la melodía, la armonía, la polifonía, la instrumentación y la forma. O sea que propone la investigación estética partiendo del análisis técnico, pero sin olvidar, al mismo tiempo, la idea de lo bello. Esos elementos son empleados y mezclados por el compositor en distintas proporciones para conseguir las cualidades (parece que para Bueno son sinónimas) de expresión, contenido, estilo y mensaje. Como los músicos ignoran la filosofía y los filósofos la música, poco se ha dicho sobre esto. Y sin esperar más, se lanza a definir, con muy poca fortuna, esos elementos musicales, pues en todas las definiciones, sin excepción, incluye el sujeto por definir (*¿Non causa pro causa?*). Ejemplos: "la melodía es una función musical que se origina en la posibilidad de combinar los sonidos a diferente altura, con intervalos y medidas que sean de tal naturaleza como para permitir la creación de la melodía", o bien: "la armonía proviene de la conjunta sonoridad de varias notas musicales y consiste en sobreponer varios sonidos en la escritura, de modo tal que su efecto sea lo más armónico posible, por lo cual recibe, precisamente, el nombre de armonía". Y así sucesivamente, lo que parece demostrar que la definición no es el fuerte de Bueno.

Y después se refugia en la anfibia: "el efecto estético del ritmo se logra utilizando todos sus recursos". Pero ¿cómo sabemos que allí están todos? ¿No faltará alguno? En la armonía (a pesar de que se busca el resultado lo más armónico posible) descubre que ningún sistema es definitivo. En cuanto al contrapunto, de golpe y porrazo

lo declara muerto y sepultado por su insensata identificación con el barroco; por consiguiente, se encuentra en desuso. En cuanto a la melodía es la música misma, pero guarda celosamente su secreto. Poca variedad tienen las formas, y para los instrumentos, se ha buscado el sonido placentero.

En otras palabras, Bueno cree haber descubierto la clave para la estética musical, engañado por la supuesta objetividad de la proyección. Al tratar de definir su herramienta fracasa y, por si fuera poco, no aclara después cómo debe usarse; es decir, esboza un punto de vista y luego se mete un poco en la teoría de la música, pero de estética no ha dicho nada. Propone un punto de vista académico y ya. Convertido en un Vesalio, busca la belleza en los pasajes más recónditos; pero puede surgir la duda siguiente: cuando se crea seguro de que la belleza está, digamos, en la quinta repartida entre los cellos y los contrabajos, habrá alguien que sostenga que está en el ritmo de flautas o en la novena de los cornos, o en tal o cual síncopa. Es una duda eleática: al analizar, como es natural, se multiplican al infinito los factores de belleza; ¿cómo tener la certeza de elegir el importante?

Una objeción más: los valores sin duda existen, pero ¿no son vistos de diferente modo según la época de que se trate? Por sus definiciones y por conceptos vertidos a la pasada, Bueno se revela como un hombre archiconservador, pues pretende ignorar que las ideas que ha tomado y que presenta como definitivas son, en realidad, patrimonio de una pequeña etapa de la música: el clasicismo; antes y después de esa etapa no pueden aplicarse esos juicios. O sea que también ha pinchado con un alfiler al ser musical, cuando tan claro



es el devenir de la música. La homorritmia de que habla no es, desde luego, definitiva, pues ahí están, precisamente, las series rítmicas para desmentirlo — por poner un ejemplo. Y el colmo de esa actitud arcaizante la tenemos cuando declara, rotundamente, que el atonalismo y el dodecafonismo no son más que experimentos ¡vaya tozudez la de los músicos; experimentar el mismo material por más de medio siglo!

El segundo ensayo es la *Teoría de la música*; trata de demostrar la superioridad de ella sobre la práctica y de delimitar su campo. Los factores de la música, nos dice, son la acústica, la historia, la sociología y la antropología; en cambio, la teoría musical es la gramática de este arte.

