

carácter de una verdadera dimensión épica revelada en la novela. Hay, por cierto, algunos pasajes como, por ejemplo, los diálogos o cantos de la Guerra Civil Española (pp. 145-168), la descripción indirecta de los sucesos de Playa Girón (pp. 559-69), o algunos diálogos que sostiene Gaspar Blanco, en que la narración alcanza cierta dimensión épica. Pero en general la novela no presenta una real temática multitudinaria ni grandes espectáculos de lucha colectiva.

Pensamos que es el propio estilo de narrar carpenteriano el que se opone a la dinámica y movimiento inherentes a toda percepción épica en las acciones. En la novela los únicos personajes que manifiestan un real compromiso con la revolución —Gaspar Blanco, Calixto, Mirta— no son intelectuales; mientras que los personajes principales —Vera, Enrique, Jean-Claude— no ven la contingencia de la realidad en forma inmediata, sino que lo hacen en forma indirecta, mediatizada a través de sus propias experiencias culturales y artísticas. Por ello encontramos en *La consagración de la primavera* largas digresiones y continuas alusiones a la música y el ballet, a la pintura y arquitectura, al cine y la fotografía. La amplia red artística tendida y la sintaxis compleja en la forma (la frase larga, llena de reiteraciones, subordinaciones y cláusulas comparativas) no dejan aflorar realmente las acciones y los personajes son prácticamente devorados por el esquema intelectual planteado. En suma, por el estilo "barroco" propio de toda la prosa de Alejo Carpentier.

De este modo, Alejo Carpentier ha sido alcanzado y plasmado —sin ser literatura panfletaria— la contingencia histórica. Pero, a la vez, pensamos que su propio estilo le ha impedido evocar realmente los sucesos históricos en su dimensión épica. El *agon* (lucha, combate) que sostiene la protagonista en la novela y que resuelve optando por un *camino*, viene a ser metafóricamente el propio *agon* de Alejo Carpentier. Sólo que éste no lo resuelve en la página escrita: sigue naufragando entre el compromiso histórico y estético, social y personal, ideológico y artístico.

No obstante, claro está, como todo texto, *La consagración de la primavera* es un universo polivalente y susceptible de muchas lecturas de acuerdo a los diversos códigos presentes en la novela. Por ello, retomando una digresión artística que hace uno de los personajes, quizás habría que leer el texto como si fuera un 'árbol': "entendiéndose que la arquitectura de sus ramazones respondía a ritmos, voliciones raigales, designios telúricos, contextos, que colmaban plenamente el ámbito de su propio desarrollo" (p. 55).

Juan R. Vásquez Romero
(Universidad de Concepción)

<https://doi.org/10.29393/At446-22EERA10022>

ESTÉTICA ED EPISTEMOLOGIA
(Riflessioni sulla "Crítica del Giudizio").
De Emilio Garroni.
Bulzoni Editore, Roma, 1976.

La "Crítica del Juicio" no ha tenido la suerte de las otras críticas, es quizás la menos conocida y estudiada. Se le ha juzgado como perfectamente inútil, como la única obra verdaderamente crítica, como también ha sido un excelente campo para la ironía.

Emilio Garroni, profesor titular de la cátedra de Estética en la Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad de Roma, en este ensayo nos ofrece una introducción a la lectura de la "Crítica del Juicio", y algunas interconexiones importantes entre epistemología y estética. Nos pone en relieve al Kant "epistemólogo" que se encuentra en la "Crítica del Juicio" (el Kant "gnoseológico" sería el de la Crítica de la Razón Pura), en otras palabras, se propone dirigir la atención sobre el apriorismo que se esfuerza de explicitar las condiciones que hacen posible la experiencia concreta, y no en el apriorismo que inventa el mundo, es decir, de hecho, lo reconstruye sobre dispersos datos de la experiencia concreta.

Intepretaciones parciales de la "Crítica del Juicio" se han convertido en prejuicios y lugares comunes —tales como que se trataría de una extensión del conocimiento, de una nueva serie de intereses, o de un espíritu de sistema— son recogidas por Garroni, quien las subordina a una estructura teórica rigurosa. Centra su análisis en el parágrafo 21, y en general en el finalismo como principio estético y constructivo, distinguiendo tres momentos distintos y lógicamente sucesivos en la "Crítica del Juicio": 1) Posición del problema epistemológico general; formulación del principio de finalidad como principio constructivo que condiciona la posibilidad de especificar los principios del intelecto en leyes empíricas (se encuentra en la Introducción, y en particular en los párrafos centrales); 2) Análisis del principio de finalidad en cuanto se hace un uso puro y exclusivo, es decir, en cuanto principio motivante de la facultad del juicio, de tipo subjetivo y estético. (Crítica del Juicio Estético); 3) Análisis del principio de finalidad en cuanto aplicado a un ámbito particular de fenómenos (los organismos) que representan su especial "exhibición" (Crítica del Juicio Teleológico).

