

CURSO DE ESTÉTICA

20/10
180
CARLOS ROXLO

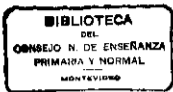
CURSO
DE
ESTÉTICA

DE LAS ANTIGUAS TEORÍAS
ESTÉTICAS: I. Desde Platón a San
Agustín. II. Desde Kant a Jouffroy.
DIRECCIONES CAIOLÓGICAS:
I. De la belleza. II. Masores estéticas.
CRÍTICA CONTEMPORÁ-
NEA: I. De la concepción artística. —
II. Filósofos del arte.



43519

MONTEVIDEO
A. BARRERO Y RAMOS, Editor
LIBRERÍA NACIONAL
1910



TALLERES GRÁFICOS A. BARBEIRO Y RAMOS
Calle Bartolomé Mitre, N.º 91

A los señores

Antonio Barreiro y Ramos

y Antonio R. Barreiro

*Desde que la idea de este libro surgió en mi cerebro, me
remetí grabar al nombre de ustedes en su primera página.
Me impulsaban á ello mi amistad y mi gratitud: quería
hablar, con la única moneda de que dispongo, las pala-
bras de estímulo que escuché de sus labios y su incansable
esfuerzo con el más humilde de los escritores de
este hermoso país.*

*Me acordaba de sus palabras: "vivienda propia, principesca
para los señores y para las masas populares, como gracias
de Dios, para el pueblo, como el opio, en casa de lujo, mis dos
salarios de magre cantidad."*

*En esta parte, quiero, con esta dedicación, pagar á
ustedes la deuda que tiene contraída la literatura uru-
guaya con los editores de los estudios históricos de Fran-
cisco de los poetas nacionales de Zorrilla de San-
ta Rita en las novelas con olor á pago de Acosta Díaz y
de sus admirables cuentos gauchos de Javier de Viana.*

*La dedicatoria es sencilla. Lo se y lo reconoce. La
esencia de mi ingenio, que quiere y no puede. — Pero,
lo que ustedes, reciban ustedes, en nombre de afecto
y gratitud, la dedicación de este libro modesto, en el
que he sacrificado, no pocas veces, la elegancia á la cla-
ridad y la elegancia á la precisión.*

CARLOS ROXLO.

PRIMERA PARTE

DE LAS ANTIGUAS TEORÍAS ESTÉTICAS

I

Desde Platon á San Agustín

1. — *Las Artes en general.* — El arte, en general, es la actividad humana que, guiada por el intelecto y sometida á un método con el propósito de conseguir un fin determinado.

El arte puede ser el que las artes, según el objeto á que aspiran, pueden ser útiles ó bellas, perteneciendo á la primera clase todas las que no tienen por tendencia principalísima el producir la belleza, y recibiendo el nombre de bellas las que por engendrar la belleza se afanan y se esfuerzan, como en algunos casos, como en el arte arquitectónico. El fin utilitario unido al fin de producir lo que por su hermosura deleita y enamora.

¿Qué es eso de la belleza? — ¿Qué es eso por todos percibido y gozado, sin que la mayoría alcance á explicarlo y á definirlo? — Verdad sentida de aclaración difícil, ¿en qué parte de los seres reside? ¿cuáles son sus modos de vida? ¿en qué se la conoce y en qué se basa?

La ciencia de lo bello, la ciencia que ha de darnos á conocer el secreto de la belleza, disecándola con el escal-

peño de la razón y rasgándolos roles que se envuelven, fué llamado *Estética*, en el siglo XVI, por Baumgarten, quien escribió sobre lo bello y sus caracteres desde 1750 hasta 1758. El filósofo alemán no fué feliz en su elección: en efecto, la ciencia de lo bello, por cuanto la voz *Estética* se deriva y viene de un verbo griego que significa sentir de donde, para Baumgarten, la teoría de lo bello se reduce al estudio del sentimiento de la belleza, olvidando que la ciencia de lo bello es también el análisis de la belleza misma. — El error sufrido por Alejandro Baumgarten, al darle así el nombre, se explica fácilmente teniendo en cuenta que, para el filósofo berlínés, la belleza era lo perfecto en las cosas y en las cosas por sí sólo por medio de los sentidos, como distinguir á una confusión era como decir feo, el sentimiento de la belleza era el juicio de lo bello. — La *Estética* debe estudiar los elementos constitutivos de la belleza y las emociones que la hermosura despierta en nosotros.

En buena ley la ciencia de lo bello de Iona Bayar el nombre de *Catábogía*, como se ve el de *Catábogía*, palabra compuesta de sus dos griegos *κατα*, belleza, y *βογη*, arte. — El arte dice *Catábogía* dice *tratado de la belleza*.

La *Catábogía*, considerada y al objeto como estudio de la belleza, pertenece más al orden filosófico que al literario; pero la literatura no puede prescindir de la *Estética*, porque todas las bellas artes están basadas en algunos de los principios fundamentales de la *Catábogía*.

La *Estética* es, pues, la filosofía de la belleza y es también la filosofía del arte, dada la relación del arte con la hermosura. — Don Juan Vicoira nos da al decir que, derivándose la *Estética* de alguna metafísica ó filosofía fundada en ella, hay tantos sistemas estéticos como sistemas metafísicos existen. — Hegel basó su *estética*

en los principios del panteísmo idealista que predicó, y Verón ha buscado la suya en los principios de la filosofía positiva que corre por sus vides, como corre la savia por los tejidos del vegetal. Como metafísica, la estética es inútil para la práctica de la literatura, pero evita extravíos y educa el buen gusto, despertando en el amor de lo bello, que es la causa de arte. Es, pues, inútil que la mayor parte de las teorías que vienen a explicar sólo perduran como valor histórico, por ser inútil, también, que aumentan el caudal de nuestros conocimientos, afinan nuestro sentido crítico y nos facilitan la comprensión de las cuestiones literarias que se han adueñado del mundo en la progresiva y nunca terminada odisea del saber y de hablar con artística domosura.

LA ROSA — ¿En qué consiste la belleza? ¿En qué consiste la belleza en sí? Como principio metafísico, yo no lo sé y ninguno lo sabe. Como principio de la antigüedad — Mirad á la rosa — La rosa tiene el color de fragancia. — Unas veces tiene el color de la nieve y simula el zapalito de una princesa dormida. — Otras veces toma la forma de un gran perfume y la arborea coloración de la carne humana. — La rosa es cambiante, es un conjunto de perfecciones; sus pétalos son blancos y amarillos; sus tintes van desde el rojo hasta el blanco tenue; su perfume es de una delicada y dulce belleza. Sin embargo, la esquinosa es bella y la rosa es bella también. En la esquinosa lo bello reside en el olorido y en la esquinosa. — La belleza de la rosa reside en la perfección con que está formada. — Lo bello, pues, que podemos apreciar son los caracteres y las propiedades de la hermosura.

En diversas épocas filósofos y literatos han procurado

estudiar la naturaleza y las condiciones intrínsecas de lo bello; pero, en realidad, la historia de la estética puede dividirse en tres partes, en tres períodos, en tres edades, que van desde Placón a Kant, desde Kant a Jouffroy, y desde Jouffroy hasta nuestros días.

La historia de la *Kaesthetik* no es otra cosa que la historia del desenvolvimiento científico de la idea de lo bello, al través de todos los tiempos y de todas las disputaciones escolásticas.

3. ESTILO DE PLACÓN. — Los filósofos antiguos sólo por incidencia tratan de las cuestiones relativas á lo bello, sin que éstas formen en ellos cuerpo de doctrina ni se encuentren expuestas de una manera metódica, — excepto Platón, — sin embargo Platón (quien en sus diálogos *Phaedrus*, *Symposium*, *Filipo* y *el Banquete*), se ocupa de la belleza con algún detalle, iniciando al par la historia de la Estética y la escuela neo-socrática.

Placón es el poeta de la filosofía. — Su estilo es claro como el agua que surge del manantial y corre en cascadas como las serras de nuestro país y noble como un descendiente de los paladines del poema del Tasso. — Thomas está en lo cierto cuando sostiene que Platón, al servirse de la lengua más hermosa del mundo, supo aumentar su hermosura divina. — Thomas está en lo cierto cuando nos dice que gracias á la grandeza de su sublimidad, que parece tranquila como la del cielo, el estilo platónico es apropiado como ninguno para educarnos en el sentimiento de la belleza. — Y Thomas no se engaña cuando nos afirma que el más grande de los maestros de la escuela socrática, el que bebió en las ánforas de la sabiduría del sacerdocio egipcio, el que se perfumó con los óleos incensales de la verdad y el bien, vió de tan cerca la hermosura celeste

con que se funda, la hermosa y atemporal buscada por su amor, que entró en los contornos de aquella hermosura, sin sombra de invidia, la inmortal hermosura de sus diálogos.

4. LA ESTÉTICA SOCRÁTICA. — Según Platón el amor pertenece a los dominios de la dialéctica. — El amor, sin el auxilio de la inteligencia, se es vacía, pero la inteligencia, si el amor no le persiga sus alas, no podría remontarse a las ideas puras. — El amor, no inteligente, anhela a lo eterno, pero la inteligencia, privada del amor, no le es de saber, digna de ser filosóficamente inventada. — De este modo, la escuela socrática no sabe concebir el amor sin la inteligencia, ni sabe concebir la inteligencia sin el amor. (1)

El poderío del amor es universal, porque el amor no puede ser sólo en el espíritu de los hombres, sino que reside también en todos los seres y en todas las cosas.

El amor es la armonía, la concordia, el orden entre los elementos que constituyen las cosas y los seres, cuando los órganos vitales están enfermos, cuando la tierra está enmudecida de producir, cuando los astros están obscurecidos por las negras nubes, es que la armonía cesó de imperar, es que la concordia ha desaparecido, es que el orden ha dejado de ser entre los elementos constituyentes del hombre, la empuja a la atmósfera. (2)

Hay dos grados en el amor. — El primero corresponde al mundo físico, y el segundo corresponde al mundo intelectual. — El primero es satisfactorio al culto de la Venus

(1) Emilio, La filosofía de Platón, tomo II, pág. 87.

(2) Emilio, Diálogos, El Banquete.

vulgar, mientras el otro se consagra á la religión de la Venus celeste. — Al primero le bastan las satisfacciones de la naturaleza, porque todo es sino tal, apod lo gozoso, mientras el segundo se apasiona del alma, porque la inteligencia sólo puede vivir en el mundo encantado de las idealidades.

Este segundo amor — que no es completamente bueno ni bello, porque no son jamás completamente buenas ni bellas las cosas humanas, — no puede gozar de la beatitud de que gozaría si poseyese la belleza y el bien. — Por eso busca lo que no posee, por eso aspira á satisfacer sus **ansias celosas**; por eso vive en un estado constantemente por las visiones del bien y la hermosura. — Ese segundo amor puede llegar hasta el tramo de lo bueno y lo bello, subiendo por una escala dialéctica, cuyo primer peldaño se apoya en nuestro globo y cuyo escalón último se levanta en el luminoso reino de los dioses. — Ese segundo amor, apoyado en el báculo de la inteligencia, puede ascender por la escalera mágica y remouarse de belleza en belleza, hasta llegar al principio absoluto del que emanan todas las hermosuras, como emanan la esencia de la flor y el ritmo del salterio y la luz del fuego.

El alma se enamora primero de los sentidos, de los colores y de las formas. — La belleza física, y más especialmente la del cuerpo humano, es la primera que nos subyuga. — Al verla aparecer, sorprendiéndonos y emocionándonos, nuestro espíritu sufre una alegre transformación, producida por una vaga reminiscencia. — Creemos encontrarnos con un bien perdido, con un bien ausente, con un bien cuya falta nos hace sufrir. — Ese bien es la belleza absoluta, que ya fué nuestra en una vida anterior cuando sentíamos, en el cielo olímpico, la más amorosa de las enamoraduras ante el espectáculo de las esencias jamás creadas y nunca marchitas.

Entre aquellas esencias, que no son otra cosa que las ideas puras, la belleza está y la belleza irradia. — Por eso, al encontrarnos con la belleza física, nuestra alma se emociona y se despierta al recuerdo de lo que fué, porque esa belleza no es nada más que uno de los destellos del astro sin manchas de la eterna hermosura. La emoción que sentimos ante los grandes ojos de una mujer; la emoción que sentimos al escuchar el arrabundo acorde de una cantarina; la emoción que sentimos cuando la luna tembale sobre el ramaje del naranjo en flor, ¿qué son sino reflejos amortiguados de lo que sentimos ante la hermosura sin velos ni sombras? — Esa reminiscencia, que evoca en nuestro espíritu la hermosura física, sirve para explicarnos la fiebre de lo ideal que padecemos todos, la fiebre nostálgica y melancólica que sube al replegarse la bandera de púrpura del sol de las puestas.

Sin embargo, la posesión de la belleza corpora no nos proporciona la beatitud. ¿Por qué? Porque la belleza corporea es tan sólo una copia de la belleza inmortal. — La belleza física, por grande que sea, no es más que la sombra de la que conocimos en otras regiones. — La belleza tangible es la imagen reflejada en un espejo burroso; pero no es el sér que el espejo pretende reflejar. — Sólo reuniendo en un solo cuerpo las hermosuras dispersas en los cuerpos todos, formaríamos el tipo de la belleza incorpórea é inmutable. — Platon decía: "las cosas bellas no son para el filósofo, la belleza misma".¹

Además, desconñados de lo terreno, investigamos la causa de la hermosura, sabiendo de lo físico á lo espiritual, porque no tenemos en comprender que lo hermoso es el fruto de un árbol celeste. — En esa altura de la es-

¹ Platon. Diálogos, La República.

cala dialéctica, vemos que el alma, la esencia intima de las cosas, es lo que produce la vida y la muerte de la belleza en los seres y en los objetos del mundo que habitamos. — Subiendo ya que las plúms hermosas son como pétalos desprendidos de la flor de la belleza, consideramos un tipo de hermosura pasajera y nos enamoramos de las acciones buenas, en las que se pone de manifiesto la actividad de la eterna hermosura. — para ascender de las acciones al pensamiento que las ha generado, hasta llegar al último escalón de la escala dialéctica, al escalón de porfido en donde está situada la belleza inmortal, la belleza absoluta, la Venus Urbana.

Así, subiendo de lo corporal al acto y del acto á la idea, el amor se ha fundido con esta última y el espíritu se goza en la beatitud del deseo realizado. — Para los platónicos, la belleza eterna é inmortal es el supremo fin del pensamiento y de la voluntad. — Esa belleza, todos la merecía, que no alcanzan á ver los ojos humanos, no es susceptible de copia ni de definición. — Sabemos sí, que como el alma es el principio de la vida, la vida es uno de los atributos de la hermosura. — Sabemos sí, que como el alma es el principio de la actividad, la actividad es uno de los atributos de la belleza. — ¿Qué importa lo demás?

¡Ya llegamos á comprenderla y á definirla, como esencia inmutable y sublime, cuando previamente la poseamos en el cielo de Sócrates.

Para Platón, en fin, el bien es de una categoría más elevada que la belleza y que la verdad. — La belleza del bien es superior á la belleza de lo bello y de lo verdadero. (1) Son sinónimos para el platonismo, el bien abso-

(1) Platón: Diálogos, La República.

tuto, la verdad absoluta y la belleza absoluta; pero el bien es el principio supremo de las ideas. (1) — En la cabecera platónica todo lo bueno es bello y a este efecto. — Para el idealista, lo bello es una de las formas del bien. — Y como el bien es la suprema armonía entre la voluntad del hombre y el fin para que el hombre fué creado, la estética se funda en la armonía el atributo esencial de lo bello y la condición primera de lo hermoso. — Platon ha dicho: *Nada es bello sin armonía. La medida y la proporción constituyen la belleza en todas las cosas.* (2) Natural es, entonces, que para los artistas, educados en la escuela socrática, la belleza es el medio y la bondad el fin. — En resumen, el concepto de que el arte debe sacrificar lo bello y lo hermoso en los altares de la moral más pura tiene su origen en la escuela socrática, en la escuela que se comenzó bajo los bosques y entre los peripatéticos de Atenas.