A esta aseveración se puede contestar lo siguiente; es curioso que a alguien se le ocurra algo semejante, pues está probado que la práctica de la música allana cualquier camino, mientras que la teoría es algo secundario. Mientras más práctica se tenga, las posibilidades son mayores; la mucha teoría no sirve para nada sin la práctica. Siguiendo el símil que ha escogido, la gente habla primero y después estudia gramática; y mientras más pronto hable, lo hará mejor y sin acento. Nadie estudia gramática sin saber cuan-

do menos algo del idioma. Es evidente, y ya.

El músico y la cultura es el tercer ensayo (que debería llamarse *La cultura del músico*); recomienda al músico que lea, estudie y sea culto. Esto es irrefutable. Por cierto que dice por ahí que el músico debe conocer su situación histórica para expresarla musicalmente: me gustaría, en efecto, conocer el procedimiento a seguir.

Encuentro mucho mejor el cuarto ensayo, el más meditado y el único escrito con sencillez: *La dirección de orquesta*. Aunque no aporta ninguna novedad, Bueno reúne en él sus impresiones, algunas opiniones y algo de lo que se ha dicho sobre ese tema.

Y donde Bueno hace a un lado su objetividad y desbarra graciosamente es en el último ensayo: *Panorama de la música mexicana*. Declara a Iberoamérica incapaz para enriquecer la música siguiendo otros patrones que no sean el nacionalismo; niega a los jóvenes y se muestra como un admirador profundo de Chávez y Sandi. Chávez ha dado mucho qué decir, pero ignoraba yo que Sandi tuviese un admirador en los confines terrestres. En fin, ahí está Miguel Bueno. En gustos... se escriben manuales de Estética.

RAÚL COSFÓ

Julieta Campos, *La imagen en el espejo*. Colección Poemas y Ensayos. Universidad Nacional Autónoma de México, 1965, 171 pp.

El título que da nombre a esta reunión de ensayos constituye la síntesis de la idea que, tanto de la literatura como del arte en general, profesa Julieta Campos. Para ella, el arte, al igual que las ciencias, refleja una parte de la realidad, pero a diferencia de estas últimas, el arte crea, además, una imagen parecida a la que nos entrega el espejo y que es un mundo que empieza a existir con su propia vigencia y su propia libertad, un mundo que se aprehende por medio de la creación artística y que explota partes de la realidad ajenas al conocimiento lógico y a aquello que tratan las ciencias.

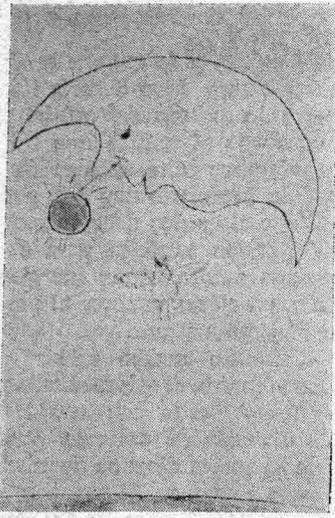
Este interesante libro de Julieta Campos contiene doce ensayos, el conjunto de los cuales se halla dividido en tres secciones: una que se refiere a la producción novelística de Virginia Woolf, a *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry, a los conceptos literarios, descubiertos a través de sus obras, de Butor, Sarraute, Robbe-Grillet y a la novela en general, a aquellas transfiguraciones estéticas y de expresión que se han llevado a cabo en la creación de la novela desde 1913.

La segunda sección contiene tres ensayos en los que se enjuicia, critica, elogia y analiza a diferentes autores: François Mau-

riac, Ernest Hemingway y Simone de Beauvoir; mientras que la tercera sección se concentra en varios novelistas latinoamericanos contemporáneos y contiene, además, un estudio sobre "La novela mexicana después de 1940".

