ANTONIO CASO

PRINCIPIOS DE ESTETICA


EX LIBRIS DE LA BIBLIOTECA NACIONAL
XII-XI
MCMLI
MADRID
1951
R. Abad

PRINCIPIOS DE ESTETICA

OBRAS DEL MISMO AUTOR

"Problemas Filosóficos."

"Filósofos y Doctrinas Morales."

"La Existencia como Economía y como Caridad."

"Dramma per Musica."

"El Concepto de la Historia Universal."

"Discursos a la Nación Mexicana."

"Ensayos Críticos y Polémicos."

"Doctrinas e Ideas."

"El Problema de México y la Ideología Nacional."

"Discursos Heterogéneos."

"El Concepto de Ley Natural." (Traducción del Francés.)

ANTONIO CASO

PRINCIPIOS DE ESTETICA

PVBLICACIONES DE LA
SRIA. DE EDVCACION
MEXICO MCMXXV

A LINDA DE ORION

La intuición poética o creación artística es la resultante de dos fuerzas, no ciertamente excluyentes, pero sí opuestas: el movimiento CONATIVO de las ideas, y el obstáculo que, para la PROYECCION SENTIMENTAL del yo empírico, opone siempre la experiencia ordinaria de la vida.

PRELIMINAR

L objeto que nos proponemos al redactar estos Principios de Estética es, preferentemente, hacer converger a un punto sintético, obtenido merced a la aplicación de un criterio firme, el conjunto de doctrinas e ideas fundamentales, que han venido sucediéndose en la dilucidación de los problemas del arte y la belleza, y que, sin solución de continuidad, arrancan desde la antigüedad clásica, y se depuran y perfeccionan, a veces, en la especulación contemporánea.

Las ideas filosóficas poseen cierta forma de inmortalidad que les es peculiar. Tal concepto, anterior a Platón, como que se remoza y define en los diálogos del gran filósofo, para aquilatarse y robustecerse todavía, en la obra de Aristóteles y Plotino, floreciendo en el psicologismo místico de la Einfühlung. La idea de la belleza como desinterés, aparece en Kant, se elabora y conjuga con la metafísica voluntarista de Schopenhauer, e inspira las páginas más definitivas del célebre libro de Bergson rotulado LE RIRE. El pensamiento de asimilar el arte y el juego, ya existe en Kant; desarrólla-

se luego en las Cartas de Schiller, inspira lo que de fundamental tiene la estética spenceriana, y vuélvese al fin, en la literatura científica de nuestro tiempo, uno de los lugares comunes de la Estética.

Hay ciencias, como la Sociología y la misma Estética, que lo que más reclaman hoy es un espíritu crítico de ponderación y organización; porque con frecuencia desarrollan los autores su propio pensamiento, discreta e intrépidamente, a veces con genio, pero no cuidan de relacionar su elaboración constructora, con otras tesis provenientes de analizar los problemas estéticos, desde diverso punto de vista.

Todas las ideas estéticas esenciales nos parecen resumirse en la teoría de la intuición o proyección creadora, que el lector hallará expuesta en el capítulo octavo de este libro.

Nuestra labor cuidará, sobre todo, de probar que ya se dispone, en nuestros días, de acopio suficiente de ideas estéticas que, convenientemente relacionadas entre sí, componen no un repertorio más o menos original e interesante y copioso, sino un cuerpo de teorías sobre los problemas del arte, muy dignamente acreedor a figurar al lado de Lógica y la Etica.

Si hemos de declarar todo nuestro parecer, nos atreveríamos a afirmar que la ciencia moral aún no alcanza, en lo fundamental, a la precisión y armonía de los conocimientos estéticos.

No hallará el lector, en lo que sigue, ensayos de

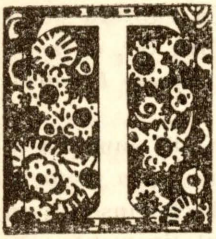
crítica artística o literaria, ni capítulos de historia razonada de la literatura, la música y las artes del diseño. Este libro aspira a ser sólo de filosofía. Es una pura investigación de las ideas y valores estéticos. Quien buscare en él cosa diferente, podrá sufrir decepciones que, desde luego, por medio de esta previa advertencia, le evitamos (1).

---

(1) Es nuestro deber estricto rendir público testimonio de agradecimiento al señor doctor don Bernardo Gastélum, por habernos honrado con su confianza y distinción, al ordenarnos redactar estos "**Principios de Estética,**" en la época que tuvo a su cargo la Secretaría de Educación Pública.

CAPITULO I

La Demasía Vital o Potencia Superflua



RIVIAL resulta el experimento que, en los tratados de Física elemental, se recomienda para probar la porosidad de la materia. Una esferilla de latón, adherida a un tubo del mismo metal, llenos de agua, sométense a la acción de una prensa hidráulica. Al principiar el experimento, la esferilla, en lo exterior, está seca. Si la presión aumenta, el agua atraviesa los poros del latón, y cubre de un rocío leve, pero perceptible, la redoma metálica. ¿Qué ha pasado? Es de fijo que, un aumento suficiente de la energía transformada en presión, produjo un hecho nuevo. Antes, la esferilla estaba seca en su superficie externa. Aumentó la presión, y muéstrase ahora húmeda; pero no todo aumento de la fuerza que oprima la pared de la redoma, engendra el fenómeno nuevo, demostrativo de la porosidad del latón; sólo cierta presión es capaz de engendrarlo. Es decir, *un incremento cuantitativo de la causa, ha engendrado, visiblemente, la diferenciación cualitativa.*

Tomad una barra de estaño entre ambas manos y haced por flexionarla; el estaño crujirá al someterse a la fuerza que por sus moléculas se difun-

de. (Esto es ya un fenómeno nuevo. El estaño, que era silencioso, ahora impresiona nuestra conciencia por el sentido del oído). Continuad flexionando la barra que cruje; su crujido se tornará más intenso, y llegará un instante en que la ruptura de la masa sólida se habrá producido. Otra vez, *el incremento cuantitativo de la causa determinó la variación cualitativa.*

Ahora es una vejiga que se infla. Si aumenta la tensión del gas interior, determínase, *ipso facto,* el efecto nuevo. El estallido es un hecho insólito en la historia de una vejiga que, paulatinamente, aumenta de volumen. ¡Misteriosa relación entre las dos categorías irreducibles, la cantidad y la cualidad...!

A menudo, en el mundo, los fenómenos homogéneos se tornan más complejos. Tal es el caso de la sobrefusión. El fósforo funde a cuarenta grados. Puédese bajar, gradualmente, la temperatura, más allá de cuarenta grados, sin que cese de permanecer líquido el fósforo; pero si se arroja un fragmento de fósforo sólido, inmediatamente se solidifica la masa total. Si vibra la cuerda de un violín y junto se halla un arpa, las cuerdas del arpa, vibrarán al unísono con las del violín. Disparad un cartucho de dinamita, y provocaréis la explosión de otros cartuchos próximos.

Otro ejemplo interesante. Cuando se calienta, en vasija cerrada, carbonato de cal, el sólido se descompone en cal y gas carbónico, hasta que este úl-

timo gas adquiera, en el recipiente, cierta presión que depende de la temperatura, y que sólo de ella depende. Es lo que llaman los químicos *tensión de disociación.* Si se quita el gas carbónico, fórmase de nuevo por la descomposición del carbonato; pero si se introduce otra vez en el recipiente, se mezcla a la cal libre, hasta que la tensión de disociación se restablezca.

Probablemente, todos los fenómenos de la Naturaleza se producen por vibración. El universo es rítmico. La ciencia lo ha descubierto paso a paso, a partir del insigne experimento de Pitágoras. El arte lo intuyó desde el primer día. Sonido, luz, calor, electricidad, son movimientos vibratorios. Las vibraciones sonoras varían de 32 a 73,000, por segundo. Las calóricas, principian al llegar a la cifra de ciento treinta y cuatro trillones ..... (134.000,000.000,000.000,000), por segundo, y alcanzan a ser luminosas, es decir, visibles a los 483 trillones por segundo. Y la más noble de las vibraciones luminosas del iris, el color morado, sube a la cifra de 708 trillones, por segundo. Si la vibración aumenta, nuestros imperfectos sentidos no la perciben; pero, por medio de ciertos reactivos, podemos percibirla.

Se trata entonces de fenómenos químicos. Por tanto, *en el mundo físico, el incremento cuantitativo de la causa, produce no sólo la multiplicación correlativa de los efectos, sino su diferenciación cualitativa. Es decir, solamente es rico y variado el Uni-*

verso, porque significa, constantemente, una prodigiosa congestión de energías.

Y la Historia, como la Naturaleza, confirma el principio en todas sus partes. La división del trabajo social es, si no el hecho fundamental de la evolución histórica, uno de sus factores preponderantes. Ahora bien, la causa de la división del trabajo es, como lo expuso claramente Durkheim (1), el aumento de la población. Si la población se desarrolla, las necesidades de los más, difieren, cualitativamente, de las necesidades de los menos; es decir, no sólo se aumentan los efectos, sino que se multiplican y diversifican por modo extraordinario.

La densidad de la población determina una acción doble; porque obliga a buscar nuevos modos de producción, y reclama objetos y servicios que, anteriormente, no habrían tenido razón de ser. Con el aumento de la densidad material y moral, se amplía el campo de la rivalidad y de la lucha. Se desean más cosas y de mejor calidad. El lujo (fenómeno homogéneo con el arte y el juego), estriba en crear hábitos que se imitan y acaban por ser indispensables a todos. Además, la división del trabajo, determinada por la presión de la masa colectiva sobre el individuo, organiza el derecho y las demás formas de la solidaridad subjetiva. Por otra parte, las invenciones y los descubrimientos pros-

(1) **De la Division du travail social.** Alcan. París.

peran, como lo probó Tarde (1), en donde más se imitan; ya que la invención es un proceso de imitación compleja. *Donde más se imita es donde más se inventa;* y se imita más, en donde hay más individuos que imiten. Es decir, el aumento de la población, torna a los grupos sociales más inteligentes. La congestión de la masa humana en las grandes ciudades es el hecho característico de la civilización moderna.

Al principiar la Revolución, tenía Francia veinticinco millones de habitantes; hoy tiene cuarenta. Alemania, en el siglo XVI, tenía doce millones; hoy alcanza la cifra de sesenta. Inglaterra poseía dos millones en el Renacimiento, y llega hoy a cuarenta y tres; y los Estados Unidos, la más vigorosa y estupenda de las organizaciones nacionales del mundo, ha subido, en sólo un siglo, de cinco millones a cien. La ley comprobada en el mundo físico, según se vió antes, compruébase, igualmente, para el mundo moral. Es un verdadero principio cosmológico, cuya enunciación tiene un alcance pleno: *El incremento cuantitativo de la causa, produce no sólo la multiplicación correlativa de los efectos, sino su diferenciación cualitativa.*

La fuerza vital, que dijo Claude Bernard, "dirige fenómenos que no produce. Los agentes físicos producen fenómenos que no dirigen" (2). La vida es un propósito esencial de acaparamiento.

---

(1) Les Lois de l'imitation. Alcan. París.
(2) Lecons sur les phénoménes de la vie. I, 51.

Nutrirse es elaborar el medio físico en propiedad exclusiva; imponer la propia constitución al ambiente, tornándolo interno y homogéneo, de externo y heterogéneo que era. En un ser viviente, la función es lo único nuevo. La forma y la materia son dos hechos cósmicos, más o menos complejos. Desde el punto de vista químico, el organismo de un hombre superior está, todo él, en los materiales y las fuerzas que le rodean. No obstante, la suprema novedad de esta estructura exquisita, estriba en lo que Bernard llamó *la fuerza vital,* directora de fenómenos que no produce. En una colmena, tres o cuatro días después de la puesta, los huevos se rompen y sale la larva blanquizca de la que las *nodrizas* cuidarán, conforme al sexo del individuo que ha de producirse. Las nodrizas engendran reinas u obreras. Cuando un enjambre pierde su reina y no hay en la colmena larva hembra, las obreras apresúranse a demoler los tabiques divisorios de varias células, para formar la cámara regia, y la larva, abundantemente nutrida, llega a ser una reina, en vez de una obrera común. *Un incremento de la causa produjo, como siempre, la diferenciación cualitativa.* Materialmente, somos los hombres una parte indiscernible del gran todo. Vital, psicológicamente, somos un individuo, es decir, algo único e inconfundible; y esto más todavía, una conciencia, es decir, un individuo que se conoce a sí mismo como ente individual. Es el caso de repetir la profunda expresión de Pascal: *"El hombre es una débil caña; pero una caña que*

piensa." ¡Admirable demasía vital; extraña potencia superflua!...

En rigor, habría bastado a la vida, para ser, la realización de las dos funciones elementales, en sus formas primitivas o primordiales: la nutrición y la reproducción; pero la vida, por la acción externa del ambiente, ha debido adaptarse a los medios más variados y disímiles o perecer; y, como no ha perecido, es que poseía en sí propia un excedente, una *fuerza directora plástica,* bastante a realizar, con perfección mayor cada vez, su fin imperialista e invasor.

¿Será imposible descubrir el origen de la vida? La ciencia nunca debe pronunciar la palabra imposible. Sólo es imposible lo que implica contradicción; pero, entre las cosas posibles, están las improbables, y una de ellas es la búsqueda fructuosa de la energía vital por los medios de que dispone la Química. En cambio, conforme al espiritualismo, es relativamente sencillo percibir la naturaleza de la vida.

La *función,* que los materialistas piensan crear, es lo primero para el espiritualista, la *voluntad de vivir* de que habla Schopenhauer. *El órgano es un producto de la función, de la congestión energética que realiza la prosperidad de cada individuo biológico; del cebamiento, de la potencia superflua, de la capitalización económica que hay en cada viviente.*

De este modo, la energía vital no se resume en una simple transmutación de fuerzas físico-químicas, sino en una nueva potencia inestable, superabundante,

explosiva, que dirige, sin producirlos, los fenómenos físicos y químicos del organismo.

Suponed que lográis quitar de vuestro personal egoísmo la conciencia de que sois egoístas, y tendréis la noción del ímpetu ciego, que un día cayó sobre la materia, y la espolea desde entonces, sin cesar.

Y ¿por qué la espolea? Porque siempre se da en demasía; porque ningún ser viviente se gasta estrictamente en serlo, sin excretar de sí otro individuo que, al vivir, dará de sí otro más. Lo cual prueba ya, en la función elemental de la reproducción, la intrínseca superabundancia de la vida. Todo obstáculo acumula sobre sí la fuerza propulsora que trata de debelarlo, y es al fin, su aliado tardío.

Cada órgano, cada aparato o sistema, digestivo o circulatorio, respiratorio, muscular, nervioso; cada organismo, animal o vegetal, unicelular o policelular, es promesa de otro mejor adaptado. El proceso vital es el de un triunfo sucesivo y dramático, que se va matizando, episódicamente, con constantes derrotas parciales: la enfermedad y la muerte. En la larga carrera de los seres, la evolución es puramente orgánica, vegetativa o animal, hasta llegar al hombre. El progreso en las plantas y las bestias es de índole biológica. Cada nueva especie de seres significa el empleo del capital acumulado, en la depuración más eficaz de los órganos y la complicación económica de las funciones.

Cuando la vida universal logró formar al ser humano, el progreso tomó una trayectoria diferente.

Goethe ideó la teoría vertebral del cráneo; *dedujo,* como él mismo dice, los huesos del cráneo de la propia vértebra, explicando, por tanto, a un tiempo, su forma y su función. Y agregó reflexiones de gran parsimonia científica, relativamente al hecho de su descubrimiento. Esta vértebra, hipertrofiada y enorme, representa el mejor aparato, el arma más preciosa, el *polvorín* más poderoso de la vida. No es ya orgánico ni biológico el progreso, sino inmaterial y psíquico. Desde muchos puntos de vista, el hombre es inferior a los mamíferos, los peces y las aves. No puede, como los *bajeles de escamas,* surcar el seno de los mares; ni como las aves, batir con sus remos la atmósfera. No tiene la vista del lince, ni las garras del león, ni la corpulencia del cachalote o el elefante, ni el olfato del perro, ni la agilidad del mono o de la ardilla, ni la infalibilidad instintiva de los insectos, ni el perfecto sentido de orientación de las palomas viajeras; pero tiene algo mejor que todo eso: el poder de su inteligencia. Con ella ha suplido las alas de las aves, creando el aeroplano, la movilidad de los peces en el seno acuático, inventando el sumergible; la masa del cachalote y el elefante, al imaginar los *tanks* de guerra; el telescopio y el análisis espectral, para asistir, desde su morada, al espectáculo de la composición de las estrellas y descifrar sus mensajes luminosos; conquistas todas que no son sino el preludio imperfectísimo, el balbuceo infantil de las conquistas de mañana. El hombre asume no más, sobre los animales, una superioridad es-

piritual; pero tan grande, tan inmensurable y soberana, que nos prueba, ella sola, *el nuevo sentido del progreso universal* de la vida: Al llegar a nuestra especie, la energía, la demasía vital, la *potencia superflua,* que dice Schiller, después de intentar innumerables ensayos frustráneos, sólo relativamente frustráneos, cada vez menos deficientes, abandonó el camino que por tantos centenares de siglos había seguido, enderezó al animal humano sobre sus dos pies, le hizo mirar al cielo, y preparó su osadía, para lanzarla como una flecha encantada al infinito. El hombre es el verdadero superhombre, el único encantamiento. La vida humana podría llamarse: *lo progresivo indeficiente.*

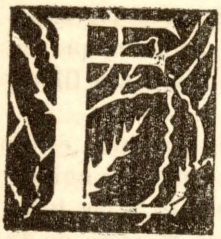
De esta energía acumulada en el curso de las edades, de esta fuerza excesiva, lujosa, brillantísima; de esta congestión insólita, han brotado frutos imprevisibles, lozanísimos; y, entre ellos, dos que son los más extraordinarios, y forman la distinción suprema de la estirpe: *el Arte y el Espíritu de Sacrificio.*

Dejemos a los moralistas elaborar la difícil filosofía de la abnegación (que para nosotros implica el misterio del mundo), y emprendamos, sobre la base de este concepto de la superabundancia de la vida, el estudio de los problemas estéticos. Ya Hemsterhuis, en el siglo XVIII, afirmó: *"La belleza es lo que procura más placer, porque nos entrega el mayor número de ideas en el menor tiempo. El goce de lo bello supera a todos, porque nos da la mayor can-*

tidad de pensamientos en el menor espacio de tiempo." La belleza sería, de esta suerte, una suprema conglobación mental, engendradora de plenitudes deleitosas; una fruición extática por sobreabundancia. En nuestra opinión, la opulencia o demasía vital es condición irrefragable de la producción artística; pero la intuición estética resulta irreducible a este solo principio. Frecuentemente, los hechos complejos provienen de la acción conjunta de causas numerosas, y el Arte es, quizá, la más individual y compleja de las grandes formas del pensamiento colectivo de la humanidad. Su condición es la vida rica y triunfante, pero no su sola causa. La arquitectura, la escultura, la pintura, la poesía y la música, son lujo y desenfado del vivir humano; pero no sólo eso.

CAPITULO II

El Juego y el Arte



L capítulo anterior es sólo la introducción cosmológica a la Estética. Demuestra, según creemos, la mera posibilidad de la actividad artística, como corolario de la sobreabundancia energética del mundo. El Arte es posible, desde el instante en que la vida se manifiesta como fuerza susceptible de nuevas creaciones, al verse urgida, constantemente, por obstáculos externos que no logra vencer desde luego, pero que, al fin salva, al acumularse organizándose internamente. Todo óbice considerable, persistente, obra como excitante, que imprime, al cabo, su sello en el organismo, modificando su composición y su forma, y coadyuvando a su victoria futura. Imposible sería entender la organización sin obstáculos; pero tampoco sin el poder plástico, primario y fundamental, de todo sér viviente. La vida inventa nuevas disposiciones victoriosas; pero tarda en inventarlas. La raíz, la mano, la lengua y el pensamiento, son etapas de un mismo esfuerzo. *Todo es uno y lo mismo.* ¡Osadía y más osadía! Los que se cansan, mueren; pero la vida sigue trabajando.

Difícil sería hallar en la Historia de la literatura, una naturaleza poética más devota del sentimien-

to de la libertad y celosa de los atributos distintivos de la humanidad, que el poeta Schiller. Gran pensador a la vez que gran poeta. Nos ha legado en su libro *Ueber die asthetische Erziehung des Menschen,* sobre todo en las cartas décimocuarta y vigésimoséptima, el principio de una teoría del Arte, que cada vez tiene más importancia en la literatura filosófica contemporánea.

Schiller plantea, en los siguientes términos, el dilema que forman, por una parte, la condición animal del hombre y su sumisión consiguiente a las leyes naturales; y, por otra, los dictados morales de la razón, imperativos y absolutos: "Nuestra naturaleza, incapacitada, igualmente, de continuar por más tiempo siendo animal, y de proseguir los sutiles trabajos de la razón, exige un *estado intermedio* que concilie ambos estados contradictorios, transformando en suave armonía, la dura tensión, y facilitando el tránsito de uno a otro. No más el sentido estético o sentimiento de lo bello es capaz de ofrecernos este servicio..." "*El instinto de juego, en que se unen el instinto de los sentidos y el instinto de creación, se impondrá, moral y físicamente al alma; y, al suprimir todo azar, suprimirá, de rechazo, toda necesidad, dando al hombre la libertad moral y física...*" "*El lenguaje significa, con el nombre de juego, todo lo que no es subjetiva ni objetivamente accidental, ni exterior o interiormente necesario.*" En resumen, podría formularse el pensamiento de Schiller, diciendo que el alma flota, al jugar, entre

la ley racional y la necesidad orgánica. Al repartirse entre ambas, se liberta de su doble imperio, y crea, de sí misma y su libertad, un mundo nuevo.

Esta posición de la esfera del Arte, intermedia entre el mundo material y moral, la derivó, seguramente, Schiller, del pensamiento kantiano. El sentido estético es un vínculo entre la inteligencia y la voluntad. No tiene alcance teórico ni práctico. *La Crítica del Juicio* define el punto intermedio entre la teoría de la razón, que en la obra kantiana se llama *Crítica de la Razón Pura*, y la teoría de la voluntad, que se denomina *Crítica de la Razón Práctica.*

Pero la misma idea de relacionar el Arte con el Juego, que Schiller, según hemos dicho, tomó de Kant y desarrolló ampliamente, aparece por vez primera en estos concisos términos del libro antes citado: "Libre juego de la imaginación, de acuerdo con las leyes del entendimiento." En esta frase enciérrase, seguramente, uno de los principales caracteres del placer estético. El hombre, declara Schiller, no lo es por completo sino cuando juega. "Dondequiera que encontremos los indicios de una apreciación libre y desinteresada en la apariencia pura, podemos afirmar que se ha verificado una revolución total en la naturaleza del hombre; y que ha comenzado, propiamente, la humanidad en él..." "Cuando el hombre no acosa al león, ni le reta otra fiera a la lucha, *la fuerza ociosa se crea un objeto que le es propio.* El animal llena con su rugido

valeroso los ecos del desierto; la potencia superflúa goza de sí misma, gastándose en esfuerzos sin finalidad." Ya Kant había dado como carácter del juicio estético, en una de sus célebres definiciones, el de ser acción libremente realizada, finalidad sin fin, o, lo que, a primera vista, parece por completo igual: juego, actividad que se efectúa *por efectuarla,* sólo por cumplirla, sin designio ulterior.

En la propia excelente carta XXVII, contrapone Schiller la actitud del animal que trabaja con la del que juega. Si trabaja, es porque algo le falta y tiende a procurárselo; si juega es porque le mueve la riqueza, la abundancia de fuerzas, o, como dice el poeta: *"La vida, superfluamente henchida, se aguija, a sí misma, a la acción."*

Las ideas de Kant y de Schiller, desarrolláronse y mutiláronse, a la vez, en la obra filosófica de Herbert Spéncer. Conforme al pensador inglés, los actos que llamamos juego y los que apellidamos estéticos, líganse entre sí, íntimamente, por este rasgo fundamental: ni unos ni otros sirven, por medio alguno directo, a los procesos útiles de la vida.

Los animales superiores no se hallan exclusivamente consagrados a las exigencias de sus necesidades inmediatas. Los poderes mentales encuéntranse sometidos a la ley, en virtud de la que, sus órganos, después de haber descansado mayor tiempo que por lo común suelen hacerlo, despiértanse excepcionalmente aptos para la acción; y entonces acaece que, con facilidad, se comprometen en una

actividad simulada, si las circunstancias la provocan, en vez de incitar a otra real. De allí proceden los juegos de toda clase, y la tendencia al ejercicio, superfluo e inútil, de actividades que han permanecido en reposo. De donde también procede el hecho de que los movimientos sin objeto, se manifiestan, lo más a menudo, por las facultades que ejercen un papel dominante en la vida del animal.

El mismo principio rige la combinación de las sensaciones, que suscita ideas y sentimientos de belleza. Los movimientos del cuerpo, agradables para quien los ejecuta, son de tal especie, que despiertan muchos músculos a la acción moderada, sin fatigar violentamente a ninguno de ellos. Por tanto, *se puede creer que son bellas las disposiciones formales que ejercitan, eficazmente, el mayor número de elementos nerviosos que colaboran en la percepción, y no sobrecargan sino el menor número de los mismos elementos.* Es lo propio para los conjuntos visuales complejos que presentan los objetos reales, o para representaciones de los objetos con su luz, sus sombras y su colorido particular. El sentimiento estético más alto será el que tenga mayor volumen engendrado por el ejercicio normal de mayor número de energías, sin que ninguna de ellas se ejercite por modo anormal; o bien, el sentimiento resultante del cabal y no excesivo ejercicio de la facultad emocional más completa (1).

En el fondo de las tesis spencerianas, yace la teoría

(1) **Principles of Psychologie.** Parte VIII. Cap. IX.

del animal que trabaja y que juega, que hemos visto desarrollarse en las "Cartas sobre la educación estética del hombre;" pero, como antes expusimos, al desarollarse la idea, se mutiló; porque el pensador inglés hubo de despojarla, fiel a sus principios agnósticos, de ese sentido trascendental de creación y libertad, de esa alegría de *ser causa,* del supremo *goce de poder hacer* (*Freude am komen*), que tan alto relieve reviste en las páginas de Schiller. Es siempre el espíritu inglés, recortando las ideas alemanas, desde su punto de vista exclusivo, *insular,* materialista; pero no se puede negar que, al dejar de entender, el britano, cierta parte de la teoría Kant-Schiller, combinó, por modo ingenioso, la práctica porción asequible a su positivismo, con el indefectible pensamiento de la evolución cósmica, que tantas cosas ha explicado por modo satisfactorio en los libros de Spencer y los demás evolucionistas discípulos suyos, y tantas otras ha disimulado u obscurecido, al pretender dilucidarlas.

La generosa teoría de Schiller, se reduce, en suma, para Spencer, a estos términos escuetos en que la formula Tolstoy, en su opúsculo rotulado "*¿Qué es el Arte?:*" "En los animales inferiores, toda energía vital se emplea en asegurar la vida individual y la de la raza; pero en el hombre, cuando sus instintos están satisfechos, queda un exceso que se consume en los juegos, primero, y después en el arte." ¿Qué valor tiene la hipótesis?

Desde luego, el mismo lenguaje y el sentido común

corroboran la teoría de las artes como juegos, como divertimientos. Puede decirse de cada gran teoría estética—ya lo iremos comprobando en su oportunidad—, que la opinión común confirma el punto de vista de la especulación.

Es obvio que, ni el arte ni el juego se conciben sin un excedente de energías (*over-flow*). Ambos son resultado de la sobreabundancia de la vida; pero otras muchas formaciones accesorias, podrían equiparárseles, en razón del propio origen. Juego y arte, representarían—y este es el punto verdadero de su positiva intimidad—, una como finalidad sin fin, que diría Kant; esto es, una acción que no trasciende, sino indirectamente, y que llevaría implícito, en sí propia, su objeto. El verdadero jugador, jugaría por jugar, no para ganar, lo que sería admitir una interpretación espuria del ánimo que guía a quienes a este ejercicio se consagran. El artista verdadero, también ejecutaría su acción, por la fatalidad misma de su naturaleza, no para cumplir otros fines extrínsecos. En este particular, ambos frutos de la vida concordarían.

Pero si la *modalidad* del arte y el juego parece, a primera vista, la misma, su *cualidad* difiere. Todo juego, o, al menos, la mayor parte, es un remedo de lucha, en los animales como en el hombre; o se trata de un acto con fondo sexual, o de una simulación de la defensa y el ataque: en suma, de la gran ley biológica que afirma: "Ser es luchar; vivir es vencer."

Un animal, superior o inferior, humano o no humano, obedece, en razón de su propia economía vital, al principio que hace de cada viviente un luchador. Si hay una demasía, un *surplus,* la fuerza sobrante, se gasta en la misma forma habitual de quemarla y gastarla. En el animal, no puede residir ningún principio de *desinterés;* y sí se ha formado, en cambio, un *instinto de juego,* como sostiene Karl Groos. En el fondo, la teoría de Groos y la de Spéncer, no nos parecen opuestas, sino coadyuvantes; y esta es la opinión del psicólogo francés Theodule Ribot (1). Hablar de juego desinteresado, dice Souriau, es no saber lo que se quiere decir: cuando jugamos, nos preocupamos siempre del resultado de la actividad. Por fin, Grosse (2), enseña: "Entre la actividad práctica y la estética, se halla, como forma de tránsito, el juego. *El juego se distingue del arte,* porque, como la actividad práctica, tiene siempre un fin exterior; y *se distingue de la actividad práctica* porque su valor emocional, como el del arte, no depende del fin exterior, bastante insignificante, sino de la actividad misma. Se pueden formular, gráficamente, las relaciones que entre sí tienen la actividad práctica, el juego y el arte, representando el primer término por una línea recta, el segundo por una línea ondulada y el tercero por un círculo."