En esta obra, Platano. — Platon, nacido en Egipto el año 429 de la era pasada, resume en sus diálogos toda la sabiduría filosófica de la antigua Grecia. — Sus obras, publicadas por un florentino en el siglo XV y en lengua latina, rápidamente se convirtieron en el pasmo y la enseñanza de los más capaces. — El influjo de su estética, de la teoría fundamental del arte, creció con el tiempo, impregnando el idealismo en la escuela romántica, que, al salir de la escuela naturalista, no pasa de ser una reticencia idealista. — En tanto que Aristóteles atribuye el origen de nuestros conocimientos á la experiencia de los sentidos, el más ilustre de los apóstoles de la filosofía

(1) Platón: Diálogos, Gorgias y Filebo.

(2) Platón: Diálogos, Filebo.

socrática coloca el origen de nuestros conocimientos en los datos de la razón. Según Gerezzi, los platónicos, los enumerados de la metafísica, son como personitas que, desde su globo celestial, nos enseñan las cosas de la tierra. Los aristotélicos, los sensibles, que nacen y dados al análisis desmenuándose, se parten en los números que buscan el oro en las alturas del plano terrestre. (1)

Platón acusó a Aristóteles por las imposibles bellezas de su estilo. Wadlington se expresa "ante el lenguaje puro, elegante, rico en variaciones y tan pronto familiar como sublime de las alturas de Platón." (2) Ese lenguaje, nos dice el filósofo de Estrasburgo es el único capaz de elevarnos el espíritu que le responde al amor la doctrina socrática. "Este papel nos es útil, por el de aproximar las almas a lo bueno... y a la eterna perfección en su belleza ideal." El amor, para los socráticos, es una naturaleza intermedia entre los dioses y sus criaturas, una especie de genio doméstico que se agita en nosotros y produce en nosotros el delirio, la locura, la fe, la amorosa. (3) Este genio, este intermediario entre la naturaleza celestial y la humana, nos impele á que amemos todas las cosas bellas, y, más que á esas cosas, á la hermosura eterna y divina. Este genio habita en nosotros durante toda la vida terrena, como habitó en nosotros cuando vivíamos, lejos de la Tierra, una vida mejor.

El platonismo sostiene que nuestras almas no residieron siempre en la envoltura corporal que las encierra ahora, sino que crecidas para la eternidad por el orde-

(1) Gerezzi: *Nuevo curso de Filosofía*, pág. 165.

(2) Wadlington: *De la escuela socrática*, pág. 7.

(3) Platón: *Diálogos*, *El banquete*.

todo supremo de las cosas y formando en el cortejo de aliento de los dioses secundarios que recorren el cielo, vapóran por su misma senda que su conductor divino, merced á sus alas de que disponían y que conservarse momentos se veían libres de imperfecciones. (1)

Siempre al pos de su gran muerte, nuestras almas cruzan en la región celestia, y al lado de como los dioses, pero después de ellos, á contemplar las esencias sin mancha que viven con la vida del ser absoluto. Entonces nuestras almas conocen todo lo que es digno de amar, y la hermosura, destacándose castamente de las demás esencias, se dejaba mirar por nuestros ojos espirituales. — La belleza nos brinda con su intensa luz, cuando unidas al coro de los bienaventurados, nuestras almas, en pos de los dioses, se complacen con el más hermosísimo de los esplenores. Intelectos en amor interior inseparables por su sutilidad y en cuya exaltación tomábamos parte.

Estábamos gozando todavía de la plenitud de nuestras perfecciones á ignorando los males del porvenir, admirábamos aquellas esencias simples, hermosas, llenas de calma y de una benignidad, que se desenvolvían en el seno de una luz tan pura como nosotros mismos. (2)

¿Cómo perdieron nuestras almas sus voladoras rítmicas?

Nuestras almas, para no separarse de la esfera de atracción de su divino guía, estaban obligadas á un esfuerzo poderoso y continuo. Cierta vez, en las ansias de volar, nuestras almas se apartaron de su conductor, no se multiplicaron con la contemplación extática del principio absoluto absoluto que el olvido penetrara en ellas, aumentaron de peso, engrosaron sin rumbo y cayeron sobre la tierra, aposentándose en la sepultura de su cuerpo mundano.

(1) Platón. Diálogos, Fedro.

(2) Platón. Diálogos, Fedro.

Estas almas, cándidas de su razón y resplandecientes, si tropiezan un día con la oscuridad, con el reflejo debilitado del sol de lo absoluto, recobran parcialmente la memoria de lo que vieron en su vida anterior. — Estos vagos recuerdos, reemplazando a las alas que les permitían elevar las regiones celestes, les recuerdan asimismo de nuevo esas regiones y sentir como un helio del calor espereado por las escenas puras. — Así, en el sistema soocrático, todas las ideas generales de la razón, son recuerdos de una vida pasada. — El mundo físico y el mundo moral, que apenas son más oscuridad, a ragen de las escenas divinas, despiertan en nuestras almas que recuerdan, confunde de sus paradigmas celestes, asemejándonos al viajero que ve el santuario de la montaña perdida en las orindaciones de la legaña y vestido por las neblinas del anochecer.

El hombre que utiliza las memorias que despiertan en su alma lo bueno y lo sí pro, vestidos con el espejo de la herencia, puede recobrar la perfección perdida, subiendo por la escala de las ideas. — Estimulado por el amor, por el genio que habita en el y abunda le abunda, cuanto más conoce, más ansias tiene de conocer, y cuanto más sabe, más gran se avansa la filosofía. — El genio del amor, el que le impulsa hacia el bien y hacia la verdad, va agrandando su apetito, hace que encuentre cada vez más hermosas las verdades y las virtudes, le lleva de grado en grado hasta las esencias primeras y le desvasta, junto al sér absoluto, y a sí tiene conciencia y que es como el sol del mundo inteligible. — El ser, en las historias del amor, avanza hasta el fin a grado de la perfección por una serie de contemplaciones bellas y progresivas, va avanzando de pronto, siete sus miradas que hermosea maravillosa. (1)

(1) Platón: Diálogos, El banquete.

Una hermosa no es engendrada é imperiosa; esa her-
mosura, que no tiene forma sensible, ni postura, ni manos,
ni nada corporal; que es la futura esencia de lo más her-
moso, no sufre cambio de ninguna especie ni posible en
modo ser distinto del suyo. — “Lo único que puede dar
valor a la vida, dice Platón, es el espectáculo de la her-
mosura eterna.” — Y Platón añade: “Sería más que mu-
cho para el hombre á quien la suerte le concediera el placer
de mirar una á una, en su forma íntima, á la belleza
de una.” (1)

II. — EL ESPIRITUALISMO EN EL ARTE. — Tratando de
demostrar la superioridad del influjo ejercido por la es-
tética platónica sobre las artes, dice Carlos Lévy: “Es
cosa sabida, como lo han reconocido Maffei y otros arqueó-
logos, que la época de Píndaro fué la época de oro de la escul-
tura y de la arquitectura griega, así como la época de Pí-
taclon, á poca de la orientadora gracia de sus construc-
ciones, era ya un tiempo de debilidad y hasta de decadencia.
Lo que, comparando las dos series de monumentos con las
obras religiosas y filosóficas de que esas obras han sido la
expresión plástica, tuvo que reconocerse también, que
Polonio, y sus discípulos eran contempóraneos de los más
acertados filósofos espiritualistas de la antigüedad, como
Anaxágoras y Platón, en tanto que Praxiteles y Lisipo
eran al lado de aquel Epicuro, por demás encubridor
y aun más y expresivamente desacreditado por otros; pero
que reconocía que el alma es un cuerpo, que Dios es un
cuerpo, que la injusticia en sí misma no es un mal,
que la dicha se reduce al placer de los sentidos y que no
existía que la de esta vida.” (2)

(1) Diálogos, El banquete.

(2) El espiritualismo en el arte, pag. 18.

Lévyque, después de haber afirmado que "el espíritu queda que pasa en materialismo" sufre profundamente las bellas artes" se ocupa en probar que la esencia socrática es también superior a la esencia panteísta de Hegel y Schelling. Responde que esta es otra mala vez al afirmar el poder del arte, los gémetos de "C. P." y las facultades estéticas del alma humana. Responde, del mismo modo que algunos panteístas describen los hechos psicológicos con exactitud y hasta con profundidad, pero deduce que hay una contradicción evidente entre su estética, afirmando "admitir que tanto de los caracteres esenciales de la Belleza finita es la manifestación de una fuerza individual distinta de la fuerza suprema," y su panteísmo, afirmando "sostener la realidad de los ideas y de las fuerzas individuales en y como de una fuerza y de una substancia única, de la que los individuos no son, sin embargo, sino formas más ó menos accidentales" (1).

Lévyque entiende, pues, como todos los panteístas, como Winckelmann y como Lessing, como Muret y Herdér, que la esencia estética del socialismo puede resumirse en esta frase de Goethe: "El artista que pretende realizar algo grande ha de haber alcanzado tal desenvolvimiento interior que, como los griegos, sea capaz de elevar la realidad restringida de la naturaleza al nivel de su espíritu, á fin de que le sea posible construir una realidad de aquello que en la naturaleza, sea por debilidad íntima ó sea por obstáculo exterior, quedó en estado de intercepción." (2).

Se deduce de todo lo que antecede que el arte, para la estética socrática, es la idealización de lo real, — posponiendo los principios de la verdad y de la hermosura al

(1) Lévyque. El espíritu mismo en el arte, pág. 20.

(2) Lévyque. El espíritu mismo en el arte, pág. 58.

principio del bien. — á fin de acercar la realidad al ideal, — a la escuela, todo lo que se acerca, á la divina hermosura de lo ideal, que no es otra cosa que el bien increado y eterno. — Así, ocupandose de Nicolás Poussin, á quien consideramos como uno de los apóstoles del espiritualismo en la pintura, dice Carlos Lévêque: — Para Poussin la belleza no es un fin, sino un medio. — No se tiene ni adoración ni adorador, se tiene simplemente á emplearla.

Y agrega: — ¿Compendio? — Profundidad para expresar el poder. — Como para el platonismo, hay un alma en todas las cosas y en todas las cosas, el fin del arte es terrorizar el alma de las cosas y de los seres. — Poco importa que, para hacerlo, el artista violento las formas naturales. — Y Lévêque agrega: — Poussin nunca se engaña; — de todo, haylo aprendido donde quiera, que su arte no busca sino las acciones exteriores de un principio oculto é inabarcable para nuestros sentidos." (1) Así el pincel, lo mismo que la pluma, tienen por objeto principalísimo la pintura "el alma de las cosas incorpóreas."

II. — Aristócratas y su literatura. — Aristóteles, el sostenido de una república aristocrática, de una república en la que una a demás al estado de los ciudadanos; el que afirma que la felicidad del hombre consiste en la virtud; el que afirma que la felicidad del estado en el pueblo sabio; el que afirma que la injustas desigualdades es una ley de la naturaleza; el que aceptando como lógica y necesaria la esclavitud como corrección de los ciudadanos antiguos y la ley de su dependencia; el que en la historia de los pueblos que recoge en el universo el más alto de las doctrinas de Sócrates.

(1) *Conclusiones en el arte*, pág. 149.

(2) *Conclusiones en el arte*, pág. 158.

Aristóteles nació en Estagira, en el año 380 de la era pagana. — Durante cuatro lustros asistió á la Academia, para oír las lecciones de Platón. — Era de constitución débil, de pequeña estatura, calvo y sus aptitudes para el arte de la palabra. — Platón le conocía por su carácter serio y su gravedad, pero no por la inmensurable y lo firme de su valor intelectual. — Llegó á ser el más docto de los hombres de aquel tiempo y, como tal, el heredero de los honores de Platón. — Véase el escrito.

A la muerte de su maestro, y al ser es a propósito difícil embargo de educar y Alejandro hijo de Filipo de Macedonia, á quien ya obedecían los muy extensas reinos del Asia. — Poco tiempo tardó en regresar á Atenas abriendo su escuela filosófica en el Liceo. — En aquel período se ha conversado con sus discípulos en un largo paseo cotidiano, ocupando de todas las ramas de la filosofía y muy especialmente de la ética moral. — Puede decirse que la psicología nació con Aristóteles. — Con él empiezan la observación, el estudio de los fenómenos psíquicos.

Es necesario sentir su doctrina, para hacer algo del pensamiento de las cosas y que las cosas existan por de los límites del pensamiento, porque si así no fuera, poder las cosas podrían ser conocidas por éste. — Así el pensamiento al fundiéndose en el ser de la realidad, hace que el mundo sea cosa cognoscible. — El pensamiento, á su vez, es cognoscible, por las formas que son expresiones de la potencialidad de las cosas, y cuyas jerarquías, en esa línea ascendente, constituyen la inteligibilidad del universo. — Esta inteligibilidad tiene su principio en el acto divino, en el acto puro, lógicamente anterior á todo poder y del que participan todos los hombres. — La luz más alta de la inteligencia humana es la esencia del pensamiento divino, con el que nos identificamos por medio de la contemplación.

Aristóteles le concede suprema importancia á la experiencia sensible. — Nada existe en la Inteligencia que no haya llegado á ella por el conducto de los sentidos. — No vive sino en la realidad. — Dice que la esperanza es el miedo del hombre despierto. — No hay razonamiento abstracto que valga lo que vale la experiencia sensorial. — La sensación engendra el recuerdo, que es el origen de la experiencia, y comparando las experiencias, producidas por los sentidos, se llega á las excepciones generales, de las que se deducen los principios científicos. — Para los aristotélicos, lo mismo que para los platonés, la ciencia fundamental, la más alta en la jerarquía de las ciencias, es la de los primeros principios, la de la razón de las cosas. — ¿Cómo llegar á esa razón suprema? — Por una escala de observaciones. — Ascenderse del individuo ideológico á la especie ideológica y de la especie al género, hasta subir, por medio de la abstracción, al ser absoluto.

II. La Potencia de Anaxágoras. — Aristóteles, hijo del primero de los médicos de Anaxágoras III, educóse en la corte de este príncipe y en la intimidad de Filipo de Macedonia, que le sucedió en el año 350.

Exiliado de Atenas en el año 322, fué condenado á muerte en rebeldía por haber levantado un altar á Pythias, muriendo aquel mismo año, de una enfermedad del estómago, en Calcis de Eubea. — Los manuscritos de sus obras fueron depositados en poder de Teofrasto, su sucesor en la cátedra, quien en el año 272, los entregó á sus discípulos, hasta que un siglo antes de nuestra era, los descendientes de Nelo vendieron aquel tesoro del saber antiguo al filósofo Apolón de Sidón. — Cuando Sila se apoderó de Atenas hizo llevar las obras de Aristóteles á la absorbente Roma, que las depo-

sitó, el año 39, en la biblioteca ciudad, por el escultor Asinio Pollio. En esos manuscritos Aristóteles se ocupaba especialmente de metafísica, de lógica, de historia natural, de las virtudes y de los vicios, de la ciencia de gobernar y del arte del buen vivir. — Según Thurot, el esbozo aristotélico es excesivamente desaliñado, posponiendo la armonía a la precisión y la belleza a la profundidad.

Thurot agrega: "Ve el esbozo es de una gran noblez geométrica, sin ornato y sin caprichos, distinguiéndose exclusivamente en la inteligencia de sus líneas."

La primera edición de la *Estética* de Aristóteles, impreso en Venecia en 1580, siendo Pedro Vettori en el siglo XVI el principal de los comentaristas de aquel trabajo, — Bayle considera según el más importante de todos los escritos del filósofo Estagirita. — La *Estética*, publicada en 1580, se distingue, según Hevel, por el grande del orden, que la posibilita ser confiable. — La crítica del pasado siglo gastó muchas horas analizando los conceptos de la etología aristotélica sobresuando, entre otros, a comentaristas, Beldin, Zeller y Vahlen en cuanto a la *Estética*, y en cuanto a la *Retórica*, Gros, Bonatus, Sauged y Saint Hilaire.