El método de examen que sigue Julieta Campos en sus ensayos no es, de ninguna manera, un método horizontal ni simple. Prefiere atacar varios puntos del tema al mismo tiempo. A medida que avanza, el ensayo va expresando tanto las características de un autor u obra determinados como la interpretación personal de ellos. A veces, junto a una frase descriptiva,





aparece otra, menos profunda, un poco discursiva, pero que expresa con notable certeza la idea que la autora quiere exponernos. En su ensayo sobre Malcolm Lowry, por ejemplo, Julieta Campos emite una opinión sobre el destino del hombre y sus relaciones con la literatura contemporánea; en seguida, y casi sin que el lector se dé cuenta, la autora decide indicarnos a qué se debe que dichas relaciones se encuentren llenas de fábulas; el destino común está unido, ahora más que nunca, al destino de cada uno. La regularidad de la prosa de Julieta Campos se hace atractiva por ser rigurosa en la forma y cambian-

te en el contenido. Estos ensayos no están elaborados a la manera de las monografías, de los estudios académicos. Tampoco es posible afirmar que nos hallamos ante un tipo de ensayo crítico a la manera de los de don Alfonso Reyes. Julieta Campos escribe ensayos interpretativos. Conoce las obras y los autores a los que se refiere y, aunque en algunas ocasiones no podemos estar de acuerdo con el enfoque escogido, es necesario escoger el ingenio y el talento que se manifiestan en los escritos.

Julieta Campos, al igual que otras escritoras, gusta de subrayar los méritos de autoras del pasado y del presente. No creemos que sea indispensable hacer notar las cualidades que implica el hecho de que una mujer destaque en el plano literario profesional. A través de la literatura se expresa la sensibilidad del escritor, de alguien que decide decir algo por medio de la palabra escrita, y no es lícito aquilatar las cualidades de tal o cual escritor fundamentando el punto de vista crítico en un hecho que en el ámbito del arte resulta poco importante, en una sola pregunta que limita la visión crítica, el hecho literario o artístico: ¿se trata de un hombre o, so pena de alterar mi criterio, se trata de una mujer?

ALBERTO DALLAL

R. G. Collingwood, *Ensayo sobre el método filosófico*. Centro de Estudios Filosóficos. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1965.

La intención fundamental en este libro, nos parece, es doble. En primer lugar, la obra tiene el propósito de responder a la pregunta acerca de la naturaleza de la filosofía. Es un ensayo sobre la esencia del conocimiento filosófico a la luz de una descripción del método filosófico en comparación y contraste con el método que utilizan las ciencias empíricas y las ciencias exactas. Collingwood se atiene a la idea moderna de que no puede llegarse a precisar qué sea la filosofía comenzando por determinar el objeto propio del pensamiento filosófico, sino que sólo puede hacerse manifiesta en sus peculiaridades esenciales cuando se penetra en lo típico de sus procedimientos, cuando se aclara la característica esencial de los métodos utilizados por los filósofos del pasado. Un estudio del ejercicio histórico del método en filosofía puede conducir a definir su esencia y, con ello, la norma ideal de lo que deba ser la ciencia filosófica, pues la filosofía es un proceso, una tarea, "una actividad que procuramos poner en concordancia con la idea de lo que tal actividad debe ser" (p. 7). En segundo lugar, la obra tiene todas las apariencias

de haber sido escrita en un momento en que la filosofía inglesa había entrado en el llamado periodo "revolucionario", en el periodo en que ya no hablaba tanto del mundo cuanto del modo en que se habla del mundo. En ese sentido, las filosofías venían transformándose en tantas cuantos principios sobre el método aparecían. El tiempo (1933) era de "crisis y de caos" en lo que se relacionaba con el problema del método filosófico. Ante esta situación Collingwood, un tanto al margen de los movimientos filosóficos dominantes en Inglaterra, se dispone a encontrar "bajo el caos aparente... una unidad de propósito y de espíritu" (p. 9), una idea del método filosófico. El libro es una obra de circunstancias y de reacción.

Método de conocimiento es tanto como procedimiento de conceptualización. Lo distintivo en el método de una ciencia es la peculiar estructura lógica que guardan sus conceptos. En esta perspectiva, el tema de la esencia de la filosofía se orienta hacia una caracterización de la naturaleza de los conceptos filosóficos y de las relaciones en que se traban, frente a los conceptos

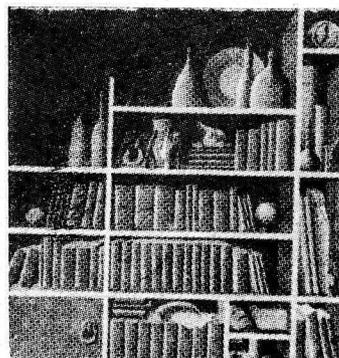
y las relaciones conceptuales propias de las ciencias empíricas y matemáticas.