---

(1) Véase: Karl Groos. Opus cit.

(2) "Los comienzos del Arte." Traducción española de Pedro Umbert. Barcelona, 1906.

En nuestra opinión, actividad práctica, juego y arte son tres cosas diferentes; pero, como muy bien lo expresa Grosse, hay más semejanzas entre el arte y el juego, que entre el arte y la actividad práctica. En razón de su origen, el arte y el juego, proceden de la demasía orgánica; mas no es la única causa del arte esta demasía. Las opiniones de Souriau y de Grosse, hacen ver con claridad, cómo en el juego no deja de subsistir, larvada, cierta finalidad; lo que nos haría corregir las expresiones absolutas que formulamos antes. En cambio, el arte es desinteresado; se funda, no en un instinto de juego, sino en una intuición que se recrea en ver por ver y oir por oir.

El juego delata en sus formas su naturaleza biológica; el arte, en las suyas, nos habla, con claridad, de la contingencia de la ley biológica y de la espiritualidad triunfante. El artista, si lo es verdaderamente, intuye y expresa en su creación, no las cosas en sus relaciones con nuestros deseos, sino en sí mismas; no un individuo, un sér, un animal o una situación cualquiera *para un fin,* sino el individuo, el sér, el animal, o la situación *en sí mismos* considerados.

La mayor parte de los hombres no sabemos intuir la realidad, sino con relación a un propósito, no paramos mientes en algo, sino en cuanto que puede saciar algún fin. Por esto, precisamente, no entendemos la existencia en su individualidad. Nuestro egoísmo nos lo impide.

Resumiendo: *El juego, en la evolución de la vida, es un principio de liberación, como lo vió Schiller;*

pero delata su origen animal y biológico. ¿Cómo? Porque ni es plenamente desinteresado (aun cuando signifique, por la sobreabundancia de energía que lo sostiene, un olvido, una despreocupación, al menos, del fin egoísta y económico), ni deja de recordar, constantemente, en sus episodios, la lucha sexual o el rudo combate por la existencia. El *instinto de juego,* que lleva a la niña a arrullar a su muñeca, o que la recrea al adormecer a su hermanito; el laborioso partido de ajedrez, que juegan dos campeones internacionales, ante la expectación del mundo civilizado, son dos remedos, dos simulaciones de la lucha biológica; y en ambos, no es corromper su naturaleza, ni tornarla espuria, percibir el *fin exterior,* de que habla Grosse. *"La fuerza plástica se encamina hacia el ideal;"* pero todavía no puede obrar, en su cualidad productiva, por *leyes propias* (1).

El arte significa el desinterés pleno, la absoluta *finalidad sin fin,* el rompimiento de la ley animal, merced a la transformación del *instinto de juego,* en una facultad nueva: *la intuición estética.* La fuerza plástica alcanzó el ideal y se mueve ahora en su mundo propio. La belleza nos llena de alegría, sin que codiciemos las cosas que nos deleitan. El arte puro—sonata, poema, estatua, templo, danza, etc.—, no tiene jamás finalidad demostrativa ni práctica. Se basta a sí solo.

---

(1) Schiller, Opus cit. Carta XVII.

CAPITULO III

Teoría de la Intuición Estética

Primera fase de su desarrollo.—Kant

A "Crítica de la Razón Pura," comprende: I. Una crítica de la sensibilidad (el tiempo y el espacio son formas a priori de la sensibilidad); II. Una crítica del entendimiento (categorías de la cantidad, la cualidad, la relación y modalidad; o principios a priori del entendimiento); III. La crítica de la razón (ideas del Yo pensante, el Mundo y Dios).

La naturaleza, objeto de las ciencias, sólo es inteligible, merced a las categorías del entendimiento. En otros términos, los principios de la naturaleza son los del entendimiento.

El fundamento de la moralidad es el concepto racional de libertad.

Por tanto, entre la "Crítica de la Razón Pura" y la de la Razón Práctica, parece mediar un infranqueable abismo.

No obstante, *sólo por su uso,* especulativo o práctico, varía la posición del sujeto del conocimiento racional. La misma *razón pura* del conocimiento especulativo, es la *razón pura práctica* de la morali-

dad. O lo que es igual: en razón de la unidad del sujeto del conocimiento, Kant debió tratar de arrojar un puente sobre ambas *Críticas;* pero, a causa de la misma acción ética, supuesto que la moral debe obrar sobre la existencia modificándola, también se reclama, objetivamente, un puente que ligue al mundo de la naturaleza con el mundo de la conciencia.

Si el mundo de las causas ha de plegarse al mundo del ideal, la "Crítica del Juicio" colmará el vacío de la obra kantiana, lógica y ética, estudiando, primero, la concordancia de los aspectos de la naturaleza con nuestras propias facultades (Estética), y la concordancia, también, de los fines objetivos de la existencia (Teleología). De donde proceden las dos partes de la "Crítica del Juicio," a saber: la crítica del juicio estético y la crítica del juicio teleológico.

La belleza afirma un contentamiento, una satisfacción. ¿Cuál contentamiento? ¿Cuál satisfacción? Si se afirma, según Kant, *se juzga,* se hace un juicio; y como todo juicio implica las categorías del entendimiento, sus *formas a priori,* para definir la belleza, definamos su cualidad, su cantidad, su relación y su modalidad, y la habremos definido.

Lo agradable, lo útil, lo bueno y lo bello son satisfacciones, contentamientos; ¿cuál será la diferencia específica de la belleza? Lo útil implica un fin, un *interés.* (Será útil si cumple el fin; inútil, si no lo cumple. La llave de un armario es útil si abre el armario, inútil si no cumple su fin de abrirlo). Lo

bueno reviste valor en sí mismo. La buena conciencia es absolutamente buena.

Lo agradable es un puro placer subjetivo. Lo agradable, lo útil y lo bueno, implican un interés. En todos tres, "está siempre encerrado el concepto de un fin, por tanto, la relación de la razón con el querer (al menos posible) y, consiguientemente, una satisfacción en la existencia de un objeto o de una acción, es decir, *cierto interés* (1). *Lo agradable se refiere a la inclinación, lo bueno a la estimación y lo bello a la contemplación. Por tanto, "un objeto que satisface sin interés alguno, es bello."*

"Es menester no preocuparse para nada con la existencia de la cosa, y permanecer indiferente a su respecto, para desempeñar el papel de juez en materia de gusto" (2). La diferencia que media entre lo útil, lo bueno y lo bello, estriba en que lo útil y lo bueno no se desean por sí mismos, sino por el bien que causan. Desinteresadamente gustamos de las obras de Dios. Tan bello puede ser el celaje sutil, que no podríamos alcanzar, como la onda leve que besa la playa y muere a nuestros pies. Somos, si sabemos apreciar su belleza, y mientras duramos en su contemplación, sus dóciles amigos, nunca sus dominadores. El ánimo cesa de querer y ambicionar cuando el ojo o el oído ven por mirar u oyen por oir. ¡Qué placer tan grande este placer estético! El vagabundo solitario que contempla las estrellas en la

(1) "**Crítica del Juicio.**" Pág. 64. Trad. de Manuel G. Morente. Madrid.
(2) Opus cit. Pág. 65.

paz de la noche, goza tanto como si todas fueran de él. Y si un terremoto o huracán intimida al hombre vulgar, el artista los toma como asunto de mera contemplación. Todo es bello si se sabe ver u oir. El ritmo más desapacible complace, y Leonardo aconseja al pintor que observe las manchas caprichosas que sobre los muros forma la humedad. Con la visión de esas manchas informes, se incita a crear el pintor. Satisfacción o descontento *sin interés alguno,* he aquí el secreto del *gusto,* como dice Kant; de la intuición estética, como preferimos nosotros decir.

Desde el punto de vista de la cantidad, bello es lo que, sin concepto, place universalmente. Ningún hombre de gusto puede querer que una cosa sea bella sólo para él.

En este particular, Kant mismo reconoce el límite del intelectualismo y la contingencia de su ley, cuando nos habla de lo *universal sin concepto.* ¿Cómo puede ser algo universal sin concepto, ya que el concepto mismo es la expresión de la universalidad? Porque existe una armonía entre la sensibilidad y el entendimiento, una concordancia espontánea, una relación que no tiene el concepto por fundamento, un *libre juego* de la imaginación y la razón, sin que ninguna idea determinada las constriña a cierta forma particular de conocimiento. El placer universal de la belleza, procede de esa concordancia del espíritu con las cosas; de esa unificación, diríamos nosotros, diversa, esencialmente, del acto lógico. Como todos los hombres estamos dotados de imaginación,

de entendimiento, concordamos "libre y universalmente" con el poeta, que escribe:

"Ya me he sentido ser la gota
de algún oculto manantial;
en la garganta de algún ave he sido nota
y hasta perfume en los efluvios del rosal."

"Mas en mis reinos subjetivos,
Do sólo yo sé penetrar,
Se agita un alma con sus goces exclusivos,
Su impulso propio y su dolor particular" (1).

Y, a pesar de que la individualidad del poeta es única, todos, si tenemos *gusto,* como diría Kant, disfrutamos del placer de sentirnos gota de algún manantial oculto, nota en la garganta de algún ave y perfume en las emanaciones de una rosa. Libremente han *jugado* nuestras facultades en el misterio de la intuición. De aquí el hondo placer, sui géneris, que experimentamos. Este poder de simpatía con la existencia, es profundamente diverso de la relación lógica entre el sujeto y el objeto de conocimiento. El anti-intelectualismo estético ha nacido en el libro inmortal del filósofo de Koenisberg. Ya existe la Estética diferenciada de la Lógica. Sólo falta romper los moldes escolásticos de la *"Crítica del Juicio,"* para realizarla plenamente. Schopenhauer dará el segundo paso, cobijado bajo la augusta som-

(1) González Martínez. "La Muerte del Cisne." México, 1917.

bra de Platón; y, en nuestros días, el gran psicólogo M. Henri Bergsón, desechando el mito platónico, realizará el apoteosis de la intuición estética, desligada de todo formulismo lógico. La ciencia, la lógica, la industria, son *instrumentalismos económicos.* El arte interrumpe la ley universal; significa su límite en lo humano. *Es otra ley de la existencia.*

Consideramos innecesario insistir sobre la definición de *lo bello desde el punto de vista de la relación;* porque ya nos extendimos sobre el carácter de *finalidad sin fin,* que asimila el juego con el arte, en el capítulo inmediato anterior. Kant formula la definición de lo bello sacada de este tercer momento, en los siguientes términos: *"Belleza es forma de la finalidad de un objeto, en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin."* Y añade el filósofo esta clara ilustración: "Una flor, por ejemplo una tulipa, se considera como bella, porque en su percepción se encuentra cierta finalidad que, tal como la juzgamos, no se refiere a ningún fin" (1).

La belleza, pues, no complace *materiáliter,* sino *formáliter.* Sólo por su forma responde a la idea de finalidad, pero no depende de ningún fin determinado, *ni siquiera del de perfección. "El juicio del gusto es completamente independiente del concepto de perfección"* (2).

El carácter de necesidad, que Kant atribuye a la belleza, no necesita que nos extendamos en laborio-

(1) Opus cit. Pág. 114.
(2) Opus cit. Pág. 98.

sos comentarios, después de lo que queda dicho antes, relativamente a la universalidad del juicio estético. Trátase de una necesidad subjetiva, como la universalidad misma. Supónese un *consensus* que hace posible el comercio de intuiciones estéticas. De donde, esta cuarta definición de lo bello: *"Es lo que, sin concepto, es conocido como objeto de una satisfacción necesaria."* La estética de Kant, básase, en su conjunto, en la subjetividad del acuerdo formal de la facultad de juzgar, con la imaginación. La belleza en sí es tan incognoscible como toda existencia *noumenal.*

Para entender, en toda su plenitud, el paso enorme dado por Kant en la discusión de los problemas estéticos, basta considerar la naturaleza, profundamente económica, del conocimiento conceptual. *La ciencia es economía de la acción,* aspecto de la vida, forma la más inteligente del *interés,* corolario de la ley del mayor provecho conseguido con el menor esfuerzo. *El arte es desinterés.* Antes de Kant, las categorías lógicas habían acaparado la estética. Después de él, la ciencia de lo bello asume su autonomía.

La moderna teoría epistemológica, que hace de la razón un instrumento de la acción, lo propio en el pragmatismo de James, que en las especulaciones del físico Mach y del psicólogo Bergsón (para no citar sino a algunos de los más ilustres sostenedores de la tendencia), pone mejor de relieve, todavía, el

principio del desinterés estético, irreducible a los postulados de la lógica.

Por otra parte, el juego, después de lo dicho en este capítulo, queda relegado al papel de *simple actividad intermedia* entre la finalidad que rige la vida y la pura *finalidad sin fin,* cuando a mucho pretendiere alcanzar; y el carácter de desinterés, de contemplación, indiferente al bien y al mal, a la verdad, y aun a la propia existencia de las cosas (de la cual es menester desentenderse "para desempeñar el papel de juez en materia de gusto," como dice Kant), consagra la amplia y castiza esfera de la belleza como región privativa, como mundo que se basta a sí mismo. Este punto se verá, más claramente comprobado aún, al proseguir el estudio del arte como desinterés en la obra de Schopenhauer, que plantea en estos términos, sencillos y profundos, el problema de la metafísica de lo bello: *"¿Cómo es posible complacernos con un objeto, sin que tenga éste relación con nuestra voluntad?"* (1).

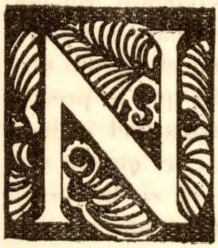
(1) Parerga y Paralipómena. Metafísica y Estética.

CAPITULO IV

Teoría de la Intuición Estética

(Continuación)

Segunda fase de su desarrollo.—Schopenhauer



ADIE mejor que Schopenhauer podría, en razón de su propio sistema metafísico, haber concedido todo su valor a la estética kantiana. En el filósofo de la *voluntad* tenía que haber cobrado su mayor alcance la genial intuición de Kant, que ve en el arte, la afirmación de un innato desinterés, la realización de una *finalidad sin fin;* porque nada más antitético con el principio esencial del *etelismo* pesimista, que esta indiferencia de la contemplación, especie de punto neutro en la carrera desatentada de la voluntad, que busca constantemente su bien y no lo encuentra, sino negándose a sí misma.

Además, Schopenhauer fue un gran artista, no un dialéctico de genio, como su incomparable maestro. La prosa en que quedan escritos sus pensamientos sobre la metafísica de lo bello, tanto en el libro fundamental rotulado *"El mundo como Voluntad y como Representación,"* como en los admirables fragmentos que llamó *"Parerga y Paralipómena"* (que son sus verdaderos *cogitata et visa*), du-

rará cuanto dure el alemán, y hará de su autor, uno de los mayores pensadores de todos los tiempos.

Para Schopenhauer, el Mundo, la Existencia Universal, psíquica o no, es *voluntad.* En el hombre, la voluntad esencial, se ilumina de conciencia y razón. En los animales no recibe aún la iluminación plena, que significa la liberación del conocimiento. En las plantas, la voluntad de vivir actúa sorda y larvada; y en los grados más bajos del sér, en el mundo mineral, deja de recibir la iluminación que le presta la inteligencia. Pero en todos los seres, del ínfimo al supremo, consciente o inconsciente, el *querer ser* es el principio primordial, la *cosa en sí* de Kant, el núcleo universal, constantemente ávido y, por tanto, perennemente consagrado al dolor. El mundo es malo, porque su ley es siempre la voluntad insatisfecha, que ensaya todas las formas, para convencerse, por fin, al reflejarse en la representación humana, de que todas son malas y deben abolirse en la renunciación purificadora del justo.

El arte significa un breve descanso, esporádico e incompleto, en la trágica carrera del querer. ¿Por qué?

Las artes son, al decir del filósofo, "contemplación de las cosas independientemente del principio de razón" (1), en oposición a aquella otra contemplación, sometida a dicho principio, que es la de la experiencia y la de las ciencias. La contemplación,

(1) "El Mundo como Voluntad y como Representación." Libro III. Pág. 29 de la traducción española.

sometida al principio de razón, tiene autoridad y es útil en la vida práctica y las ciencias; la que hace abstracción del principio, tiene autoridad y es útil en el arte. "La primera parece un huracán impetuoso que corre sin comienzo ni fin, y todo lo dobla, sacude y arrastra consigo; la segunda es el tranquilo rayo de sol que corta la carrera del huracán, sin ser agitado por él. La primera es como las gotas de la catarata, que caen con violencia y que, reemplazadas de continuo por otras, no se detienen jamás; la segunda como el arco iris, que se despliega apaciblemente por encima de todo ese tumulto" (1).

El genio, sujeto del arte, se distingue por una aptitud preponderante para la contemplación, que reclama un olvido completo de la propia persona y de sus relaciones prácticas con el mundo. En otros términos, es la "dirección objetiva del espíritu, en oposición a la dirección subjetiva encaminada hacia la propia persona" (2). O, para decirlo todo de una vez, el genio es el *puro sujeto conociente,* espejo límpido del mundo.

La imaginación es un elemento esencial del genio; pero no se puede identificar, sin error, ambas cosas. Sin imaginación no hay genio; pero sin intuición plenamente objetiva de la realidad, tampoco. La intuición salta sobre las cosas del mundo percibido por los sentidos, que *devienen* siempre,

(1) Opus cit. Pág. 30.
(2) Opus cit. Pág. 30.

y no son nunca; cosas cuya *existencia* podría llamarse, lo mismo, *no existencia;* salta sobre la percepción de las sombras de las cosas reales que se dibujan en la caverna del mito platónico, y se unifica con las *Ideas* eternas, sin principio ni fin, prototipos o arquetipos de todas sus efímeras copias.

La imaginación agranda el campo visual del genio; extiéndelo más allá de los objetos que le rodean, cuantitativa y cualitativamente; pero, sin la intuición objetiva, no lleva a la verdadera obra de arte, *expresión de la Idea;* "sino a forjar quimeras que halagan el egoísmo o el capricho, ilusionando, momentáneamente, o divirtiendo a la masa del público que se pone en el lugar del soñador, confundiendo la verdadera realidad con las imágenes que le entretienen a sus solas" (1).

El hombre vulgar—producto de fabricación al por mayor de la Naturaleza, que le crea por millares todos los días—, es incapaz de elevarse a la *apercepción desinteresada,* que constituye la contemplación verdadera. "No puede dirigir su atención hacia las cosas, más que en cuanto tienen alguna relación, aunque sea muy indirecta, con su voluntad" (2).

Esta *psicología del hombre vulgar* es la más profunda interpretación que puede darse de la definición kantiana. Para Schopenhauer, la estética de la intuición desinteresada destaca su verdad, bri-

(1) Opus cit. Pág. 33.
(2) Opus cit. Pág. 33.

llante y lúcida, sobre el fondo obscuro y uniforme del principio metafísico de la voluntad. El hombre ve, regularmente, *para* realizar algún fin; oye *para* librarse de un peligro u obtener una ventaja; no mira *por* mirar, ni oye *por* oir. Lo que le importa es relacionar el dato del mundo, exterior o interior, con la trayectoria de su propia conducta, con la finalidad de su egoísmo, con el propósito de su decisión. Por eso, cuando más, llega a satisfacerse con el conocimiento científico, que es siempre conocimiento de relaciones, prolongación del conocimiento vulgar. "No fija durante mucho tiempo sus miradas sobre un objeto, sino que busca con rapidez, el concepto en que podría incluir todo aquello que a él se ofrece, como el perezoso busca una silla, después de lo cual, no vuelve a preocuparse con ello"...

"En nada se detiene, busca su camino a través de la vida, o, a lo sumo, el que podría ser un día su camino, y recoge noticias *topográficas,* en la acepción más amplia de la palabra. En cuanto a la contemplación de la vida misma, no pierde su tiempo en ello" (1).

¡Qué diferente la posición espiritual del artista! El, si lo fuere verdaderamente, intuirá y expresará en su creación, no las cosas en sus relaciones con nuestros deseos, sino en sí mismas; no un individuo, un ser, un animal o una situación cualquiera

(1) Opus cit. Pág. 30 del tomo II de la traducción española.

para un fin; sino el individuo, el ser, el animal o la situación, en sí mismos considerados.

La mayor parte de los hombres, que somos vulgares, ciertamente (pero no tan vulgares como lo piensa Schopenhauer, porque al menos gustamos, como público, de la obra de los artistas, lo cual arguye en contra de la irremediable vulgaridad que nos asigna el ideólogo pesimista); no sabemos intuir la realidad, sino con relación a un propósito; no paramos mientes en algo, sino en cuanto que puede saciar algún fin preconcebido; por esto, precisamente, no entendemos la existencia en su individualidad. Nuestra subjetividad, nuestro egoísmo nos lo impide.

Ved a ese *quídam* afanado en su acción habitual, que ha de proporcionarle el sustento. No toma del ambiente sino aquello que le puede servir para el fin de su desarrollo, de su acción en el mundo. Quiere obtener, con el menor esfuerzo de su parte, el mayor provecho posible. Ve, ciertamente, pero no mira, no atisba, no penetra. Como codicia, como quiere someter a su imperio la realidad, no la entiende. Un hombre, que pasa a su lado, no es mas que un signo representativo falso, pero útil. Es, por ejemplo, esto simplemente: un sombrero de seda, una barba blanca, un bastón de puño de oro y unos zapatos de charol. No necesita más datos el *quídam* que ve. Pero el artista mira, atisba, percibe, es decir, intuye y expresa su intuición.

Si el *quídam* percibiera o intuyera todo, no podría vivir. Gastaría en la simple contemplación desinteresada de una persona, tanto tiempo como el que gasta un pintor en estudiar y observar a un sujeto que va a retratar. Quedaría perplejo todas las tardes viendo cómo se hunde, lentamente, el sol en el milagro del crepúsculo, y un grito o un lamento humano cambiarían, para él, repentinamente, la plata de la palabra y del tiempo, que dice Carlyle, en el oro de la eternidad.

Suponed una acción nefanda de odio y desolación. ¡Qué importa! El artista la verá en su individualidad característica, la presentará sin interés humano de maldad, la exhibirá como un espejo limpio y puro. Los dramas de Shakespeare están llenos de intuiciones de ideas perversas, y no mueven al crimen, sino que, por el contrario, apartan de él. Son catárticos de la pasión, purgantes del pecado. Edipo se basa en el incesto, pero nadie querrá ser incestuoso como Edipo. El genio de Sófocles lo exhibe en la pureza nítida del arte, en una expresión que no mancha el deseo, que no contamina la voluntad. "El pintor, decía Leonardo de Vinci, debe ser universal y amante de la soledad; debe considerar lo que mira y raciocinar consigo mismo, eligiendo las partes más excelentes de todas las cosas que ve; haciendo como el espejo, que se transmuta en tantos colores cuantos se le ponen delante; y de esta manera parecerá una *segunda naturaleza.*" La segunda naturaleza de Leonardo

es la verdadera; la otra es una ficción del egoísmo.

Si, pues, para haber obra de arte verdadera, ha de haber asimismo desinterés, ninguna obra pura será pecaminosa, aun cuando muestre las más horrendas acciones humanas.

El ente, decía Santo Tomás, es bueno en sí.

Novalis agrega: Toda ontología verdadera principia en la Estética.

En seguida Schopenhauer explica el goce que hallamos en la contemplación de lo bello. La voluntad es la perenne menesterosa, la insaciable atribulada, por su esencia misma. Nunca podrá cesar de querer, puntualmente porque es voluntad; y por cada deseo que se satisfaga, brotarán diez que no hallarán satisfacción. Además, no sólo sufrimos por desear el placer; también por temer la desventura. No sólo nos atribulamos con el dolor presente; también nos combaten, el pasado en la memoria y el futuro en el temor.

"El sujeto de la voluntad está atado siempre a la rueda de Ixión; está condenado a llenar el tonel de las Danaides; es Tántalo, eternamente sediento;" pero, en los instantes de la contemplación estética, cuando reflejamos el mundo, sin codiciarlo ni apetecerlo, y nos acercamos a la posición del *sujeto puro de conocimiento,* ya no somos la ola agitada y opaca, con su penacho de rabia impotente, que escupe al cielo su incomprensión y su egoísmo; sino la lámina tersa y uniforme del lago quieto, que apenas un pájaro riza con la punta sutil del

ala, y que duplica en su fondo la luminosa diversidad del día o el secreto centellear de las estrellas en la noche:

"Que estar en amor
Es como estar en larga comunión;
Gusto del placer, gusto del dolor,
Brilla el Universo a mi alrededor
Y su luz la acojo yo en mi corazón."

"Que es fuego mi amor
Y todo el mundo se consume en él:
Comprendo el placer, comprendo el dolor,
A todas las cosas les doy mi fervor
Y todas me entregan su gota de miel" (1).

O, como dice, espléndidamente, Schopenhauer: "Mientras dura la contemplación, estamos libres del yugo humillante de la voluntad; forzados de la voluntad, festejamos un día de reposo. *La rueda de Ixión ha parado.*"

El placer estético es un descanso en el ajetreo del diario vivir; un díctamo piadoso que nos hace ver nuestras propias heridas, como a través de un sueño. Por un instante, no fuimos los *actores atribulados* de la tragedia, sino sus *espectadores felices.* ¡Ya vuelve y volverá el dolor!; pero la conciencia se ha apaciguado, un instante, en la serena contemplación del arte. ¡Paz transitoria, insegura, pero paz al cabo!...

(1) E. Marquina. Elegías. Barcelona.

CAPITULO V

Teoría de la Intuición Estética

(Conclusión)

N su *Ensayo sobre la Significación de lo Cómico,* el psicólogo francés M. Henri Bergson, ha esbozado los fundamentos de una Estética que, mucho nos equivocamos, si no fuere verdad que reproduce, en su pensamiento fundamental, la teoría de la intuición que hemos visto desarrollarse en la obra de Kant y de Schopenhauer.

Realmente, en el *Ensayo* citado "sobre la significación de lo cómico," no se trata de construir una teoría del Arte; sino sólo de definir la esencia de la Comedia, oponiéndola a la Tragedia, al Drama y las otras formas del Arte. Pero, como muy bien lo sugiere el autor (1), para probar que la esencia de la comedia es la representación de tipos generales, necesita elevarse a la definición del objeto mismo del arte, en general; esto es, formular los fundamentos o principios de una Estética.

M. Bergsón es una naturaleza intuitiva de primer orden y, a la vez, uno de los grandes metafísicos de nuestro siglo. Su estilo corre parejas con su talento psicológico, y quedará, como el de Scho-

(1) "Le Rire." Pág. 153.

penhauer, en uno de los sitios más encumbrados que la crítica imparcial otorgue, en la literatura filosófica contemporánea, a la prosa vívida y lúcida que expresa, con pasmosa facilidad, los matices más profundos, sutiles y variados del espíritu.

Si la realidad, declara Bergsón, llegase a impresionar, directamente, nuestros sentidos y nuestra conciencia, y pudiésemos entrar en comunicación inmediata con el mundo exterior y con nosotros mismos, todos seríamos artistas. Pero entre la Naturaleza y nuestra persona; más todavía, entre nosotros y nuestra propia conciencia, se interpone un velo. Este obstáculo es grueso para el común de las gentes; leve, en cambio, *casi transparente,* para el artista y el poeta. ¿Por qué?

Porque vivivr es tomar las cosas en la relación que tienen con nuestras necesidades. La vida implica la acción; o lo que es igual, la aceptación, nomás, de las impresiones útiles que los objetos nos ofrecen. Las demás impresiones sólo llegan a nosotros, confusamente. "Miro y creo ver, escucho y creo oír, me estudio y creo leer en el fondo de mi corazón. Pero lo que oigo y veo del mundo exterior es, simplemente, lo que mis sentidos extraen de él para guiar mi conducta; lo que conozco de mí mismo es lo que sale a la superficie, lo que participa en la acción." "Mis sentidos y mi conciencia sólo me entregan, de la realidad, una simplificación práctica..." "Las cosas se han clasificado en vista del partido que de ellas se puede sacar." "Y es esta

clasificación la que percibo, mejor que el colorido y la forma de las cosas mismas..." *"La individualidad de las cosas y los seres se nos escapa, siempre que no nos es, materialmente, útil, percibirla"* (2).

Schopenhauer, conforme se ha visto, anteriormente, recurre a las *Ideas* platónicas como objetos del *sujeto puro del conocimiento.* Esto es, cree en el mito platónico como objeto de la intuición estética. No le basta el mundo fenomenal de la experiencia para explicar la belleza. Este mundo está sometido a la *cuádruple raíz* del principio de la razón; pero el artista y el poeta, en la expresión de la obra de arte, corrigen, seleccionan la naturaleza en sus propias defectuosas realizaciones, y se elevan a la contemplación de los paradigmas, de los arquetipos, imperfectamente copiados en la economía del mundo.

Bergson abandona, definitivamente, todo platonismo, y nos explica, *sin salir del campo de la experiencia,* el objeto de la contemplación. Aquel mundo de los conceptos, que se buscan por el *hombre vulgar,* "como el perezoso busca una silla," es el mundo de la acción ordinaria, según el psicólogo francés; mundo que se ha formado, en nuestro espíritu, para cubrir las urgencias de la acción; *y la esfera del arte se constituye, no con las cosas y los seres sobrenaturales del platonismo; no con los habitantes de la región arcana y superior de*

(1) "Le Rire." Pág. 156.