La diferencia entre las ideas socráticas y la filosofía aristotélica reside en la su manera de estudiar la belleza. — Ésta no podía ser lo mismo para Aristóteles, que se basa especialmente en las relaciones del hombre con la naturaleza, y para Platón que se basa especialmente en las relaciones del hombre con Dios. — Platón estudia la belleza en sí, como concepto abstracto y como reflejo de lo absoluto, en tanto que Aristóteles estudia la hermosura en el arte, señalando al artista leyes y preceptos. — Según Aristóteles la poesía consiste en la imitación de la naturaleza. — Todos los géneros poéticos no son, en substancia,

no imitaciones, diferenciándose por la materia de lo que imitan y por el modo de realizar la imitación. (1) Como los animales que imitan, imitan los gestos y las costumbres del hombre, necesariamente también copian las virtudes animales y los humanos vicios. La comedia se ocupa de imitar á los seres más imperfectos, y la tragedia trata de imitar á los seres dotados de virtudes superiores á las virtudes reales. Cada imitador imita á su manera, diferenciándose de los que le precedieron y de los que le suceden, por lo característico de su modo de imitación: los cómicos imitan dando movimiento y poniéndolo en movimiento á lo que forma la esencia y el telos de sus fábulas. Aristóteles dice: "El don de imitar es inherente, desde su origen, á la humana naturaleza. El hombre se distingue del resto de la creación animada por el don del lenguaje. Los primeros conocimientos que adquiere el hombre á la imitación, que á todos nos conviene." (2) ¿Qué nos conviene? Aristóteles dice: "Porque el conocimiento de lo que sucede es el más agradable de los hechos no sólo para los filósofos, sino aún para el resto de los seres animados; que en éstos, es menor el gozo de saber que el de hacer." (3) "Nos placen las representaciones de los hechos que nos suceden, porque ellas nos instruyen en el conocimiento de lo que sucede, y de cada cosa y de cada hombre." (4) "El conocimiento que produce el arte de imitar es el más agradable de los conocimientos que se adquieren, porque es la más perfecta imitación de lo que sucede, y de cada cosa y de cada hombre, por medio del

terror ó de la piedad," — "La comedia es la imitación de lo inferior, ó más bien de lo feo, siempre que lo feo se preste al ridículo." (1) Como las causas determinantes de las morales, cómicas ó trágicas, radican en el concepto moral, el carácter moral es el fin verdadero de la imitación artística en su aspecto más alto, y como las acciones morales se manifiestan por el órgano del pensamiento, la idea es uno de los elementos esenciales del procedimiento. (2) Además, como la belleza, en las artes y en las cosas, se compone de ciertos elementos simples o aquellos elementos no destruye a las leyes del orden y de la proporción. — "La cantidad excesiva de belleza si fuese excesivamente pesada porque la visión es confusa cuando se eleva en un tiempo demasiado, como también carencia de belleza si fuese excesivamente grande, porque la visión no podría haberse en su concepto, no sabría formarse una idea verdadera de lo contemplado." — "Lo bello, en las artes y en los objetos, no puede prescindir del orden y de la proporción." — "Las bellas artes se ven por medida la armonía de sus representaciones." (3)

Sentada así la regla de la unidad de tiempo, la artista del en procepción establece la medida de la acción. — "La fábula debe ser la reunión ordenada de una acción entera, reuniéndose de tal modo los hechos que la forman, que su supresión ó desplazamiento traerá consigo el cambio ó la modificación del conjunto." (4)

Sin embargo, el arte no es una imitación exacta de la realidad. — El artista se distingue del historiador, porque

(1) Aristóteles: *Poética*, págs. 40 y 42.

(2) Aristóteles: *Poética*, pág. 44.

(3) Aristóteles: *Poética*, pág. 48.

(4) Aristóteles: *Poética*, pág. 49.

nos describe "lo que ha sucedido," y aquel nos describe las cosas posibles y "los hechos que hubieran podido suceder." (1) — "El arte, la poesía, es algo más elevado y más filosófico que la historia, porque el arte generaliza y la historia detalla." (2) — Por último, como el destino de los seres depende de sus actos, el fin del arte, patético ó no, es el mimetismo de las acciones que conducen á la ventura ó la infelicidad: por lo que el arte ejerce un influjo moral sobre la conciencia, aleccionándola por la piedad, el terror ó el ridículo. — Y como el arte es no un cuadro, pero no un fotógrafo, el artista no pinta las cosas como existen, como cree que existen sino como entiende que debieran existir. — A los que le acusan de falta de verdad, es lógico y aceptable que les responda que ha procurado pintar no como es, sino como debe ser. — Así Mífones decía que él pintaba como debían ser y Eurípides los pintaba como son.

A pesar de esto, para el arte lo probable debe ser preferido á lo improbable, porque lo improbable aun posible, porque no es dudoso que los hechos posibles, aunque esos hechos contrarios á la verosimilitud. (3) En resumen, Aristóteles dice: "lo bello está en lo que es por sí mismo probable ó en lo que, siendo bueno, nos enamora más."

Las cosas consideradas por la probabilidad son el camino de lo perfecto.

no puede pensar y sentir lo mismo que Platón. La escuela socrática coincide con el espíritu de los mitos y narrativas. Busca el bien absoluto; pero el bien no se refiere a la esencia aristotélica, es el fondo luminoso, la bondad, la belleza e interiormente de nuestras acciones. La pedagogía aristotélica le da reglas al arte, aunque el arte es la creación de la naturaleza; pero la estética socrática se limita a realizar la hermosura sensible, porque sabe que la verdadera hermosura solo reside en la divinidad de la que son un reflejo incoloro nosotros íberos y nuestros animales.

La antítesis se explica. Platón nace y crece en Atenas, la ciudad de los dioses y de las ninfas, la ciudad de los poetas y de los escultores, la ciudad donde el génico diserte al amo libre, con el sofista y la ciudad donde todo es espíritu de él. El espíritu de las ciudades aristocráticas hasta el trazo de mármol montado por el címod. Aristóteles nace y crece en la corte de Macedonia, región de montañas con Venus de oro y un el mar rigelísimo; medio semiárburo de publicaciones o sea un el mundo. Hasta la embriaguez y se consagra, colgando el hierro de sus lanzas sobre el pueblo; y otros sociólogos que no han podido conversar de ocultura con Píndaro y de poemas dramáticos con Sófocles, el fundando el espíritu absoluto es el supremo hecho en las escuelas de Euclides de Mégara, y de Filón de Éfeso. La diferencia de las doctrinas producidas en la Academia y en el Liceo resulta, pues, explicable y lógica, estudiando la diversidad de clima y de medio en que nacieron Platón y Aristóteles. La natural que Platón desdeña los fenómenos y huya de lo sensible, regado por la hambre de lo absoluto, como es natural que Aristóteles crea que la experiencia es el modo de comprender y conocer, que la virtud es el medio armónico entre el exceso y la falta, que las condiciones

ordenadas por lo bello con la medida del conjunto y el ordenado juego de las partes. El arte de Aristóteles predominó por más de dos siglos, manteniéndose aún, aunque por accidente, en la literatura dramática del siglo xvii. Esta, lo mismo que la literatura clásica de todas las edades, aceptó como cánones la unidad de acción y la unidad de tiempo. Ésta, como la literatura clásica de todas las edades, se esforzó en convertirse en fuerzas educativas, combatiendo la piedad y el terror. Ésta, como la literatura clásica de todas las edades, opuso á sus héroes no como suelen ser los héroes clásicos, sino como héroes humanos del mundo. — Así Corneille, deseoso de purificar las almas y redimir el deber por encima de la pasión, nos pintó la elevación en Augusto, la castidad en Teodoro y el amor conyugal en Cornelia. — Así Molière, dotado de una poderosa fuerza de reconocimiento, encarnando en sus personajes una universalidad toda, se esforzó en hacernos odioso el vicio, patarife la hipocresía religiosa en Tartufo, el orgullo egoísta de los misántropos en Alceste y la carencia del verdadero feminismo en Helisa. — Así Racine, cuyo estilo es el reflejo de la exquisita delicadeza de su sensibilidad, sublimizó el amor paternal en Andrómaca, la gracia de lo puro en Momiya, el verdadero sentimiento religioso con los sencillos ritmos de su Esther.

■ **PLATÓN Y LA ESTÉTICA HELLENÍSTICA.** — Platón, que florece cuando llega á su ocaso el siglo tercero, trató de reunir la doctrina platónica con la aristotélica; pero aludose, en el fondo de su filosofía, hacia el misticismo de los orientales, por lo que el hombre, por mucho que siempre conserva algo del espíritu de la tierra que le dio origen, como el niño siempre conserva algo de los sentimientos de los maternos glándulas.

Plotino se despertó a la luz de la vida bajo el sol de Egipto. El primer sol que doró sus cabellos fue el mismo sol que dura el granito del sepulcro de los Parnones.

Nacido en Libia, hizo sus estudios en Alejandría, en la escuela helénica y asítica, cuyas libros oteos guardan los secretos del saber antiguo y en cuyos salones se usaba un lenguaje, para tratar en paz, los terribles problemas de las civilizaciones de los tiempos venidos.

Alejadria, por ser en los espejos azules del Mediterráneo, que recibe en su seno a los navegantes que llegan de Mesetiz y a los navegantes que llegan de Rodas; que se maravilla con los magos de Persia y que es cristiana con el culto de Orígenes, — vivió mejor en su seno y cambiar en sus aulas, la star las últimas horas de la cuarta centena, al neoplatonismo en la escuela neoplatónica que, según Charson, no es otra cosa que la escuela suocriónica enriquecida por las alicciones del espíritu filosófico de seis siglos de las más ideológicas.

En Alejandría se los asde el pagonismo, agotando ya, cuando todos los derechos se han perdido en los reanitos milidos y cuando todos los nacionalidades despatron se gadas por el hecho del factor romano. — En aquel maravilloso bello de un arte, unida helénica y unida asítica, el pagonismo hace su último esfuerzo y se esparce en la, formando con la gracia de sus rinfes ocultas en el tropez de los árboles, con la armonía de las curvas de su escuadraria, con el ritmo de los cantos de sus peñas y con la impetualidad de sus dichidudes. Dejas de pasiones humanas, la escuela neoplatónica, que es razonación como un cerebro y que se enuncia, a pesar de su racionalismo, en todos los misteriosos recamos de la magia.

El alma busca la verdad y el bien y la hermosura, dicen los neoplatónicos; pero éstas son las flotes de un rosal

que no florece sino en el infinito, porque el perfume de la rosa es la esencia de Dios. — Lo que vemos, por más que nos hechice, no es sino el reflejo de la belleza, no la belleza en sí. — Lo que vemos es una apariencia y no una realidad. — Lo que vemos es una emanación del infinito acabado de todas las perfecciones, es una emanación que baja de la más alta de las alturas, es una emanación que nos envía lo irrefragablemente perfecto. — La gracia en los vaivenes de la flor y en el vuelo del ave, la música en el cruce del astro y en el correr del río, la hermosura en el mármol y en la mujer, no son sino reflejos de lo divino, á modo de las prolongaciones de un son de campanas que vibran en un campanario que no se ve. — Toda la hermosura de lo que vemos, sale de la hermosura que en nuestra alma llevamos, porque si el alma no tuviese en sí misma un modelo para comparar lo que los ojos ven, no nos sería dado ni aun reconocer lo hermoso. — Se llega á Dios por medio de la idea, que es, como Dios, purísima y á imaterial, porque, como Dios, se crea en hermosura al ave que pasa, á la flor que se entrelaza, á la azul del arroyo y al iris en que se descompone la luz de los astros rutiladores.

Plotino floreció en la época de Gordiano, aquel niño de otro cuyos legiones triunfaron de los godos en Tracia y derrotaron á los persas en Siria; y aquel emperador, que, á veinte años, perece apunzándole por sus propios guardias, aquel adolescente egipcio instruido en las más altas palabras, que casi nunca recordan los vocablos: "¡Cuán desgraciados nacen los príncipes!", Diríase que Plotino que los rodea no tiene otra misión sino la de decir: "¡Dios que comozcan la verdad!"

Cuando Plotino estableció en Roma, hacia el fin de la era cristiana, amasó los ideales y los senti-

mentos de Longino y Porfírio, al respecto de los cuales se atribuye el *Tratado de la saltema*, pulchra en griego por Robertelli. — Eón, y al sermón de los eónes, fuente de origen, la cual se atribuye al eón en *Conferencias sobre las categorías de Aristóteles*.

Porfírio fue uno de los discípulos del que dijo al morir: “Qui se levanta o que hay en mí de divino y lo que hay de divino en el universo.” Esta frase condensa toda la filosofía de la escuela neoplatónica, de la que Plotino fué uno de los fundadores y uno de los adelantos más esforzados. Sus obras, compuestas de seis partes, llevan el título de *Enneadas*, porque cada una de esas seis partes consta de nueve libros. — A veces se que nos, firman los historiadores, Plotino fué un asceta por las ocurrencias, los bienes de la tierra, se él, no con poca consideración a la obra como una legadura de un legado, tuvo esta ausencia de los eónes, la armonía del valor de los tribunales, los trabajos, extáticos de los santos indios, preprovisó sus doctrinas respondiendo a las preguntas de sus discípulos y a un de continuo con el pensamiento exaltado por la luz de los reflejos de la contemplación de la divinidad. — Según sus libros, la vida de éste se espere para constituir la vida de todo, á manera de la cenizas que, se con una chispa enciende un charal, con otra chispa amasa un pedernal, siendo cada forma de lo existente y de lo conde una de las voces de la gran armonía, una, desafiada, de la divino.

La religiosidad, casi dormida en su lecho mortuario, se apasionó del neoplatonismo. — Plotino fué venerado como una religión. — Apenas nos encuentre que “las familias ricas le nombraban tutor de sus hijos, con los litigantes le invocaban como árbitro, que sus discípulos abandonaban sus bienes para llevar una vida contemplativa, y que las

o repues los gustos a la soledad, renunciando á las delicias de las ciudades.

Algunos han dicho que Platón es el espíritu socrático elevándose en la divinidad, como Aristóteles es el mismo espíritu bajándose en la naturaleza. Aunque la escuela filosófica de Platón no tiene ni tan grandes alturas ni tan agreste el fondo como las dos escuelas que quiso combatir, lo cierto es que el espíritu socrático que la anima gira como una llama sobre las ideas de los siglos terrenos, encarnándose en la incorporea, en lo que se ve, y espurciéndose también en los vastos dominios del mundo real.

La belleza terrestre en todas sus formas, no es, para Platón, sino un rayo de la belleza supersensible. Es necesario que sepáis que toda hermosura procede de la sabiduría. La hermosura divina, la que desciende, á manera de un sol, cuya claridad, para envolver y hacer adorable á las cosas, como el sol que embellece el aire y la tierra, así como el sol de la divinidad embellece á las almas y á las cosas; pero la hermosura divina embellece á las almas que á las cosas, del mismo modo que el sol es más hermosa cuando pinta de púrpura á las nubes del ocaso que cuando colora la tierra.

El mundo de Platón, que se eleva sobre el mundo que vemos, permite entrar de lleno en el mundo de Mejantrón. El mundo de belleza, pero el mundo de todas las cosas, el mundo porque las cosas se dirigen, el mundo que se premia. Del mismo modo que el mundo de Mejantrón es el mundo de aguas ó per-

darse en los mares, todos los seres y todas las cosas llevan su dosis de belleza al mar ignorado; pero esta dosis no es igual en todas las aguas y en todos los objetos, como no es igual la cantidad de agua que arrostran los ríos. — Hay substancias perfectas, y familia de vasos en que cabe una gran cantidad de hermosura, del mismo modo que hay substancias y caracteres perfectos, y familia de vasos llenos también, pero de proporciones más reducidas.