Así, desde esta perspectiva epistemológica, los problemas estéticos y del finalismo en la Naturaleza son marginales, respecto al problema del conocimiento científico, en cuanto producción de leyes.

Para que sea posible un conocimiento efectivo, es necesario un cierto equipamiento de condiciones intelectuales preconstituidas y una capacidad de especificar aquellas condiciones, de aplicarlas a distintos casos concretos. Esta última capacidad no es propiamente una capacidad intelectual, sino una capacidad estética de "sentir" creativa, constructiva (un "sentimiento"), también ella es parte integrante del equipamiento preconstituido del hombre (un "talento natural" o un "genio"), pero sobre un nivel distinto.

El problema estético se inserta en el problema epistemológico. Hay en nuestro conocer, y para que sea efectivamente posible, "algo" irredimiblemente estético, una elección formal y subjetiva; "algo" que interviene en la elección misma de los paradigmas, de las hipótesis, de la terminología, de los fines aplicativos, cuya construcción en rigor no puede ser aplicada ni por razones teóricas o cognoscitivas, ni un modo completo con razones de otro orden (técnicas, sociales, económicas, etc.). En otras palabras, se trata que junto al rigor demostrativo científico hay "algo" que no se deja reducir a él, y se manifiesta como un "discurrir informal" (estético-intelectual) que de hecho es casi imposible de eliminar de las ciencias y no eliminable también como necesaria suposición implícita. En el sentido que a menudo encontramos tal discurrir también en las construcciones científicas más formales y sofisticadas, y que debemos suponer que un tal componente esté al menos implícito, por ejemplo, como un conjunto de discursos que preceden al discurso científico riguroso, como una unificación estética no consciente de ella, como premisas no declara-

das y no declarables en su totalidad; en una palabra, como un contexto idealmente total, del cual sólo puede nacer un discurso científico y no puede ser, por esto mismo, completamente científizado.

En resumen, lo que Garroni ve en Kant es la unión del juicio del gusto y juicio de conocimiento; esta unión resulta relevante tanto para la epistemología como para la estética, y en este excelente ensayo nos ofrece este punto de discusión de notable amplitud y riqueza, como también de plena actualidad.

Roberto Aste D.
(Universidad de Concepción)

LE DUE AVANGUARDIE

De Maurizio Calvesi.

Editori Laterza, Bari, 1981.

Maurizio Calvesi es actualmente profesor titular de la cátedra de Historia de Arte Moderno en la Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad de Roma.

Este libro se edita por primera vez en 1966, le siguen nuevas ediciones en 1971, 1975 y 1981, para convertirse hoy en un documento, ya que presenta la primera y más orgánica sistematización del arte desde el Futurismo al Pop Art, y es un texto indispensable para los alumnos de Historia del Arte Contemporáneo.

La primera parte está dedicada al estudio del Futurismo en su momento italiano y valorado en relación a las otras vanguardias y en sus proyecciones, de corte internacional, sobre el arte de hoy. La segunda parte se preocupa del arte de las décadas del 50 y del 60, del Informal al New Dada y al Pop Art, considerados desde un panorama internacional y orientado sobre los hechos artísticos italianos.

El autor contribuye a individualizar y clasificar la línea del arte italiano, su lugar y su contribución en el pasado arte pariente y en el actual arte neoyorquino, no a través de artistas aislados, sino a través de una cultura comprendida orgánicamente en su complejo.

Así, el arte italiano se presenta como un puente entre dos vanguardias conectadas verticalmente entre ellas, en una estrecha y entrecruzada relación horizontal y diagonal con los paralelos desarrollados internacionales.

El autor al tratar el hecho artístico como la integración de aquello que dice y de cómo lo dice, encuentra correspondencia y apoyo semántico en otros campos del pensamiento y explicaciones en términos paralelos, y le permite ver la segunda vanguardia no como un proceder confuso y contradictorio, como hasta entonces se tendía superficialmente a concluir, sino que ve una continuidad y desarrollo, y se esfuerza en encontrar los nudos e individualizar los pasajes. Importantísimo resulta el paso de los años 50 a los años 60, ya que las nuevas poéticas que implicaban nuevos contributos, como también problemáticos comportamientos y actitudes en la confrontación con la civilización de masas, señalaban, más allá o más acá de todo problema de valores, concretas soluciones de cambio de lenguaje artístico.

En los distintos y contradictorios movimientos del arte de este último tiempo, el