(2) El Mundo como Voluntad y como Representación. Libro III. Pág. 33.

las Ideas, sino con los mismos seres que la experiencia ofrece; pero vistos sin preocupación pragmática, sin tender a preparar el acto inminente y futuro de nuestra coducta, de nuestra voluntad. Valgámonos de un ejemplo para explicar el profundo pensamiento epistemológico y estético del psicólogo francés. Supongamos que un transeunte atraviesa la plaza de una gran ciudad. Al Norte elévase un suntuoso palacio de bella y noble arquitectura; al Sur la iglesia catedral muestra sus torres y cúpulas; Al Este, magníficos edificios comerciales exhiben, en sus escaparates, ricos y variados productos de la industria; al Oeste un jardín público ofrece sus callecillas tortuosas, que decoran, de trecho en trecho, algunas bellas estatuas. Si el transeunte se propusiera, como el artista o el poeta, *ver por ver,* sin ulterior finalidad práctica, no daría un paso más. Quedaría perplejo ante la *individualidad* de las cosas que le rodean, y que, no obstante, sólo le sirven de índices prácticos para continuar su marcha y realizar sus propósitos.

En otros términos, la realidad es una misma: sombras de la caverna y objetos de la representación estética; formas incorruptibles en el arte y fenómenos transitorios en la vida; paradigmas y trasuntos suyos. Todo platonismo es posterior a la intuición estética y no causa de ella. Las Ideas que, a Schopenhauer, parecen preceder a la vida, son nomás estilizaciones formadas a posteriori; creaciones artísticas. Un mismo mundo existe en el

poema, el cuadro o la sonata, y la experiencia trivial. Las necesidades de la acción nos obligan a desconocerlo en su individualidad característica.

El lenguaje ayuda, eficazmente, al desconocimiento de lo genuino de los individuos; "porque las palabras, con excepción de los nombres propios, designan siempre géneros." "La palabra anota de la cosa, solamente, su función más común y su aspecto banal; insinúase entre ella y nosotros, y ocultaría su forma a nuestra vista, si no se disimulase ya tras las necesidades que han creado la palabra misma. Y no únicamente los objetos exteriores, nuestros propios estados anímicos, ocúltanse a nuestra conciencia en lo que tienen de íntimo, de personal, de originalmeente vivido" (4).

El lenguaje, como fruto de la razón, es un gran cristalizador de conceptos y generalizaciones. Por esto es tan difícil *expresar* y no simplemente, *decir*. Croce ha llegado a identificar la intuición estética y su expresión. Si decimos que abrigamos o sentimos odio, no expresamos nuestra pasión. La expresa, en cambio, en su individualidad propia, el poeta genial, como Shakespeare, al concebir la figura de Yago. La comunicación meramente civil, es obra de todo el mundo. La expresión de un dato único, es obra del artista, del poeta.

"De vez en cuando, por distracción, la Naturaleza suscita almas más desprendidas de la vida... Si el desprendimiento fuese completo y el alma no

(4) Opus cit. Pág. 157.

se refiriese a la acción por ninguna de sus percepciones, sería el alma de un artista como el mundo no ha logrado todavía ver. Descollaría en todas las artes a la vez, o, más bien, las fundiría en una sola, percibiría todos los colores y los sonidos del mundo material, como los más sutiles movimientos de la vida interior. Pero es pedir demasiado a la Naturaleza. Para los mismos artistas fué accidentalmente, y de un solo lado nomás, como levantó el velo. En una sola dirección olvidó referir la percepción a la necesidad. Y como cada dirección corresponde a lo que se llama un *sentido,* es por uno de los sentidos, y únicamente por él, por donde el artista se consagra al Arte. De aquí la diversidad de las artes. De aquí, también, la especialidad de las disposiciones" (1).

En suma, el arte es un rompimiento fundado en el *desinterés innato* de los sentidos o de la conciencia; rompimiento con la vida vulgar, que nos logra entregar la naturaleza propia de los individuos, en una lengua nueva, la de la pintura, la escultura, la poesía o la música. *La célebre definición kantiana, corróborase en la estética de Bergsón, y se le da nuevo vigor y fuerza, merced a los trabajos epistemológicos de nuestro siglo.* El idealismo y el realismo en el arte, pactan su paz perpetua; porque sólo apartándonos de la vida trivial llegamos a la intuición estética de la vida verdadera. El espíritu humano tiene dos formas diversas de

(1) Opus cit. Pág. 159.

conocimiento: el conocimiento por la razón y el conocimiento por la intuición. El sabio, el filósofo, el matemático, conocen por géneros y especies, por relaciones generales y abstractas. El artista, el poeta, el músico, piensan intuitivamente.

Cuando se conoce algo porque se ve en sí mismo, sobra otra especie de conocimiento. Nadie preferirá nunca una descripción como la que ofrecen los libros de viajes, a la visión directa de los países descritos. El artista es como el viajero que, directamente, intuye los países que recorre. El razonador es como los que, sin moverse de su rincón, reconstruyen panoramas y, a fuerza de lectura, imaginan los atributos de países que no han visto. Los artistas saben que, por ingénita disposición de su naturaleza, les es dable sorprender la arcana singularidad de los seres y formas que expresan en sus producciones. Un pintor no conoce, intelectualmente, los atributos de su modelo. Si esperara a alcanzar el conocimiento exterior e intelectual, para la realización de su obra, nunca la llevaría a cabo. Su acción es instintiva. (Como la de los sutiles artrópodos que, por ingénita simpatía, se comunican con la vida de sus víctimas y la subordinan a su acción) (1).

Tenemos más recursos para comunicarnos con la existencia de los que piensa nuestra falsa humildad intelectual; pero la falsa modestia—como todos los sofismas—, luego se convierte en pecado,

(1) Véase: F. H. Fabre. **Moeurs des insectes. Delagrave.** París.

en soberbia indudable, si declara que lo que no se obtiene intelectualmente no se obtendrá por ningún medio. "La filosofía, enseña Schopenhauer, tiene tanto de común con el arte como con la ciencia." Y *la Estética, agregaremos nosotros, halló su verdad fundamental en la intuición kantiana, que Schopenhauer y Bergsón, de consuno, corroboran: el arte es desinterés. Sí, pero, ¿desinterés únicamente?* Esto es lo que resolveremos al discutir las ideas estéticas del misticismo platónico, y de este otro misticismo contemporáneo, que hace de la *Einfühlung,* de la *proyección sentimental,* la esencia de la actividad mítica y estética del hombre. "Los sistemas, dijo, profundamente, Leibnitz, son verdaderos, a menudo, en lo que afirman y falsos en lo que niegan." Porque, al exaltar un solo principio, una de las causas concurrentes en un hecho complejo, desconocen la acción de las otras, y, afirmando absolutamente, niegan. La contemplación estética, fundada en el desinterés, implica la potencia superflua que la hace posible. Distingue, suficientemente, el arte del juego; pero no basta a explicar, sin la *Einfühlung,* ese poderoso movimiento total del espíritu, que termina, victoriosamente, en la expresión de la intuición estética, en la obra de arte como sér diverso del artista creador; fruto, maduro ya, que se desgaja del árbol que lo llevó consigo, para vivir su vida propia, objetiva y no subjetivamente.

CAPITULO VI

Teoría de la Proyección Sentimental

(Einfuhlung)

EMOS dicho en los capítulos anteriores, al tratar de la diferenciación de la intuición estética como contemplación desinteresada, que cada gran teoría de las que han pretendido elaborar un concepto del arte, tiene de su parte la afirmación del sentido común. Así, la asimilación del arte y el juego, descansa sobre la interpretación de este hecho indudable: el juego, como divertimiento, no lleva en sí impreso el carácter de finalidad de los demás actos de la vida ordinaria. Sólo un análisis ulterior, más sutil y perfecto, es capaz de desentrañar, en el ánimo del jugador, el interés, larvado y oculto, pero real, que lo distingue del artista; sin esta consideración, arte y juego, son, para el sentido común, dos divertimientos diferentes en su especie, pero unificados en su género.

También la teoría de la intuición desinteresada tiene para sí la corroboración del sentido común. El poeta, el artista, el sabio, han gozado siempre, en la opinión de todos, la fama de sujetos desinteresados, de hombres a quienes no importa la vida con el premioso afán que a la mayoría de sus semejantes incita; sino que, devotos del empeño que les

guía, viven preocupados con su sueño, fascinados por su especulación o su arte, desasidos del mundo y consagrados al ideal.

La otra gran idea estética, que ahora nos ocupa, tiene una larga tradición en la historia del pensamiento humano, a partir de Platón. En el *"Tratado de lo Bello,"* de Plotino (1) contiénense magníficos ejemplos de esta efusión del alma sobre las cosas del mundo, que es lo que constituye la *Einfühlung o proyección sentimental.* Meumann (2) halla la idea de la *Einfühlung* en Herbart, para quien toda belleza es expresiva de una vida interior y no pura forma externa. La plenitud de conveniencia de las partes, para el fin común de la vida del todo, es el contenido esencial, según Herbart, de las formas bellas; plenitud ya realizada del modo más alto, en el organismo humano. Por eso en la impresión estética interpretamos las formas visibles de las cosas en analogía con nuestro organismo.

El nombre mismo de *proyección sentimental* (Einfühlung), débese a los románticos alemanes. Agregaremos nosotros a lo dicho por Meumann, que el psicólogo francés Jouffroy sostuvo, con el nombre de *"estética de la simpatía,"* ideas próximas a la tesis de la *Einfühlung.* "Fatalmente, dice Jouffroy, *vous étes jeté* en el mismo estado que los objetos exteriores..." "Por más que odiemos, *sim-*

(1) Enéada I, libro VI.
(2) "Introducción a la Estética Actual." Traducción española de don José J. Urríes Azara. Capítulo V. Pág. 44.

páticamente, la inmoralidad del odio no recae sobre nosotros. Si amamos, las malas consecuencias de amor no nos conciernen. Tenemos el placer de todos los movimientos intelectuales, sin ninguno de sus malos resultados. No nos turbamos como en el estado personal. Es una gran felicidad la de sentirse de este modo en *estado simpático,* sin temor, responsabilidad o turbación..." "Al ver un árbol mecido por el viento, el movimiento que por sí mismo se produce en nosotros, merced a la contemplación del objeto expresivo, este *laisser aller,* esta impersonalidad, nos complace profundamente" (1).

El místico Novalis expuso la idea de que el hombre puede ser atraído de modo tan profundo por el placer de la naturaleza, que llegue a sentirse en completa unidad con ella, desapareciendo la oposición entre el yo y el no-yo, y cambiándose en el objeto contemplado: *"Este nos parece en tal caso humanizado, animado, y se torna símbolo de nuestra vida interior"* (2).

"El fin del hombre en el arte, decía Hegel, *es hallar en los objetos exteriores, su propio yo."*

Pero el verdadero introductor de la idea de proyección sentimental en el vocabulario filosófico, es Roberto Vischer, que usó de ciertos vocablos que matizan, variada y sutilmente, el propio pensamiento: *Einfühlung, Anfühlung, Nachfühlung, Zufühlung.* (Estados diversos de la efusión del alma y su

(1) "**Cours d'Esthétique.**" Lección 35, páginas 358 y 359.
(2) **Meumann.** Opus cit. Pág. 48.

compenetración con los objetos del arte, denominados con la síntesis de diferentes preposiciones—*an, nach, zu*—y el elemento verbal de la expresión *sich einfühlen,* que indica la proyección o sumersión de uno mismo en los seres u objetos exteriores).

Consideraremos, especialmente, la teoría estética de la Einfühlung, en la obra de Lipps (1), que acaba de ser traducida al castellano, de la tercera edición alemana, por el distinguido catedrático de la Universidad Central de Madrid, don Eduardo Ovejero y Maury.

¿Qué es la Einfühlung? se pregunta V. Basch (2), y responde: "Interpretar el yo ajeno según nuestro propio yo; vivir sus movimientos, sus gestos, sus sentimientos y sus pensamientos; vivificar, animar, personificar los objetos desprovistos de personalidad, desde los elementos formales más sencillos hasta las manifestaciones más sublimes de la Naturaleza y el Arte; erguirnos con una vertical, extendernos con una horizontal, enrollarnos con una circunferencia, saltar con un ritmo quebrado, arrullarnos con una cadencia lenta, ponernos en tensión con un sonido agudo y distendernos con un timbre velado, ensombrecernos con una nube, gemir con el viento, atiesarnos con una roca, derramarnos con un arroyo; prestarnos y darnos a lo que no es nosotros mismos, con tal generosidad

(1) "Aesthetik."

(2) "La Philosophie Allemande au XIXe Siécle," páginas 84 y 85.

y fervor que, durante la contemplación estética, no tengamos ya conciencia de nuestro dón, y creamos, verdaderamente, habernos convertido en línea, ritmo, sonido, nube, viento, roca y arroyo." Esto es la *Einfühlung.*

En el siguiente admirable ejemplo que tomamos del poeta Tagore (1), se verá no sólo confirmada la tesis de la proyección sentimental, sino, también, la conjugación de la misma con el pensamiento inicial de este libro, que hemos descrito con los nombres de *demasía vital o potencia superflua;* se descubrirá, también, conforme lo creemos, la relación de la *Einfühlung* con el misticismo: "Cuando se despierta en nuestros corazones un sentimiento que excede, con mucho, a la cantidad que de él puede ser absorbida por el objeto que la inspiró, vuelve a nosotros y nos hace darnos cuenta de nosotros mismos con su resaca. Si nos hallamos en pobreza, toda nuestra atención concéntrase fuera de nosotros, en los objetos que hemos de adquirir para satisfacer nuestra necesidad; pero cuando la riqueza sobrepasa con mucho a nuestras necesidades, su luz se refleja sobre nosotros y sentimos exultación de ser personas ricas. Esta es la razón por qué, entre todas las criaturas, sólo el hombre se conoce a sí mismo, porque su afán de conocimiento retorna a él en su exceso. Siente su personalidad de modo más intenso que otros seres, porque su

(1) "Qué es el arte?" Traducción del Departamento Editorial de la Universidad Nacional de México, página 171.

facultad de sentir es mayor de cuanto podrían consumir los objetos de su sentimiento. *Esta efusión de la conciencia de su personalidad, exige un vertedero de expresión. Por esto, en el arte, el hombre se descubre a sí mismo y no a las cosas de que trata.*

Teodoro Lipps, en sus *"Fundamentos de Estética,"* es hoy el representante más caracterizado de la teoría de la proyección sentimental. Su mérito estriba en que no solamente ha desarrollado por modo sistemático su pensamiento estético, sino que persigue, en los diversos mundos del arte: lo bello, lo sublime, lo feo, lo cómico, lo trágico, etc., y en las diversas artes de la vista y el oído, su pensamiento fundamental, con intrepidez que desdeña las críticas y los puntos de vista diferentes, para atenerse a la propia concepción y desentrañar—ésta sería, al menos, su ambición—, la naturaleza de lo bello como sentimiento placentero, estético y capaz de significar un valor, privativo y característico de la existencia universal, en la conciencia moral de la humanidad. *"Todo goce artístico y estético, en general, es, por sí mismo, un goce de algo que tiene un valor ético, no como elemento de un conjunto, sino como objeto de la intuición estética"* (1). Y es porque, para Lipps, el valor de la personalidad humana es un valor ético, y en la *Einfühlung* se encuentra la misma personalidad, *lo positivamente humano,* objetivo, puro y libre de todos los intere-

(1) Véase: Croce, Estética. Segunda parte, capítulo XVII.

ses reales que quedan fuera de la obra de arte. Croce opina que, de este modo, "se priva al hecho estético de todo valor propio y que sólo recibe significación refleja de la moralidad" (1). *Pensamos, de acuerdo con Lipps, y en contra de lo aseverado por el filósofo italiano, que el mundo del arte reviste significación moral, siempre, sin proponerse, no obstante, un fin ético; y que toda obra puramente bella es incapaz de contaminarse con el mal, y significa el apoteosis de la persona humana,* realizado con las formas y los aspectos de la realidad, merced al propio acto de la proyección sentimental; por tanto, afirmamos con Lipps, que *el valor de la personalidad es un valor ético,* y que no puede darse otra definición de la posibilidad y el campo de la Moral. En otros términos, el acto de la *Einfühlung,* no es lógico, ni ético, es estético, más todavía, es *lo estético;* pero, como implica la actuación plena de la persona humana, *proyectándose* sobre el mundo, trasciende a lo moral, ya que la moralidad define su campo propio, como dice Lipps, en el *valor de la personalidad.* El monólogo de Hamlet, mejor dicho, los monólogos de Hamlet, en la tragedia shakespiriana, son puras obras de arte, admirables efusiones del alma y desbordamiento de la personalidad humana sobre el mundo, pero revisten un significado moral; no por deliberado propósito (entonces no serían estéticos), pero sí por su trascendencia, sí porque la exultación de la persona hu-

(1) Croce. Opus cit.

mana, interesará siempre a la Etica. Don Quijote de la Mancha, con su locura sublime de destruir encantamientos y maldades, es otra genial *proyección* del alma sobre los elementos que le ofrece la vida. Y el "Quijote" cobra un gran valor moral no obstante que su concepción es puramente estética. Si fuese un panegírico del bien y no la vida de alucinación de un personaje poético, anularía, a la vez, su significación ética y su valor artístico.

Dejando, pues, bien sentado que el arte tiene *eines ethisch Werthvollen,* que dice Lipps, pasemos a exponer lo bello como sentimiento de placer, primero, para después extendernos exponiendo las consideraciones, propiamente estéticas, del pensador alemán.

Puede formularse, dice Lipps, la siguiente proposición (1): "La razón del placer la encontramos en el grado en que ciertos procesos psíquicos—o complejos de procesos psíquicos—, es decir, sensaciones, percepciones, representaciones, pensamientos y relaciones de estos elementos, *son naturales del alma.* El placer acompaña a los hechos psíquicos, en la medida en que éstos son *auto-afirmaciones* del alma. El placer es la expresión o el síntoma inmediato de este hecho, su reflejo o repercusión de la conciencia. Del mismo modo, el desplacer es el síntoma inmediato de conciencia del hecho contrario, es decir, del hecho de que determinados acontecimientos psíquicos suponen para el alma cierta

(1) T. Lipps. Opus cit. Página 11.

violencia o molestia, y que su producción encuentra en ellos o en su naturaleza, condiciones menos favorables o completamente desfavorables."

En suma, será placentero un objeto si se *percibe* y *apercibe;* si el espíritu lo asimila por completo. Brota un proceso psíquico en el alma; si hubiere condiciones que faciliten su apercepción, hay placer; desplacer en el caso contrario.

En seguida, Lipps formula los fundamentos de la Estética, a saber: el principio de la *unidad en la variedad;* el de la *subordinación monárquica* (ambos formales) (1), y la *Einfühlung propiamente dicha.*

La crítica de Meumann parte de la idea de excluir del campo estético, todo lo que no fuere reducible al único principio de la *Einfühlung;* pero se podría argüir, contra Meumann, preguntando: ¿Por qué *todo lo estético* ha de ser reducible al principio mismo de la *Einfühlung?*

---

(1) Dice Meumann en su "**Introducción a la Estética Actual,**" página 56 de la traducción española de Urríes y Azara: "Hay un defecto en la estética de Lipps: que el agrado estético no se refiere sólo a la proyección sentimental, sino que a su lado propone el autor cierto número de principios formales, generales, estéticos (v. gr., el de la unidad en la variedad), que saca él de la naturaleza del alma. Es verdad que después ha explicado que por naturaleza del alma no entiende sino la regularidad de los hechos psíquicos; pero con eso no queda más aclarada la posición de dichos principios en la Estética, pues no se ve qué relación guardan los tales con la proyección sentimental; si ésta es, verdaderamente, la base de todo placer estético, esas leyes formales han de ser, también, leyes de la proyección sentimental; mas no las considera así el propio Lipps y no pueden ser entendidas de ningún modo como tales."

Meumann rechaza toda ley formal de la Estética, para hacer de este conocimiento algo puramente psicológico y experimental. En cambio, según Lipps, además de la *Einfühlung,* para explicar el placer, si se trata, no de objetos simples (colores, sonidos, etc.), sino de objetos compuestos, de partes que se refieren a un todo, se necesita de *la unidad en la variedad,* de la diferenciación y la organización de los elementos divergentes, en el elemento idéntico fundamental. Este es el principio que impresiona en el placer que nos causa una columnata o un ritmo de la ornamentación o de la música.

Pero la armonía estética reclama, además, según Lipps, otro principio, el de *la subordinación monárquica,* que implica una coordinación aún más estrecha. Conforme a esta ley, las partes del todo complejo sométense a una de ellas, que se concentra, privilegiadamente, en uno o varios puntos: si al *do* corresponden 200 vibraciones por segundo, y al *sol* 300, hay un elemento común de *subordinación monárquica* que los une, el ritmo de 100 por segundo. En las catedrales góticas, el *monarca,* la parte del todo que realiza la concentración, es la torre, aspiración del alma al infinito. Claro se vé en este ejemplo, cómo la subordinación monárquica no es idéntica a la unidad en la variedad, sino que dentro de ella funciona y se expresa, automáticamente.

Por último, *la proyección sentimental y sus di-*

versas formas: El movimiento de la *Einfühlung*, no es una pura dotación gratuita del alma, sino, más, bien, según Lipps, una actividad interna del espíritu *provocada por la colaboración de la forma peculiar a los objetos*, sobre los que se efectúa la proyección sentimental. El yo y el mundo se unifican, por simpatía, en todo acto de *Einfühlung*.

Lipps distingue varias especies de *Einfühlung*. Primeramente, la *Einfühlung aperceptiva*. En seguida la *Einfühlung empírica*, o *Einfühlung en la naturaleza* sobre la cual proyectamos nuestros íntimos sentimientos: orgullo, audacia, tenacidad, sutilidad, bienestar, etc. Todas estas prendas morales se conceden, indisolublemente, al objeto de la intuición. Así también la *proyección sentimental de nuestros estados anímicos*, sobre nuestros propios estados anímicos, que van alcanzando, cada uno de ellos, una situación privilegiada y superior: como si, sobre el miedo que experimentamos, proyectamos nuestra conciencia total. Por último, la *Einfühlung en el aspecto sensible del sér vivo*. Merced al cual proceso psicológico, la fisonomía de nuestros semejantes, nos conduce, imperiosamente, a manifestarnos en el propio sentido. *Lo sensible se torna simbólico del sentimiento*. La belleza reúne todos estos elementos estéticos *"en una libre afirmación de la vida, sentida en la contemplación de un objeto, y unida, por modo sensible, a la propia contemplación."*

CAPITULO VII

El Misticismo Platónico y la Einfuhlung

UESTION debatida desde los días de Platón, es la de resolver el enigma del arte. La misma *Abeja ática* negó a los artistas derecho de ciudadanía en la República. Como la actividad artística y poética no reproduce los caracteres del puro conocimiento racional, aquel dialéctico sutil enamorado de la razón, rechazó perentoriamente la actividad artística como virtud exclusiva de los sentidos, indigna de morar en la cima donde la inteligencia pura impera en su mundo divino de tipos eternos e incorraptibles, que son los modelos de toda realidad transitoria. ¡Paradoja digna de meditarse ésta de ver al mayor poeta entre los filósofos, erguido sobre las murallas de la ciudad antigua, arrojando, como un arcángel, con su filosa espada, a los hijos de Apolo, y señalándoles el camino del exilio perpetuo!

Es que, para Platón, sólo el razonamiento puede darnos la verdad; nomás la dialéctica puede conducirnos a la virtud. El libre juego de la fantasía no es capaz de realizar el bien humano, el sumo bien. Pero la humanidad, más justa en sus decisiones que Platón mismo, más amiga de la verdad

que el filósofo inmortal, no puede concebir repúblicas ni ciudades, sin poetas ni artistas; porque no es el arte, únicamente, invención exclusiva de un hombre extraordinario y delectación de un público discreto, sino *forma diferencial de nuestra propia estirpe,* que la ha guiado desde el salvajismo y la barbarie, hasta la cultura contemporánea; desde la danza inicial y el tatuaje pintoresco, hasta las formas superiores de la tragedia y el drama; formas que simbolizan, en los fastos de la historia, unos cuantos superhombres, pares por la inteligencia del mismo Platón: Esquilo y Eurípides en Atenas, Shakespeare en Iglaterra, Lope y Calderón en la corte española de los Felipes.

Había en la teoría del discípulo de Sócrates, al lado de la negación, ya apuntada, un elemento psicológico de gran valía, y es el *amor*—la filosofía de Platón es *la filosofía del amor,* según él mismo lo declara—; intuición de la belleza identificada con la verdad y el bien. Este *amor* representa, en el más grande de los platónicos, el filósofo Plotino, un *transporte* místico que, como él mismo lo dice, "no se refiere al color, ni a la magnitud de las cosas, sino al alma que, sin color ella misma, posee el cabal esplendor de todas las virtudes..." "Esta belleza, la más bella de todas, porque es bella en sí misma, *esta hermosura primera, torna hermosos a sus amantes y los llena de amor*" (1).

Es interesante observar cómo la estética alema-

(1) Enéada primera, libro VI.

na de nuestros días ha interpretado y reproducido, en algún sentido, al menos, el antropomorfismo místico de Platón y de Plotino en la teoría de la proyección sentimental, otro *transporte* extático.

No, por su puesto, que pretendamos reducir la *Einfühlung* al misticismo de Platón; pero sí vemos, en los trabajos de la nueva estética experimental, el reflejo de lo que hay de verdadero en esa *fuga del alma* sobre las cosas que se admiran; movimiento espiritual que constantemente aparece y reaparece en la obra de los platónicos. Todo misticismo es individualista. Sin personalidad no hay sino tradición civil. El místico es un rebelde que sólo cree en sí mismo, en la fundamental experiencia de su acción. Cuando esta espécie de misticismo—*misticismo menor, Einfühlung*—, que es el arte, lígase con la enérgica tendencia a *vivir fuera de sí,* como en un mundo único que se bastara a sí mismo (propensión reflejada en el deliquio de la contemplación), la poesía, la música o las artes del diseño, resumen, en jugoso racimo de intuiciones, algo práctico y concreto, diverso del puro pensamiento lógico y de la idealidad metafísica. Nada tan diferente de un dialéctico como un creyente. Nada tan diverso de un razonador como un poeta.

La diferencia entre arte y misticismo es sólo de grado, no de esencia, porque su causa eficiente es la misma actitud psicológica. Tanto la creación pictórica o poética como la fe, son vehementes fugas del propio corazón, o de alguna parte suya

muy principal, hacia las cosas que se creen, se adoran o se cantan: *Einfühlung, Anfühlung, Nachfühlung, Zufühlung.* Cuando la entraña palpitante se derrama sobre los objetos propicios a suscitar admiración, ¿cómo no habría de creerse en la realidad que *ipso facto* cuaja y se realiza? ¿Cómo el que se evade de sí y radica su alma en el objeto de su contemplación, no creerá en su demonio, en su dios, en su obra de arte? Tanto valdría como no creer en la propia conciencia, en la misma *apercepción trascendental,* que diría Kant, lanzada con su cortejo psicológico sobre el mundo. De ella enajenóse el artista, al transmutarla en líneas o color, poema o canción.

Cuando un árbol, un sauce, inclina su follaje sobre la lámina de un lago, el alma del poeta fuga de sí misma, se unifica con el follaje lánguido del sauce, y llora con él sobre el lago en silencio. Es que ha infundido, simpáticamente, su dolor en un árbol que se inclina. Si el ciprés apunta al cielo, la intuición poética sube por el ramaje que asciende, y hace del árbol erecto, un episodio de su anhelo infinito. El hombre consuela a sus queridos muertos con el signo del ciprés que apunta al cielo. Es decir, se consuela a sí mismo. La pujanza rectilínea del árbol sagrado, demuestra, constantemente, dentro de la conciencia, esa región verdadera o quimérica, pero humanísima al cabo, en que nada se olvida porque nada perece.

Toda creación procede de una exteriorización del

alma, que se aplica, insistentemente, sobre lo que la incita o conmueve. El hombre primitivo, que admira en su ingenuidad los atributos de las bestias feroces o los astros rutilantes en la noche, hace del lucero una prolongación de su persona, y otra de la fiera, *lanzando* sobre las estrellas que le asombran o sobre los brutos que le sobrecogen y fascinan, su alma estupefacta.

Nuestros antepasados *proyectaron* sobre el águila altanera y la serpiente sutil su admiración, su intuición poética. El escudo nacional nació de este antropomorfismo estético, como el gallo conquistó para sí y su fiereza el patriotismo galo, y el oso moscovita, que hoy ha llenado con su roja sangre la gélida estepa, abriga bajo su piel el nacionalismo ruso. ¡Unificación artística de los más nobles sentimientos humanos con las bestias más interesantes!

El hombre moderno ya no intuye ni cree en esos bellos ídolos, pero tiene otros. Nunca dejará de procrear algunos, y, el día que no se admire, siguiendo el consejo de Horacio, habrá mudado tanto, que ya no será hombre.

Pero no sólo tiene aspectos sublimes esta artística enajenación del espíritu. Cuando seguís, respirando apenas, los audaces movimientos del acróbata que salta de uno a otro trapecio, no sois ya vosotros mismos; no quedáis cómodamente instalados en vuestros asientos, vais por los aires saltando de un trapecio a otro, y, al aplaudir el trágico vue-

lo del artista, os recreáis en vosotros. ¡Todos podemos saltar en cabriolas magníficas, si el acróbata salta por nosotros— la estética alemana dice: *con* nosotros!

En suma, la actitud mística en arte es un dato eterno, porque en vez de complicadas ideologías, nos entrega triviales experiencias de la vida.