Para Plotino, la belleza personal es el triunfo de la idea sobre la materia, porque la idea es el rayo divino que embellece, el hilo invisible que purifica, lo mismo que el fuego la luz de la materia todavía distante, pero que ya permite distinguir los formas. — La idea sin la materia en que está encarecelada, sería de una hermosura deslumbradora; pero la materia se rebela é impide el triunfo del alma, como la noche se rebela é impide que de pronto nos deslumbré el sol. — En el nido del alma reina perpetuamente, mientras el alma no abandona su cárcel, una penumbra gris, como, al iniciarse el amanecer, reina una penumbra melancólica y vaga en el cielo que envuelve del paisaje costero.

En el cielo de lo intangible, en la morada de las ideas puras, es donde la armonía y la luz vendrán á nuestro encuentro, á manera de novias, eternamente jóvenes y siempre augustas, que ofrecen el pálpito lírico de su frente al beso acariciado de su despendo. — Es allí donde la belleza resplandecerá sin velos, pero púdica en su desnudez, con una castidad recortada, comprensible, y dominadora. Y Plotino exclama: "¡Huyamos hacia esa patria querida! Para verla es necesario cerrar los ojos del cuerpo y abrir los del alma, con esa mirada interior que todos poseemos y de la que muy pocos saben servirse." (1)

(1) Plotino: *Enneadas*, libro VI.

Para Plotino la verdadera belleza es inmateral, carece de contorno, no espere sombra alguna, si culto es misterio y sólo en éxtasis se alcanza su visión. De esa belleza toma linaje, en las artes, la *idea del ideal*, la que tiene por objeto dar forma á los fantasmas de la imaginación. Es claro que al vestirlos con los colores de la paleta ó con los musicales rasos del estilo, no podemos apoderarnos de toda su hermosura; pero podemos conservarles una parte de ella que estará en relación con el poder de la irradiación interior del artista.

No hizo esperar. Hago lo que puedo. El poder y que Wine y tú, que han humano. Los colores de la escuela alejandrina. Si no la hubiera, sería la doctrina de Plotino nos conduciría á la esterilidad, al amor platónico de la belleza sólo soñada. Han añanzado su doctrina nos permite no sólo introducir lo que hemos podido sorprender de concretizable en el ensueño, sino tratar de traerlo lo que hemos observado de bello en cada cosa. El artista será el áncora que colará de ver, una vez el mundo ó el libro toquen á su fin, que no está allí todo lo entrevisto y que no está allí todo lo soñado, como al vacío, en que se movía el alma enferma de René, le faltaba, para satisfacer las ansias de su espíritu, algo que gemía en la voz de las vientos, en el susurro de las ondas y en el opulmo caballos de los astros distantes.

Pero esta misma inferioridad de su visión interna, le serviría de acicate al artista, empujando en aguzarla hasta la perfección, á fin de que disminuya cada vez más, la distancia que lo separa de su ideal estético.

“La belleza es la idea que se contempla á sí misma,” ha dicho Víctor, lo que introduce un elemento sugestivo en esta obra de arte. La belleza, entonces, es el producto de una ilusión personal, porque cada alma tiene su manera

de acercarse á Dios, según sea la potencialidad de su vida interna, abeniéndose á las propias doctrinas de Plotino. Parece que éste enseña que la misión del arte es sorprender la belleza oculta, librándola de las imperfecciones que le da la materialidad. — El artista, con los ojos de adentro, ve a la belleza en sí, más que á la forma que nuestros sentidos dan á la belleza. — La visión del artista es iluminadora, pues descubre, en todo ó en parte, lo que hay de divino en cada alma y en cada objeto. Plotino dice: "Es necesario saber que el artista no ve sólo lo que ve, sino que se remonta á los principios ideales de la naturaleza. El arte tiene sus principios propios, porque poseyendo en sí mismo la forma más perfecta de las imperfecciones de las cosas. — El Júpiter de Fídias no es la copia de ningún objeto sensible. — Fídias lo ha creado de tal modo que Júpiter nos aparecería, si quisiera hacerse visible á nuestros ojos." (1)

Pero Plotino no se detiene ahí; predica el éxtasis, se absorbe en la contemplación de su ensueño interior y hace que todo caiga de ese divino éxtasis. Ese éxtasis llega hasta la categoría del éxtasis en reposo, en el cual la idea, abstracta o metafísica, impera en el espíritu como **reina absoluta**. "Los movimientos y las sensaciones desaparecen; la conciencia se calma y queda como una siada en la contemplación." (2) — El éxtasis es el estado de gracia; el éxtasis de lo divino por el espíritu. — No todos sienten una turbación igual ante lo bello. — Su presencia, muy poco perceptible para los mas, causa en algunos un placer infinito y un deseo tan grande que finalmente se trueca en amor. — El alma busca, más allá de la

(1) Plotino: *Enneadas*, Libro VI.

(2) Ribot: *Enfermedades de la voluntad*, págs. 129 y 130.

...mas de la belleza, lo que da relieve y belleza á la forma, el bien. Del bien nace el amor, que delira y sueña porque el fin de las almas es retornar al bien, para vivir de él con un incesante apasionamiento. La flecha quiere volver á su caudal. "La verdadera belleza es lo indelible de lo que dura en la proporción, más, mucho más que la proporción misma," dice Plotino.¹¹ - Por eso lo muerto, aunque sea armoniosamente proporcionado, no es como lo que tiene lo vivo, aun inarmónico, el reflejo del don divino, ó lo que es igual, la conciencia del bien y el deseo de hundirse en las oleadas esplendorosas del mar de lo bello.

Así, para Plotino, el alma sube por medio de una escala dialéctica y recorriendo la no propia serie de los modos de lo bello, de la belleza sensible á la inteligible, de la belleza terrena á la divina. Según sus doctrinas, el alma se acerca más al bien y comprende mejor la belleza, cuanto más se aparta de la materia y cuanto más se acerca a la unidad de la forma espiritual. - De la belleza física, que no puede satisfacerla, el alma sube, desde la planta y la estrella, hasta la belleza de la sabiduría y de la virtud, para terminar, al fin de su viaje, en la silenciosa contemplación de lo divino.

El alma, para ascender, se sirve de las ideas. - Para Plotino, la idea es la esencia del alma, y por eso, á la vista de la hermosura sensible, el alma la resquebraja y se la desmenuza, porque el alma encuentra su propia imagen en el objeto hermoso. - La belleza es como un cristal, al que el alma se asoma para contemplarse, pero sólo llega á la verdadera belleza por el camino de la abstracción, por el escape de la materia, por la virtud del éxtasis. - La

¹¹ Plotino. Ensayos, libro VI.

flama, parecida a los otros, es para Plotino, el más hermoso de los elementos. — La flama, dice, tiende hacia arriba y es el más ligero de todos los cuerpos, porque es el más inmaterial de todos.

El exceso de espiritualidad de la filosofía de Plotino pesa, como una losa sobre la está en declive. Sin embargo, lo es toda alquimia que significa un progreso en la historia del pensamiento humano, porque trató de unir la doctrina socrática con la aristotélica; porque facilitó a los latinos y a los hebreos el conocimiento de las ideas griegas y orientales; porque quisó vivir fiar al paganismo, purificándolo es la flama de la espiritualidad; y porque apoderándose del corazón cansado del mundo antiguo, dió una hora de esperanza a los creeros vetustos y coronó la agonía de sus divinidades con el melancólico brillo crepuscular de unas alas de luz!

10. - LA ESTÉTICA DEL SIGLO IV. - San Agustín, que representa la universalidad del dogma cristiano, consuegra por sus polémicas con el céltico Maniqueo y el mozo Pelagio; San Agustín vive en las regiones abrasadas del África, percibe la luz del sol que ilumina su cuna lo mismo en sus sedes de placer que en sus ansias de religiosidad. — La doctrina filosófica de San Agustín, implacable y providencial, es la doctrina que el mundo exo necesitaba para domar al bárbaro salido de los bosques germánicos y para extender como una nube de esperanza luz sobre el alma del siervo de las baronías conquistadoras. — La idea de Dios, que es el sol de la vida, el sol africano del universo moral, debe apoderarse de las voluntades, guiándolas al bien, á la redención, á la ciudad divina. — Nuestra fin suprema es el resultado y la obra de nuestra voluntad.

San Agustín admite, como el platonismo, la existencia de dos universos: el sensible, que puede conocerse por medio de los sentidos, y el inteligible, que está colocado bajo el dominio del entendimiento. — La belleza, física ó moral, pertenece al mundo inteligible. — ¿Por qué? — Porque en todo lo bello, lo mismo en estado de quietud, como la estatuaria, que en estado de movimiento, como la música, hay algo recóndito; algo que no tiene “ni grandeza de máquina, ni ruido de voces, ni espacio de lugar, ni espacio de tiempo;” algo, en fin, que pertenece al mundo inteligible, puesto que sólo puede ser apreciado por la inteligencia. (1)

Ese algo recóndito, ¿por qué condiciones se transparenta? — Dice San Agustín que el mundo sensible es una belleza, por el orden admirable con que fué dispuesto y por que constituye la más acabada de las armonías. — Ese “orden admirable” y esa “hermosa armonía” aparecen bien en las antítesis que se observan en la creación. (2)

De modo que, para San Agustín, lo armónico es bello, como el orden la piedra fundamental de la belleza. — E mundo, por repetidas veces, en la idea de que el orden armónico es el primer elemento constitutivo de la hermosura, que, según sus palabras mismas, no reside ni en la grandeza ni en la pequeñez de las cosas, “sino en la igualdad y en la dimensión de sus partes.” (3)

Así, pues, para la estética agustiniana lo bello es lo armónico en lo uno, lo esencialmente armónico, entendiendo también, como Platón, que lo bueno y lo bello son una misma cosa, dos pétalos de la misma flor, dos grandes

(1) San Agustín: La ciudad de Dios, tomo II, pág. 83.

(2) San Agustín: La ciudad de Dios, tomo II, pág. 301.

(3) San Agustín, La ciudad de Dios, tomo II, pág. 309.

perlas del mismo color, y huyendo de tal modo de todo ser-
suarismo, que manifiesta y proclama que las cosas no son
bellas porque nos agradan, sino que nos agradan por la
belleza de que están revestidas. De este modo, el maní-
queo de su rebelde sexual, la epifanía de su juventud, des-
aparecen en San Agustín, que no ve ya en el placer que
produce la bello sino un rayo de la luz de las lámparas
que eterna y este brillan en la ciudad de Dios.

11. FIN DE UN MUNDO ANTIGUO. Después de Santo
Tomás, para quien la belleza debe ser proporcionada,
clara, perfecta e íntegra, (1) el estudio de la estética
quedó abandonado hasta los comienzos del siglo xviii,
reanudándose su desenvolvimiento con Crousaz y André,
quienes se concretaron á repetir, con muy pocas variantes,
las enseñanzas escolásticas de Platón.

(1) Santo Tomás: Summa, págs. 1 y 2.

II

Desde Kant á Jouffray

1. — **MANTUO KANT.** — El siglo XVIII, el siglo de Turgot y de Montesquieu, el siglo de Voltaire y de Rousseau, es el siglo de Kant.

Kant es el fundador de la escuela crítica. — La crítica del espíritu humano es la única base y el único instrumento de la investigación de la verdad. — La razón da origen a las leyes y los principios de los juicios y los principios de los actos.

La razón se dirige al natural. — El objeto de la filosofía es la inteligencia en actividad. — El universo es un producto de la inteligencia que pone la forma, expresión de la facultad potencial de las cosas, y de la sensibilidad, que es la materia, ó sea la substancia de las cosas mismas.

El saber humano empieza por la sensación; pero la inteligencia la purifica. — La facultad de sentir es la más primitiva y la más rudimentaria de nuestras facultades. — La inteligencia, nuestros apetitos serían el norte de nuestra conducta; pero, para Kant, la razón no se apodera del bien en sí mismo, del bien suprasensible. — Los objetos, sometidos á la experiencia, no se convierten moralmente en bienes, sino cuando la razón les infiere un carácter de universalidad. — El bien no es sino la voluntad puesta al servicio de la ley moral, que no es sino la forma universal de las acciones, moralmente indiferentes sin esa forma. — El deber es, en fin, nuestro único modo de participar de

la existencia divina, la finita perspectiva de la tierra sobre el cielo, etc. — Para Kant, como para Platón la vida sensible es sólo la verdadera realidad; la vida sensible no es sino una apariencia. — El conocimiento metafísico de los bienes es insensible, su esencia de los placeres es relativa. — No importa. — Hay una ley inherente á nuestra razón. — Si no es esa la ley práctica y no teóricamente esa ley es cierta, se cumplirá por sí misma y por sí sola en todos. — La ley moral no tiene necesidad de ser justificada para justificarse. — La ley moral se justifica por sí misma. — El imperativo categórico de nuestra razón moral sanciona y promulga la ley del deber. — El amor á lo bueno sólo porque es bondad.

2. La "Crítica pura, práctica." - Kant, hijo de un granjero mercaderés y de una austerísima puritana, nació en Königsberg en 1724. — Si nadie le educó completamente a sabel, en un hogar muy pobre, entre mistificas prácticas y virtudes de sabio, lo que explica la fuerza de su razón. — Mas tarde frecuentó las aulas universitarias de su ciudad nativa, apasionándose de la filosofía y de las matemáticas, que son la filosofía de los números y de las proporciones. — En 1795 era considerado el apóstol trío, fuente de un sistema filosófico nuevo. — No perdió nunca el sello que le fuere su educación primera. — Bajo y de pocas carnes, no le desentendía y de la humildad, la amistad y el amor le confundían todo. — Quiso vivir sólo para las ideas. — Las ideas inmortalizadas le hicieron inmortal.

Kant, que producía la necesidad de humanizar la guerra, cuando ya conmovía al universo, con su áspero

(1) Duailhé: Le moralisme de Kant, págs. 33, 34 y 35.

(2) Feuillée: Le moralisme de Kant, pág. 41.

viendo, los símbolos del que puso una corona imperial en el mandil de los calzablos de sus campesinos; Kant, cuyas ideas se llenaban de ellas y que vivía concentrado en su ser interior, quiso oponerse a la tiranía de la historia de la estética, ó las doctrinas sustentadas por Hutcheson, por Baum y por Burke, para los cuales la belleza era sólo una propiedad de los cuerpos, de la que el alma se da cuenta por medio de los sentidos, (págs. 156), que como tales, es tanto como lo enseñan Lessing y Fieker. — Esto oyó decir a un filósofo de la escuela escocesa, llamado también Schlegel, el conde de Goethe, que comunicó á Kant. — Éste, para variar la dirección de los estudios estéticos, publicó, en 1790, su *Crítica del gusto*, afirmando resueltamente que el origen de la belleza está y se encuentra en la idealidad subjetiva.

Para Kant, el juicio del gusto no es un juicio de conocimiento. — Este juicio nace del sentimiento de placer ó de pena que la cosa juzgada produce al que la juzga. — El origen del gusto, por lo tanto, no es un conocimiento lógico, sino estético, “siendo el principio que lo determina puramente subjetivo” (1). — Para saber que una cosa es bella — necesitamos saber que existe por sí misma, ni saber tampoco si alguno se halla interesado en la existencia de ella hermosa. — Una rosa es bella porque su simple representación nos satisface, y porque el placer que la rosa nos produce es un placer desinteresado. — El juicio de la belleza, si el más ligero interés lo contaminara, no es un juicio del gusto. (2). Partiendo de esta base, Kant compara lo bello con lo agradable y con lo bueno, para deducir que lo bello es lo que nos agrada, lo bueno lo que estimamos, y lo agradable lo que gusta á los sentidos en la sensación. — Al fin el juicio del gusto, es la facultad de juzgar los

(1) Kant: *Crítica del juicio*, tomo I, pág. 52.