La idea rectora a este propósito señala que, mientras los conceptos de las ciencias empíricas y matemáticas se *excluyen recíprocamente* en relación con el género del cual son especies, los conceptos filosóficos *coinciden parcialmente* en relación también con el género del que son especies, de suerte que para estos últimos no rigen las reglas de clasificación y división de la lógica tradicional. A diferencia de la mutua exclusión en que se dan los conceptos de la ciencia empírica y exacta, entre los conceptos filosóficos se establece una forma de recubrimiento recíproco. El contraste es, por ejemplo, entre conceptos no filosóficos tales como "rojo" y "verde", "recta" y "curva", por un lado, y conceptos filosóficos tales como el de "bondad" en Aristóteles, los "trascendentales" en la escolástica, los de "materia" y "mente" como modos distintos de una misma realidad — sea ésta la materia para el materialismo, sea el espíritu para el espiritualismo.

La coincidencia parcial de las clases, señala Collingwood, es la "clave para descubrir las peculiaridades que distinguen el pensamiento filosófico del científico" (p. 29). En efecto, de esta idea acerca del método de la conceptualización filosófica deriva el autor todas las otras características privativas de la filosofía:

a) Los conceptos filosóficos se ordenan en una "escala de formas" que combina las diferencias de "naturaleza" o de clase con las diferencias de "grado" (por ejemplo: las clases y grados de "alma" en Aristóteles, las clases y grados de "conocimiento" en Platón y en Leibniz, etcétera, pp. 49-50). En las ciencias no filosóficas se trata de lo contrario, aquí no prevalecen más que meras diferencias específicas.

b) La exposición filosófica más que hacer uso de la "definición" deslindadora que manejan las ciencias empíricas y exactas, utiliza el procedimiento de la exposición *descriptiva* y *aproximativa*, de tal manera que muestra las conexiones entre los componentes del objeto (p. 83).



c) El pensamiento filosófico es esencialmente, o al menos fundamentalmente, *categórico*; no establece una distinción excluyente entre juicio hipotético y juicio categórico, como ocurre en las disciplinas no filosóficas donde las hipótesis empíricas no suponen la existencia real, o donde las hipótesis matemáticas (los axiomas) no implican asertos de existencia. El pensamiento filosófico entraña cierto tipo de implicación como el que se manifiesta entre la esencia y la existencia (pp. 100 ss.).

d) Por lo mismo que la filosofía combina lo categórico y lo hipotético, su método es a la par deductivo e inductivo, no marcha en una dirección irreversible como en las otras disciplinas: en ella los principios establecen las conclusiones y viceversa, lo conocido implica lo desconocido y viceversa (pp. 132-133).

De las características señaladas desprende Collingwood la idea de lo que constituye el *sistema filosófico*; el sistema filosófico es "una totalidad cuyas partes están relacionadas entre sí a manera de términos en una escala de formas" (p. 156). Señalemos, por último, cómo lo que parece un curso irracional en la historia de la filosofía, a la luz de lo que Collingwood llama "una teoría racional de la filosofía" (p. 183), acaba por manifestarse como un organismo de pensamiento progresivo: "La filosofía como un todo, y en sus formas como un sistema, se nos aparece ahora como una escala de filosofías, cada una de las cuales difiere de las restantes no sólo en especie, en cuanto se ocupa de cierta forma específica de un único objeto de estudio universal y filosófico por medio de un método apropiado y por lo tanto específicamente distinto, sino que difiere también en grado, en cuanto que encarna más o menos adecuadamente el ideal del método genuinamente filosófico aplicado a un asunto genuinamente filosófico" (pp. 156-157, Cf. 159-160).