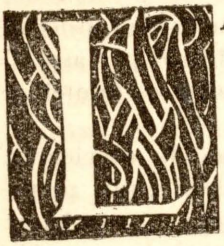
Dice, admirablemente, Tagore, en su Ensayo: "¿Qué es el Arte?," glosando, como gran poeta que es, el tema eterno de la proyección sentimental: "Las cosas que despiertan nuestras emociones nos suscitan el sentimiento de nosotros mismos. Es como cuando tocamos las cuerdas del arpa: si apenas las rozamos, entonces, sólo nos damos cuenta del contacto; pero si las herimos con fuerza, entonces, *nuestra acción vuelve a nosotros en forma de sonido y nuestra conciencia se intensifica.*"

"Allí está el mundo de la ciencia, del cual se han quitado, cuidadosamente, los elementos de la personalidad. Es un mundo que no debemos tocar con nuestro sentimiento. *Pero hay también el vasto mundo que es personal para nosotros.* No sólo debemos conocerle para hacerlo después a un lado, sino que debemos sentirlo, porque *sintiéndolo nos sentimos a nosotros mismos.*"

CAPITULO VIII

Crítica de la Einfuhlung y Teoría de la Intuición Poética (creadora) propiamente dicha

I



A primera cuestión que ocurre con respecto a la *Einfühlung* o proyección sentimental, es la de averiguar si se trata de un proceso psicológico original e irreducible, o si se está en presencia de un complejo psíquico reducible a formas o aspectos más elementales.

La psicología de la asociación, que reaccionó, primero en Inglaterra y luego en el Continente, contra la vieja psicología espiritualista de las *facultades del alma,* pretendió aplicar los procedimientos de la Química, al menos el método general de su investigación, a las cuestiones psicológicas. La asociación fue la palabra mágica que todo lo podía explicar, principalmente, cuando a la magia del *asociacionismo* se agregó la del *evolucionismo.* Entre las dos ideas, de evolución y asociación, se repartió el campo de la vida psíquica, y lo que uno de estos conceptos no explicó, lo explicó el otro, o bien no resistió ya a la acción combinada de ambos reactivos psicológicos. Pero las posibilidades con

que contaron los psicólogos partidarios del asociacionismo (asociación pura, evolución, o síntesis de la asociación y la evolución), se completan, lógicamente, con un término más, que sería *la imposibilidad de explicar un hecho psicológico por la asociación y la evolución, aisladas o combinadas.*

Desde luego, la conciencia no es un *epifenómeno,* sino la condición misma de la actividad psicológica. Decir que la conciencia se formó por asociación es absurdo, porque la asociación es ininteligible sin la conciencia misma.

Declarar que la evolución formó la conciencia, también es absurdo, si no se quiere girar, perpetuamente, en un círculo vicioso; porque para hacer inteligible la idea de evolución, habrá que recurrir siempre a la conciencia. En su cárcel estamos encerrados, aun para estudiar la vida del inconsciente y el subconsciente psíquicos; pero la cárcel es esta vez de cristal, del más fino cristal del mundo.

Contra todo evolucionismo y asociacionismo psicológico, se podrá oponer siempre la *excepción perentoria* de Kant, en su excelente noción de la *apercepción trascendental.* (Lo cual no significa, por supuesto, que se niegue el valor de las leyes de asociación y evolución en los hechos de la vida mental; pero *este valor es subordinado y secundario, relativamente a la unidad suprema, a la síntesis primitiva de la conciencia*). *Percepción* significa representación nomás. *Apercepción* quiere decir representación conscia; *apercepción trascendental,* es

la pura conciencia de sí mismo. *Este principio de la unidad sintética de la apercepción es la base del entendimiento, porque no sólo nos entrega el sujeto del conocimiento, sino que hace posible la unidad en la diversidad cualitativa del objeto.* En otros términos, todo objeto es una diversidad de atributos o cualidades; pero diversidad coherente, sintética. Esto que sintetiza y conecta no es ya objetivo, aun cuando sea la condición irrefragable de todo objeto; sino subjetivo, en el sentido kantiano del vocablo, o lo que es igual, *universal para todos los sujetos;* principio sintético supremo de todo entender; *síntesis primitiva o apercepción trascendental.*

Empeñarse en obtener por asociación o evolución el *yo pienso* es no tener la cabeza filosófica. Habría que gastar mejor el tiempo, en cosas menos infructuosas. Asociacionismo y evolucionismo son teorías científicas, aplicaciones de las categorías del entendimiento; y el entendimiento mismo, como facultad de conocer, se anonada en el instante que se pretende *explicar* la eterna incógnita luminosa que hace posible el sujeto de conocimiento, el objeto de conocimiento y el conocimiento mismo, como una relación entre ambos términos.

En cambio, la teoría de la proyección del sujeto sobre el objeto, cuenta, en la *apercepción trascendnetal,* con una base brillante; porque no parecerá ya insólito que *se proyecte* el yo empírico, con toda la riqueza de una personalidad concreta, sobre el mundo, cuando la Lógica misma ha nacido de una

primera, irrefragable *proyección* de la conciencia pura en el objeto del conocimiento. Con razón "Fichte partió, como dice Falckemberg (1), de esta conciencia pura de sí propio, el punto más alto a que Kant se eleva, para desenvolver, desde el hecho primitivo del espíritu, sintéticamente, el sistema de los actos puros del entendimiento." *Sin proyección del yo puro, no hay Lógica. Sin proyección del yo empírico, no hay Estética. La apercepción trascendental hace posible la Ciencia. La proyección sentimental hace posible el Arte.* En el fondo de la vida espiritual humana está la unión mística del sujeto y el objeto. O lo que es igual, *la proyección sentimental es un acto primario del espíritu, irreducible y constante.*

En todo rigor, el principio más universal no es la *apercepción trascendental,* que llamaremos, si se nos permite, *proyección lógica* del sujeto; sino la *proyección total,* la *proyección empírica* o proyección sentimental, de la cual es una parte la creación del objeto por el *yo pienso;* creación motivada, quizás, como la estética, por algo exterior impenetrable, la *cosa en sí,* el *noúmeno* kantiano. *La Lógica nació de estilizar y seleccionar el acto primitivo, místico, de la proyección del yo empírico, por razones de mera utilidad.* El mundo del hombre primitivo debió ser un sorprendente mun-

(1) "La Filosofía Alemana desde Kant." Pág. 19 de la traducción española de F. Giner.

do, plenamente estético, como el de los niños (1), sin principios, ni leyes, ni imperativos de conducta. Y el ideal de acción que presentaríamos para el superhombre —el yo empírico más rico de la historia—, sería el de un sér que ha logrado tan alta exteriorización de su vida mental, y tan justa y exacta justipreciación de las leyes científicas y las normas de conductas sociales, que vuelve otra vez a la ingenuidad de visión, a la *virginidad espiritual,* que diría M. Bergsón, del humilde adorador de un fetiche (dios elaborado por las propias manos del creyente, como lo expresara el vocablo portugués).

Pero si la *Einfühlung* es un hecho primario e irreducible del espíritu, superior a toda asociación, es justo admitir que no toda *Einfühlung* reviste significación estética. Desde luego, la *apercepción trascendental* no es un hecho estético, y la efusión del alma en el mito religioso, tampoco lo es.

Según Wundt (2), la unión de la conciencia y el objeto es tanto más íntima, cuanto que el sentimiento que los liga sea más profundo. Cuando la emoción es intensa y permanente, los objetos viven la vida del sujeto. Si la objetivación determinada por un sentimiento intenso tiene sólo por resultado hacerlo traducir bajo formas sensibles, se produce la creación estética—simple representación—.

(1) Una niña, para manifestarme su afecto, me decía: "Te quiero azul," proyectando, inconscientemente, su almita, sobre el afecto que me consagraba y el color que prefería.

(2) "Volkerpsychologie" (Mythus und Religion).

Cuando la objetividad es completa y llega hasta animar y personificar el objeto, resulta la creación mítica. La intervención de la realidad es mayor en el mito que en el arte, donde los factores subjetivos e individuales tienen más libertad. La creación estética, a la vez que más variada en sus motivos, es más sencilla. "En la creación mítica la impresión común a todos, con ocasión del mismo fenómeno, tiene más vitalidad; la proyección de la conciencia es más completa y la transformación del objeto más permanente y estable, porque sólo participan en ella las imágenes y afecciones comunes a todos los miembros de la colectividad" (1).

En nuestro sentir, tiene mucha razón el señor Cornejo al afirmar el carácter eminentemente social del mito, ya definido en la obra de Wundt, pero no suficientemente puesto de relieve. *Creemos que la diferencia más característica entre el proceso mítico y el artístico, se funda en la acción de la colectividad.* Claro está que el arte es también fruto combinado del genio individual y el ambiente colectivo; pero en tanto que, *en la obra dramática o poética de Shakespeare y Dante, lo primero y principal es el genio del artista* (diga lo que quiera Taine en su célebre teoría, un tanto desacreditada ya, de *la raza, el medio y el momento* como causas universales de la obra de arte), *en el proceso mítico* de efusión del alma sobre la naturaleza o

(1) "Sociología General," por M. H. Cornejo. Páginas 104 y 105 de la traducción francesa de E. Chauffard.

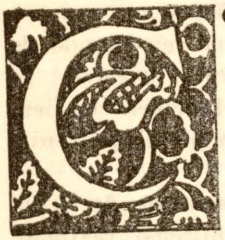
los hechos de la vida humana (principalmente el sueño y la muerte), *casi tan importante como la propia individual proyección sentimental, resulta la uniformidad y homogeneidad del temor y la esperanza en el espíritu de los creyentes.* El proceso *mítico* es un desgajamiento más completo, más común, y, lo que es muy importante, porque también constituye otra diferencia característica, *más utilitario. Ninguna religión ha sido, es, ni será desinteresada. Aun las más altas y nobles, como el budhismo, implican un utilitarismo del sentimiento.* ¡Qué diferente la actitud del que reza, actitud, en suma, *demasiado humana,* llena de temor y esperanza, comparada con la actitud divina del gran escultor florentino que, después de realizar su insuperable obra de arte, golpeó con el propio cincel a su criatura marmórea, profiriendo esta sola expresión: "¡Parla!," que compendia y cifra el fenómeno estético de la *proyección creadora!*

Nos parece quedar dilucidado, en lo anterior, que, primero: la Einfühlung es un proceso irreducible por asociación; y segundo: no toda Einfühlung es estética.

Pero, hay un punto obscuro en la teoría de los estéticos alemanes, y es, a nuestro modo de ver, el más interesante de todos, porque explicaría, precisamente (hasta dónde puede ser explicable el enigma), ese tránsito de la intuición a la expresión o, en otros términos, la creación misma de la obra de arte.

Creemos haber definido, verosímilmente, este tránsito misterioso, en virtud de las ideas que expondremos a continuación, que constituyen lo que nos atreveremos a llamar *teoría de la intuición poética,* tomando esta última palabra en su más puro significado etimológico. Poeta, en griego, es *el creador.*

II



ONSIDERO Leibniz que son los pensamientos *acciones nacientes,* que dibujan o perfilan ya, de antemano, la acción misma, posterior, del sujeto. Y el psicólogo francés Fouillée, construyó sobre este pensamiento leibniciano el sistema filosófico de las *ideas-fuerzas.* Su fórmula equivale a la citada de Leibniz, y, en realidad, es otra enunciación del principio: *"toda idea es conativa." Todo movimiento espiritual tiende al acto.* Los estados anímicos propenden a asegurar la posición y la conducta del sér viviente en el mundo.

En verdad, el mundo y el espíritu son dos abstracciones que la conciencia ampara. Los estados mentales no se engendran solos. El espíritu y el cuerpo se ligan entre sí por modo misterioso, al punto de que, por las manifestaciones físicas del alma, sabemos que existe; así como, sin una fuerza, sin un ímpetu, sin una espontaneidad interna, se nos reduce la sustancia material a la mera extensión. Acaso lo que llamamos espíritu y lo que

denominamos cuerpo no sean sino diversos aspectos de una misma realidad, que nos es imposible empezar a conocer, y, por tanto, a utilizar, si no la bifurcamos, indefectiblemente, en dos eternos símbolos irreducibles.

El problema de las relaciones del espíritu con la materia es uno de los rompecabezas más abstrusos de la filosofía. Su comunicación sempiterna es el fenómeno más trivial y el arcano más hondo de la existencia. Con este hecho arcano y trivial se liga, íntimamente, la cuestión del origen del lenguaje y el misterio de la intuición poética, el enigma del arte.

Ahora bien, en esta relación constante de lo interior y lo exterior, que es la suprema realidad, las ideas que sirven al aseguramiento o al diseño de nuestra acción sobre las cosas, se exteriorizan en los actos vulgares de la vida, que implican siempre una *esquematización,* una *estilización* práctica de la realidad. Entonces, la exterioración espiritual obedece a fines utilitarios, y desaparecería, probablemente, si estos fines desaparecieran. El mundo se selecciona porque sólo debe atenderse a él *en función* de la vida individual que se prepara. Efectúase la *apercepción* trascendental, o proyección lógica del *yo puro,* y se *geometriza* el mundo o se le mecaniza para los fines prácticos del vivir.

Pero la otra proyección del *yo empírico,* la *proyección sentimental,* es *introyección* que el mundo

no consiente, que la vida vulgar no admite, y, sin embargo, ha de exteriorizarse, porque, como toda idea, es *conativa,* como todo movimiento espiritual, propende a su expresión. *Las dos causas o fuerzas propulsoras, se suman en un resultado nuevo y magnífico, por inesperado y creador. Como la vida ordinaria no consiente la intuición desinteresada ni la proyección sentimental, ellas forjan su mundo, su región, su universo, que parece duplicar la vida ordinaria y el mundo habitual. Surgen las estatuas en su reino marmóreo y broncíneo; las sonatas y las sinfonías en su región hermética, sonora y llena de misterios; la arquitectura, la pintura y la poesía en su respectivo territorio ideal. Son expresiones, exterioraciones irrefragables, fatales, espontanísimas de la proyección sentimental, que no hallan cabida en los momentos y las situaciones de la vida de todos los días, y que, no obstante, tienen que realizarse de algún modo y en alguna forma, para cumplir con su ley; porque, como dijimos antes," todo movimiento espiritual tiende al acto." La intuición poética o creación artística, es la resultante de dos fuerzas, no ciertamente excluyentes, pero sí opuestas: el movimiento conativo de las ideas y el obstáculo que, para la proyección sentimental del yo empírico, opone siempre la experiencia ordinaria de la vida.*

En la biografía de todos los grandes poetas y artistas se encuentran episodios que corroborarían nuestro pensamiento; pero es particularmente in-

teresante, lo que al respeto relata Román Rolland en su Ensayo sobre Berlioz: (1). "En el momento que la salud de su mujer le hacía que tuviera mayores gastos qué erogar, una noche, tuvo la idea de una sinfonía. Poseía ya todo el primer tiempo: un *allegro* en *la* menor. Levantóse, e iba a escribir, cuando pensó: si principio el trozo, escribiré toda la sinfonía. Será considerable. Emplearé tres o cuatro meses. No escribiré para los periódicos, y nada ganaré. Además, si por ventura concluyere, no podré resistir a la tentación de hacerla copiar (lo que importaría de mil a mil doscientos francos); en seguida habrá que oir la sinfonía. Daré un concierto cuyos gastos no se cubrirán. Perderé lo que no tengo: careceré de lo necesario para la pobre enferma, y no habrá con qué sufragar lo indispensable para mí y para mi hijo que, próximamente, ingresará en un buque... Estas ideas me produjeron calosfrío. Arrojé la pluma y me dije: "¡Mañana habré olvidado la sinfonía!" A la noche siguiente, pude oir con claridad el *allegro; me parecía verlo escrito.* Era víctima de una agitación febril; tarareaba yo el tema, e iba a levantarme, cuando las reflexiones de la víspera me contuvieron. *Vencí la tentación y me abandoné a la esperanza de poder* olvidar. Logré dormirme, y, al día siguiente, al despertar, todo recuerdo había desaparecido para siempre." ¡He aquí un ejemplo trágico de la lucha entre el mundo de todos los días y la exterioración

(1) Musiciens d'aujourd'hui.

del yo poético! Felizmente, no siempre la tragedia de la expresión artística concurre con la tragedia de la vida. Y, además, un intenso placer acompaña a quien supera la existencia en la región del arte. ¡Con razón todos piensan que el poeta es un dios caído que, no obstante, como el otro, crea!

No es, por tanto, el arte, una imitación de la Naturaleza. Tampoco su innecesaria repudiación. *Es un mundo puramente humano, en que colaboran como excitantes las fuerzas exteriores.* Suponed a un contemplativo, a un creador, a un poeta, en la vida vulgar, y le veréis rechazado sin remedio. El, entonces, se refugia en su imperio. Crea expresiones insólitas, que la Naturaleza no hizo sino sugerir. Ahí radica, amo y señor, *autónomo.* La heteronomía de la humanidad en la vida ordinaria ha cesado un instante, como diría Schopenhauer. Sísifo puede erguirse sobre sí mismo, haciendo descansar a sus pies la roca de su martirio. De su cabeza brota un mundo propio. Si pudiera permanecer siempre en él, habría herido de muerte al dolor con *la espada del canto.*

CAPITULO IX

La Intuición Poética y su Expresión

ODO proceso cabal de la intuición poética, termina en su expresión. Es decir, del mismo modo que el lenguaje es inseparable del pensamiento, a tal punto, que no podemos decidir si hablamos porque pensamos o pensamos porque hablamos; de la propia suerte que el espíritu y el cuerpo se relacionan en mancomunidad indisoluble, la intuición creadora sólo lo es porque expresa. El lenguaje artístico, como el reflejo humildísimo, es una fatalidad, una expresión inevitable. Psicología, Lingüística y Estética, entrañan, en el fondo, la misma cuestión.

Algunos filósofos juzgan que el pensamiento humano creó el lenguaje; pero, para semejante creación, habría sido indispensable que el pensamiento dispusiese ya de lo que iba a formar. Una inteligencia que no entendía (porque para entender necesitaba del lenguaje), se manifestó tan inteligente, empero, que entendió por qué no entendía, e ideó después, la invención del lenguaje, para poder entender. La sola enunciación de este absurdo obliga a rechazarlo. Esto es, la formación del lenguaje, no es un *proceso teleológico,* sino algo espontáneo,

concomitante con la razón. Por algo dijeron los griegos con el mismo vocablo, *logos, inteligencia* y verbo. *Discurrir* es lo mismo, en castellano, que *discursar*. En italiano, el discurso es el acto mental y su expresión. Muchos animales expresan con sonidos sus estados anímicos. La expresión parece ser un estado concomitante del esfuerzo psíquico interno. El acto reflejo es ya la inmediata respuesta a una excitación exterior. Posée cierta fatalidad intrínseca, verdaderamente ejemplar. Toda energía capaz de conmover nuestra organización nerviosa, termina, aun sin elevarse a los centros superiores, en una descarga expresiva. Diderot, al hablar del gesto, dijo esta palabra profunda: "todo gesto es una metáfora." *La expresión no se considera ya, hoy, dice Fouillée* (1), *como un signo más o menos lejano, que pudiera desprenderse del hecho expresado; es una parte integrante del hecho o de su historia, una prolongación fatal de los cambios mismos que lo constituyen, como el rugir del trueno es la prolongación del choque entre las nubes tempestuosas.* Habiendo preguntado Darwin a un niño de menos de cuatro años, lo que entendía por *estar contento,* el niño respondió: eso significa *reír, charlar y besar.* El joven psicólogo no separaba el sentimiento de su expresión." Para Fouillée, la ley psicológica y sociológica de la simpatía, rige y explica todos los fenómenos de la expresión (2).

(1) "La Psychologie des Idées-Forces." Pág. 141.
(2) Opus cit. Pág. 143.

Darwin explica la expresión de las emociones por el *principio biológico* de la herencia de los hábitos. Utiles, primero, para el mantenimiento o la defensa de la vida, ciertos movimientos se han conservado *aun cuando ya no revistan utilidad inmediata* (1).

Fisiológicamente, la ley que refiere o une la emoción con sus signos exteriores, es la de *la equivalencia de los movimientos*. Si la excitación nerviosa no se transforma, simplemente, en movimientos cerebrales, o en movimientos internos de las vísceras, sigue por los nervios motores y *transfórmase en movimientos de los músculos, que se vuelven, entonces, señales visibles y exteriores de la emoción* (2).

En nuestro sentir, un paso más, muy grave y trascendental, ha hecho dar a la teoría de las relaciones del espíritu y el cuerpo, y, por consiguiente, a todas las teorías lingüísticas, estéticas y psicológicas, la bella hipótesis de la emoción debida al gran psicólogo W. James. El mismo la formula, sintéticamente, en los siguientes términos, en el capítulo XXIV de su libro *The Principles of Psychology*: *"Los cambios corporales siguen, inmediatamente, a la percepción del hecho excitante; y el sentimiento que tenemos de estos cambios, a medida que se producen, es la emoción."*

Pongamos que se lograre demostrar que no toda

(1) Opus cit. Páginas 144 y siguientes.
(2) Opus cit. Páginas 147 y siguientes.

emoción se origina, primeramente, de lo que se juzgaba su cortejo expresivo. A pesar de ello, resultará innegable que, en muchos casos, la historia real del fenómeno psíquico ha sido trazada siguiendo la fórmula de James; y siempre se habrá probado, por medio de los brillantes análisis del psicólogo americano, que la intimidad entre la expresión y la emoción es más estrecha aún de lo que se creía, supuesto que, en muchos casos al menos, si no en todos, la causa de la emoción es el cambio corporal consecutivo a la percepción del fenómeno excitante.

Tratándose de los hechos estéticos, pensamos que la expresión artística resulta inexplicable sin hacer intervenir la *proyección sentimental.* La pura explicación *biológica* de Darwin; la explicación *fisiológica* por la equivalencia de los movimientos o la *psicológica* de la percepción del hecho excitante, que causa los cambios corporales, a medida que se producen, y engendra la emoción, como dice James, no bastan. Es menester hacer intervenir la *Einfühlung,* la proyección total del yo, sobre las cosas o los aspectos de la realidad que se expresan.

Hemos distinguido tres diversas especies de *Einfühlung*:

a). La *apercepción trascendental,* fundamento de la Lógica y la Lingüística;

b). La *Einfühlung* estética, propiamente dicha, o intuición poética (creadora); y, por último,

c). La proyección de la conciencia en el fenómeno mítico o religioso. La fórmula de la primera

Einfühlung, condición de toda la vida espiritual, la dió Fichte en estas palabras memorables: "Afirmemos un hecho cualquiera de la conciencia empírica, quitemos de él, una tras otra, todas las determinaciones empíricas, hasta que no quede ya en su pureza, sino *aquello que el pensamiento no puede, de ningún modo, excluir, aquello de lo que nada ya se puede quitar.*" "Todos conceden la proposición: A es A. Se la admite sin reflexión ninguna, como completamente cierta. La cuestión de que se trata no es, de ningún modo, si A existe o no. *No se trata aquí del contenido de la proposición, sino sólo de su forma;* no de un objeto del que se sepa algo, sino de *lo que se sabe de todo objeto,* sea cual fuere" (1).

Esta relación necesaria, que afirma la "proposición: *A es A;* esta X, que dice Fichte, es la *apercepción trascendental* de Kant, cuya expresión, que es la expresión mínima o límite, constituye, en nuestra opinión, la base de la Lógica y la Lingüística.

La *Einfühlung* religiosa o mítica, con sus caracteres diferenciales de solidaridad social y utilitarismo, a los que se hizo referencia en el capítulo anterior, tiene *por expresión* o término natural de su desarrollo, el fetiche, la oración, la magia, desde el simple amuleto y las prácticas más humildes de

---

(1) "Principios Fundamentales de la Ciencia del Conocimiento." Pág. 3 de la traducción francesa de Grimblot.

la hechicería, hasta la sublimidad de los *Himnos Védicos* o el *Padre Nuestro.*

La *Einfühlng* estética termina, naturalmente, como lo explicamos, también, en el capítulo precedente, dadas las condiciones hostiles, o simplemente contrariantes, del mundo de la acción, en la *creación poética,* en la obra de arte, en la afirmación del mundo *puramente humano,* arquitectónico, pictórico, escultórico, poético y musical.

Los grandes artistas son el portavoz humano de esta *extensión* inevitable del espíritu. Crean, porque tal es su ley: arrojarse fuera de sí, difundiéndose sobre la realidad con la espontaneidad incoercible del instinto. Parece un acto de posesión demoníaca, de hipnotismo, el proceder de los poetas. Su intuición se prolonga en su expresión. Su obra es su espíritu, materializado, exteriorizado, corporizado en símbolo.

A Nietzsche se debe esta página inmortal que nos cuenta cómo el "lenguaje figurado," de que hablan los retóricos, es el más natural, el menos impregnado de motivos o fragmentos racionales: "Lo que extraña profundamente—dice el filósofo—, es el carácter de necesidad con que se impone la metáfora. Parece que la expresión más natural, más justa, más sencilla, es la que se ofrece. En verdad se diría—conforme a la palabra de Zarathustra—, que las cosas mismas llegan al espíritu deseosas de volverse símbolos. Y todo acude con ternura anhelante para hallar cabida en el verbo y sonríe halagüe-

ñamente, queriendo volar arrebatado por él. Sobre el ala de cada símbolo, vuelas hacia cada verdad. Para tí se abren por sí mismos todos los tesoros del verbo. Todo movimiento quiere aprender a hablar de tí. Tal es mi experiencia de la inspiración —agrega Nietzsche—, y creo que se necesitaría volver atrás miles de años para encontrar un hombre que tuviera el derecho de decir: "Esa es también la mía..."

Nietzsche se engaña en su última exclusiva afirmación. Todo artista verdadero ha sentido cómo brota de su inconsciente la milenaria inspiración, el reguero de luz, la obra intuída y expresada, a la vez, en el milagro inasequible, en el arcano que parece humillar al pensamiento.

El pensador italiano Benedetto Croce, que no sólo es un filósofo original, sino un humanista doctísimo en la historia de la Estética, y un crítico literario de primer orden, tendrá para siempre el mérito de haber comprendido y afirmado la relación íntima que existe entre la intuición y la expresión estética. Su tesis afirma del modo más absoluto y categórico la identidad de la intuición y la expresión. Rotúlase su libro *"Estética come Scienza dell' Expressione e Linguistica Generale."* Indudablemente, bastará el título de su obra, para comprender que la *ciencia de la expresión,* es, según Croce, la *lingüística general.*

El conocimiento humano reviste dos formas. Es intuitivo o lógico; imaginativo o intelectual; indi-

vidual o universal; de las cosas o de sus relaciones. En suma, *produce imágenes o produce conceptos.* La intuición no tiene necesidad de amo o señor intelectual. Sin duda, muchas intuiciones, mézclanse con conceptos; pero, en otras muchas, no hay huella de semejante mezcla; lo que demuestra que no es necesaria. "Una obra de arte puede llenarse de conceptos filosóficos y aun tenerlos en mayor cantidad y más profundos que una disertación filosófica. Esta, a su vez, puede enriquecerse y abundar en intuiciones y expresiones; más, no obstante todos estos conceptos, la *resultante* de la obra de arte es una *intuición* y, a pesar de todas las intuiciones, la *resultante* de la disertación filosófica será un *concepto*" (1).

No basta, empero, según Croce, reconocer la independencia de la intuición, relativamente al concepto, para formarse de ella una idea verdadera y precisa, es menester seguir adelante y declarar que la intuición es la objetivación de nuestras impresiones, unidad indiferenciada de la percepción de lo real y la simple imagen de lo posible. En ella no nos oponemos como seres empíricos a la realidad externa. Tampoco la sensación formada y ordenada, conforme a las categorías del espacio y el tiempo, es intuición. "Un matiz del cielo o del sentimiento, un ¡ay! de dolor y un ímpetu de voluntad objetivados en la conciencia, *son intuiciones en que nada se ha formado dentro del espacio y el tiem-*

(1) "Estética come Scienza dell'Espressione e Iinguistica Generale." Capítulo I.

po" (1). En otros téhminos, el tiempo y el espacio podrán entrar *materialmente en la intuición,* pero como ingredientes, *no como principios ordenadores.* Tampoco es la intuición sensación ni asociación psicológica, ni representación siquiera, o sensación compleja. *"La intuición verdadera es, al mismo tiempo, expresión."* Sólo obrando, formando, expresando, intuye el espíritu. Si se separan la intuición y la expresión, jamás se podrá volver a reunirlas. *"El conocimiento intuitivo es el conocimiento expresivo."* "La intuición es la expresión, ninguna otra cosa, nada más y nada menos que expresión" (2).

En el capítulo anterior hemos dicho que todo movimiento espiritual tiende al acto, y que, no obstante, la proyección sentimental, no puede cuajar en actos de la vida vulgar, porque sólo las ideas que sirven a la inserción vital de nuestro sér en el mundo concuerdan con nuestra conducta ordinaria. Como el movimiento intuitivo *no puede exteriorizarse* (por su inutilidad), y, no obstante, siguiendo la ley de la vida psíquica en general, *tiende a exteriorizarse, la intuición se hace poética,* es decir, *creadora, expresiva,* como diría Croce. En numerosas ocasiones se ha objetado la teoría de Croce, haciendo ver que no toda intuición es creadora, y que, si así fuere, todos seríamos artistas. A lo cual ha respondido, por anticipado, el filósofo de

(1) Opus cit. Capítulo I.
(2) Opus cit. Capítulo I.

la intuición expresiva, que sólo podemos entender las obras de arte que crean los genios, o percibirlas y sentirlas, porque también nosotros somos capaces de expresar al intituir. Si sólo un Schúbert o un Chopín fuesen capaces de afirmar, expresivamente, su intuición personal de la melancolía o el deseo, nadie gustaría, como público, de un *lied* o un *preludio* célebres. Nos conmueven y encantan estos trozos musicales porque, al oirlos, llegamos, por un camino inverso, a la intimidad espiritual de Chopín y de Schúbert. La expresión musical del *lied* o el *preludio,* nos hace copartícipes de la intuición poética que los engendró, dentro de ese "libre juego de nuestras facultades" que, como lo vieron Kant y Schíller, constituye la condición universal del arte.