(2) Kant: *Crítica del juicio*, tomo I, pág. 54.

objetos ó sus representaciones, por medio de una satisfacción desinteresada de todo interés." (1)

Esta satisfacción, libre y pura, que experimentamos, nos hace creer que todos los que miran la belleza que en nosotros, al despertar, experimenta una satisfacción, igualmente, creándose una universalidad de juicio que no tiene su origen en concepto alguno, porque es una universalidad subjetiva (2). — En lo agradable cada uno tiene su gusto particular, que es el objeto de sus sentidos. — La piel no produce la misma sensación en todos. — Muchos la desdistan. — El oído, no basta el gusto de cada uno. — La universalidad del sentimiento para el juicio de lo bello. — El juicio estético de lo bello, en que no se considera más que el sentimiento de placer ó de pena que la representación de un objeto nos causa, necesita y contiene una universalidad que no es posible limitar ni exigir en los juicios sobre lo agradable. (3) En los juicios sobre lo bello la universalidad puede existir; pero es una universalidad lógica, porque su valor depende del objeto mismo y no del tener ó de la pena que nos produce su contemplación. — Por qué? — Porque para juzgar los actos de bondad nuestra razón se basa en principios morales. — Los conceptos no intervienen en el juicio del gusto, aunque los juicios del gusto se generalizados puedan llegar á formar un concepto. — Cuando decimos que las flores son bellas, convertimos un juicio estético en juicio lógico, ó mejor aún, presentamos un juicio lógico cuya base se halla en un juicio estético. (4)

En el juicio del gusto, el placer no precede al juicio

(1) Kant: Crítica del juicio, tomo I, págs. 62 y 64.

(2) Kant: Crítica del juicio, tomo I, pág. 66.

(3) Kant: Crítica del juicio, tomo I, pág. 71.

(4) Kant: Crítica del juicio, tomo I, pág. 71.

— sentido sobre el objeto. — Se atribuye á la representación del objeto, en ese juicio, algo más que la propiedad de causar, como universalmente el placer de lo bello. — **Inter-veniente en el juicio del gusto, de un modo simultáneo, el entendimiento y la imaginación, esta reuniendo los elementos representativos, bases del juicio, y aquél dando unidad al concepto, que junta las representaciones.** ⁴¹ La imaginación y el entendimiento, moviéndose en acordada armonía, elaboran el juicio del gusto. ⁴²

Lo bello es lo que agrada sin concepto y universalmente.

El placer estético es puramente contemplativo, no sufriendo de la posesión del objeto, a cuál, que es un placer práctico. — Nos quedamos absortos en la contemplación de lo bello porque esta contemplación se fortalece y se reproduce por sí misma. ⁴³ — En el juicio estético la finalidad no se antepone al sentimiento del placer, sino que el placer es el fundamento en que se basa la finalidad.

Los juicios estéticos pueden ser empíricos ó puros. — Los primeros son expresiones de agrado ó contrariedad, que se refieren en los sentidos. — Los segundos expresan lo que hay de bello en un objeto ó su representación, cuando éstos los únicos y los verdaderos juicios del gusto porque **la causa del juicio del gusto, en su mayor estado de pureza, no se halla ni puede hallarse en ninguna sensación agradable ni emotiva.** ⁴⁴ Es bello, pues, todo lo que es así universalmente y sin concepto.

Lo bello, cuya apreciación se funda en una finalidad que no es una finalidad estética y no práctica, es autón-

41. Kant. Crítica de razón, tomo I, pág. 76.

42. Kant. Crítica de juicio, tomo I, pág. 78.

43. Kant. Crítica del juicio, tomo I, págs. 82 y 83.

44. Kant. Crítica del juicio, tomo I, págs. 85 y 88.

como, vive por sí mismo y no depende del bien, que supone una finalidad objetiva, es decir, la relación del objeto con un fin determinado. — La belleza no puede resolverse o determinarse por el concepto de la perfección. (1) Entre el concepto de hermosura y el de bondad no sólo existe una diferencia lógica, sino que existe también una diferencia específica. — El juicio estético se llama precisamente así porque su motivo no es un concepto, sino un sentimiento que produce en nosotros la actividad armoniosa y simultáneo juego de las facultades del espíritu armonioso que se siente y que no se razona. — Sin esa armonía, sentido e intuición, el juicio estético se convertiría en un juicio lógico. (2) — Ninguna regla objetiva, por medio de conceptos, puede decirnos lo que es belleza. — El modelo supremo, el prototipo de lo bello, no es otra cosa que una idea pura, que cada uno debe sacar de sí mismo, como la araña extrae de su propia substancia los jugos de la tela que teje la luz. — Esa idea, pura es un molde al que ajustamos todo lo que es objeto del gusto, todo lo que consideramos como la hermosura. (3)

Kant, al llegar aquí, sostiene que la belleza ideal no puede ser la belleza sin finalidad, sino la belleza de una finalidad por el concepto de una finalidad objetiva. — El gusto estético y el intelectual intervienen en el juicio de esta hermosura suprema. — El ideal de una flor, el ideal de un árbol, el ideal de una perspectiva, no constituyen realmente la belleza ideal, porque estas bellezas son bellezas vagas y de una finalidad sin fin. — El hombre sólo es capaz del ideal de la belleza, como sólo la humanidad es

(1) Kant: Crítica del juicio, tomo I, págs. 90 y 91.

(2) Kant: Crítica del juicio, tomo I, págs. 92 y 98.

(3) Kant: Crítica del juicio, tomo I, pág. 99.

enpaz del ideal de la perfección. — La figura humana, que es la única capaz de expresiones morales, es la única capaz de contener el ideal de la belleza. (1) — Y Kant deduce de lo que antecede que “la belleza es la forma de la finalidad de un objeto; pero percibida sin representación de fin.”

El juicio del gusto, como ya dijimos, exige el consentimiento universal. El que declara que una cosa es bella, quiere que todos reconozcan la verdad de su imaginación. — Para que pueda existir esta universalidad, desea que los juicios del gusto no son sensaciones ni tienen por causa un fin determinado; es preciso que la universalidad se apoye en un principio subjetivo, en un sentido común diverso en absoluto de lo que se llama *sensus communis*, *Inteligencia vulgar*. — Ese sentido, que todos poseemos, es lo que explica la universalidad del juicio del gusto. Genet al sentido común kantiano, “la belleza es lo que se representa, sin concepto, como el objeto de una satisfacción necesaria.” Así el ejercicio, libre y legítimo de la imaginación, nos conduce al concepto del gusto. — Ese ejercicio, aplicado á los objetos, nos suministra una forma tal que la imaginación, abandonada á sí misma, hubiera podido crear esa forma con arreglo á las leyes del entendimiento. (2) — El juicio del gusto consiste, por lo tanto, en la armonía de la imaginación con el entendimiento, que es el que concibe y promulga todas las leyes. — La falta de regularidad en las cosas carece de belleza porque es contraria á la ley de su fin estético; pero todo objeto matemáticamente regular reanima el gusto, porque no nos permite el libre juego de la imaginación. — El juicio

(1) Kant: Crítica del juicio, tomo I, págs. 100, 101 y 104.

(2) Kant: Crítica del juicio, tomo I, pág. 113.

del gusto, para Kant, no es otra cosa que el vuelo autónomo de la imaginación dentro de los límites de las leyes del entendimiento. (1)

3. Los cuatro caracteres del tratado. — Podemos decir que lo que más interesa que los caracteres de la belleza según el sistema kantiano son:

Primero: la subjetividad, o lo esencialmente estético de nuestro trato con la hermosura.

Segundo: la satisfacción, desahogada de todo interés, que la belleza nos produce, siendo únicamente bellos los objetos ó sus representaciones cuando nos causan esa desinteresada satisfacción.

Tercero: la universalidad sin concepto del juicio de la belleza, no siendo bello sino lo que agrada estéticamente y no lógicamente á todos.

Y cuarto: la propensión de la belleza sin representación de fin, en la forma de la finalidad de un objeto.

4. Más someramente "Crítica del juicio". — Cabeñiles el contraste formado por estas ideas y las ideas existentes en el seno de un siglo ávido de independizar á la raza humana del yugo religioso. — La labor de Humboldt y Ittne había hecho de la etimología una de las piedras de edificio de la Enciclopedia, de aquel templo de la verdad sensible plasmado por Dalmberg y dirigido por Diderot. Helvetius, predicando la moral del interés; Condillac, sacando las ideas de las sensaciones; Holbach, haciendo del ateísmo un apostolado, y Burke, con su belleza conocida y afirmada tan sólo por los sentidos, tenían que tra-

(1) Kant: Crítica del juicio, tomo I, págs. 116 y 117.

pezar necesariamente con la moral pura y con la estética objetiva de Kant.

Este considera que las cosas mismas, como fines de la naturaleza, son seres organizados. (1) Para que una cosa pueda considerarse como un fin de la naturaleza es necesario en primer lugar, que sus partes no sean posibles sino en relación a su relación con el todo, y en segundo lugar, que sus elementos existan en las semejanzas armoniosamente a la **unidad del conjunto**. ¿Acaso existirían las cosas, como fines de la naturaleza, si sus partes fueran posibles por sí mismas independientes de las relaciones con el todo? — Aconsejo que se piense en las cosas, no envuelto ya en la idea del conjunto y la idea de cada uno de los elementos constitutivos de la cosa misma! — De otra manera, si las partes se concurren a la unidad del todo, mostrándose recíprocamente causa y efecto de la forma del objeto considerado como un fin de la naturaleza, ¿cómo podríamos encontrar el principio que determina la relación de todas las partes? Cada parte es un órgano que produce á las otras y que es producido por ellas, no existiendo sino por la virtud de las otras y la virtud del todo. Para que una cosa sea un fin de la naturaleza es necesario que la cosa sea un ser organizado, y que vive organizándose por sí mismo. La belleza natural, considerada en la forma de su superficie, es análoga á la belleza artística: como la perfección y verdad de las cosas, consideradas como fines de la naturaleza, no puede ser explicada ni aun conocida por ninguna analogía con el arte humano. (2)

Así como en el mundo de la física nada sucede por en-

(1) Kant: Crítica del juicio, tomo II, pág. 28.

(2) Kant: Crítica del juicio, tomo II, págs. 30, 31, 33 y 31.

suavidad, nada existe debido á la casualidad en el mundo de la botánica ni en el mundo de la zoología. — La naturaleza nada puede producir sin que una idea regule y sirva de principio á su producción. Todo en el mundo es bueno para algo y nada existe sin razón de ser en su utilidad. Lo que nos autoriza á no esperar nada de su productividad productora que no esté de acuerdo con su fin. (1) — Existe, pues, un principio susceptible de sistematizar todos los fines, y en él se debe encontrar el especie de seres o cosas, sino solo el conjunto de la naturaleza. — La cultura es el último fin de los seres racionales, siendo, á la vez, el fin de los ciencias y de las artes: aumentar el tesoro de la civilización, disminuyendo la tirantez de las inclinaciones físicas y preparando al hombre para el ejercicio del dominio absoluto de la inteligencia. (2)

Así Kant, para quien el tiempo y el espacio no son sino leyes de la sensibilidad; así Kant, para quien los elementos del juicio son la cantidad, la cualidad, la relación y el modo; así Kant, que comprende mejor que filósofo alguno las diferencias entre el sentir y el conocer; así Kant, para quien la virtud es un móvil que no mancha el adorno de los egóismos interesados; así Kant, para quien las acciones nobles debe ser de tal suerte que puedan convertirse, por la pureza de su desinterés, en una norma universal de vida; así Kant, que predica el dogma de la república y el ideal de la paz perpetua á los rojos ceños del siglo XVIII, nos predica también que la cultura es el fin del arte, que la idea de lo bello es innata en nosotros y que sigue esa idea flota la claridad del sol de lo Absoluto.

(1) Kant: *Crítica del juicio*, tomo II, pág. 49.

(2) Kant: *Crítica del juicio*, tomo II, págs. 127 y 131.

5. Heidegger, SENTENCIA. — Hegel, el filósofo nacido en Stuttgart en 1770, el amigo de Schelling; el que optara al sistema todo poderoso del "yo pensante" de Kant y de Fichte, la "épifonía", no menos celebrada de la "identidad del ser y del conocimiento" capotó siempre de las condiciones esenciales para sostenerla en las labores de la docencia. — Aun así, más que los trabajos académicos y universitarios, las cosas de la vida y los coloquios íntimos — él principia las sus producciones, la más trabajada, el volumen de cinco años de continua labor, nació a la luz pública en 1812, bajo el título de *Lógica del ser, la esencia y la idea*.

Hegel combatía, en aquel admirable trabajo, el principio de la contradicción sostenido por Kant y por Jacobi entre los que existe en el ser. El ideal y lo real sólo existe en el pensamiento. — El filósofo de Stuttgart, por el contrario, predicaba en su obra, la identificación de lo ideal con lo real, sosteniendo que la idea, lo absoluto inteligible, se realiza en un progreso indefinido. — Hegel decía: "Lo absoluto existe ó no; pero si no existe, si no es, si sólo tiene la vida de lo pensante, el progreso se encarga de realizarlo."

Para Hegel, el pensamiento es una corriente que fecunda y vivifica toda la creación. — Los actos y las cosas no son sino imágenes de las ideas, pero imágenes realizadas por un progreso que no tiene fin. — La idea, que fué al principio una abstracción lógica, penetró después en la realidad, encarnándose en ella, para formar parte substancialísima de la existencia de las cosas y de los seres. — La idea, que no reposa nunca, fué de lo imperfecto á la perfección, del mundo inanimado al mundo químico y del mundo químico al mundo animal. — Así lo idea sube, con el progreso de la existente, del pedregoso á

la planta, de la planta al árbol, del árbol al pólipo, del pólipo al antípodo, del antípodo al ave, del ave al simio y del simio al hombre. La idea de la totalidad, en el progreso, va creciendo que la realización de la totalidad de la vida orgánica y la existencia psíquica. — El universo es hijo del pensamiento de lo absoluto, como la flor es hija de su pedúnculo perfumado y vibrante.

La estética hegeliana piensa lo mismo que la lógica hegeliana. El arte, para Hegel, es la unidad de la forma y de la idea. En la obra artística, lo ideal y lo real celebran su unión: bellas, pero no sólo — perpetuar lo bello. Así, para Hegel, la belleza reside en la unidad que guardan los objetos con la idea divina que ha presidido su creación. A pesar de su forma sensible, lo bello dejaría de ser belleza, si no se armonizase con la idea divina, que es el motivo racional de todo. La razón, lógicamente no puede, por lo tanto, comprender y explicar la esencia de la hermosura, porque la razón no sólo se apodera de lo que lo bello tiene de finito y de falso.

La belleza, en sí misma, es infinita y verdadera y libre, neutralizándose, como esencia, en la retina de lo ideal (1). Aunque lo divino es el centro de las relaciones del arte, como el arte necesita para ser en formas sueltas y en formas vivas, el arte no puede apoderarse de lo absoluto que es independiente de los sentidos y que no se dirige sólo a la inteligencia. Sin embargo, lo absoluto a través de sus caracteres de universal y uno, puede determinarse en el mundo real bajo el concepto de presente en el fondo del alma humana y bajo el concepto de guía de nuestra voluntad. Uno de los modos de manifestación de lo

(1) Hegel: *Esthétique*, tomo I, págs. 37 y 39.

absoluto es la actividad de nuestros sentimientos y de nuestras pasiones, los cuales forman la materia viva del arte y la esfera en que éste vuela más alto. (1) La más bella de las formas es la forma humana, vaso del espíritu.

Por eso, en general, la belleza del arte es superior á la belleza física, como el espíritu es superior á la materia. — El arte, en su expresión más alta, es espiritual. El espíritu es lo único que perdura en el arte. — El artista es el sacerdote de lo absoluto. — Como la escultura no es la expresión del alma, imagen del espíritu exteriorizado, el poema, la estatua no es imagen de lo absoluto, sino una obra que en lo íntimo del sentimiento, — en la conciencia, —

superior á la poesía, que expresa lo absoluto, que todas las artes la encarna del espíritu, la admisión del sér y de la idea. — El arte, en la forma de poesía lírica y simbólica, tiene las verdades del arte oriental; el arte oriental; pero, en su esencia, el arte debe buscar su luz en la luz incorpórea de lo absoluto, participando, en la íntima comunión del sér y de la idea, de la eternidad de la eternidad. — Para Hegel, en fin, el mundo exterior es el revelador del mundo interior, del mundo de dentro, bajo la forma de intuición sensible.