Otras pequeñas o leves y pasajeras intuiciones, se expresan por medio de una sola palabra, y mueren y desaparecen una vez que la palabra se pronuncia o se escribe; o bien se exteriorizan en una sola interjección, cuya energía patética es única, casi intransmisible; o, por último, son tan elementales, que su expresión se unifica con el rumor mismo del mundo que las engendra o el pétreo gesto de una roca que, al despertarlas, como que las acapara y expresa, sin necesidad de ulteriores movimientos; o unifícanse con la esbeltez de un árbol que se yergue o el parpadear discreto y luminoso de un lucero en la sombra. Un amigo nuestro, si oye que suena por la noche, el ruido misterioso del

silbato de una locomotora, indefectiblemente, se siente desasido de la vida y experimenta, según nos dice, un hondo placer informulable, cuya expresión es, quizás, solamente para él, el silencio inmóvil que guarda ante nosotros y el ademán, que siempre le acompaña, de cerrar los ojos y después abrirlos, con lentitud, como si volviese de un país remoto, embrujado, celestial; y suele proferir en seguida estas palabras: ¡Ya pasó!

Verdad es que media gran distancia entre esta simple intuición, pasajera y profunda, y las complejas intuiciones que forman los temas del *"Momento Musical"* de Schúbert o el angélico andante de su maravillosa *Sinfonía Incompleta;* pero *sólo distancia* es lo que media entre unas y otras intuiciones; es decir, *diferencia cuantitativa,* no cualitativa; y la Filosofía, como muy bien dice Croce, es *scientia qualitatum.*

Se ha dicho también que, si la intuición implicase, *ipso facto,* su expresión, los artistas no sentirían nunca la angustia que experimentan, al procurar plegar el verbo todo lenguaje musical, pictórico o escultórico (sonidos, color o materia), a las urgencias imperiosas de la propia concepción estética. A lo cual se puede responder, victoriosamente, en nuestro sentir, que estas dificultades no proceden de que la intuición no se adapte a su expresión justa, sino, más bien, de que *los elementos expresivos del lenguaje, de todo lenguaje—colores formas y sonidos—, se nos dan para el desempeño*

de fines utilitarios de la acción, y no para concordarlos con esa victoria violenta sobre las leyes ordinarias de la vida y sus fines comunes anejos, que implica siempre la Einfühlung poética, la intuición creadora. Por esto la técnica no es, en el adiestramiento de la mano del pianista, del ojo del pintor o del sentido muscular del acróbata, sino el resultado de un ejercicio corporal e intelectual lento, prolongado y escabroso, para lograr sacar al organismo humano de los caminos y direcciones por donde, ordinariamente, marcha, orientándolo hacia los nuevos rumbos de la acción artística. "El genio, se ha dicho, es una larga paciencia;" y, agregaremos nosotros, no hay ingenio sin técnica; pero el genio, la intuición, no es la técnica.

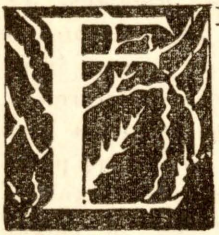
Aun en la intuición mística, cuando el autor de los *Libros Areopagíticos* declara que al Sér Supremo no se le puede nombrar ni definir en forma alguna, porque ninguno de los atributos de la realidad le conviene, llega a alcanzar la expresión estética de su pensamiento negativo, en esta magnífica expresión: *La obscuridad luminosa de Dios;* ya no resulta tan inefable lo inefable. Si el hombre se exalta al sentimiento de lo divino, y alcanza su verdadera intuición, la expresión le acompaña; y, ¡qué expresión!, ésta perfecta, absoluta, del bondadoso arcano místico: *obscuridad luminosa de Dios.* También Carlyle dijo de un modo espléndido: *"Hay que elevar altares al silencio..."*

En suma, la intuición poética (creadora), se

unifica con su expresión. Es su expresión. El mundo de la vida y de la inteligencia sirve de soporte a un nuevo universo: la región puramente humana del Arte.

CAPITULO X

Lo Bello y lo Sublime



N su *Analítica de lo Sublime,* Kant identifica, en tres de sus atributos, lo bello con lo sublime, porque ambos nos provocan una satisfacción desinteresada, universal y necesaria: "El método, aquí, no se apartará, pues, del de la anterior sección, a menos que haya que tenerse en cuenta que, allí donde el juicio estético se refería a la *forma del objeto,* comenzamos por la investigación de la cualidad, y aquí, en cambio, a causa de la *falta de forma* que puede haber en lo que llamamos sublime, comenzaremos con la cantidad como primer momento del juicio estético sobre lo sublime" (1).

La belleza refiérese a la *forma* y *definición* de un objeto dado; la sublimidad a *lo ilimitado* de su objeto. La belleza natural contiene una finalidad de forma por la cual el objeto parece haber sido predeterminado para nuestra imaginación. Lo sublime es lo *absolutamente grande;* supera y violenta a la imaginación, sobrepasa todo lo que podemos representarnos mentalmente, "demuestra *una facul-*

---

(1) "**Crítica del Juicio,**" traducción española de Morente, página 133.

tad del espíritu que *supera toda medida* de los sentidos" (1).

El análisis de lo sublime necesita una división más que no necesitó el de lo bello, es, a saber: la de *sublime matemático y sublime dinámico.* La simple apreciación de magnitudes por conceptos de números, es matemática; pero la de la mera intuición, es estética. *"Sublime es, pues, la Naturaleza, en aquellos de sus fenómenos cuya intuición lleva consigo la idea de su infinitud."* Lo que no puede ocurrir, sino después de haber hecho el mayor esfuerzo de imaginación, para apreciar la magnitud de un objeto y haber comprobado, no obstante, su inadecuación, su fracaso (2). En lo sublime, la razón—en el sentido kantiano del vocablo—, facultad superior al entendimiento, advierte su propia impotencia para ahondar el infinito; y todas las grandezas de la Naturaleza, parecen, entonces, pequeñas. "Un árbol que apreciamos por medio de la altura de un hombre, nos da, desde luego, una medida para un monte; y éste, si tiene cosa como una milla de alto, puede servir de unidad para el número que expresa el diámetro terrestre, y hacer este último intuíble; el diámetro terrestre para el sistema planetario conocido de nosotros, y éste para el de la Vía Láctea; mas la inmensa multitud de semejantes sistemas de la Vía Láctea, bajo el nombre de nebulosas, las cuales, a su vez, forman

(1) Opus cit. Pág. 139.
(2) Opus cit. Pág. 147.

entre sí un sistema semejante, no nos permite aquí esperar límite alguno" (1). Lo sublime en el juicio estético reside, pues, según Kant, *no tanto en lo grande del número, cuanto en que siempre llegamos a unidades mayores al adelantar.* Toda magnitud de la Naturaleza resulta pequeña; pequeña nuestra misma imaginación en toda su ilimitación, frente a las ideas de la razón pura. De aquí que el sentimiento de lo sublime entrañe un placer y un dolor. Dolor por la discordancia entre la imaginación y la razón; placer, porque así se nos revela la magnitud de nuestra naturaleza y nuestro destino. "El hombre, dijo Pascal, es una débil caña, pero una caña que piensa."

La Naturaleza también es una fuerza; pero, en el juicio estético, "considerada como fuerza que no tiene sobre nosotros ningún poder, es *dinámico-sublime*" (2).

He aquí este párrafo, gemelo del anterior que citamos relativamente al *sublime matemático,* que describe, con brío y grandeza indudables, el sentido de lo que Kant llama sublime dinámico: "Rocas audazmente colgadas y, por decirlo así, amenazadoras; nubes de tormenta que se amontonan en el cielo y se adelantan con rayos y con truenos; volcanes en todo su poder desvastador, huracanes que van dejando tras sí la desolación, el océano sin límites rugiendo de ira, una cascada profunda en un

(1) Opus cit. Pág. 150.
(2) Opus cit. Pág. 156.

río poderoso, etc., reducen nuestra facultad de resistir a una insignificante pequeñez, comparada con su fuerza. Pero su aspecto es tanto más atractivo, cuanto más temible, con tal de que nos encontremos nosotros en lugar seguro; llamamos gustosos *sublimes* a esos objetos, porque elevan las facultades del alma por encima de su término medio ordinario, y nos hacen descubrir en nosotros una *facultad de resistencia* de una especie totalmente distinta, que nos da valor para medirnos con el todopoder aparente de la Naturaleza" (1).

En suma, la inconmensurabilidad de la Naturaleza, como la irresistibilidad de su fuerza, lejos están de provocarnos a la placidez y ponderación de la belleza. No somos ya los cómplices inesperados de la vida apacible y encantadora, pero seguimos siendo sus desinteresados espectadores, porque, por grande que sea el mundo y fértil nuestra imaginación, lo infinito es mayor, y nuestra razón, sin abarcarlo, tiene otra medida no sensible, frente a la cual todo en el universo es pequeño. Y por poderoso que se muestre el dinamismo del mundo, nuestra persona humana permanece sin rebajarse ante esta fuerza, porque somos dueños de un poder de otra especie, el poder moral de la santidad y el heroísmo. Lo sublime nos levanta frente al mundo y nos hace entrever nuestro destino. Por eso es sublime la frase del justo: "Hazme fuerte, Señor, contra Tí mismo..."

(1) Opus cit. Pág. 158.

En la teoría de Schopenhauer, que es un voluntarismo pesimista, al desinterés de lo sublime matemático y dinámico, que Kant procuró explicar por medio de consideraciones morales, añádese un *sabor trágico* de oposición entre la intuición estética y la voluntad. A continuación exponemos las elocuentes descripciones de la sublimidad, conforme la sintetizan los párrafos de *"El Mundo como Voluntad y como Representación."* No obstante, lo sublime no es lo trágico, aun cuando, para el filósofo pesimista, todo asuma contornos y proporciones de tragedia, hasta la desinteresada contemplación del mundo.

"Frente a lo sublime, el estado de puro conocimiento tiene que ser conquistado, previamente, por el individuo, arrancándose con violencia y, conscientemente, de las relaciones del objeto que conoce que son contrarias a su voluntad, y elevándose libre y deliberadamente por encima del querer y del conocimiento de cuanto con él se relaciona... Si la angustia efectiva del individuo o el peligro procedente de lo exterior produjeran en la conciencia un solo movimiento real de la voluntad, ésta, personalmente afectada, se sobrepondría bien pronto, la contemplación serena se haría imposible y la impresión de lo sublime quedaría destruída" (1).

En seguida Schopenhauer presenta brillantísimos ejemplos de lo sublime matemático y dinámico: "Trasportémonos a una comarca solitaria; el ho-

(1) "El Mundo como Voluntad y como Representación." Pág. 55

rizonte es infinito, el cielo aparece sin nubes; ningún soplo de viento agita los árboles ni las plantas; no hay animales, ni hombres, ni aguas vivas; reina el silencio más profundo; semejante paisaje invita a lo serio, a la contemplación, al olvido de toda voluntad y de sus miserias; pero esto da también a aquel paisaje, donde dominan la soledad y el silencio, cierto matiz de sublimidad. Pues como la voluntad, ávida siempre de desear y de adquirir, no encuentra objeto alguno favorable ni desfavorable, no queda más que el estado de contemplación pura, y el que no es capaz de ella, sentirá el vacío de una voluntad sin empleo y el tormento del aburrimiento. La aptitud para apreciar este género de belleza, y, en general, la facilidad menor o mayor de soportar o de amar la soledad, son una excelente escala para medir el valor intelectual de los hombres. La comarca que hemos descrito nos da, pues, un ejemplo de lo sublime en grado inferior. Al conocimiento puro con su calma y su sobriedad, se halla asociado, como contraste, el recuerdo de una voluntad siempre dependiente, siempre miserable, agitada siempre por la necesidad de moverse. Este género de sublimidad es el que caracteriza la belleza bien conocida de las praderas sin fin de la América del Norte" (1).

"Esta impresión se hace todavía más poderosa cuando la lucha de los elementos desencadenados se efectúa ante nuestros ojos; cuando una catarata

(1) Opus cit. Páginas 57 y 58.

al precipitarse de la altura, hasta nos impide oir nuestra propia voz con su estruendo, o bien a orillas del mar inmenso, agitado por la tempestad, cuando olas monstruosas se alzan y vuelven a caer, se rompen impetuosamente contra los acantilados de la costa y elevan su espuma por los aires, a lo lejos; el huracán ruge, el mar brama, los relámpagos desgarran las negras nubes y los truenos cubren el ruido de la mar y el viento. En estos instantes es cuando el intrépido espectador de semejante cuadro, reconoce con toda evidencia la naturaleza doble de su conciencia; comprende que es individuo, fenómeno frágil de la voluntad, a quien el golpe menor de aquellas fuerzas podría aniquilar; sér impotente contra la poderosa Naturaleza; criatura dependiente, juguete de la suerte, átomo imperceptible enfrente de poderes colosales; pero al mismo tiempo se siente sujeto inmortal del conocimiento puro; es el portador del mundo entero; siente que esta lucha aterradora de la Naturaleza no es más que su propia representación, y que él mismo, en la tranquila contemplación de las Ideas, es un sér libre, ajeno a toda voluntad y a toda miseria. Tal es la impresión perfecta de lo sublime. Lo que la produce es la contemplación de un poder incomparablemente superior al hombre y que amenaza aniquilarle" (1).

En suma, según Kant y Schopenhauer, lo sublime entraña siempre un conflicto entre la imagina-

(1) Opus cit. Páginas 59 y 60.

ción limitada y la razón pura, cuyo ideal es infinito; entre el poder de la naturaleza y la fuerza moral del hombre; entre la intuición pura de la belleza y la voluntad preocupada constantemente con sus fines propios. Lo primero sería una concepción ética de lo sublime; lo segundo, también, porque el mismo Schopenhauer, que critica el modo de ver de Kant, se ve obligado a presentar toda su estética, no sólo su teoría de lo sublime, como un camino para la liberación de los móviles constantes del deseo.

Los estéticos de la *Einfühlung* basan el sentimiento de lo sublime en la proyección de la *fuerza de voluntad y de acción.* "En lo bello hallamos una voluntad o manifestación libre de vida. Esta manifestación de vida aparece frente a la voluntad o la acción, como algo que se ha alcanzado, conseguido, ganado; quiere decir que yo he adquirido algo, que poseo, que gozo de alguna cosa" (1).

El dominio de lo sublime, según Lipps,, es el de la fuerza que existe y obra; el campo de lo bello no sublime—de lo gracioso, de lo encantador, de lo delicado—, es el campo de los goces libres. En lo sublime, palpita la fuerza de la vida, el trabajo y el esfuerzo; en lo bello es el goce tranquilo, la satisfacción y el contentamiento, no la voluntad ni la acción.

"Un campo más importante que ninguno para el sentimiento de la fuerza y de la grandeza, y por

(1) "Los Fundamentos de la Estética." Pág. 512.

consiguiente, para lo sublime, es *el campo de la lucha,* aun el de la lucha estéril; pero la lucha es lo contrario de la manifestación libre de la vida, del alcanzar y gozar de aquello a que una necesidad nos impele" (1).

La proyección sentimental de nuestra propia energía sobre el mundo, nos hace difundirnos fácil y lisonjeramente, sobre la nube que se desliza ingrávida en el azul del cielo, o la onda que se expande y muere en la suave extensión de la playa arenosa; pero también se irrita con el obstáculo de la roca contra el cual golpea el océano enfurecido, o se yergue como roca prepotente contra ese mismo mar. Si la proyección se efectúa sobre el conflicto de las fuerzas cósmicas y no sobre los seres que en él actúan, se alcanza también el sentimiento de lo sublime. Diríamos que *la proyección sentimental que engendra lo sublime es sinérgica.* Y cuando se efectúa sobre un conflicto en el que una de las partes o fuerzas, o ambas, son humanas, con mayor razón se revela el carácter ético implícito en la sublimidad. Es, por ejemplo, el caso de Guzmán el Bueno, arrojando su acero a los sitiadores de Tarifa para el degüello de su propio hijo, en el conflicto entre la patria y el amor filial; o el héroe que defiende él solo, frente a un ejército numeroso, la autonomía de su pueblo, como Leónidas en las Termópilas; pero también hay conflicto y proyección sentimental de la propia fuerza en esta fra-

(1) Opus cit. Pág. 513.

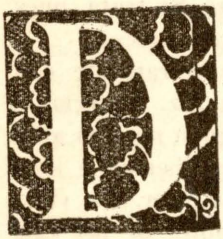
se célebre de Pascal: "El silencio de los espacios infinitos me espanta;" o en la actitud de Sócrates, que departe serenamente con sus discípulos sobre las pruebas de la inmortalidad del alma, momentos antes de morir. *Lo bello crea su mundo fantástico en el puro deleite de la contemplación. Lo sublime es la contemplación de la brega, de la pugna de las energías cósmicas, psicológicas y morales. El mundo entero es lucha, conflicto, sinergía; así es sublime; pero también es movimiento fácil, ritmo cadencioso, giro amable y seductor, así es bello. Apolo, que baña de luz el Olimpo y el Parnaso, es la advocación mitológica de la Belleza; Júpiter que amontona las nubes y tiene sobre sus rodillas el porvenir de las gentes, la personificación de la sublimidad. Pero ambos mitos brotaron de la misma raíz: la efusión del alma sobre las cosas que la incitan, la consternan o la encantan. Tanto en la paz como en la guerra, en lo estático como en lo dinámico, en el ritmo que se prolonga como en los que chocan entre sí, la intuición poética halla su expresión y ejercita su poder* (1).

---

(1) El lector hallará, en la página 132 del "Sistema de Estética," de E. Meumann, las razones de su disentimiento con respecto a la teoría de lo sublime de Kant y Schopenhauer. Los débiles argumentos aducidos por Meumann, nos parecen dejar incólumes las ideas y consideraciones sobre lo sublime, que dejamos expuestas en este capítulo.

CAPITULO XI

La División de las Artes y los Sentidos Estéticos. El Sistema de las Artes, de Hégel, y su Crítica. El Problema del Progreso en el Arte. Ensayo de una Clasificación Objetiva. Artes Puras e Impuras



IVIDENSE comúnmente las artes, en artes de la vista y artes del oído. Las de la vista son: arquitectura, escultura y pintura; las del oído, poesía y música. Esta es la división tradicional del acervo artístico de la humanidad.

"El arte, dice Hégel, se dirige tanto a los sentidos como al espíritu; por tanto, la división de las artes particulares debe apoyarse sobre los *sentidos* a los cuales se dirige y sobre los materiales sensibles que les corresponden. Es fácil ver que el tacto, el gusto y el olfato deben *excluirse inmediatamente.* Si se distinguen las estatuas al palparlas, paseando sobre la superficie suave y delicada del mármol el propio tacto, *nada en ello hay de común* con la percepción de la belleza y el goce artístico (1). La obra de arte tampoco puede ser *gustada.* El refinamiento del gusto sólo puede exigirse para la apreciación de los manjares y las cualidades químicas de los cuerpos. La obra de arte, por el contrario, debe considerarse en sí y percibirse por el hombre en la pura contemplación. No tie-

(1) ¿Excluiría Hégel a un ciego, de comunicarse por medio del tacto con las cosas bellas..? ¡Apoteosis del espíritu sistemático!

ne ninguna relación con el deseo y la voluntad. El olfato tampoco puede ser un órgano apropiado al goce artístico, porque los objetos no se dirigen a él, sino gracias a una descomposición química y en tanto que se disuelven en el aire. Se trata, pues, también, de una acción enteramente física."

"La vista, *por el contrario,* es puramente contemplativa. Débelo en parte a la luz, materia en algún modo inmaterial, que de ninguna manera atenta contra los objetos ni contra su libertad e independencia; solamente los hace aparecer. La vista, sentido sin deseo, abraza el conjunto de las existencias materiales: los cuerpos separados y distribuídos en el espacio, inalterables en su integridad, exhibidos nomás por la forma y el color."

"El otro sentido intelectual es el oído. En él tenemos lo opuesto, precisamente, a la apariencia visible. En lugar de hallarse en relación con la forma y el color, el oído percibe el sonido, las vibraciones de los cuerpos, sin ninguna disolución ni alteración. El movimiento ideal en que, merced al sonido, se revela el principio interno, el alma de los cuerpos, lo percibe el oído de un modo tan intelectual como el ojo la forma o el color" (1).

La página de Hégel que hemos querido citar en toda su extensión, niega rotundamente a los sentidos no privilegiados, su *función* o actividad estética. Por una parte, los *sentidos intelectuales;* por

(1) "**Estética.**" Tercera parte. Sistema de las Artes Particulares. Párrafo tercero: **De la División de las Artes.**

otra, el tacto, el oído y el olfato, *desprovistos de toda ingerencia o actuación en el mundo de la belleza.* Sólo dos amplias ventanas espirituales para asomarnos al ideal, y las otras vías de comunicación serían sólo claraboyas, que nos permiten comunicarnos y atender a los menesteres y urgencias apremiantes de la vida vulgar. *Juzgamos falsa la doctrina, por más que parezca contar con la unánime opinión tradicional y que se corrobore con la autoridad que le presta el gran nombre de Hégel.*

Los sentidos, primordialmente, hubieron de servir, con probabilidad máxima, a fines no estéticos ni intelectuales, sino para asegurar el éxito de la vida en cada sér viviente, procurando su *inserción,* cada vez más eficaz y perfecta, en las condiciones del ambiente. La vista y el oído, como el olfato y el gusto, como el tacto mismo, están involucrados en la acción de vivir, y sólo por excepción pueden prestarse a fines estéticos. Pero la potencia *superflua, la demasía vital acumulada, realiza la posibilidad de lograr que los órganos consagrados y elaborados para el cumplimiento de fines egoístas y biológicos, puedan, no obstante, servir de asiento y conducto a la contemplación desinteresada de la realidad, a la proyección sentimental del espíritu, a la intuición poética.*

Sólo que, en tanto que el tacto y el gusto, nomás por excepción se libertan del yugo originario, asociándose a las representaciones visuales y auditivas, la vista y el oído asumen, regularmente, la

autonomía de órganos exclusivos del espíritu. El gusto refiérese a la nutrición misma; nació pegado al seno del mundo, como la lengua del infante que se unifica con el pezón de la madre, y lo modela, con la finura de los labios, tan bello como es. Así el olfato, finísimo en el perro, principal instrumento de su defensa y su amor. El tacto, más fundamental que todos los sentidos, y del cual los otros no son, probablemente, sino depuraciones, estilizaciones y reminiscencias, es el verdadero *sentido de la tierra,* de que habla Nietzsche, la animación primera del barro que bendijo Jehová. Palpar, palpar es vivir. Palpa la medusa, elegante y muelle, en la penumbra deliciosa de su mundo acuático; y, al moverse, levanta o abate su carnosa sombrilla palpadora del misterio del mar. Palpa la serpiente, y, sobre su largo pecho, cada terroncito de la superficie terrestre va diciendo su secreto esencial. Palpa el amante, y, aun el místico amante, palpa lo impalpable... ¡Santo Tomás, Santa Teresa...! ¡Tantos otros más...!

Pero el oído y la vista, como dice Schopenhauer, están más descarnados de lo real: "El placer que experimentamos con la luz no es, en realidad, mas que el que nos hace sentir la posibilidad objetiva del conocimiento en su modo más puro y perfecto; de donde se infiere que ese conocimiento puro y libre de la voluntad, es un manantial de vivo goce, y que, por este concepto, contribuye ya, considerablemente, al placer estético."

"Esta observación acerca de la luz nos permite darnos cuenta de la riqueza inefable que hallamos en los objetos que se reflejan en el agua. Esta acción mutua de los cuerpos, unos sobre otros, que es de la especie más ligera, más rápida y más sutil; esta acción, a la cual debemos las percepciones más puras y más perfectas, la acción de la reflexión de los rayos luminosos, la vemos allí, ante nuestros ojos, en su causa y su efecto, ejerciéndose en gran escala y de la manera más clara, visible y perfecta. De allí viene el placer estético que experimentamos, y este placer se funda en el principio subjetivo del goce estético, y no es más que la alegría que nos causan el conocimiento puro y los caminos que a él conducen" (1).

La vista y el oído son, a un tiempo, el mirador para asomarnos al infinito, los respiraderos de la vida interior, los laboratorios del ensueño, las linternas mágicas de la esperanza, los jueces severos del error. ¡No se equivocan nunca! Nosotros somos quienes, en ocasiones, interpretamos mal sus datos. Creemos ver lo que no hemos visto, u oir lo que no hemos oído. No obstante, si su espiritualidad es mayor porque se encuentran menos comprometidos en los fines de la animalidad, ¿será imposible recibir, por ministerio del gusto, el tacto y el olfato, impresiones estéticas?

---

(1) **"El Mundo como Voluntad y como Representación."** Páginas 52 y 53.

autonomía de órganos exclusivos del espíritu. El gusto refiérese a la nutrición misma; nació pegado al seno del mundo, como la lengua del infante que se unifica con el pezón de la madre, y lo modela, con la finura de los labios, tan bello como es. Así el olfato, finísimo en el perro, principal instrumento de su defensa y su amor. El tacto, más fundamental que todos los sentidos, y del cual los otros no son, probablemente, sino depuraciones, estilizaciones y reminiscencias, es el verdadero *sentido de la tierra,* de que habla Nietzsche, la animación primera del barro que bendijo Jehová. Palpar, palpar es vivir. Palpa la medusa, elegante y muelle, en la penumbra deliciosa de su mundo acuático; y, al moverse, levanta o abate su carnosa sombrilla palpadora del misterio del mar. Palpa la serpiente, y, sobre su largo pecho, cada terroncito de la superficie terrestre va diciendo su secreto esencial. Palpa el amante, y, aun el místico amante, palpa lo impalpable... ¡Santo Tomás, Santa Teresa...! ¡Tantos otros más...!

Pero el oído y la vista, como dice Schopenhauer, están más descarnados de lo real: "El placer que experimentamos con la luz no es, en realidad, mas que el que nos hace sentir la posibilidad objetiva del conocimiento en su modo más puro y perfecto; de donde se infiere que ese conocimiento puro y libre de la voluntad, es un manantial de vivo goce, y que, por este concepto, contribuye ya, considerablemente, al placer estético."

"Esta observación acerca de la luz nos permite darnos cuenta de la riqueza inefable que hallamos en los objetos que se reflejan en el agua. Esta acción mutua de los cuerpos, unos sobre otros, que es de la especie más ligera, más rápida y más sutil; esta acción, a la cual debemos las percepciones más puras y más perfectas, la acción de la reflexión de los rayos luminosos, la vemos allí, ante nuestros ojos, en su causa y su efecto, ejerciéndose en gran escala y de la manera más clara, visible y perfecta. De allí viene el placer estético que experimentamos, y este placer se funda en el principio subjetivo del goce estético, y no es más que la alegría que nos causan el conocimiento puro y los caminos que a él conducen" (1).

La vista y el oído son, a un tiempo, el mirador para asomarnos al infinito, los respiraderos de la vida interior, los laboratorios del ensueño, las linternas mágicas de la esperanza, los jueces severos del error. ¡No se equivocan nunca! Nosotros somos quienes, en ocasiones, interpretamos mal sus datos. Creemos ver lo que no hemos visto, u oir lo que no hemos oído. No obstante, si su espiritualidad es mayor porque se encuentran menos comprometidos en los fines de la animalidad, ¿será imposible recibir, por ministerio del gusto, el tacto y el olfato, impresiones estéticas?

---

(1) "El Mundo como Voluntad y como Representación." Páginas 52 y 53.

"Preguntar cuáles son los sentidos estéticos, dice Croce, significa, en efecto, inquirir:

I. ¿Cuáles impresiones sensibles *pueden* entrar en las expresiones estéticas?

II. ¿Cuáles *deben* entrar necesariamente? A lo que desde luego responderemos que *todas* las impresiones *pueden* entrar en las expresiones o formaciones estéticas, y que ninguna impresión debe entrar en elas *necesariamente*" (1).

"Es una curiosa ilusión pensar que una pintura nos da impresiones *sólo* visuales. La suavidad de una mejilla, el calor de un cuerpo joven, la delicadeza y fragancia de un fruto, el filo de una espada, etc., ¿no son por ventura impresiones que recibimos de una pintura?; y, ¿qué tienen de *visual?* ¿Qué sería una pintura para un hombre hipotético que, privado de todos o gran parte de sus sentidos, adquiriese de repente el solo órgano de la vista?" (2).

Cuando vais por el campo, una madrugada fresca como ramo de flores, y aspiráis la felicidad del amanecer en la leche recién ordeñada de una vaca, cuya ubre guarda el misterio intrínseco de la vida; cuando gustáis la leche recién ordeñada, ¿no os provoca, además de cierto sentimiento inferior, el acto mismo de gustarla, una impresión estética, un deleite artístico? Guyau asegura haber experimen-

---

(1) "Estética." Capítulo II. Crítica de la Teoría de los Sentidos Estéticos.

(2) Opus cit. Capítulo II.

tado, así, una impresión de belleza. ¿Pensáis como Guyau?

La perfumería sutilísima en matices diversos y armoniosos, ¿no os habla, con imperio discreto y real, de intuiciones artísticas? Los franceses dicen: "las otras razas se alimentan, Francia come." ¿No os evoca el magnífico arte culinario, la sombra platónica de la belleza? Al pasar vuestra mano sobre la tersura del marfil y daros cuenta de la preciada calidad de esta substancia, ¿no acompaña a vuestro deleite físico un sentimiento de hermosura? No es bello el roce leve del seno de Cleopatra sobre las pieles de las bestias feroces que gozaron la suprema distinción de acariciarlo?

Meditemos en la conjunción de todos los sentidos, *estéticos* y *no estéticos;* más todavía, en la complicidad de las potencias de la vida (en lo que tienen de intrínseco y fundamental), sintetizadas en versos como los de Lugones, que resultarían ininteligibles, sin la posibilidad constante que nos asiste de hacer colaborar en la intuición poética la totalidad del yo psíquico, nuestro *ego espiritual,* emocional e instintivo, y no puramente intelectual:

"El mar, lleno de urgencias masculinas,
bramaba al rededor de tu cintura,
y como un brazo colosal, la obscura
ribera te amparaba. En tus retinas,

Y en tus cabellos, y en tu astral blancura,
rieló con decadencias opalinas,

esa luz de las tardes mortecinas
que en el agua pacífica perdura.

Palpitando a los ritmos de tu seno,
hinchóse en una ola el mar sereno,
para hundirte en sus vértigos felinos.

Su voz te dijo una caricia vaga,
y al penetrar entre tus muslos finos
la onda se aguzó como una daga."

¡Aun cuando los resplandores de lo divino entran como color, dibujo, ritmo y melodía, derechamente al alma, también suelen agitar, en el misterio más ilustre, la palpitación de la carne y la materia, ofreciéndola en homenaje al Ideal!

En resumen, no hay sentidos estéticos y no estéticos; pero la vista y el oído son, sin duda, más propicios a la economía de la belleza. La división de las artes fundada sobre esta distinción trivial, relativamente falsa, no puede servir de base, por sí sola, a una buena clasificación de las artes. Habrá que buscarla por otros rumbos diversos, y que basarla en el mismo principio estético de la intuición poética. ¿Cuál es el gran hecho objetivo *que corresponde en el mundo a la contemplación desinteresada?* En él, reposaría sin obstáculos, la clasificación objetiva de las artes. Mas, antes, nos es menester estudiar el *"Sistema de las Artes Particulares,"* que concibió Hégel. Dedicaremos a su análisis la segunda parte de este capítulo, y reserva-

remos para lo último la investigación del fenómeno que, objetivamente, corresponderá a la intuición estética.

El *sistema de las artes* de Hégel se construye sobre los principios generales de su síntesis metafísica: la *identidad de lo real y lo ideal,* por una parte, y la *dialéctica,* por otra.

Kant declaró incognoscible la *cosa en sí.* A través de Fichte y de Schélling, llegó Hégel a la identificación de lo real y lo ideal. "El pensamiento de la existencia, es la existencia misma que piensa en nosotros." O bien, esta otra fórmula absoluta: "lo real es racional." El arte no puede ser, entonces, sino la representación de lo *ideal;* y las diversas artes se clasificarán, según el modo de que usan para llegar a ser capaces de expresarlo. Lo que ya implica, desde luego, el establecimiento de una gradación, de una *jerarquía de las artes,* y, por consiguiente, también, *el progreso afirmado como ley del arte;* además, *lo transitorio del arte* mismo que, al progresar según su ley tiende a convertirse, desnaturalizándose, en pura metafísica abstracta.

La dialéctica, formulada ya en el axioma de Heráclito: "Todo existe y nada existe," se vuelve, en el sistema de la identificación de lo real y lo ideal, la ley del mundo. La existencia es una sucesión perenne de acontecimientos ligados entre sí, y que actúan, unos sobre otros, sin que nada permanezca constante ni sea lo que antes fue; sino donde todo se mueve, se transforma y perece. O como dice Hé-

gel: "A todas las cosas les es aplicable el sér y el no-sér." Un sistema de las artes cuya única misión es expresar el ideal, deberá ser la constante aplicación dialéctica del sér y el no-sér a la arquitectura, la escultura, la pintura, la música y la poesía. *La Historia es la Lógica y la Estética, a la vez.*

Sentados estos preliminares, señalemos el proceso histórico del arte, según Hégel, lo que equivaldrá a un *ordenamiento o clasificación de las artes particulares.*

Ahora bien, *el arte en su progreso, ha pasado por tres formas principales: la simbólica, la clásica y la romántica.* La arquitectura significa los comienzos del arte, en virtud de su misma naturaleza. En su origen, la representación artística del elemento espiritual, no halla los materiales convenientes y la forma que le corresponde; "limítase a ensayos, cuyo fin es alcanzar la verdadera armonía entre ambos términos; se contenta con un vínculo, exterior todavía, entre *la idea y su modo de representación.* Los materiales de la arquitectura proporciónalos la materia propiamente dicha, no animada por el espíritu, sino modelada conforme a las leyes de la pesantez, por líneas y formas de la naturaleza exterior, con *regularidad y simetría. La obra de arte arquitectónica ofrece un simple reflejo del espíritu"* (1). La arquitectura es *el arte simbólico por excelencia.*

---

(1) "Estética." Tercera parte. Sistema de las artes particulares. División de las Artes.

En seguida la escultura. Su principio es la *individualidad espiritual* que constituye el *ideal clásico.* Toma por elementos físicos la materia pesada y sus tres dimensiones, como la arquitectura, pero sin limitarse a modelarla regularmente, según las leyes de la pesantez. "La forma determinada por el fondo mismo, es, en la escultura, la vitalidad del espíritu, la forma humana y su organismo viviente penetrado por el soplo del espíritu" (1). La escultura es *el arte clásico* por antonomasia.

El arte romántico abarca la pintura, la música y la poesía. La pintura inaugura la serie. "Aunque contenida en los límites del mundo exterior, no representa sólo la concentración ideal del absoluto en sí mismo; lo manifiesta también en su *personalidad subjetiva,* en su existencia espiritual. El hombre, con su carácter determinado, sus sensaciones, sus voliciones, sus acciones, sus relaciones con los demás seres; en sus penas, sus sufrimientos y su muerte; en todo el círculo de las pasiones y las afecciones, constituye el asunto de la pintura" (2). Pero en cuanto a los medios de expresión de estas ideas, la pintura no emplea la materia pesada con sus tres dimensiones; la espiritualiza como hace con las figuras; aproxima el elemento físico y el espíritu, al disponer la apariencia real y transformarla, para la vista, en apariencia puramente artística. En la escultura y la arquitectura tórnanse

(1) Opus cit. Tercera parte.
(2) Opus cit. Tercera parte.

visibles las formas por la luz exterior. En la pintura, por el contrario, la materia, obscura en sí, manifiesta su elemento interno, su ideal: la luz.

Dentro de la propia esfera, dice Hégel, la música se opone a la pintura. *"Su elemento es el alma misma, el sentimiento invisible o sin forma,* que no puede manifestarse al exterior sino sólo por medio de un fenómeno que desaparece rápidamente y se borra por sí mismo." Su elemento físico es el sonido, sus combinaciones y sus modos, sus acordes y sus divisiones, sus oposiciones y sus disonancias, armonizadas conforme a las relaciones de cantidad y proporción que el arte ordena.

La poesía es el verdadero arte del espíritu; el más rico de todos. Su dominio es ilimitado. Sin embargo, lo que gana desde el punto de vista ideológico lo pierde en aspecto sensible; *pero esto también implica un progreso, porque el sonido es la palabra, el signo.* La poesía reproduce, en su propio dominio, los de todas las demás artes. Como *poesía épica,* da a su contenido la forma de la *objetividad.* Como *poesía lírica* es *subjetiva,* y suele traer a colación el auxilio de la música. Por fin, como *poesía dramática,* representa al hombre total en un espectáculo visible. ¡Apoteosis del arte en general y del arte romántico!

En seguida, el gran dialéctico, para quien *la historia es todo* (siempre que no se oponga a *su* lógica), como Júpiter Olímpico (Júpiter no las habría desdeñado quizá), desdeña otras bellas artes, y entre

ellas, la danza; *"Es un anfibio,"* un sér de transición, "nada que sea perfecto." Hégel la pasa por alto. Pero, nos ocurre preguntar, ¿por qué este desdén para el *anfibio-danza,* y no para los *otros anfibios* como el arte dramático, verbi gracia? ¡Si todo el mundo del arte, y el arte mismo, en general, es un anfibio inmenso que se desbarata en las mallas de la red dialéctica del hegelianismo...! ¡Nada que *sea perfecto!*

En el *arte simbólico,* la idea todavía no se puede expresar y sólo se deja traducir con los medios ponderosos de su expresión. En el *arte clásico,* se halla la armonía de la forma y el contenido. Pero la idea osa más todavía, desacata el acuerdo armonioso, y busca lo infinito y lo ilimitado. Por buscarlo y progresar sin término, el arte se negará a sí propio y se convertirá en metafísica abstracta... *Tal es la paradoja estética del hegelianismo: el Arte negado por el Arte.* O, como diría Heráclito: "Todo existe y nada existe."

Si hubiésemos de objetar el sistema de las artes de Hégel, le opondríamos tres razones, que se resumen en la última, a saber: *No es posible establecer jerarquías entre las artes. El arte no es un fruto transitorio y perecedero de la cultura. El progreso artístico de la humanidad es muy discutible, y sólo puede ser afirmado en determinadas épocas de la historia, si afirmable fuere; porque, lo que más bien progresa en arte, es el procedimiento técnico,*

el medio de expresión, no la intuición misma, no la imaginación creadora del genio.

Las obras científicas se elaboran por partes. Las obras artísticas son el resultado, siempre sintético, de la proyección sentimental, de la intuición poética (creadora). De aquí que no admitan, como ley intrínseca de su naturaleza, el progreso (*progressus*), la marcha hacia adelante, que es lo que etimológicamente significa la palabra.

En nuestra opinión, un templo egipcio es, en su poderosa individualidad simbólica, algo único, esencialmente improgresivo. Su sublimidad y majestad quedan expresadas, para siempre, dentro de sus proporciones colosales. Podrá construirse de otro modo, en forma más graciosa y expresiva, pero *no mejor*. Será el Parthenón más armonioso, dentro del ideal clásico; pero no *más hermoso* que su magnífico antecesor. Al desaparecer el símbolo egipcio, la humanidad abandonó *un momento único, inconfundible y perfecto* de su historia. Podrá, asimismo, concebirse el arte romántico como una exaltación del alma humana al infinito; pero el arte apolíneo de la arquitectura griega subsistirá, como algo insuperable, representativo de un instante único y definitivo, también, del ideal humano.

Lo mismo en escultura que en arquitectura. El Escriba del Louvre es un profundo ejemplo de sobria expresión artística. Su gloriosa impasibilidad no es inerte y pétrea, sino por el contrario, algo que alienta con la vida oculta y sutil de las grandes creacio-

nes. Yace macizamente instalado sobre sí mismo; descansa como si fuera inconmovible. Su actitud parece haber aprisionado la gravedad de la materia en la placidez regular del pensamiento.

El Apolo del Museo Británico traduce la digna actitud del genio griego. El símbolo egipcio cede su puesto a la forma divina y perfecta de adecuación de la materia y el espíritu. La expresión es mucho más sabia, mucho más ingeniosa y variada, pero no más profunda. Hubo algo en el símbolo hierático del egipcio, que el griego no expresó. Al expresar mejor, expresó menos; es decir, dejó de expresar el misterio augusto e insondable, la eternidad objetivada en sublimes hipogeos, en menolitos gigantescos, que harán siempre del arte egipcio una elaboración inmortal.

El Moisés de la Cartuja de Dijon es más espiritual todavía que el Apolo griego. El artista cristiano pulió y sobó la piedra para arrancarle una oración; para destruir su ponderosa gravedad y hacerla vehículo de la espiritualidad triunfante. El desequilibrio muéstrase de nuevo; pero ahora es en pro del espíritu y no de la materia. El "genio romántico," como diría Hégel, hizo de las artes y la filosofía siervas humildes de la fe.

Aun podría continuar la ejemplificación poniendo junto al Moisés medioeval el Balzac de Rodin. En el Balzac, poco se muestra lo que no es el alma. La figura ciclópea yace en una indecisión intencionada, profundamente expresiva. Sólo el rostro asu-

me su valor pleno, su absoluta espiritualidad. Un griego habría pensado, al contemplar la célebre escultura, que acaso su autor se habría propuesto realizar una caricatura genial. ¿Será el arte moderno un arte caricaturesco en el que sólo se exalta lo que nos conmueve como revelación del espíritu? ¿Terminará la evolución del arte romántico en una especie de sistema abreviado de signos de las pasiones humanas, que equivaldría en lo estético a la taquigrafía sumarísima de la emoción?

Acaso estemos clausurando con nuestro simbolismo inveterado un gran ciclo de la evolución artística. El egipcio, como nosotros mismos, labró símbolos. *El progreso artístico parece una tesis absurda.*

La evolución de la sinfonía (sonata magna para orquesta), de Haydn a Mózart y Beethoven, estribó también en la búsqueda de la expresión más enérgica, más dúctil, lo cual no implica que la obra sinfónica del creador de la "Pastoral" y la "Heroica" haya de situarse, en la escala perenne de las obras geniales, sobre las aladas sinfonías de Mózart o las nobles creaciones de Haydn. En Beethoven hay más profundidad, pero no más belleza.

Una expresión humanísima impide la formación de obras menos dramáticas, menos apasionadas, ciertamente, pero más puras, acaso, más serenas, más apolíneas. ¿Quién concebirá hoy, como Haydn, aquellos jocundos temas, leves y desinteresados, sin metafísica embrollada ni esotérica intención...?

La música, como la pintura y la poesía, no sabe ya de las ingenuidades purísimas que formaron el encanto de nuestros mayores. La diafanidad armoniosa ha desaparecido, para ceder su puesto a la expresión estética contemporánea, eléctricamente cargada de ideas como las nubes tempestuosas de relámpagos.

Y si, dentro de un mismo arte, el progreso no resulta ostensible, *equiparar entre sí las diversas artes particulares, para declarar a una de ellas progresiva con relación a las demás, nos parece imposible.* Hégel pone a la cabeza de las hermanas inmortales a la poesía, que compendiaría en sus tres formas (lírica, épica y dramática), la evolución estética; Schopenhauer prefiere la música, "directa e inmediata objetivación de la voluntad," y no mera representación de una *idea platónica,* a la arquitectura, la escultura, la poesía y la pintura. *Nosotros creemos iguales en dignidad y sublimidad a las cinco Musas, y repetimos, a su respecto, la frase suprema de Víctor Hugo: "la obra maestra es igual a la obra maestra." Imposible nos sería poner a Apolo sobre Dionisos. La epopeya y la escultura son tan absolutas como el drama y la música; escatimarles merecimientos es, en nuestro sentir, un error indigno siquiera de discutirse.*

Por último, no abrigamos ningún temor de que el arte perezca y se convierta en metafísica abstracta. A partir de las civilizaciones primitivas, desde el tatuaje y las danzas bárbaras hasta las

obras musicales de un Wágner o un Moussorgski, el arte ha sido y será uno de los elementos diferenciales de la humanidad, a través de los siglos. Contra su hegemonía victoriosa nada ha podido la dialéctica hegeliana..., ni ninguna otra dialéctica.

Las geniales reflexiones de M. Henri Bergsón sobre la intimidad de la *razón pura* y el espacio, por una parte, y la *intuición* y el tiempo por otra, han venido a probar con claridad que la razón no es capaz de entender el movimiento, sino resolviéndolo en una serie de posiciones estáticas. En cambio, la intuición, simpatía oculta del espíritu con la vida, es siempre correlativa y concomitante de un movimiento interior o exterior, espiritual o material. Las invencibles dificultades de Zenón de Elea con respecto a la concepción racional del movimiento, que inician, puede decirse, la filosofía griega, en su período de reflexión crítica, prueban la impotencia de la razón pura para resolverlas; pero se disipan en cuanto se recurre, como lo ha hecho M. Bergsón, a los datos inmediatos de la conciencia, a la intuición que tenemos del movimiento.

Podría formularse, quizás, en esta sola expresión, el carácter objetivo de toda intuición estética, y aun de toda intuición, en general: *la expresión de la individualidad en movimiento es el fin del arte.*

El profesor don Alfonso Caso, en su *"Tesis"* de la *Facultad de Altos Estudios* de la Universidad de México, rotulada: *"Ensayo de una Nueva Cla-*

sificación de las Artes," ha aprovechado la teoría de Bergsón para formular el cuadro sintético de las artes. He aquí su ingeniosa y profunda clasificación:

"I. Artes de la vista. (Representan *el sér que se ha movido*): Arquitectura, Ornamentación.

II. (O bien representan *el sér que se mueve*): Escultura, Pintura."

"III. Artes del oído. (Representan *el movimiento del sér*): Poesía, Música.

"IV. Artes de ambos sentidos: (vista y oído). (Representan el *sér y su movimiento*): Danza, Drama."

"Como se colige de la clasificación que proponemos, agrega su autor, no se declara a ninguna de las artes *superior* a las demás; simplemente se indica lo que expresa en particular, sin preferencia hacia ninguna otra manifestación estética."

"Mientras que las artes plásticas se gustan visualmente, y la Poesía y la Música sólo mediante el oído, dos artes más, que tienen entre sí grandes semejanzas, el Drama y la Danza, se disfrutan por ambos sentidos."

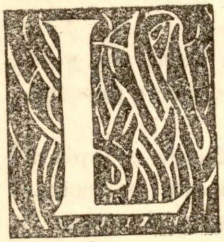
Creemos que la clasificación anterior (cuyo principio es la expresión del movimiento, del ritmo), es *un verdadero ordenamiento objetivo* y no subjetivo de las artes; por tanto, *muy superior,* en nuestro sentir, a la clasificación de Hégel. Además, se funda, *subjetivamente,* en el princicio de la *intuición estética,* que es la base de la explicación psicoló-

gica del arte y de la teoría de la *Einfühlung*. Por último, *no establece jerarquías imposibles entre unas y otras artes*. Deja a las hermanas inmortales en su igualdad bienaventurada. El organismo del arte quedaría completo, si a las *artes puras*, de que se ha hecho mérito en este capítulo, consagradas a la sola expresión de la belleza, se agregaran las *artes impuras* que, como la Poesía Didascálica, la Oratoria, la Historia, la Crítica y la Caricatura, *llevan implícito un fin intelectual, práctico, que las distingue de la pura expresión de la intuición desinteresada*. Significan, estas actividades artísticas complejas, la suprema victoria del Arte sobre la Vida. ¡Desde su región peculiar, derrámase sobre las acciones y los fines de la actividad ordinaria del hombre, el mundo de la intuición poética, y lo dignifica con la magia de su esplendor...!

Consagraremos el próximo capítulo al estudio de las *artes impuras*.

CAPITULO XII

Las Artes Impuras. Caricatura, Elocuencia e Historia



AS artes puras, poesía lírica, música, pintura, son la simple exterioración de la *intuición poética*:

"Yo escucho nada más y dejo
(abiertas
De mi curioso espíritu las
(puertas;
Los versos entran sin pedir
(permiso..."

Decía nuestro Manuel Gutiérrez Nájera, artista de tan selecta fantasía y privativa originalidad, que en balde buscaríase otro en la historia de las letras castellanas que debiera llamarse antepasado suyo.

Regularmente, el autor de obras de arte no reflexiona u opina sobre la vida, la refleja; no dogmatiza, canta; no critica, expone. El poeta abre las puertas de su alma y se le entran los versos, es decir, la existencia material y espiritual hecha poesía. El músico también ofrece sus sentidos virginales, "como cinco vastos y profundos mares," al ritmo universal. Un músico puro, Haydn, Mózart o Schúbert, es el ritmo cósmico que invade un espíritu humano y lo hace sonoro, como el viento de la mañana hacía cantar la estatua de Menón.

El pintor, para emplear la frase de Leonardo, "trasmútase en tantos colores como se le ponen delante."

El caricaturista difiere del pintor en un solo aspecto nomás; pero decisivo, fundamental. No solamente ve, sino que opina sobre lo que mira. No es imparcial; colabora con su propia intuición y dice qué piensa de lo que ha visto. De aquí que provoque, ipso facto, el deseo de reir.

Suponed a una linda muchacha frente al lápiz del caricaturista de talento. No será tan perfecto el modelo que cifre el ideal. Si así fuere, el artista insistirá, v. g., en las exiguas dimensiones de los ojos o en lo diminuto de la boca. La caricatura ponderará el defecto. Volverá insignificantes los ojillos, y la boca, si diminuta en el modelo, tornárase un leve punto. Y aquel trasunto de Friné, exhibirá con descaro sus gentiles imperfecciones, en su expresión caricaturesca. El lápiz agudo y malévolo opinó ya que, a pesar de ser bellos, los labios son poquita cosa para concordar con la perfección del conjunto, y que los ojos resultan dos manchas irreales, veladas increíblemente por las cejas y como perdidas bajo la desmesurada extensión de la frente. La caricatura insinúa con socarronería: "Es bella, en efecto; pero acaso no le habrían sentado mal una boca menos pequeña y unos ojos en armonía con la frente. De aquí que riamos al contemplar la obra de arte.

También en la literatura existen caricaturistas

de genio. Recordad, entre otros, al sutil ironista y humorista francés Jules Renard, uno de los más astutos auscultadores de la vida silenciosa de las cosas. Examinad este breve diálogo profundo:

"Las flores. ¿Habrá sol hoy?

"El girasol. Sí, queriéndolo yo."

"La regadera. Os pido perdón, queriéndolo yo, lloverá.

O este otro, estupendo de síntesis e intuición:

"La pared: No sé qué calofrío siento en la espalda."

"La lagartija: Soy yo."

A veces la caricatura alcanza proporciones trágicas. Leed el episodio de Sansón en la Biblia. ¡Qué terriblemente ridículo es el amante ciego ante la pérfida Dalila! ¡Cuán hondo dolor; qué risa tan extraña brota de nuestro corazón ante sus desventuras! La risa de la Escritura intimida y ofusca, como la de Shakespeare o la de Cervantes; pero deja en el alma, con la pena, un sentimiento sagrado, limpio de toda contaminación.

También la música suele reir. Es en los más grandes, en los mayores de todos los músicos, donde el noble arte del Amor y la Esperanza insondables se atreve a reir. No nos referimos, por supuesto, a las operetas de Offenbach; ni siquiera al genial

humorismo de Schumann o Berlioz. Nos referimos a la terrible "Marcha de los Reyes" de *Parsifal* (que evoca en nuestro recuerdo, irresistiblemente, los versículos de Sansón, merced a sus firmes notas cortadas y su *ley-motivo* imperioso que cojea, cojea como un monstruo valetudinario); o a la octava sinfonía de Beethoven, de la que dice Weingartner que reproduce en su imaginación, el cuento de Hoffman en que, mientras se resuelve cierta amistosa charla de sobremesa, entre amigos íntimos, a uno de los comensales le crece la nariz descomunal, ante sus contertulios, hasta realizar, casi, el verso de Quevedo:

"Erase un hombre a una nariz pegado."

El arte resulta más humano con caricaturas que sin ellas. Sin ambajes lo confesó así Rabelais—insigne caricaturista de genio—, al exclamar:

"Par ce que rire est le propre de l'homme..."

Desde luego, una diferencia se advierte entre el orador y el poeta. La oratoria triunfa momentáneamente, pero así también sucumbe. La poesía tarda quizás en vencer, pero, si vence, ha triunfado. El orador es más vital que el poeta, por eso es menos definitivo. En él late, al formase, el mundo. En el poeta como que se eterniza. Uno es la corriente psíquica que exorna la vida; otro el movimiento espi-

ritual que se estiliza y depura. El orador habla en presente; el poeta en futuro. La musa de la oratoria conságrase a la pasión que sobrecoge y exalta; la del poeta a la emoción que se contiene y ahonda. Uno es extensión y otro intención. Para el orador, el éxito clamoroso de un segundo. Para el poeta el renombre secular y definitivo. "El tiempo es oro; el silencio eternidad," como dijo Carlyle. Y agregó el filósofo: "Hay que elevar altares al silencio."

El poeta es un espectador de la vida. El orador un actor. Poesía quiere decir creación y contemplación; elocuencia, obra. Una oratoria que no tiende al acto es pura declamación inconsistente, puro verbalismo irreal. Para invitarnos a reformar el mundo, a modelarlo, hablan los oradores; por vencer el dolor de la vida y llevarnos al plano superior en que la misma vida "es bella aunque sea cruel," cantan los poetas. Un orador aconseja, persuade, salva o corrompe. Un poeta ni salva ni corrompe. Nació para expresar la Idea platónica que persiste sobre los cambios y vicisitudes de la existencia. El arte no sabe ser moral ni inmoral. Mira cuanto es desde la eternidad de su destino: "más allá del bien y el mal." *La elocuencia es otra arte impura, otra combinación, como la caricatura, de los elementos estéticos con el propósito intelectual, racional, de persuadir y mover a la acción. De aquí que siempre sea la oratoria más contingente que la poesía, más efímera y transitoria.*

¿Cuál de los grandes oradores del mundo no se

ha marchitado ya? ¿Quién lee a Castelar? ¿Dónde se hallan los devotos rendidos de Gambetta o Macaulay? Aún está enlutada la tribuna de Jaurés, y en sus fúnebres crespones perdióse el formidable aliento del atleta. Apenas cesa Clemenceau de pronunciar discursos, y nadie lo recuerda. ¿Quién, entre los grandes oradores del mundo, venció la indiferencia de la posteridad con el calor frenético que subyugó el alma de sus contemporáneos? Cicerón vive y vivirá entre los amigos de las letras humanas, por su ondulante filosofía y su estilo terso y puro, que reflejó las más ricas preseas del genio latino; el orador ya no arrojaría a Catilina del Capitolio. Demóstenes mismo no nos conmovería como cuando sostuvo ante Grecia absorta el "Proceso de la Corona." Al decir de su rival, Esquines, fué un león terrible; más, ¿qué rugido, qué voz no se pierde y apaga en el transcurso de los siglos...? En cambio, la gloria de Homero y Virgilio se ilumina con todas las auroras, y como que se espiritualiza y supera a sí misma...

Lejos de poderse reducir a la mera erudición, estimada en su plenitud, es la historia un esfurzo orgánico, estético, de reconstrucción del pasado; y sólo el que reconstruye la vida que fue y el mundo que se hizo antes y después se disgregó en la sempiterna evolución de las cosas, merece el nombre de historiador. Lo que una sola vez acaeció en el tiempo y el espacio y no volverá nunca a ser como fué, ya sea que se trate de la humanidad, de las

especies animales o vegetales o, en fin, del planeta mismo (gran ser histórico que hizo posible toda la historia); tal es su objeto; seres únicos entre sus afines; hombres únicos entre los hombres; pueblos, razas y civilizaciones personales, individuales siempre, siempre diferentes.

Hase reservado para sólo la historia de una persona humana, la palabra biografía. *Biografía es siempre la historia.* Es decir, pintura fiel de una unidad, ya que se trate de un sér o una nación. *Los grandes historiadores son quienes, además de poseer las prendas indeclinables de la erudición y la crítica, saben restaurar, revivir el asunto de sus indagaciones.*

Comienza el trabajo histórico con un proemio crítico y científico. Se discuten las fuentes; aquilátanse los documentos; depúranse los testigos ante el tribunal de la "pura razón." Mas, este esfuerzo no basta. Es menester seguir adelante en la obra histórica hasta alcanzar el último fin.

Cuando los hechos se han discutido a conciencia y los documentos hablan con claridad, todavía no empieza el trabajo más admirable. Es menester completarlo con una intuición del conjunto.

Suponed, para usar de una metáfora, que quizás ilumine la doctrina, que el historiador es como quien hubiese de construir un cuerpo sólido con los datos que, menguados y dispersos, yacen en los museos y las ruinas, en las bibliotecas y los archivos. Suponed que el sólido por construir fuere una pi-

rámide. Mas, a la vez, admitid que, a pesar de haber computado y dispuesto la construcción geométrica, no se tuviese aún la intuición rápida y luminosa de la pirámide total; *que no se viera en la mente* la conjunción de las caras de la pirámide en un punto. A pesar de todo el esfuerzo de la crítica, el sólido geométrico quedaría *por* construir, *sin* construir.

Así con el historiador como con el geómetra. Es preciso intuir, proyectar la conciencia propia hacia un punto ideal en el que todo converge como las caras de la pirámide en la metáfora explicativa. Si se adivina el punto de convergencia; si se tiene genio artístico para simpatizar misteriosamente con el carácter de un pueblo o de un hombre de genio, se logra ipso facto la creación histórica. Si se permanece indefinidamente en la crítica descarnada e incompleta, no se es historiador.

Ahora bien, este último esfuerzo es esencialmente artístico. Sólo por la intuición se alcanza. Sólo por el genio poético se cumple.

¿Por qué subyuga la historia de Juana de Arco relatada por Michelet o la biografía de Federico el Grande escrita por Carlyle? ¿Por qué preferimos a un repertorio de noticias sobre la república romana unas cuantas páginas de Tito Livio y a todos los datos sobre los crímenes de los Césares el severo y gallardo estilo de Tácito? *Porque la crítica no es la intuición, ni los repertorios voluminosos reviven*

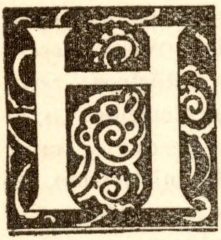
el pasado; porque la historia es siempre arte, profundo arte de evocar sobre el polvo de los siglos el alma de los siglos. En suma, otra síntesis de los elementos estéticos con el propósito intelectual de investigación de la existencia (1).