Schelling, nacido en Leonberg en 1775, ya enseñaba, á la edad de 23 años, el panteísmo idealista en Jena. Fué uno de los más decididos apóstoles de las ideas predicadas por Hegel.

La belleza de las cosas, para Schelling, no es sólo el resultado de las ideas divinas realizadas en el universo, sino que las cosas sólo son bellas por la eternidad de la idea que representan. — El mundo de lo absoluto es un modelo al que se ajusta, con más ó menos precisión, todo lo exis-

(1) Hegel: Estético, tomo I, págs. 74 y 75.

tente. — La misión del arte es recrearse, todo lo posible, al modelo intelectual, el tipo absoluto de las cosas. — Para Schelling, lo mismo que para Hegel, la hermosura no es sino la forma sensible de la expresión de la Idea.

Maestro en la técnica de la palabra y besado en la frente por una musa fascinadora, tribuno y poeta, Schelling dice que en lo absoluto están el pensamiento y la naturaleza, la forma y el espíritu. — El arte es la revelación de lo absoluto. — El arte profetiza, haciendo que lo absoluto se transparente en la realidad. — La hermosura ideal es una religión; en sí es sacramento, oficia el arte, iluminado por las lenguas de fuego del espíritu. — El que estudió a los teólogos en Tubinga y a los matemáticos en Léipzig, cree que de lo absoluto se desprenden el sujeto y lo objetivo, como del árbol nacen el fruto y la flor. — Lo absoluto es el tipo mercedo de todas las cosas, y es la matriz de todas las ideas, pero lo absoluto supera y esplendor a sus creaciones, siendo lo incomparable en la magnificencia de su hermosura. — “La tierra, por ejemplo, que fué creada, no es la tierra ideal de lo absoluto, sino una imagen de la merceda, que no tuvo principio y que no tendrá fin; pero no existe sobre la tierra ni un hombre, ni una planta, ni un mineral, que no tenga más esplendor, en la sabiduría de la naturaleza, que en la copia sin brillo del mundo creado.” — “Las ideas eternas no sólo tienen más belleza y más perfección que las cosas mismas, sino que son, necesariamente, la única perfección y la única hermosura.” — “Una obra de arte sólo es bella por su verdad, ó lo que es lo mismo, por su grado de identificación con el tipo ó modelo absoluto.” (1) En lo absoluto

(1) Schelling: Del principio divino y natural de las cosas, págs. 18, 20 y 21.

la eterna verdad es inseparable de la eterna belleza, lo que explica la unidad existente entre la filosofía y el arte poético, porque si la primera tiende á conocer la verdad absoluta, el segundo se empeña en reproducir la belleza inmortal; pero, en la obra artística, lo eterno no está representado tal como es en sí, sino en cuanto se relaciona con las cosas individuales. — El arte, al reproducir á estas últimas, las hará más bellas cuanto más se aleje de la belleza sensible y cuanto más se acerque á la belleza absoluta, porque las cosas son bellas en la idea incoerda. (1)

El mundo real no es sino el espejo vivo del mundo modelo. — Cuando el alma y el cuerpo son idénticos en una cosa, solamente entonces hay en esta cosa una imagen de la idea. — Esta idea es el sér y la esencia, la forma en la cosa. — El arte une á la materia principio natural, la idea, principio divino. (2) — El arte debe ser el comercio de lo finito con lo infinito, de lo concreto con lo intangible, de lo limitado con lo absoluto. — Lo objetivo y lo subjetivo se unen en el arte, como las notas en la armonía y como los colores en la luz zodiacal. — El arte, en resumen, no es sino la visión de la eterna hermosura, para los ojos soñadores de Schelling, semejante, hasta en la forma dialogada de su estudio de los principios, á los filósofos que recorrían, embriagados por la espiritualidad de sus últimas esperanzas, los tranquilos jardines de Academo.

B. — KRAUSE Y SCHLEIER. — Krause, nacido en Eidenberg en 1781, enseñó filosofía y matemáticas en Jena y Dronde, Berlín y Gotinga.

(1) Schelling: Del principio divino y natural de las cosas, págs. 23, 26 y 27.

(2) Schelling: Del principio divino y natural de las cosas, pág. 151.

Para el Krausismo no es bello, subjetivamente considerado, sino lo que ocupa y satisface á la razón y á la fantasía. — La belleza de un est. p. dotada de una forma que armonice en un todo con las leyes que rigen el entendimiento y á la imaginación. — Solo así la belleza nos produce un desinteresado placer. — Ese conocimiento, pero y sin conciencia, lo experimentamos únicamente ante los objetos que se caracterizan por su realidad, por su totalidad y por su poder de subsistir por su propia virtud. (1)

La influencia de Krause sobre el est. p. vivió, entre otros, también en Alemania, en particular en el círculo que ejercida por Federico Schlegel de quien habló con elogio entusiasta Steffens y Humboldt. — Schlegel adoró, cuando joven, el **arte griego**, por lo que éste encerraba de objetivo é impersonal. — La tendencia instintiva del artista clásico, es cultor ó poeta, es suprimir el yo, basando la belleza en lo de sí mismo y dedicándose á esculpir un género de belleza que pueda ser admirado por el espectador. — Schlegel, después de enseñar y predicar la teoría del "arte objetivo" lo repudió convirtiéndose en uno de los fundadores del romanticismo alemán. — Si al principio había consabido que el ópera y el día martes debían ser, antes que todo, nombres olvidados de su yo, para vivir muy activamente la vida de los otros, más tarde concibió y predicó el arte subjetivo, afirmando que, en las obras literarias, el interés era preferible á la belleza y que el estilo debía ceder su puesto al carácter. — Sugestionado por Novalis y Wackenroder, con quienes vivía en constante concepción intelectual, aquel hombre de alta estatura y maneras flemáticas: aquella inteligencia, rica en ideas y pródiga en imaginación, exige que el artista no se aparte

(1) Krause: Estética, págs. 12 y siguientes.

demasiado de la humanidad y que no se doble bajo el yugo exclusivo de una pasión sola; pero existe también que el artista sea personal, autónomo, sorprendente por lo característico del sello que imprime á lo creado. — La tendencia al individualismo dice Eudlio Fierret, es la fórmula esencial de la estética de Federico Schopenhauer.¹¹

En vano Schopenhauer, nacido en 1788, se opone con su filosofía de la voluntad al positivismo de Hegel y al idealismo alemán de Kantense. — En vano Schopenhauer, con respecto a Schelling y Schlegel, sostiene que

el mundo es una apariencia, un mundo por lo fuerza real é inmanente de la voluntad. — En vano Schopenhauer, con-

siderando á la voluntad como independiente de toda ley, la separará de lo ineficiente, viendo en la voluntad el árbitro y el motor de nuestras facultades. — En vano Schopenhauer, prediciendo que el mundo es nula y que la vida individual es nula, nos afirmará que el objeto del arte es emancipar á la inteligencia de su voluntad, apaciguando en nosotros el deseo irrepresentable de vivir. — En vano

Schopenhauer, á quien irrita el individualismo romántico, verá que el arte consiste en la representación del modelo que es de la especie, explicándose el placer que nos causa la literatura, diciendo que ese placer es la abolición de toda individualidad y de toda posibilidad de dolor.¹²

El romanticismo avanzará siempre, jué los como un crímen color romano, conducido por la musa trágica de Hegel

Schelling. — El romanticismo con su ansia de novedades, con lo pintoresco de su fraseología y con su reforma á las bellezas maravillosas de cielo medioeval, renueva y fortalece nuestra sed de vivir, aceptando la tendencia indivi-

duidualista de Schelling. — El romanticismo con su ansia de novedades, con lo pintoresco de su fraseología y con su reforma á las bellezas maravillosas de cielo medioeval, renueva y fortalece nuestra sed de vivir, aceptando la tendencia indivi-

duidualista de Schelling. — El romanticismo con su ansia de novedades, con lo pintoresco de su fraseología y con su reforma á las bellezas maravillosas de cielo medioeval, renueva y fortalece nuestra sed de vivir, aceptando la tendencia indivi-

¹¹ «La Revue»: Junio-1907, pág. 350.

¹² Follenberg: La filosofía alemana desde Kant, pág. 129.

dualista propalado por Federico Schlegel. El romanticismo tuvo una fe profunda en la substantialidad de la idea, creyó en el amor de la justicia, en lo cierto del bien pero no en el mundo de las realidades, sino en el mundo de lo infinito, en el universo de lo suprasensible. — Entre Hegel y Schopenhauer el romanticismo se quedó con Hegel.

Para las artes el individualismo, en política, es la descomposición de la sociedad, y el individualismo, en literatura, es la descomposición del arte. — Así la escuela romántica vive para ella sola, se separa de la humanidad, no exterioriza sus cosas, sus cosas y su vida en sí sino á sus quebras. — A esto contesta Jorge Pellissier que el romanticismo no pudo aislarse ni de las influencias hereditarias ni de las influencias del ambiente en que se movió, siendo la poesía de Lamartine tan humana como la de Viennet. (1)

Pellissier no niega, porque es innegable, el individualismo de la escuela romántica. El artista romántico quiso ser autómata, como pidió Schlegel, y no se contentó con representar el modelo típico de la especie, como pretendía Arthur Schopenhauer. Ese individualismo pareció en caricatura en la psicología idealista de Jorge Sand. Un día en que el doctor Favre le hablaba de las metamorfosis de los insectos, explicándole la superioridad de las mariposas sobre los moluscos, Jorge Sand le dijo, pensando en sí misma: — “Los moluscos esconden su nécar y sus perlas en el duro estuche; es su manera de contemplar el sol.”

La obra múltiple de la gran novelista es el espejo en que se refleja la psicología de su ser interior. Sus novelas no son sino el escenario donde dechaban los fantasmas

(1) “La Revue”: 15-Junio-1907, pág. 521

psicológicos que turban su sueño. Los seres que produce tienen, como su sér, apatías de hembra y contricciones místicas. - Ya lo decía / Francisco Rolland, en 1883, que los héroes de sus obras representaban un análisis muy escrupuloso de su sér íntimo. - Ese sér íntimo tiene dos caras: la cara de su temperamento de mujer y la cara de sus fiebres de arte. - "A veces me figuro que soy doble y que hay en torno mío algo como otro yo, que no puedo ver; pero que me ve siempre, porque siempre me responde." - La brecha entre el fantasma psicológico y el sér real, la brecha entre el arte y la mujer, Adela Dupin la encarnó intensamente en Lelia y Pulqueria, dos hermanas que, habiéndose unido, llegan á aborrecerse, porque la una es la pasión de la vida y la otra es el nido de las austeridades de la inteligencia. - Como afirmaba el doctor Favre, Jorge Sand debió decirse muy frecuentemente la frase de Lelia: "Le grito á lo infinito: ¡verdad! ¡verdad! y lo infinito me responde: ¡deseo! ¡deseo!" (1)

Lo impersonal de la escuela realista contrasta con el individualismo de la escuela romántica. Así como Jorge Sand puede afirmarse que es la encarnación de este individualismo, puede afirmarse que la encarnación de aquella impersonalidad es Guy de Maupassant.

Se cree generalmente, como dice Pellissier, que Maupassant sintió los primeros ataques de su enfermedad sólo de á tres años antes de morir. - Esto es un error. - Su es una enfermedad, entonces en estado latente, explica algunos de sus páginas juveniles, excesivamente amargas y sombrías. - En 1885, con motivo de la primera edición

(1) "La Revue": 15-Julio-1909, pág. 147.

de *Sur l'eau*, se le reprochaba, ignorando que era objeto de la obsesión de una idea fija, el espanto que oprimió su espíritu, sus desesperaciones de misántropo, á pesar de la vanidad de sus triunfos y de su principesco modo de vivir. — El pesimismo de un escritor, en apariencia robusto y fuerte, decaen y el exceso del mal que iba minando su envidiada existencia. Y, sin embargo, lo impersonal de su esucelo se impuso al hombre y esclavizó al artista.

Maupassant ocultó los entretelones de su vida cuanto le fué posible. Decía que "los escritores no debían ser como los autores por sus obras." — No podía saber la vida de que se divulgase, después de su muerte, alguna dimensión de su existencia íntima. — Cuando se publicaron las cartas de Gustavo Flaubert, no ocultó su disgusto por lo que le parecía una profanación. — Se privaba de toda confidencia, de todo abandono, de toda espontaneidad. — "Me he impuesto la obligación, escribía á uno de sus editores, de no dejar cuando puedo impudelo que se publique en retrato. Sólo misetas obras pertenecen al público."

Ninguno como Maupassant merece el nombre de realista.

Hasta en sus producciones, sólo se reveló por la exactitud objetiva con que partió la naturaleza. — El árbol es un árbol con nidos ó sin ellos, con hojas verdes ó con hojas secas. — Fue muy poco sentimental. — No consideró el amor sino como la satisfacción de un instinto. — Su filosofía, exclusivamente positivista, se deleitaba en la constatación de "lo que es," sin que le turbase ninguna inquietud sobre "lo que será." — Según Pellissier, sus descorazonamientos y sus tardíos tintes sentimentales, como en *Moul-Oriel* y en *Fort comme la mort*, se explican por el comienzo de su enfermedad. — Del mismo modo *Sur l'eau* y *La Horla* son la vanguardia de la locura. — Desin-

teresaño de todo lo que se relaciona con la vida pública y el progreso social, dió lo menos posible al sentimiento, y no tuvo, en tal caso, ningún principio eliminador ni ninguna doctrina esquivadora. - Su lenguaje se distingue por lo preciso y sus descripciones por la fidelidad con que copia á la naturaleza. - Pasó su juventud entre labriegos y pescadores, adquiriendo la costumbre de observar con precisión. - En ninguna de sus novelas se mostró psicólogo. - Pintó las almas sirviéndose de la acción y el gesto, por los signos aparentes de la vida íntima. - Fué el más realista de los realistas, traduciendo la realidad de una manera tan pura como exacta. (1)

Conchayamos: formando con gusto con la escuela de la realidad, su suceso, el romanticismo conservó siempre el sello individualista, á saber: autónomo y personal, que le impuso la estética de Sellegel.

7. - EL ROMANTICISMO ALEMÁN. - El caso suyo, producto de las estéticas de A. Iba y de la estética de Alejandro, se enumeró apasionadamente del arte antiguo. Sus diosas fueron la armonía y la plasticidad, aquella plasticidad y aquella armonía que se observan en los rítmicos contornos de la estatua; tendiéndose en los rítmicos ademanes del afor de Atenas. Así como el Renacimiento puso en boga á Platón, Barbañ impuso á Aristóteles.

El clasicismo fué una protesta contra las porfrazes, las brillazones y las fauandias, llevadas á los últimos límites del exceso por Marini, Lily, Góngora y Lohensteia. - El estilo preciso infecciona la primera mitad de la centuria décima séptima, siendo preciso que la musa clásica, con

(1) "La Revue": 15-Diciembre-1906, pág. 100.

las serenas reglamentos de su **plasticidad**, consolar la sintaxis y de seducir el vocabulario, para que gusten para que se impongan los serenos de Bernaldo, fáblicas de La Fontaine, los pensamientos de Pascal y retratos de Saint-Simon y las tragedias de Jean Racine.

La **musa clásica**, sobria y recóndita, uniforme y muy cuidadosa de la armonía de los pliegues de su mundo **griego**, es la musa de esta maquiavélica que rima sus coplas con los versos de Aristóteles, y que sueña con el bello mundo de los diálogos de Platón.

Así como Francia en el siglo XVII, fué la fuente y el centro del movimiento clásico, Alemania es, en el siglo XVIII, la fuente y el centro del romanticismo. Debemos la idea y el sentimiento de la individualidad, religiosa y estética, a la raza germánica, a la raza de los Luteros y de los Bodmers. — Los alemanes no sublevan las masas; pero sublevan los espíritus, realizando sus revoluciones en los dominios de la inteligencia. — “El sello característico de la civilización alemana, dice Guizot, es su pura actividad intelectual.” Esta actividad se distingue por la ausencia de su individualismo. Estudiando su desarrollo, Guizot agrega: “El carácter particular de todas las obras alemanas, filosóficas ó históricas ó poéticas, es la ausencia del sentimiento de la realidad. Se reconoce, al leerlas, que la vida de los hechos no ha ejercido ninguna influencia sobre sus autores. Éstos han vivido retirados en sí mismos, y á solas con sus ideas, unas veces lógicas y otras entusiasmadas.” (1) — Es explicable, entonces, que el romanticismo,

(1) Guizot: Histoire de la civilisation en France, tome I, pág. 13.

la escuela personal é idealista, que creó y se desarrolló en Alemania. — El personaje alemán sintió tanto y sufrió tan hondo, fueron tales sus ansias de apoderarse de lo insuperable y de hacerse dueño de lo absoluto, voló tan alto y voló tan lejos con Leibniz, con Kant, con Fichte y con Hegel, que regresó del mundo de las idealidades interior de cansancio y de nostalgia, trayendo entre sus brazos el *Werther* de Goethe. — Aquella generación, burlada en sus sueños de infinito por el ensueño, se sintió tediosa y pensó en la muerte. — “Se habla de una noble raza de caballos que, cuando están estardando y cansados con exceso, se abraza por el instante una vena para respirar con más libertad. Muchas veces me encuentro en este caso; quisiera abrirme una vena que me proporcionase la libertad eterna.” (1) — Aquella generación quiso asilarse en la torre de sus ensueños y la encontró escambrada. — “Soy como la sombra de un príncipe opulento, se volvíese al palacio edificado y decorado con todo lujo y magnificencia por él en otra época, para hallar arruinadas y destruidas las espléndidas maravillas que legó á un hijo puerilísimo.” (2) — Aquella generación no confió en los otros. — “Nadie me duró el amor, la alegría y el gozo de las felicidades que yo no sentí dentro de mí. Y aunque yo tuviera el alma llena de las más dulces sensaciones, no habría hacer dichoso á quien en la soga encorriese de todo.” (3) — Mirando desde su ventana las colinas en que el sol disipa las brumas matinales, aquella generación se encontró aislada y como perdida en el seno de la naturaleza. — “Allí está el hombre inmóvil, árido, frente á su

(1) Goethe: *Werther*, pág. 106.(2) Goethe: *Werther*, pág. 115.(3) Goethe: *Werther*, pág. 127.

Dios, siendo un pozo vacío, una cisterna cuyas paredes han roto con la sed...⁽¹⁾ A cada instante, la conciencia sintió los rastros de sus sueños perdidos. “Dos almas, ¿no es así? se el y yo me sé solo y cada una de ellas aspira a separarse de la otra. La una, amante del amor, está amarrada a la tierra por los órganos del cuerpo que no vienen sobrenaturalmente a la otra lejos de las tinieblas hacia las altas montañas de nuestros cielos.” (2) Si en el amor hay espíritus que gravitan en la tierra y en el cielo, que abren divisiones en sus ramos de oro, y me enseñan en el amor lo más pura y más variada...⁽³⁾ Y en ella genera la conciencia el exponente de un maravilloso mundo trisuficiente por la generación, que imprime un sensible crecimiento de avance a la ciencia con Humboldt, a la historia con Niebuhr y a la filología con Federic Wolf, se irrita ante lo inútil de sus esfuerzos, y proclama la vanidad de sus especulaciones. “No quiero saber más. Pudo me importa que, en el porvenir, se ame ó se odie y que estas esferas estén arriba ó abajo.” — “Ya tanto que estéril como la he me mudado en mi todos los resortes del espíritu humano. Cuando quiero fumar me acorta el pecho, cuando quiero beber se me sale de un corazón me me crecientemente más cerca de lo infinito.” (3a). Y aquí la generación se diluye en fin, que toda conduce a la muerte y que muestra vida, mesura rápida vida, no tiene objeto. “Lo pasado! Palabra sin sentido. ¿Por qué lo pasado? — Lo pasado y la nada ¿no son la misma cosa? ¿Qué nos quiere esta eterna atención, si todo lo que he creído corre a hundirse en la nada? Y, sin embargo, est-

(1) Goethe: *Werther*, pág. 128.

(2) Goethe: *Poesía*, pag. 59.

(3) Goethe: *Poesía*, págs. 72 y 76.

se interve el diavil, en cierta región, como si esto existiera... ¿Por qué? - Sería preferible, sencillamente, el eterno vacío." (1) Las tristezas románticas eran más aparentes que reales, porque el idealismo, alimentándose de abstracciones, no hace lamerrota jamás. - En el fondo de sus dolores se encuentra siempre la esperanza de lo absoluto, como en lo más alto de la espiral dantesca se encuentra siempre la visión arrobadora de Beatriz.

El individualismo y la tendencia panteísta se notan en Goethe. El primer y domina, en detrimento de la masa, su labor teatral. El que ve sus memorias, antes de leer su teatro, observa fácilmente, en el último, las huellas de sus viajes, de sus amores y de los acontecimientos políticos en que ha tomado parte. Sus dramas son engendros de los círculos literarios que frecuenta, de la sociedad de las damas que le apasionan y de los desórdenes sociales que perturbaban su vida. (2) Lo mismo puede afirmarse de su panteísmo. (3) Siéndolo en sus obras la última transformación de la filosofía de su país, el poeta ha dado á todos los principios en lucha una solución que podrá no aceptarse, pero cuya lógica sabia y perfecta no se puede desconocer. - Allí la antigüedad y el medioevo se dan la mano sin confundirse; la materia y el espíritu, recíprocamente maravillados, se reconcilian; se rectifica lo falso y lo caído se levanta, pues hasta el mismo principio del mal se funde en el universal amor. El panteísmo moderno también piensa así: Dios está en todo." (3) El individualismo y la duda, la ten-

(1) Goethe: Segundo Fausto, pág. 270.

(2) Gautier: Prefacio del "Theatre de Goethe", pág. 2.

(3) Nerval: Prefacio del "Fausto" y el "Segundo Fausto", pág. 0.

dencia panteísta agitándose en el vacío de sus aspiraciones á lo absoluto, contagaron á toda la poesía europea en los comienzos de la centuria decimonona, encarnándose en René de Chateaubriand y en el *Manifiesto de Byron* — el conquistador del mundo — por el arca germánica, que compuso é irresistible — Scott en Escocia, Foscolo en Italia y Joukovski en Rusia, del mismo modo que Saavedra en España, Gaxiola en Portugal y Welhaven en Noruega siguen el derrotero señalado á las musas por la musa que inspiró sus visiones á Juan Wolfgang Goethe.

No vale la pena de decir que éste es el finis — el culminado del romanticismo alemán. — El romanticismo alemán tiene dos aspectos: es una renovación de las ideas filosóficas, y es un retorno al espíritu medioeval, utilizando las leyendas nacionales. — Si bajo el primero de estos aspectos ninguno puede competir con Goethe, por lo profundo de su número y por la universalidad de su genio, bajo el segundo de estos aspectos ninguno puede competir con Schiller, que es más apasionado y mucho más lírico. — Hijo del cirujano militar de un regimiento bavaro, su madre es la primera que le enseña a leer y a escribir. — Ella le narra las tradiciones populares, las leyendas contadas en los bosques de tinos. — Ella le lee, con su voz melodiosa como una lira y acariciante como un arullo, las fábulas de Gellert y los cantos de Klopstock. — Al mismo tiempo, el niño se despierta al amor de la naturaleza, contemplando los verdes valles y los bosques de pinos que circundan el pueblo en que vive. — Las dos madres se asocian para hacerle poeta: la una con sus cuentos; la otra con lo agreste y primitivo de sus perspectivas. — Schiller sueña ya, en las laderas de una colina que corona un claustro, con la trilogía de Wallenstein. — Se empeñaron en que fuese teólogo y no lo consiguieron. — Se empeñaron en

que fuese circujeto y fué circujato. — Por en aquel cuerpo flexible y enjuto, en aquellos brazos frangulísimos y en aquellas arqueadas piernas, en aquel pecho paludo y en aquellos cabellos trando á rojo, en aquel estudiante de medicina, el alma era un latido de celestrial, una lira de bardo. — Corría el tiempo en que la literatura alemana iba rompiendo sus viejas cadenas, para lanzarse hacia el inmenso espacio, que recorrió más tarde con esplendor. — Schiller leyó a Goethe y leyó a Shakespeare. — Desde ese instante, perdíase mucho el teatro alemán, cuyas camponas se encaron á gloria anunciando *Los Bandidos* y *Higüelmas*. *Acto*. — Schiller sólo vivió cuarenta y seis años; pero sus baladas viven aún como abeja aún la respiración genial que recorre sus dramas. Cuya vida de la poesía no es otra cosa que una amistad entusiasta ó un amor platónico por una estructura de nuestra imaginación. Un gran poeta debe ser capaz de sentir una gran amistad. Debemos ser los amigos de nuestros héroes, desde que con ellos debemos temblar, actuar, llorar y desesperarnos.” — En la tarde del 8 de Mayo de 1805, hallándose atacado por una fiebre teuzaz, le preguntaron cómo se encontraba. — “Siempre mejor, les dijo, siempre más tranquilo.” — Y pidió que abriesen las cortinas de su ventana, para despedirse de la naturaleza que amó con pasión y mirar á los cárdenos reflejos del poniente por la última vez. (1) La muerte, oculta en el encanto de la noche, penetró en la vida y le besó en los ojos!

Resumamos. — En Goethe se mezclan la reflexión filológica y el arte puro. — En Schiller se funden armónicamente la fantasía y el sentimiento. — Unílos y encon-

(1) Marnier: Prefacio al Théâtre de Schiller, pág. 4 y siguientes.

través los caracteres fundamentales del romanticismo alemán. — El cosmopolitismo de Goethe da amplitud al proclama literario. — Goethe, divinizando el amor a la belleza física, se representa con eficacia los símbolos mitológicos. — Schiller es el poeta, ahora agonizante de las leyendas, ahora en la letra al estilo romántico con el golpe de espada de su inspiración, y ornado en la retórica de los afectos a la escuela que brilla como un astro de primera magnitud, en el cielo de Europa, con los alfileres esplendorosos del siglo XIX.

8. EL PRÓLOGO DEL CROMWELL. — Victor Hugo, es poeta de lo cíclico, cristalizó las aspiraciones y las modalidades del romanticismo francés en los profusos de sus obras juveniles y muy especialmente en el prólogo de su *Cromwell*.

Para Victor Hugo, la fórmula poética de los tiempos primitivos es la pieza. — En la vida patriarcal, en la vida pastoril y nómada por que siempre conmueven las civilizaciones, la meditación es un éxtasis, a poesía un himno. — Cuando la familia se convierte en tribu y la tribu en estado, cuando los dioses reglamentan la fe, cuando los pueblos desbaratan los unos sobre los otros, como los ríos sobre las praderas, cinditan y batallan, la epopeya sucede al himno. — La vida ruralizada es épica y sacerdotal. — La tragedia esquilmana es también sacerdotal y épica. — “El teatro antiguo como Aquiles arrasando a Héctor, sólo da vueltas alrededor de Troya.” — Después de Roma, que imita a Grecia, viene una época de transición, en que de cuyas extremidades se halla Longo y en otra de cuyas extremidades está San Agustín. — Nacen una nueva religión y una sociedad nueva; el cristianismo y el tiempo feudal. — “La masa de los antiguos,

exclusivamente. Aquel no había estudiado sino una vez de la naturaleza, separando del arte despidiéndole de todo lo que, en el mundo, son sólo á su imitación, no escalaré un calicho á cierto tipo de hominaria." "El cristianismo acercó la poesía á la verdad." "El cristianismo vio, como la musea romántica, "que no todo lo creado es luminosamente bello, que lo feo existe al lado de lo hermoso, la deformidad conde la gracia, lo grotesco en el reverso de lo sublime, el mal junto al bien y la sombra junto á la luz." "El arte cristiano empezó á hacer como la naturaleza, mezclando en sus creaciones, á un gran fondo de lo bello, el alma y el cuerpo, el espíritu y la materia, lo hermoso y lo feo, la luz y la sombra. De esta unificación de lo grotesco, principio extraño á la antigüedad, nació la comedia." "El romanticismo, que creó sus tipos en el arte medioeval, está convenido en que la hermosa unión del tipo grotesco con el tipo sublime ha enriquecido el genio moderno, tan complejo y tan vario en sus temas como imogitable en sus creaciones." "El romanticismo, opuesto á la uniforme sencillez del genio antiguo, se diferencian radicalmente de la escuela clásica, que es una imitación de la antigüedad.

La grotesco juega un papel de importancia en el arte romántico. Por una parte, crea lo deforme y lo horrible; por otra parte, crea lo cómico y lo bufó. Le pertenecen *Macbeth* y *Hannabelle* lo mismo que le pertenecen *Punto* y *don Juan*. "Lo bello no tiene sino un tipo: lo *fin* tipo *fin*. Lo bello, hablando sinceramente, no es sino la forma considerada en sus relaciones más puras, en su esencia más absoluta, en su armonía más íntima con su *coexistencia*. Por el contrario, lo que llamamos feo es un

detalle de un gran conjunto que nos escapa, y que se armoniza no con el hombre, sino con la creación entera." (1) El vértice abisino del triángulo de la poesía de los tiempos modernos "es el drama, que funde, bajo un mismo soplo, lo grotesco y lo sublime, lo terrible y lo bello, lo trágico y lo cómico." "El drama es la poesía completa. La oda y la epopeya sólo contienen el germen del drama, mientras el drama resume y contiene á las dos." (2) El carácter del drama es lo real; lo real resulta de la combinación naturalísima de dos tipos, lo sublime y lo grotesco, que se cruzan en el drama, como se cruzan en la vida y en la creación. La poesía verdadera, la poesía completa, está en la armonía de los contrarios." (3)

Así, para Víctor Hugo, los tiempos primitivos son líricos, y producen la oda; los tiempos antiguos son épicos y producen la epopeya; los tiempos modernos son dramáticos y crean el drama. La oda canta la eternidad; la epopeya, la historia; el drama, la vida. La oda vive de idealidades; la epopeya vive de lo grandioso; el drama vive de lo real. Los personajes de la oda son Adán y Caín; los de la epopeya, Aquiles y Orestes; los del drama, Otelo y Macbeth. Resultan pues, románticos Miguel Angel, Molière y Calisto.

Estudiando después la ley de las tres unidades, la ley fundamental del código peripatético, Víctor Hugo acepta tan sólo la unidad de acción. "Hablando de la unidad de lugar sostiene por el sitio exacto donde la acción se desarrolla. "es uno de los primeros elementos de la realidad." El poeta no puede asesinar á Rizzio fuera de la habitación de María Estuardo, como no puede ase-

(1) Víctor Hugo: *Cromwell*, pág. 7.