---

(1) Véase, para el desarrollo del pensamiento del autor sobre la índole y naturaleza de la Historia, su libro rotulado: "**El Concepto de la Historia Universal,**" de donde se han extraído estos cuantos párrafos sobre la historia como obra de arte.

CAPITULO XIII

La Crítica de Arte y la Significación del Humanismo



ABEIS hallado en vuestra vida algo más estéril que la crítica retórica? La llamada "Crítica científica" de las obras de arte. El retórico que con las "figuras de dicción," definidas escrupulosamente, quiso juzgar del mérito del genio, y le puso la muestra con todo el candor de su inofensiva actividad secundaria y molesta; el retórico como Gómez Hermosilla, que conocieron y temieron nuestros padres y, más que nuestros padres, nuestros abuelos; rancio personaje que exhumamos trabajosamente de nuestros infantiles recuerdos, entendió más la naturaleza propia del arte que los críticos científicos, paradigmas de ininteligencia estética.

Retóricos y sabios psicólogos y médicos, que meten la hoz en el cercado ajeno; que deciden, según los cánones lógicos de la maestría de una obra de arte, y definen su estilo, su valor y su forma, en virtud de datos puramente racionales, son el mismo personaje en diversos tiempos de su acción, el propio dómine pedante que habla de lo que no entiende.

La Retórica y la Ciencia, o lo que se toma por *"crítica científica,"* son invasiones de la razón pu-

ra en la esfera de la intuición, que es el imperio exclusivo del arte.

Los retóricos y los médicos que, en estos últimos tiempos, han ejercido, según ellos, el alto magisterio de la crítica, nunca como los artistas, cuyos méritos aquilatan, supieron ver la realidad que estaba ante sus ojos; sino que, cuando otros la descubren, se apresuran a decir, si son retóricos: *"esto es una metonimia, un tropo, una preterición,"* o, si son médicos: "esto es consecuencia de que el autor era loco, o epiléptico, o místico." El misticismo, como el genio, dicho sea de paso, es una enfermedad para algunos psicólogos contemporáneos.

Es el mismo defecto en uno y en otros, la misma miopía, idéntica limitación. Como no ven, piensan. Pensar sólo es tolerable cuando no se puede ver. Si los hombres, como Dios, según afirman los teólogos, pudiésemos contemplar cuanto existe, en una sola ojeada sintética, en una luminosísima intuición, habríamos abandonado, ya, este molesto artificio del razonamiento, que, después de ímprobos afanes, muchas veces nos conduce al absurdo.

Max Nordau (1) fué el tipo de los médicos metidos a críticos de Arte, como Gómez Hermosilla, para los lectores de habla castellana, el arquetipo de los retóricos.

Nordau tiene, entre sus más donosas invenciones,

---

(1) Véase, sobre todo, su ruidoso libro "Degeneración," en donde desacata a todos los grandes poetas y escritores del siglo, Wagner, Ibsen, Tolstoy, Ruskin, etc.

una preciosísima para aquilatar las obras del ingenio humano. Consiste en discutir la vida privada de los grandes artistas, con el fin de descubrir el secreto de sus producciones magníficas.

¿Os conmueve hasta el delirio el dúo sublime de Tristán e Iseo? ¿Os entusiasma—acordaos que entusiasmo significa ser víctima del dios—el preludio de Lohengrin? ¿Cabalgáis olímpicamente con las Walkyrias, al sonar de la orquesta mágica de Wágner? Es que Wágner fue loco, místico, degenerado, y vosotros también lo sois un poco, lo suficiente, al menos, para disfrutar de su arte morboso y seductor.

¿Verdad que es este un modo fácil de juzgar, sin salir del laboratorio de farmacia o de la clínica?

Los retóricos eran sandios, pero los médicos les han superado. ¿Cómo no entienden que una cosa es el hombre y otra la obra? Supongamos sin concederlo (cómo se dice hablando escolásticamente), supongamos que tienen razón al afirmar la morbosidad del genio. *La obra no es el hombre.* Una poesía de Verlaine no está enferma. La música de Wágner no adolece de ningún padecimiento secreto. Las novelas de Tolstoy son imperecederas obras de arte. Si el genio es un delirio, deliremos todos con el genio.

Además, no hay hombres normales. Todos somos un poco dementes, lo mismo los médicos que los cuerdos y los locos. Cada quien tiene su tantico de morbosidad, de anormalidad, de personalidad. Si

todos fuésemos idénticos, en punto de salud mental, nadie en lo espiritual tendría derecho de ser. Acaso la personalidad sea la forma más trivial de la locura.

Y si ni la retórica ni la medicina dan con la índole propia de la crítica artística, ¿quién sabrá cómo ha de ser la crítica?

Los poetas lo saben. Ellos han sido siempre buenos críticos, acaso un tanto imperiosos. Leed estas líneas de Oscar Wilde, ellas enseñan, más que todas las retóricas del mundo, el oficio del crítico. "Dices que *la Crítica más elevada trata del arte no como expresión, sino como impresión* solamente, y por tanto, es creadora y libre; de hecho, *un arte en sí mismo,* que ocupa la misma relación con la obra creadora, que está con el mundo visible de la forma y el color o el mundo invisible de la pasión y el pensamiento." *En suma, la Crítica es una obra de arte, pero impura, como la Caricatura, la Historia y la Elocuencia. Su fin no es la contemplación, la expresión desinteresada de la belleza.*

El arte, expresión de la intuición, manifiesta la realidad de las cosas, independientemente de todo fin utilitario. El arte puro—sonata, poema, estatua, templo, danza, etc.—, no tiene jamás finalidad demostrativa ni práctica. Su finalidad es *sin fin,* como dice Kant, es decir, no trasciende de la obra de arte misma, sino por razones extrínsecas, sociales y morales. El arte, lejos de implicar otra actividad diversa de la pura estética, se basta a sí solo.

Lo que no podría decirse de ninguna otra actividad humana, ni siquiera de la crítica artística.

Lo anterior no significa la confesión de la tesis "del arte por el arte," teoría llena de falsa generosidad romántica, que alguna vez sedujo a los hombres de la generación de 1830, y después se convirtió en la "torre de marfil" y otros pintorescos absurdos, tan desatinados como son siempre los credos literarios que resultan de extremar, esto es, de falsear un pensamiento verdadero. El estilo es el hombre y es la época, aun en estos días que corren y estos hombres que tratamos hoy, de quienes podría decirse que se decoran con el gran estilo de no tener ninguno propio. Procurar el arte por el arte, es falso; pero no hay gran artista que haya dejado de efectuar su labor, "más allá del bien y del mal."

La crítica, que para Wilde es una obra de arte, creemos que para todos no sólo debe ser una pura obra de arte. Recordamos cierta hermética combinación de la charla de varios amigos con los movimientos de las nubes y los tercetos de la Divina Comedia, que el lector curioso puede hallar, sin dificultad, en el libro *Intenciones. Recordamos,* también, las interpretaciones excepcionales de Beethoven y de Schumann, realizadas por espíritus como el de Godowsky, o la fugacidad del "Momento Musical" de Schúbert, interpretada por bailarinas rusas, entre cendales levísimos y actitudes corpóreas —manos, brazos, caderas, pies—, de unas cuantas

hermosas mujeres, que armonizaban su belleza, como en una ánfora griega que se deslizara, musicalmente, en prodigioso equilibrio, sobre una arista sutil. Todo ello, páginas de Wilde, perfecta y segura interpretación de Godowski y delicia del baile ejemplar, nos sugiere *la esencia de la crítica: una obra de arte a la que se acerca la inteligencia para combinarse con ella, respetándola, no obstante, como un organismo que tiene pleno derecho de existir en su individualidad,* y que sólo así, respetado, acatado, puede brindar a los hombres más inteligentes, no su secreto, porque la vida y el arte nunca han brindado su secreto a la razón, pero sí la comunicación de su carácter y de su proporción con las otras cosas del mundo.

El crítico será deficiente si no sabe encontrar la intimidad existente entre las obras puramente literarias y las musicales y artísticas. Más aún, si no es capaz de percibir, al formarse la realidad, este mismo íntimo consorcio de lo pictórico y lo poético. Para hablar con más claridad: el mejor comentario de la *"Sinfonía Fantástica"* de Berlioz, es un cuadro de Delacroix. La vida de Spinoza sólo se entiende en un interior flamenco, donde los personajes se reflejan, primorosamente, en el bruñido cobre de los platos y las fuentes, que decoran la mansa burguesía de la chimenea. El Greco ha pintado personajes finos, vestidos de negro, como los amigos de San Ignacio que, al reunirse en París, fundaron la milicia de la Compañía de Jesús.

O, para ofrecer un ejemplo contemporáneo: ¿qué cosa fué Mallarmé, sino la síntesis de un espíritu francés con la filosofía de Hégel y la música evocadora e indefinida del simbolismo? ¿No es, por ventura, el mejor comentario de la música de Debussy, una página de Bergsón o un poema de Verlaine...?

Distingue Wundt, dos especies de arte, el musical y el constructivo. Lo que no es música es arquitectura. Lo que no es arquitectura es música; a no ser que, como en la danza, la música misma se construya en un ritmo tangible, o la arquitectura se tonalice ante los ojos absortos del espectador. Dista más la escultura azteca de las estatuas de Fidias, que la Venus de Milo de las tragedias de Sófocles. Existe una concatenación interna entre todos los frutos artísticos de una civilización y entre todas las producciones de un gran poeta. Pero, guardémonos de exagerar. Cada civilización produce lo que la destruye; *la diferencia,* que luego será ley, destruída por otra diferencia irreductible, que también será ley, así se trate de la producción de un hombre o de un siglo. Góngora representa la diferencia irreductible del segundo siglo de oro español; "El Sátiro" de Víctor Hugo creó el modernismo francés. Ciertos versos sencillos de Rubén Darío inspiraron la complicada sencillez de Amado Nervo. Del mismo modo que siempre hay en un árbol una rama indócil, aun a las tijeras del jardinero, siempre hay en la cultura individual y colec-

tiva, *la rama indócil,* que mañana será la docilidad de todos y la expresión o el sello del momento. Si esto no ve el crítico, no ha visto nada.

Nuestro siglo, momento histórico crepuscular de incuestionable decadencia, amén de penosos atributos morales, distínguese en lo puramente artístico y literario por cierto linaje de ingenio que se gasta en fruslerías bizantinas y obras de afectada agudeza.

Todo siglo decadente es una como estilización sobrada; un escolástica azás ingeniosa, pero no profunda; una complicación excesiva de los medios de expresión estética. Como el acanto de la ornamentación Luis XV, descasta con sus contorsiones afeminadas el noble molde helénico de donde surgió, así la literatura contemporánea, complícase inútilmente para ocultar con sus afeites la carencia de originalidad verdadera que la define.

El churriguera de los monumentos del Coloniaje, como el gótico de la decadencia, con su enjambre de columnillas e imágenes que sólo denotan incontinencia imaginativa, no rítmica congruencia ni crítica ponderación, son el equivalente artístico de muchos libros contemporáneos, vacíos de contenido humano, ayunos de auténtica belleza; ingeniosos, no geniales; sutiles tal vez, no exactos; un tanto perversos, deliberadamente malévolos. Diríase que los escritores y ensayistas contemporáneos, renegarían, si pudieran, del talento firme y real, en aras de un preciosismo estéril. Muestran los poetas su

irrespeto hacia los más nobles valores de la vida humana y escarnecen los sentimientos diferenciales del alma: el amor, la compasión, la mansedumbre, la justicia, para exaltar el odio, la crueldad, la injusticia y la mentira. La ley parece ser, desatinar con gracia; abrumarnos con el malabarismo literario y las *japonerías de otoño* del pensamiento. Nada que implique un desarrollo congruente; nada que disponga y ordene racionalmente los frutos de la imaginación. ¡Cómo si el arte superior no fuese siempre intuición y razón a un tiempo mismo:

"...luz y firmeza,"
"firmeza y luz, como el cristal de roca!"

El ingenio y la gracia, como *cosas en sí,* son una patraña. Nadie más gracioso que Aristófanes y nadie más fuerte. Nadie más ingenioso que Cervantes o Shakespeare; pero los donaires del Quijote y las bodas de Titania y Oberón son fruto de la inteligencia soberana puesta al servicio del más noble ideal. Heine llevó consigo un hondo dolor humano, y Voltaire defendió los fueros de la humanidad y la justicia, contra los jueces de Calas y La Barre, con la misma pluma diabólica que trazó las aventuras de Cándido y Micromegas.

Lo que falta al arte contemporáneo, no es invención, sino armonía, es decir, razón. Olvidamos que el arte es espejo del alma y hermética unión de las facultades. Mientras nos apartemos del rumbo que

marcó con su lanza broncínea, Minerva, nunca vivirán nuestras producciones sino el tiempo que la moda les depare. Morirán con ella. Las obras clásicas, en cambio, han subsistido y subsistirán. Proponerse decir o escribir, ingeniosamente, es ignorar el secreto de la producción literaria. El estilo aforístico, propio es de videntes o de idiotas. Sólo pudo decir, en unos cuantos versículos, la obra de la creación, su creador mismo. Los hombres hemos de discurrir, desarrollar y explicar. Un pensamiento profundo hará nacer de sí muchos ingeniosos; uno ingenioso sólo habrá podido surgir, a expensas de otro profundo. De aquí que la impresión ingeniosa del concepto pretenda imitar la bruma mística que circunda a toda intuición verdadera. Como no podemos ser profundos, somos obscuros; como la vista clara de lo que no podemos ver está vedada, la sustituimos con el engaño de la expresión y el verbalismo del concepto. Hay que decir claramente las cosas obscuras; porque si lo vago se expresa vagamente, nada se expresa en suma.

La firmeza en la entraña es gracia en la expresión. Salta el torrente como toro apocalíptico sobre las rocas milenarias; desparrámase luego en finos hilos de plata, y al fin rueda sobre la grama muelle. El sol desgaja la corteza de los árboles y calcina la cresta de los montes, mas sabe dorar, también, con sus rayos, una bellota, y desbridar el pompón de una acacia. El ingenioso Ulises, que dice Homero, persuadió a los griegos con su discur-

so sutil, pero su ánimo se había templado en los combates.

Cuando la energía que nos alienta para llevar a buen término la empresa que ambicionamos se nos da en demasía, florece y fructifica en rasgos de ingenio y de firmeza. Nada más gracioso que los infantes y angelillos de la *Cantoría* de Donatello, y nadie más sabio, después de Grecia, para usar del escoplo, que el maravilloso escultor florentino. El cinturón de Venus descansó sobre las caderas de la diosa y ciñó su vientre imponderable; pero en su regazo reclinó Marte la cabeza victoriosa, y sólo a las caricias del armipotente rindióse aquel emblema griego de la gracia.

La crítica es más inútil de lo que a primera vista parece; pero tan inevitable como todas las acciones inútiles, como todas las actividades artísticas. A tal punto, que hoy varios prefieren, al recreo de la obra de arte, el reflejo de la crítica. Quizás podría explicarse el caso por el apresuramiento en que vivimos, por la falta de sentido estético en muchas gentes, o por un deseo, muy natural, de *entender* lo que el arte significa. Las obras de arte no se pueden despejar, cabalmente, en su incógnita fundamental, como no se despeja nunca la incógnita de ningún sér. El crítico hace lo que el físico; relacionar entre sí los objetos de su mundo; lo que el biólogo: concordar el ambiente con la vida; lo que el historiador, que olvida al personaje para fijarse en cómo se engranan sus acciones con las ac-

ciones de otros hombres. Actos que se conjugan: esto es el mundo; esto la historia y el alma; esto, también, la actividad artística.

Por eso, *la Crítica y la Historia son el exponente más claro de la cultura,* sino el más profundo. Aristóteles, el hombre que todo lo supo, el primer historiador del espíritu humano, fué el fundador de las disciplinas críticas en Grecia. Petrarca y Erasmo, en el Renacimiento, ejercieron el magisterio universal. ¿Qué cosa es Voltaire, sino la conciencia de un siglo, que se recrea con la música de Rameau, el desastre de la Iglesia, la física de Newton y la política de Federico el Grande...?

Nietzsche, "el último acontecimiento europeo," como decía él mismo, pensando en Wagner, al referirse al ingenio de Renán, escribió esta frase dolorosa: "Una calamidad más para la pobre Francia enferma, enferma de la voluntad." Francia ha sanado. No la compadecería hoy el formidable asceta del *"Crepuúsculo de los Idolos."* Mas, ¿qué pensaría Nietzsche del ingenio de Anatole France, gemelo del de Renán, y como él aficionado a los divertimientos ideológicos? Diría, tal vez, irrespetuosamente, que constituye otra calamidad para la Francia de hoy. Sin embargo, Anatole France fué, acaso, el más ilustre de los escritores coetáneos. Bernard Shaw, D'Annunzio, Maeterlinck, Anatole France... He aquí los grandes nombres del Parnaso, las cumbres del pensamiento humano. Sólo se ve entre ellos a los ingeniosos y sutiles maestros

del momento literario; egregios sin duda, no supremos.

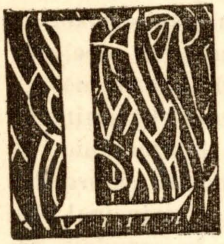
¿Dónde están los Ibsen, los Tolstoy, los Nietzsche, los Wágner?

¿Dónde está hoy el genio...?

La crítica de arte, en su complejidad estética y lógica, artística y especulativa, es un arte impura, pero de riquísimo contenido humano. Refleja el humanismo como fruto de la tradición y la historia, y constituye el exponente de la vida cultural "íntegra y plena," que dice Otfrido Müller, en cada siglo. Petrarca, Erasmo, Voltaire, Léssing, Saint Beuve, Carlyle, Emerson, Ruskin, Renán, Taine, Nietzsche, Menéndez y Pelayo, Benedetto Croce, son sus héroes máximos, desde el Renacimiento hasta nuestros días. Espíritus curiosos de todos los movimientos del espíritu; insignes filólogos, en el sentido más amplio y más noble de la palabra; historiadores del espíritu humano.

CAPITULO XIV

La Psicología del Placer Estético. Fechner y la Experimentación Estética. Límites de la Teoría Psicológica del Arte



A psicología del placer es menos favorecida en la especulación filosófica de todos los tiempos, no sólo en la contemporánea, que la del dolor. Lo propio si se trata del arte. Abundan en la literatura universal las escenas dolorosas y sombrías, los trances difíciles; en cambio, la representación artística del placer, rara vez se formula; rara vez se define un instante radioso de ventura.

La causa, de fijo, estriba en que *el dolor es más interesante* para la conciencia, porque significa el límite de la acción espiritual, en tanto que *el placer es como la atmósfera natural del alma* y la consecuencia de su acción; al menos, para su ingénito y consustancial egoísmo que así lo cree. Ciertos dramas de Shakespeare son, nomás, sangre y dolor (los *históricos*). La música de Verdi, en su primer período romántico, sólo conoce los tonos rojo y negro. ¡Qué raros son los momentos absolutamente placenteros en el arte literario! Para hallarlos habría que recurrir a los coros de Sófocles, sobre todo a los del *"Edipo en Colona,"* pero sin olvidar la inestabilidad de la dicha humana, que se formula

en *"Edipo Rey,"* trasladando y exornando la máxima de Solón, cara a la sabiduría antigua, en los siguientes términos: "¡Habitantes de Tebas: Contemplad a Edipo, que descifró el famoso enigma y fue un héroe poderoso, a tal punto que ningún otro ciudadano podía ver, sin celos, su prosperidad, en qué terrible torbellino de calamidades se precipitó. Por eso, esperaos a ver el último día de un mortal, y no llaméis feliz sino a quien alcanzó el término de su existencia, sin haber caído en el infortunio!"

Nosotros, sin embargo, necesitamos emprender una psicología del placer estético. El principal obstáculo que sale a nuestro paso, es la compleja naturaleza del propio sentimiento, presumible *a priori* por los lectores de estos *Principios de Estética,* que se hayan tomado la pena de seguir el desarrollo de las diversas teorías que explican fases o aspectos diferentes de la intuición poética (credora).

Desde luego, el plan del desarrollo de este capítulo está trazado de antemano. Habrá que preguntarnos qué fases de la fruición artística explican cada una de las ideas que nos han parecido adecuadas al esclarecimiento de la belleza y sus distintas modalidades.

Conforme expusimos en el primer capítulo de este libro, el arte, como el lujo, como la misma vida social, como la complejidad creciente de los organismos superiores, obedece a una condición cosmológica absolutamente irrefragable: la demasía de la fuerza, el *surplus* de la energía, la *potencia su-*

pérflua, que dice Schiller. Cuando algo se da en abundancia, la acción correlativa resulta fácil, y, al reflejarse esa facilidad de obrar en la conciencia, engendra un goce, porque aun cuando no seamos conscientes de la causa del goce engendrado, sí lo somos de sus efectos. En este punto, pero en este nomás, el placer del jugador se identifica con la satisfacción estética. Poder gastar lo propio, sin contarlo ni escatimarlo, es prodigalidad común al lujo, el juego y el arte.

La experimentación, como dice K. Groos, la alegría de poder hacer (*Freude am konnen*), es madre de todas las artes, común a las bestias y al hombre. Ya los monos se recrean en golpear sobre los objetos huecos o en contemplarse asidua y descaradamente en la lámina de un espejo. Gozamos de nuestra propia libertad, al complacernos en la apariencia que nosotros mismos hemos creado. De ahí, como dice Groos, el principio generador de la *autoexhibición,* la *ornamentación* y la *imitación.* El placer estético se resume, desde este punto de vista, en la idea de que sólo es libre el fuerte, el rico, el que disfruta, para obrar, de tal caudal, que lo que gasta en su acción es sólo una parte mínima de lo que podría gastar. Gracián dice en su *Tratado del Héroe,* que éste ha de practicar siempre, *incomprensibilidades de caudal.* La libertad es la fuerza que se quema o se tira, porque sobra a quien ya satisfizo el apremio de su necesidad.

Pero en el hombre, como lo vió Kant, el juego

estético es una libre asociación de las facultades mentales, que ya no se sujetan al doble grillete de la lógica y la voluntad. Al oir cierto trozo de música, un valse de Strauss, pongamos por caso, vamos como las ninfas y las nereidas mitológicas, saltando sobre la superficie de la corriente, incitados con el ritmo de la pieza; y, así como las ondas del "Danubio Azul," juegan nuestra imaginación y nuestro entendimiento, con nuestra memoria y nuestro deseo. Nuestras energías mentales disfrutan de su propia riqueza y movilidad.

Schopenhauer y Bergsón han dilucidado el otro aspecto del goce estético: *la liberación.* Vivir es atender, constantemente, al acto que se prepara; ser esclavo de la voluntad que, constantemente también, nos subordina al deseo. En un momento dado, el mundo ya no es bueno para acapararlo, sino para verlo u oirlo, para contemplarlo. Somos el sujeto puro de conocimiento. Se rompió el velo que nos ocultaba la individualidad de las cosas. ¡Liberación! ¡Liberación! "La rueda de Ixión ha parado." He aquí otra fase de la fruición estética, bien dilucidada.

Pero ninguna de las anteriores explicaciones puede equipararse a la que nos proporciona la *Einfühlung.* Erguidos sobre nuestra propia fuerza en demasía, causas libres de nuestro sueño apolíneo, sujetos puros de la contemplación desinteresada, ahora saltamos, emancipados de las ataduras de la voluntad, sobre nuestro propio espíritu; fugamos

con él y lo infundimos, con delirio dionisíaco, como diría Nietzsche, sobre las cosas del mundo. *De esta efusión brota el raudal más puro del goce estético.* Las cosas aprenden a hablar de nuestro propio entusiasmo. Es el caso de repetir la palabra de Zarathustra: "Ya no es artista el hombre, se ha convertido en obra de arte." *La intuición poética* (creadora), *se ha convertido en su expresión, es su expresión,* como diría Croce. *Potencia superflua, vida sobreabundante, goce de ser causa y principio, incomprensibilidad de caudal, libertad, liberación, Einfühlung, expresión: esto es la complacencia estética.* ¿Nomás esto?

A la Estética concebida como teoría mística de lo bello o como desarrollo dialéctico de un principio absoluto, a la manera de los hegelianos, *"Estética desde arriba,"* según dijo Fechner, opuso este pensador su *"Estética desde abajo,"* o estética empíririca, que hoy se ha desarrollado en Alemania y cuenta con numerosos adeptos y secuaces (1).

En su *"Introducción a la Estética,"* formula Fechner seis leyes fundamentales o principios del agrado estético. El primer principio, lo es del *umbral estético*: "La primera condición para que las cosas nos agraden es que el efecto que producen posea determinada fuerza." (Colores demasiado débiles y sonidos sobradamente bajos no pueden alcanzar

(1) Véase: Meumann, **"Sistema de Estética"** e **"Introducción a la Estética Actual."** Versiones españolas de F. Vela y J. de Urríes y Azara. Calpe, 1924.

efecto sentimental). El segundo principio de la Estética de Fechner es el de *la ayuda o del refuerzo.* Así se expresa: "Del conjunto de condiciones de placer estético no opuestas, y que por sí mismas valen poco, se forma una resultante placentera, amenudo mucho mayor que lo que corresponde por sí a las condiciones aisladas." Por ejemplo, el ritmo sin sonido o los sonidos sin ritmo, no engendran la satisfacción que se produce al gustar del ritmo y los sonidos, a la vez. Entonces el placer es mucho mayor. El tercer principio es *el enlace armónico de lo vario.* La unidad agrada, la variedad contenta; en cambio, la uniformidad disgusta, así como la incoherencia. El cuarto principio enseña *la verdad o ausencia de contradicción*: "Cuando percibimos la misma cosa en dos o más diferentes aspectos, y despierta en nosotros distintas representaciones, origínase placer si conocemos la falta de contradicción entre las mismas; pero si nos parecen contradictorias, se nos produce desplacer. Mas es preciso que conozcamos expresamente *la posibilidad de contradicción en la representación.* Ejemplo: los ángeles alados no pueden presentarse de modo que las alas no parezcan aptas para volar, pues si no, se despiertan representaciones contradictorias que desagradan" (1). El quinto principio es, como dice Fechner, la ley formal superior, que organiza los principios cuantitativos del *umbral es-*

(1) Meumann. "Introducción a la Estética Actual." Pág. 17

tético y el *refuerzo,* con los cualitativos del *enlace armónico* y la *ausencia de contradicción.* Enseña que, "si los demás principios han de causar efecto, tienen que reconocerse con completa claridad" (1).

El sexto principio de Fechner, *el único material,* es decir, que se refiere al contenido del placer estético, enseña que, cuando una cosa cualquiera nos agrada, obran en nuestra complacencia, mancomunadamente, el factor *directo u objetivo* (todo lo que externamente se da con la cosa), y el factor asociativo (series de experimentaciones anteriores, que se funden, inmediatamente, en un todo, con las impresiones dadas de lo exterior, o con ellas se asimilan).

En nuestra opinión, el genial psicólogo alemán, al formular las leyes o bases de la experimentación estética, abrió tan ancho campo a la filosofía del arte, como el que hizo columbrar a los psicólogos, al echar los cimientos de la psico-física; pero, de la misma manera que la psico-fisiología no puede abarcar todo el dominio de la Psicología, los estudios de estética experimental, tampoco bastan a la constitución de la Estética.

Una legión de investigadores, muy importante, ha seguido las huellas de Fechner, y desarrollado, en complejos trabajos de laboratorio y encuestas interesantísimas, sus ideas esenciales, comprobándolas o corrigiéndolas. Nosotros somos adictos par-

(1) Opus cit. Pág. 17.

tidarios de la estética experimental o *"Estética desde abajo,"* pero también lo somos de la *"Estética desde arriba,"* porque pensamos que la especulación y la experiencia, de consuno, han formado la ciencia moderna. Las ideas y los hechos estéticos, combinados entre sí, constituyen la obra del pensamiento humano.

El principal beneficio que esperamos de la estética experimental, es el estudio del elemento objetivo de la belleza. Si se llegare a comprobar que hay formas, ritmos y colores universalmente gustados por la humanidad, durante su prehistoria y su historia; si se alcanzare a descubrir un *consensus* unánime, en los elementos más sencillos, *verbi gratia,* de la ornamentación y la música; esto universalmente gustado, constituiría *la belleza objetiva de la realidad,* porque, prácticamente, *no hay diferencia ninguna entre la subjetividad universal* (lo que es admitido sin discrepancia por todos los espíritus), *y la objetividad absoluta.* Al menos, en nuestro sentir, conforme a nuestro criterio epistemológico, ambas cosas se identifican.

Como los estudios de psicología experimental son de ayer apenas, falta mucho todavía para la obtención de resultados plenamente satisfactorios; pero el pensamiento genial de Fechner nos puede conducir (sobre todo por su distinción de los elementos o factores directos y asociativos del agrado estético), al planteamiento adecuado de la gra-

vísima cuestión, hoy apenas esbozada, de la *belleza objetiva.* Así también, descubriremos nuevos elementos del placer estético, porque, como dice muy bien Aristóteles (1), *"los actos específicamente diferentes no pueden completarse sino con placeres diferentes en especie.* Los actos del pensamiento difieren de los actos de los sentidos; y estos últimos no son menos diferentes entre sí. Los placeres que los completan deberán, pues, diferir. *Cada placer es propio, exclusivamente, al acto que completa." Lo que se llama fruición estética es, como se ve, una síntesis complejísima de placeres distintos;* pero esperamos que el lector de este capítulo habrá de conceder, fácilmente, que, después de su lectura, ha indagado algo más, sobre este particular, que antes de decidirse a emprenderla.

Ya se advierte, sin dificultad, la enorme trascendencia de una teoría psicológica del arte. Empero, *la Estética no es un capítulo de la Psicología general.* Las ideas de Kant, Schiller, Schopenhauer, Bergsón, etc., a que hemos recurrido para la dilucidación de los problemas de la belleza, no son, puramente, ideas psicológicas. La *Einfühlung,* como la *apercepción trascendental,* es un acto primario del espíritu, y no un fenómeno de asociación psíquica, como lo expusimos en su oportunidad (2). Nos parecen inútiles los esfuerzos de los psicólogos que tratan de resolver en fenómenos psíquicos, que con-

(1) **"Etica a Nicómaco."** Capítulo X, 5.
(2) Véase: Capítulo VIII **"Crítica de la Einfühlung."**

sideran más simples, estos actos de la proyección sentimental. Además, la Estética como Filosofía del Arte abarca, al menos, dos cuestiones no psicológicas: ¿Cuál es la *causa social* de la obra de arte? ¿Cuál *el valor* de la elaboración artística de la humanidad? Ambos profundos problemas se discuten en el capítulo inmediato siguiente de este libro, y en el XVI, en donde afirmamos, como lo verá el lector, *el mundo irreducible de la belleza.*

CAPITULO XV

El Arte como Fenómeno Social. Individualismo y Colectivismo. El Arte como expresión del Alma Colectiva

HAY una oposición fundamental entre la sociedad como fenómeno natural y como comunidad para la elaboración de la cultura. En la sociedad como fenómeno natural, todo está determinado por el juego de las fuerzas o factores sociales, concurrentes con el agregado y concomitantes con él. La sociedad, así considerada, es un hecho cósmico evolutivo, synérgico, un hecho biológico de adaptación y un fenómeno psíquico de *conciencia de la especie,* anterior a la misma humanidad. En él concurren la acción geográfica o telúrica del clima, la fauna y la flora; la acción antropológica de la raza, la herencia y la población; la acción, también, propiamente social, de la división del trabajo y la imitación; pero, al lado de estos determinantes que hacen de la sociedad una manifestación regular, aun cuando fuere complejísima, de las energías universales, *existe la vida espontánea de la comunidad, que se manifiesta en la familia, el derecho, el Estado, etc., y, sobre todo, en la religión, el lenguaje, el arte, la filosofía y la ciencia.*

La oposición entre la *sociedad* y la *comunidad* para la cultura, relaciónase, íntimamente, con la otra antítesis fundamental del individualismo y el colectivismo. Mientras más individual es un fenómeno social, más revela su carácter de espontaneidad, que le hace romper el marco del determinismo sociológico para asimilarlo al arte; porque, cabalmente, el arte es, de todos los frutos sociales, el más libre y autónomo, o, en otros términos, el más individual, sin dejar por ello de obedecer, en parte, al determinismo de las otras causas sociales concurrentes con el genio.

El objeto de este capítulo es puntualizar lo que hay de espontáneo e irreducible, y lo que existe de colectivo en la obra de arte.

Una concepción puramente individualista del arte, es falsa; pero una estética que descuida el factor individual, y pretende entregarnos el secreto de la producción artística de la humanidad por medio de causas y acciones colectivas, también lo es, y con mayor razón. Valgámonos de algunos ejemplos que aclararán el sentido de la tesis que sostenemos. La sinfonía deriva de la forma típica de la música instrumental: la sonata. Creóla Ph. Emmanuel Bach, con antecedentes, no obstante, en los clásicos italianos y Scarlatti; desarrolláronla Mózart, Haydn y Beethoven. En la IX Sinfonía se modificó la composición clásica de este género musical, al incluirse una pieza final, con

coros; y Wágner, por último, transformó la *sinfonía dramática* en el *drama sinfónico.*

He aquí un género que, al evolucionar, nos revela: primero, la continuidad de la acción social de una *escuela,* debido a las múltiples imitaciones de un modelo; y segundo, la acción individualísima, irreductible, del genio creador, que se va llamando, en el curso de la historia musical, Bach, Haydn, Mózart, Beethoven, Wágner. La evolución de la sinfonía es, pues, un hecho individual y colectivo, indisolublemente colectivo e individual. *Sólo que lo colectivo ha resultado de convertir un modelo individual en ley social del gusto artístico de un siglo.*

"Refiere Luis Richter, en los *"Recuerdos"* de su vida, —dice Wolfflin en sus *"Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte,"*—que hallándose una vez en Tívoli con tres camaradas jóvenes, como él, se pusieron a pintar un trozo del paisaje, resueltos, firmemente, a no separarse lo más mínimo de la naturaleza; a pesar de lo cual, de que el modelo era el mismo para todos, y de que cada uno recogió con talento lo que sus ojos vieron, *resultaron cuatro cuadros totalmente distintos;* tan distintos entre sí, como lo eran las personalidades de los cuatro pintores."

Sin embargo, Taine tiene razón, en parte, cuando escribe (1). *"Entre las obras humanas, parece*

---

(1) "Philosophie de l'Art." Prefacio.

la obra de arte la más fortuita; creeríase que nació a la ventura, sin regla ni razón, entregada a lo accidental, imprevisto y arbitrario. Efectivamente, cuando el artista crea, lo hace según su fantasía personal; y si el público aprueba, es conforme a su gusto pasajero. Invenciones del artista y simpatías del público, todo ello es espontáneo, libre, y tan caprichoso, en apariencia, como el viento que sopla. No obstante, como el viento que sopla, todo tiene sus condiciones precisas y sus leyes fijas." En este último punto no estamos de acuerdo con el rígido determinismo del célebre crítico. *Hay un fondo de indeterminación perenne en la evolución del arte, que no existe en los movimientos del viento, y es la personalidad del artista creador.* Como la obra de arte resulta de la *proyección* del alma individual sobre el mundo, el arte es siempre (dentro del determinismo de las razas, *los diversos medios* sociales, las escuelas y los distintos *momentos históricos* de su evolución), algo singular y genuino. ¡Imposible sería que la masa de imágenes, sensaciones, ideas, emociones, etc., de tres poetas contemporáneos, afiliados a la misma secta literaria y que desarrollasen el propio tema artístico, coincidiesen en su expresión: Alfred de Vigny en *"La Maison du Berger,"* Lamartine en *"Le Lac"* y Víctor Hugo en *"La Tristesse d'Olympio,"* forjaron tres soberanos poemas líricos, que sólo tienen de común la posición espiritual del poeta ante la naturaleza; pero que, en todo lo demás, muéstranse

tan diferentes, como lo son siempre las obras de arte en lo que tienen de absolutas. La meteorología será una ciencia exacta y el viento un fenómeno físico tan inteligible por su ley como lo es hoy la caída de los cuerpos, v. g., y, entonces aún, seguirá siendo una verdad que, *por encima de todas las razones colectivas, sociológicas, que hacen del arte un fruto de la vida civil, persiste el fondo de indeterminación: el ingenio creador, la intuición poética.*

"Tales *modos individuales,* o *estilos,* se acusan más, naturalmente, cuando el empeño recae sobre un mismo objeto de la naturaleza. Botticelli y Lorenzo di Credi son artistas contemporáneos y de la forma y como creación, que se diferencia de las postrimerías del cuatrocientos; pero cuando Botticelli dibuja un cuerpo femenino, lo que resulta es tan suyo, tan peculiar como interpretación de la forma y como creación, que se diferencia de un desnudo femenino de Lorenzo di Credi, tan inequívoca y fundamentalmente, como una encina de un tilo" (1).

La diferencia, la individualidad, es la esencia de las cosas. La personalidad humana, lo más individual, lo más diferente del universo, y el arte, el apoteosis de esa diferencia suprema. Todo sería único en la creación artística, si los artistas no destacaran su originalidad sobre el fondo común de

---

(1) Wolfflin. Opus cit. Pág. 3 de la traducción española.

ideas y sentimientos de la comunidad espiritual a que pertenecen. Si este fondo común no existiera, la obra de arte sería un puro estado místico, hermético e inefable. A medida que el arte se desarrolla en la historia, las creaciones artísticas van siendo menos explicables por la tradición civil, y nunca, antes ni después, completamente reducibles a ella. El físico Mach ha escrito que una ley científica es una *limitación de posibilidades.* Nada más. *La raza, el medio, el momento, las escuelas, las tradiciones artísticas, y los progresos de la técnica, son también puras limitaciones de las posibilidades del ingenio creador. Como en la farsa italiana, en que cada personaje puede decir lo que gusta, dentro del argumento general de la pieza dramática, que, en sus lineamientos generales, ha sido definido por el autor.* Pura limitación de posibilidades son la raza y las tradiciones españolas del siglo XVII para un Lope, un Calderón o un Tirso. Sus dramas y comedias expresan la diferencia esencial estética, en el seno de la comunidad a que pertenecen.

Pero si resulta inexacto considerar que el arte es un puro fenómeno social, hacer de él una expresión exclusiva del alma individual, tampoco puede admitirse. La razón de ello estriba en la misma psicología general de la *Einfühlung,* que hemos desarrollado en páginas anteriores. *El alma del artista, totalmente proyectada sobre el objeto de la intuición estética, no por ello se desliga de los*

sentimientos colectivos y las ideas de la comunidad. Un artista es un hombre de su época, de su raza y de su momento histórico, como diría Taine; por consiguiente, proyecta, en su creación, las ideas de su tiempo y las preocupaciones de su nación. Además, los objetos sobre los cuales se efectúa la proyección sentimental, varían con las épocas, y cambian, a tal punto que, por ejemplo, nos parece imposible la concepción de una nueva Ilíada debida a un poeta contemporáneo. En rigor, la humanidad ha tenido dos grandes poetas épicos, Homero y Camoens (Virgilio es sólo la luna gloriosísima del indeficiente sol griego). Uno cantó la Guerra de Troya y otro la maravillosa expedición de los portugueses en la era de los descubrimientos marítimos. Las otras epopeyas indiscutibles son los grandes cantos nacionales de Francia, Alemania y España; las *canciones de gesta,* como la *Chanson de Roland,* los *Nibelungos* y el *Romancero.*

Hoy la humanidad no podría engendrar (como no los ha engendrado a propósito de la Guerra de las Naciones), nuevos poemas épicos semejantes a la *Ilíada* o los *Lusíadas.* Es que *no tenemos el alma épica,* a la manera de los griegos, que hicieron del *poema apolíneo,* no sólo la base de su poesía, épica y dramática, sino el fundamento de su cultura social. Homero es para Platón, como para Alejandro, la esencia misma de la Hélade.

Por tanto, *no solamente en lo subjetivo e interno, las preocupaciones colectivas acompañan al ar-*

tista en la elaboración de la obra de arte, y se proyectan en su creación; sino que contribuyen, poderosamente, a excitar la intuición poética en el sentido que la comunidad, a que pertenece el artista, prefiere. Son causas concurrentes con la causa eficiente: la intuición poética individual.

Por otra parte, aun cuando sin personalidad genuina no hay obras de arte, el genio verdaderamente creador es excepcional. Se llama, en la tragedia, Esquilo; en la música sinfónica, Haydn o Mózart; en la escultura Donatello o Miguel Angel; en la poesía lírica, Shelley o Leopardi, Shakespeare en el drama, Cervantes en la novela, Schúbert en la canción. Y, entre el hombre de genio, que inicia una revolución artística, y el público que al fin la acepta, hay una serie de *poetae minores* que forman el *trait d'union* entre la comunidad espiritual y la elaboración genial. En torno de Lope y Calderón, por ejemplo, existe un conjunto de grandes espíritus consagrados, como ellos, a la elaboración dramática; y la comedia y el drama calderonianos de capa y espada, son, como muy bien dice Menéndez y Pelayo, "lo que llamaríamos hoy *comedias de costumbres de la clase media.*" "En todos ellos la pasión dominante que sirve de motivo, al mismo tiempo que de impulso y de núcleo a la trama, es el amor" (1).

No toda *invención* es un *invento,* ni toda obra de arte, por individual que fuere siempre, algo ab-

(1) "Calderón y su Teatro." Págs. 341 y 342.

solutamente original. Falsa es la hipótesis de Carlyle, que ve en la historia humana. *"A labyrinth and chaos; an abatis of trees and brush-wood; a worldswide jungle, at once growing and dying."* (1). Falsa también, por exclusiva, la teoría rival, de Taine. Ni el puro individualismo del místico inglés, ni el colectivismo del filósofo francés, agotan la explicación de la historia del arte. *El genio y su comunidad espiritual concurren en la elaboración artística. Señalar hasta dónde alcanza la aportación común, y en qué consiste la singularidad del artista, es una de las tareas más complejas y difíciles de la crítica.*

La exageración opuesta a la cometida por Carlyle, de la parte que en la producción representa la sociedad, condujo a Tolstoy a afirmar que el arte es, puramente, uno de los medios de comunicación civil entre los hombres; una actividad cuyo objeto consiste en transmitir, de uno a otro individuo, los sentimientos mejores y más elevados del alma humana.

De este modo, el *eticismo* o *moralismo* más notorio, se sustituye al *consensus* del género humano, que ha dado siempre, como objeto al arte, en todas las razas y las épocas, la expresión de la belleza. Hay grandes e imperecederas obras de arte que tienen por objeto el odio. El *Othelo* de Shakespeare—que si faltara dejaría mermado y maltrecho el tesoro de la belleza—, es un drama en que,

(1) Oliver Cromwell's letters and speeches.

tan esencial es el protagonista, como el malvado excepcional que inteligentemente le persigue. El odio es bello, como es bello el amor y la lujuria, y sublimes la abnegación y el sacrificio. Por eso, ante los extremos del *colectivismo artístico,* cabe repetir la enérgica expresión del gran individualista germánico, que nos ha dejado la más verdadera y hermosa de las interpretaciones del arte trágico en su libro *"Die Geburt der Tragodie oder Griechenthum und Pessimismus:" "¡Eres bella, y por eso te amo, vida, aunque seas cruel!"*

En suma, el arte es, en cierto sentido al menos, un aspecto del *alma colectiva,* como dice Wundt, íntimamente relacionado con la evolución del lenguaje, la religión y las costumbres. En las primeras obras artísticas, refléjase la condición del estado social y el desarrollo progresivo de la imaginación; "como las primitivas formas de la vida nos permiten averiguar la influencia del medio físico, mejor que los organismos superiores," que gozan ya de individualidad definida; *pero, a medida que la evolución del arte se realiza, es tan copioso el caudal de formas, expresiones y elementos estéticos, que la producción artística depende, sobre todo, del genio individual, sintetizador de esas formas y elementos, según la urgencia de su propia unicidad, causa eficiente del mundo puramente humano que gravita, como diría Nietzsche, en la región ideal que se sitúa "Jenseits von Gut und Bose," más allá del Bien y del Mal.*

CAPITULO XVI

El Mundo Irreductible de la Belleza. La Estética y la Lógica. La Estética y la Metafísica. La Estética y la Etica

A lógica es la ciencia del concepto, la estética, la ciencia de la intuición. Intuir es conocer individualidades; proceder por conceptos, es elevarse a géneros. Lo genérico es abstracto; lo individual, concreto; pero el conocimiento resulta de la síntesis de la intuición y el pensamiento lógico.

Entra el mundo por el canal de la sensación y se esquematiza en las categorías lógicas, alambicándose, cada vez más, en los sistemas de ideas que forman las ciencias. Esta es una de las actividades de la mente humana. *"Toda idea tiende al acto,"* como decía Leibnitz. *La lógica es la ciencia de las grandes normas que obedecen las ideas al tender a la acción.* La masa de la conciencia se constriñe en su desarrollo, para preparar la acción futura del organismo en el tiempo y el espacio. Las ideas eficaces son verdaderas; pero el mundo del espíritu es mucho más amplio, y puede desarrollarse en otras direcciones.

Por ministerio de la conciencia, nos relacionamos con nuestra vida espiritual. Por los sentidos y la conciencia, también, con el mundo exterior a

nosotros. Si, en vez de atender al acto futuro y posible, caemos en estado de contemplación (ya que se trate de un momento o episodio de nuestra vida interna o de la naturaleza), si persistimos en tal estado, y nos convertimos en el *sujeto puro de conocimiento,* de que habla Schopenhauer, juegan libremente, como observó Kant, nuestras facultades; nuestras ideas combínanse (sin la sujeción lógica que las esquematiza y selecciona), con nuestros recuerdos, imágenes y emociones; y toda esta masa psíquica (inútil para la acción, esencialmente inadecuada como acto preparatorio de la vida de nuestro organismo, en su historia ordinaria de adaptación a un ambiente dado), *se proyecta,* como hemos explicado, con energía inevitable e inconsciente, sobre los individuos concretos del mundo interior o exterior que la provocan, y *constituye la proyección sentimental, la vivificación de la realidad por la conciencia humana, la intuición poética, la inspiración creadora. Esta es la otra actividad de la mente. Su actividad estética.*

La primera ley del artista, del pintor, por ejemplo, es *pintar;* pintar por hacerlo solamente, por la fruición de realizar una actividad que no tiene fin diverso de sí misma. La intuición desinteresada es el primer momento indivisible de la creación artística. Significa el olvido y abandono de todas las cosas, para atender sólo a aquella que forma el objeto mismo de la intuición. Kant, Schopenhauer y Bergsón, vieron y estudiaron, nomás, este

primer instante de la elaboración de la obra de arte; pero el artista no puede permanecer inactivo en el éxtasis de la *finalidad sin fin,* sino que toda su alma, se difunde (*Einfühlung*), *y proyecta* sobre lo que le incita o admira, formando, de esta suerte, una criatura nueva, inútil por su origen y esencia, para los fines lógicos e industriales de la humanidad, y que se convierte en uno de tantos pobladores excepcionales de ese mundo puramente humano, el reino irreducible de la belleza.

El arte, claro está, no riñe nunca con propósitos morales o filosóficos, pero su esencia privativa no los necesita ni presupone. Revivir sobre el lienzo la naturaleza singular de las cosas, percibirla en su individualidad característica, sin generalizar nunca, sin dogmatizar, sin servir, confusa o conscientemente, a hipotéticas ideologías, es ser pintor de genio. Con esto sólo basta para perdurar. Entonces el alma *fuga* con toda su riqueza psíquica (pensamientos, recuerdos, imágenes, sensaciones, sentimientos), sobre el objeto de su emoción, se expresa fatalmente, exteriorizándose en la obra de arte. Por eso, *verbi gratia,* los enanos y monstruos de Velázquez nos encantan como obras insuperablemente bellas, mientras que desdeñamos, con justicia, el academismo molesto, grotesco, de la pintura literaria que censuró Léssing. Es que Velázquez supo, por intuición genuinísima, no por deliberada intención, compenetrarnos con la exis-

tencia misma, en su pujante individualidad, en su sutilidad maravillosa.

Sobre nuestra mesa de trabajo contemplamos, todas las noches, una pequeña obra de arte, una de las criaturas menores que moran en la región de la belleza. Es un pequeño marabú de bronce, inmóvil, siempre inmóvil. Está de pie sobre un trozo de mármol negro, tallado ex-profeso para depositar la ceniza de los cigarrillos que solemos consumir al redactar estas páginas de estética. El voraz pájaro inclina con triste socarronería, su cuerpo absurdo y respetable sobre la ceniza que se acumula en la brillante concavidad de mármol negro. ¡Cuán largas las patas del ave! ¡Qué calva su frente, qué enorme su pico! Y, ¡cómo cubren sus alas silenciosas al marabú de bronce! ¡Triste y enigmático como un fakir, permanece de pie, impasible, meditabundo, posado en su peana de mármol negro, llena de ceniza!...

En ninguna otra parte habrá un marabú como éste, que no se inmuta jamás. En ninguna otra parte será la tierra tan negra y el agua tan salobre y triste como en el brillo del mármol negro, manchado de ceniza, que refleja nuestras vigilias, mientras meditamos sobre ideas estéticas... *¡El arte es siempre único, siempre irreal, puramente humano, exclusivamente humano; expresión privativa de una conciencia!*

De Novalis es la profunda frase: *"Toda ontología verdadera principia en la Estética."* La cree-

mos exacta. La metafísica, esto es, el pensamiento sintético de la realidad, difiere de la pura generalidad científica, tanto como el arte. La filosofía parte de una intuición primera—*idea platónica, potencia y acto aristotélicos, mónadas, voluntad schopenhaueriana, élan vital bergsoniano—;* esta intuición, por su naturaleza, es absolutamente indiscernible de la intuición poética. Nótese cómo siempre hay un dato antropomórfico, puramente humano, en cada construcción ontológica; una *Einfühlung* o proyección sentimental de nuestra psiquis sobre el enigma que Kant llamó la *cosa en sí;* mas, en tanto que en las artes no se dialectiza la intuición fundamental, en metafísica sirve de base o principio a esas varias aproximaciones supremas del espíritu a la realidad: platonismo, aristotelismo, monadología, voluntarismo, bergsonismo. ¡Catedrales de pensamientos elaboradas sobre intuiciones poéticas!

La *idea* platónica, el platonismo entero, es una duplicación de la existencia (como lo pensó ya Aristóteles), que hace de lo perfecto, del ideal humano, la base que imitan, imperfectamente, las diversas individualidades del mundo. La *potencia* y el *acto* de los peripatéticos, son dos hechos psicológicos elevados a la categoría de principios metafísicos. La *monadología* constituye el apoteosis del antropomorfismo. De Dios a la mónada más torpe, hay una inmensa gradación y continuidad evolutivas, que no son sino la *proyección sentimental*

del espíritu de Leibnitz sobre los datos de la experiencia y la historia. Y, ¿qué significan, por ventura, la *voluntad* y el *élan vital* (su próximo pariente metafísico), mas que principios antropomórficos de explicación universal? *La metafísica y el arte se identifican, por tanto, en su principio, y se diversifican en su desarrollo y trascendencia.*

Dos rivales antiguos y poderosos son el Arte y la Moral (1). El arte es la contemplación, y la Moral la acción. El uno procede intuyendo; el otro, actuando. La humanidad es contemplativa y creadora a un tiempo mismo. Sólo un análisis imperfecto nos consagra a la acción sin arte o al arte sin acción. Pero, ¿habrá artistas inactivos? ¿Habrá moralistas sin arte?...

Los que movieron y conmovieron a las masas en la historia, lejos de despreciar los elementos estéticos de la acción, los aprovecharon para prepararse y disponer su actividad futura. Un pensamiento moral sin la "fermosa cobertura" de que habla el clásico castellano, podrá quizá insinuarse en el alma hermética de un asceta sombrío; pero nunca se transformará en fuerza viva y redentora. El bien es duro de lograrse; la virtud escabrosa, el heroísmo cruento muchas veces. El arte humano ablanda la dureza del justo; suaviza la energía del

---

(1)) Véase en el libro de Rüdolf Eucken: **"Las Grandes Corrientes del Pensamiento Contemporáneo,"** la historia del conflicto secular, trazada con maestría.

virtuoso y calma las heridas del santo; pero les conserva su valor ideal.

Un fakir somnoliento o amodorrado en su éxtasis, a nadie conmueve, aun cuando a todos admire; un cenobita reacio y huraño, más bien repele que invita a seguirlo; un santón que macera sus carnes y desdeña el comercio de las gentes, podrá ser el espejo de su propia altivez, pero no hará fluir de su conducta ese mágico contacto que santifica a los demás, porque los compromete, con suavidad y elegancia, a santificarse y superarse a sí mismos.

Para dejar un reguero de luz en la historia, por el propio sacrificio, precisa unir a la belleza del renunciamiento, la fórmula del ideal: "El océano y mi doctrina—decía el sabio oriental—, los dos, se hacen, gradualmente, más y más profundos. Ambos conservan su identidad en todos sus cambios; los dos arrojan los cadáveres sobre la costa. Del mismo modo que los grandes ríos, cuando se vuelcan en el mar, pierden sus nombres y se confunden con él, así los hombres de todas las castas, repudiando su origen, se hacen hermanos y se cuentan como hijos de Sakiamuni." El Inspirado, no sólo habló como un asceta, sino como un poeta; no sólo actuó, también definió: "el océano y mi dotrina se tornan, gradualmente, más profundos." Definió para los buenos y los malos, y dijo a estos últimos, en frase de belleza imponderable: "El mar y mi enseñanza arrojan los cadáveres a la costa."

Un acto heroico siempre es sagrado; pero puede

ser anónimo e infértil. Un acto heróico definido y expresado artísticamente, asegura su propia vitalidad en una germinación indeficiente. Lo primero es un hecho histórico no recogido muchas veces por la historia; lo segundo es un ejemplo inmarcesible que se eterniza y nutrirá de su propia esencia, la fe y la esperanza seculares. Y siempre habrá poetas para incorporar en los destinos ideales de la humanidad las acciones redentoras. La poesía más sublime es el canto de las acciones denodadas. Así cantaron Homero y Virgilio el heroísmo antiguo; así Dante ensalzó a San Francisco en sus tercetos resonantes, y floreció y florece todos los días el milagro de la Porciúncula sobre las pinturas misteriosas de los artistas franciscanos. El taumaturgo de Asís es el verdadero inspirador de la civilización toscana. El con su disciplina de pobreza, fundó el arte, la poesía y la lengua italianas; toda la gloria de una raza—la más noble de las razas modernas,—brotó de la sutil abnegación de un santo. ¿Para qué seguir hablando en latín, si el solitario del monte de la Vernia renovaba la historia con una vida en cuya fuerza los Escipiones y los Gracos podrían haber aprendido la alegría del martirio y la pureza de la intención?

Por eso han de saber los artistas que la pura contemplación es estéril e infecunda. Si el mundo ya hubiera terminado de hacerse, bien saldría gastar la existencia en contemplarla. Pero aún no se ha terminado la obra de Dios. La mejor razón

de obrar es que la historia *sigue* ante nosotros. Sus perspectiva se prolongan indefinidamente; sus problemas se enlazan, sus épocas se continúan, sus dogmas se cambian, múdanse sus verdades; y el Bien y la Verdad se están construyendo con el contigente de pequeños y grandes bienes concretos, de pequeñas y concretas verdades. El trabajo de los hombres es, muy probablemente, una tarea de selección. Hay que formar dos lotes, dentro y fuera de nosotros, el lote de atributos que debe morir y el que precisa conservar, depurar y pulir. La cultura es el pulimento de la inteligencia, cada vez más audaz; el arte es el pulimento del sentimiento, cada vez más universal; el bien es el pulimento del alma entera. Labrar el propio cuerpo y el espíritu con este designio humano, es el fin de las gentes de buena voluntad. ¿Y la dicha?... No hemos venido al mundo para ser dichosos, sino para no dejar de serlo siendo esforzados. Cuando hayamos formado la ecuación perfecta de la felicidad y la virtud, será tiempo de ponernos a contemplar la obra humana. El mundo será la mejor obra de arte.

N. S. Jesucristo dijo el misterio de la creación: *"Mi Padre trabaja todavía."* Es decir, aún no termina el esfuerzo creador. Se está creando; se está formando; se está labrando la existencia. Ayudemos al acto de Dios. Colaboremos con El. Dios es acto, *acto puro,* como dicen los teólogos, siguiendo a Aristóteles. Dios nunca descansa; siempre está

en vela, siempre trabaja. Si dormitase, como nosotros, se apagaría el sol y se mudaría el curso de las estrellas. Su vigilia es el arcano del movimiento universal. Sea la nuestra, también, un arcano de movimiento, un desbordamiento de actividad.

Pero hay la actividad que no hace nada, la que deshace y la que crea. Seamos así, creadores siemsiempre, siempre constructores, nunca destructores de las obras que exaltan; y seámoslo sin optimismo fácil y torpe, sin pesimismo enervante o trágico; con hidalguía, con cordialidad severa y profunda; como la gota que cava al fin la piedra, como la corriente subterrána que al cabo ve la luz, como la noche que guarda el secreto del día. Que diga vuestra voluntad: "¡Ayudemos al acto de Dios!"

Recordemos, para concluir, el pensamiento inicial de este libro, la *potencia superflua,* de Schíller, "la *incomprensibilidad de caudal,*" que dice Gracián. Si el animal humano se gastara, estrictamente, en ser animal, todo cuanto atesora de energías, emplearíase en la realización de los fines inmediatos de la vida. En todo rigor, la vida misma podía haber continuado adaptándose a su ambiente físico, relativamente uniforme, en el desempeño de las dos funciones o actividades genuinas que la distinguen: la nutrición y la reproducción. La "ley del hambre y del amor," que dijo Schíller. Ya la babosa humildísima, se nutre y ama; crece, al nutrirse, y se reproduce en nuevas babosas que se nutrirán, a su vez, y crecerán. Pero la energía vital

ha venido, desde hace muchos millares de años, ensayando nuevas formas, creando tipos nuevos, madurando vidas más complejas y extraordinarias.

El hombre es la vida más compleja y extraordinaria de todas. Como la babosa, nútrese, y se reproduce como ella; da, constantemente, de sí, nuevos seres homogéneos, que se defienden de la muerte con sus sentidos, a quienes el placer reanima y el dolor advierte y alecciona. ¡Cuánto más, sin embargo, hay en el hombre! Hay en él la energía consagrada a los fines apremiantes de la acción animal, pero existe asimismo la fuerza generadora de actos insospechados y magníficos.

Este vigor en demasía, esta *sobreabundancia,* este capital, este atesoramiento, esta reserva, que en el santo y el héroe, en el inventor o el artista se tornan *"incomprensibles,"* por lo fecundos y lozanos que se manifiestan en sus actos, hace de nuestra estirpe el asiento posible de un desarrollo moral y estético capaz de desdeñar lo que ha creado hasta aquí, en vista de los prodigios que barrunta engendrar para mañana. El hombre es un formidable sintetizador de las energías de la vida y las posibilidades indefinidas de la existencia.

INDICE

Págs.

$0.00

8