(2) Víctor Hugo: *Cromwell*, págs. 8 y 9.

sonar al duque de Guisa, lejos de su castillo de Blois. — Del mismo modo es inaceptable la unidad de tiempo. "Todo poema tiene su duración propia como tiene su lugar predijado." "Si veinticuatro horas pueden haberse comprendidas en dos, sería lógico que en cuatro horas cupiese o cuarenta y ocho." — Y concluye: "El poeta no debe aconsejarse sino de la naturaleza, de la verdad y de la inspiración, que es también una verdad y una naturaleza." "El poeta debe cuidarse de no imitar á nadie en absoluto, ni á Shakespeare ni á Molière, ni á Schiller ni á Corneille." "Sin embargo, la verdad artística no puede ser la verdad absoluta." "El dominio del arte y el de la naturaleza son perfectamente distintos." — "El arte, fuera de su parte íntel, tiene su parte terrestre y positiva. Haga lo que haga, está **encuadrado entre la gramática y la prosodia**, entre Vaugelas y Richeliet." Recuerda que el poeta puede y tiene el derecho de inventar su estilo, pero proclama que "el primero de los méritos es la expresión." Dice finalmente: "Los escritores deben ser juzgados no según las reglas y los géneros, cosas que están fuera de la naturaleza y fuera del arte, sino según los principios innegables del arte y las leyes especiales de su organización personal." (1)

En otra parte dice: "Hay dos maneras de apasionar á la muchedumbre: por lo grande y por lo verdadero. Lo grande se apodera de las masas; lo verdadero actúa sobre el individuo. El objeto del poeta dramático, sea cual fuere el conjunto de sus ideas respecto al arte, debe ser, ante todo, **hacer lo grande, como Corneille, ó lo verdadero, como Molière; ó mejor todavía, y ésta es la más elevada de las artes, que el poeta puede alcanzar, adueñarse á la**

(1) Victor Hugo: Cromwell, págs. 11, 13, 16 y 20.

vez de lo grande y de lo verdadero, de lo grande en lo verdadero y de lo verdadero en lo grande, como Shakespeare." "La verdad contiene la moralidad; en lo grande está contenido lo hermoso." (1) — Sostiene en otra parte que, si bien el artista no debe olvidarse jamás ni del estilo ni de la naturaleza, "en el drama más bello debe existir una idea austera, como hay un esqueleto fúnebre en la mujer más hermosa." (2) Y agrega: "Hoy más que nunca el teatro es un lugar de enseñanza. El drama, tal como podría hacerlo un hombre de genio, debe dar una filosofía á la multitud; una fórmula á las ideas; música, sangre y corazón á la poesía; á los que piensan una explicación desinteresada; un bálsamo á las llagas ocultas; á cada uno un consejo y una ley á todos." (3) — Insiste sobre esto, por repetidas veces: "El drama, sin salir de los límites imparciales del arte, tiene una misión nacional, una misión social y una misión humana. Es preciso que la multitud no salga del teatro sin llevar con ella alguna moralidad austera y profunda. El arte puro, el arte propiamente dicho, no exige todo esto del poeta; pero al teatro no le basta tan solo ofrecer las conclusiones que el arte revela." (4) — El romanticismo no es el adversario de la moralidad. El romanticismo no es sino el liberalismo transportado de la política á la literatura. — El romanticismo, en una sociedad jurídicamente libre, no es sino el campeón de la libertad en el arte. (5) — La poesía propiamente dicha, más del desposorio del ensueño y la pasión. Uno de los dos ojos del poeta pertenece á la

(1) Víctor Hugo: *María Tudor*, prefacio, pág. 3.

(2) Víctor Hugo: *Angelo*, prefacio, pág. 4.

(3) Víctor Hugo: *Lucrece Borgia*, prefacio, pág. 4.

(4) Víctor Hugo: *Hernani*, prefacio, pág. 3.

humanidad: el otro á la naturaleza. — El primero de estos ojos observa; el segundo imagina. — De esta doble mirada, siempre fija sobre un doble objeto, nace en el sentido del poeta, la inspiración genial, que es una y múltiple, simple y compleja. ⁽¹⁾ — En toda labor del pensamiento, tragedia, drama ó novela, hay lo que el autor ha observado, lo que el autor ha sentido y las cosas idealizadas por el autor. — Deben existir muchas cosas observadas y muchas cosas sentidas, siendo preciso que lo que observamos, haya fundamento y sin solución de continuidad de lo observado y de lo sentido. ⁽²⁾ — Sobre estas ideas gira toda la estética romántica. — Víctor Hugo, que era un hombre de teatro, lo comprendió con habilidad en otro de sus célebres prólogos. — “Por lo demás, el dominio de la poesía no tiene límites. Bajo el mundo real existe un mundo ideal, que se muestra respetuosamente á los ojos de aquellos á quienes la meditación ha acostumbrado á ver en las cosas algo más que las cosas en sí. Las obras poéticas, en verso ó en prosa, que empujaron nuestro siglo, nos han revelado la verdad, apenas sospechada antes, de que la poesía no reside en la forma de las ideas, sino en las ideas mismas. La poesía es todo lo que hay de íntimo en todo.” ⁽³⁾ — El gusto que no es otra cosa que la autoridad en literatura, ha enseñado á los autores que las obras, verdaderas por el fondo, deben serlo también por la forma. — El poeta no debe tener otro modelo que la naturaleza ni otro guía que la verdad.

No debe escribir con lo que ya está escrito, sino con su alma y con su corazón. — Ha de entenderse que la li-

1. Víctor Hugo: *Les rayons et les ombres*, prefacio, pág. 1.

2. Víctor Hugo: *Han d'Islandia*, prefacio, pág. 3.

3. Víctor Hugo: *Contes et Ballades*, prefacios, pág. 4.

bertad del arte nunca debe degenerar en anarquía. -- En una obra literaria, la ejecución debe ser más irreprochable cuanto más sencilla sea la concepción. -- Un escritor cuidadoso de la posteridad, tratará incesantemente de purificar su lenguaje, aunque sin desprenderse de las particularidades que pertenecen á su estilo por or de haber fiesto su individualidad espiritual. El estilo es como el cristal: su esplendor es el resultado de su pureza." (1)

Victor Hugo sostenía, por último, que lo bueno, lo que dura, lo realmente artístico no era ni clásico ni romántico, porque la conquista de la belleza no está reservada exclusivamente á ninguna de las modalidades retóricas eredas á por crear. -- Y Víctor Hugo estaba en lo cierto. -- Sófoeles es clásico, y todavía vive con su máscara y sus tres unidades. -- Shakespeare, que ninguna escuela puede con justicia reclamar como suyo, vive también, arrastrando, por los ríos inmensos de la inmortalidad, la barca en que navegan los caracteres y las pasiones que esculpió su imaginación en el grandioso mármol de su estilo. -- Schiller, que es romántico, perdura como Sófoeles y como Shakespeare, cantando aún su musa, sobre la nieve de los montes helvéticos, un himno á la libertad; con Guillermo Tell y Horand con el viento nor-occidental, en todas las torres del castillo de Moor, los aeróposos pesares de Amelia. -- El tiempo pasa, el gusto varía, las escuelas se suceden; pero la hermosura sigue siendo hermosura, lo genial sigue siendo genial, y las generaciones ven aumentar, y no disminuir, la prodigiosa constelación que forman, en lo más alto del cielo del arte, Homero, Eurípides, Horacio, Juvenal, Dante, Racine, Calderón, Milton, todos los elegidos y los predestinados desde Hesíodo á Goethe.

(1) Víctor Hugo: Otes et Ballades, prefacios, pág. 9.

La ópera popular, que produce a Dumas y á Musset, al que popularizó el romanticismo caballeresco de Bussy y al que encendió las dudas de su tiempo en Rôla, no tuvo progenero más activo y valiente que Victor Hugo. Su *Henriade* tiró un guante de batalla lanzado en medio del *espectáculo*, sumiso hasta entonces al clasicismo. — Su *Hau d'Ébène* principia la serie de las producciones novelescas en que se juntan lo sublime y lo trivial, lo burdo y lo bello, lo hermoso y lo feo en una sola individualidad, haciendo de la antítesis entre lo real y lo espiritual, la piedra angular de los relatos y la causa de la emoción estética. — Así sus héroes son en el teatro, Hernani, duque y marqués, transformado en leudilo, Ruy Blas, un lacayo que adora á su soberana y es amado por ella; Triboulet, un bufón que tiene el cuerpo de payaso y el alma de rey, del mismo modo que sus héroes son, en la novela, Gwynplaine, Quasimodo y Juan Valjean. — Siempre antítesis formidables entre el rostro y el espíritu, á entre el espíritu del personaje y la vida del ambiente que le rodea. — Su *Lequinta de los cerdos* invade todos los campos de la poesía, el idilio y la égloga, la oda y el yambo, juntando lo sensible y lo insensible, lo pibeyo y lo fabuloso, el tiempo presente y el tiempo que fué. — Habían y se mueven, en aquel universo de la inspiración romántica, los titanes olímpicos, los héroes griegos, el cielo medieval, el alma de sátiro del renacimiento, el amor, las montañas, los olas del mar, los humildes dolores y las ansias sociales de la centuria décima nona. De este modo, el porta estandarte de lo romántico rompe, en el teatro, la ley de los tres milímetros; convierte la novela en algo tan cercano á lo épico como lo épico mismo; y enriquece la poesía, con asuntos, giros, frases y acordes nuevos, abriendo horizontes desconocidos al estilo y al numen. — Mezclarlo todo,

cantarlo todo, vivirlo todo y hermosarlo todo con los golpes de círcel de su imaginación, ese fué el sueño del abanderado del romanticismo. — La hermosura de todas las cosas terrenas reside en su poder de perfeccionarse.”

— El arte realiza ese perfeccionamiento, completando la hermosura de lo hermoso. — La belleza es relativa; el arte es definitivo. — La ciencia se puede contar; el arte no.

— Por qué. — Porque el motor de la ciencia es el progreso, algo evolutivo, mientras que el arte es la plenitud ideal, y el ideal es lo perfecto de lo absoluto. — Las transformaciones de la poesía no son sino las oscilaciones de lo bello, siempre ínter al espíritu humano. — “El arte no es sino el arte de progreso intrínseco.” — “Las obras maestras tienen un nivel el mismo para todas: lo absoluto.”

— Una vez alcanzado lo absoluto, todo está dicho.” — “Lo absoluto no se puede sobrepasar.” — Para perfeccionar la hermosura de todo, es necesario caldarlo todo en la **llama del arte**: los astros y los cerebros, la humanidad y la naturaleza, las pasiones y las perspectivas. — Esa es la andalganía del romanticismo. — Esta palabra, como todas las palabras de exultante, es una un tiempo de islas.

El movimiento romántico es “un hecho de inteligencia, un hecho de civilización, un hecho espiritual.” — “El triple movimiento literario, filosófico y social del siglo diez y nueve, que es un solo movimiento, no es otra cosa sino la corriente de la revolución francesa en las ideas.” — “La democracia ha penetrado en la literatura.” — “Los escritores y los poetas del siglo diez y nueve han tenido la fortuna común de salir de un génesis, de llegar cuando acababa un mundo, de acompañar á la luz en uno de sus

(1) Víctor Hugo: *Littérature et philosophie*, Shakespeare, págs. 35 y 36.

renunciamentos, de ser los órganos de una resurrección. — Esto les impone deberes que no conocían sus antecesores, deberes de reformadores intencionales y de civilizadores directos. — *«No lo continúes, lo volveré todo...»* — *«La bella es el servicio de lo bueno.»* — Es preciso sembrar la esperanza, vertier el ideal, realizar el bien. — **A una conquista debe seguir una conquista nueva. — Después de cumplir lo ofrecido, es necesario ofrecer otra vez.** — *«La aurora de hoy obliga al sol de mañana.»* — Ha sonado la hora de un cambio de edad. — La función de los poetas románticos no es la que tenían sus predecesores. — Y Víctor Hugo, como ya dije: *«Asistimos bajo la pluma claridad no ideal, á la catástrofe conjunta de la vida y de la arte.»*¹¹³

Reflexioné, por algunos instantes, sobre lo que antecede, y la estética romántica me dió su secreto. — No quitar á lo antiguo, respetando así las normas de la escolástica. — Reclamar para el arte la libertad, poniendo á sus órdenes lo grotesco y lo infimo, sirviéndose de todo lo que es en el mundo de la materia y de todo lo que podría ser en el mundo de lo invisible. — Enriquecer el idioma poético con todos los giros del lenguaje vulgar; pero **sin quitarle al idioma literario su armonía y su corrección.** — **Buscar la verdad en los objetos y en los espíritus, pero hermosiéndola para darle lo inmutable y lo eterno de lo absoluto.** — Y, finalmente, **esparcir la luz del ideal sobre los dolores, sobre las angustias, sobre las miserias y sobre todas las nebulas morales de nuestro globo.** — El nombre romántico, exagerando su retórica y su ética, **no era de hipertrofia; pero su siglo fué un siglo de oro**

¹¹³ Víctor Hugo, Shakespeare, págs. 113 y 114.

¹¹⁴ Víctor Hugo, Shakespeare, pág. 116.

en que brillaron con espléndida luz Byron, Chateaubriand, Leopardi, Pouckliné y Zorrilla.

9. EL ECLECTICISMO. Después de Hegel, la estética avanza á pasos de gigante gracias á los trabajos de Vischer y Carrière, de Rosenkranz y Zimmermann, sobresaliendo, por la originalidad de sus conclusiones, el célebre Wundt.

Wundt se propone deducir las leyes estéticas de la determinación y del estudio de los factores que son orígenes del efecto estético. Él mismo admite el riesgo de ser de los elementos aristotélicos las leyes que los rigen. Su método se reduce á tomar los signos que el placer y dolor que lo bello nos causa, y sometidos á un análisis físico fisiológico, fijando el resultado de ese análisis en números y averiguando, finalmente, si esos números están sujetos á alguna ley cualitativa ó cuantitativa. La ley, que de esos números se dedujese, serviría de norma para producir una sensación estética igual á la analizada, pasando de este modo la calología á convertirse en una ciencia de matemáticas exactas (1).

Si fuera realizable la propuesta por Wundt, que es el verdadero creador de la psicología fisiológica, el arte perdería el carácter divino que le asigna con Platón y Kant, Boufferyock y Hegel. Si fuera realizable lo propuesto por Wundt, para quien la voluntad es lo primordial en el mecanismo del espíritu y en el mecanismo del cosmos, las bellas artes estarían al alcance de todo el mundo, siendo patrimonio de todos el genio de Shakespeare y la inspiración de Goethe; ¡Lástima grande que la estética matemática no pase de ser una teoría tan atrevida como original, y tan nueva como utópica!

(1) Ribot: Psicología alemana, págs. 329 y 331.

Desalojando á las doctrinas anteriores nació el **eclecticismo**, que no es otra cosa que la conciliación de los principios, mejor fundados ó más verosímiles, de todos los sistemas. Esta escuela, que ejerció un poderoso influjo sobre las esferas, fué fundada en resultados de siglo décimo nono por Victor Cousin, sustituto de Royer Collard en una de las cátedras de la Sorbona. — Cousin, hijo de un relojero parisiés, y nacido en aquella ciudad en 1792, tenía grandes condiciones de talento, mezclando la política y la filosofía en la enseñanza del eclecticismo. — Muy entusiasmado de su retórica, pronto con cambio sus conferencias, leyóde, á sus amigos la lección próxima y se fué unido hasta las últimas en que sería aplaudido. — Viva para la paz, la libertad, se dice, continúa su emanación, brillante su valor y profunde su empeño de no contrariar las aspiraciones de los de sus contemporáneos. — Son discípulos suyos, habiendo contribuido notablemente á la difusión de sus opiniones, Jouffroy y Lavèque.

Cousin condujo á los empiricos, basándose en la insuficiencia de la sensación y en la indispensable necesidad del idealismo. Reconoce, como Locke y Comillie, en el origen del conocimiento, ideas particulares y contingentes que debemos á los sentidos y á la conciencia; pero reconoce también, con Reid y Kant, una facultad especial, del origen de la sensación y de la conciencia, aunque junto desenvuélvase y se desarrolla. Esta facultad, que él llama **facultad intuitiva**, es la fuente emanadora de las verdades universales y necesarias, verdades que nos han revelado que fueron ignoradas por el principio de lo absoluto. (1)

En dos modos se puede estudiar la belleza: fuera de nosotros, en ella misma y en los objetos, sean los que fueren,

(1) Cousin. Du vrai, du beau et du bien, pág. 133.

que reproduce su imagen, y se la puede estudiar en el espíritu del hombre, en las facultades que tienen afinidad con la hermosura, y en sus ideas ó en los sentimientos que la belleza produce en nosotros. — La ley del verdadero método nos obliga a descender desde el concepto á las cosas, desde el estudio del estado del alma, en presencia de lo bello, lo que nos preparará al análisis de lo bello considerado en sí mismo y en los objetos. (1)

Si se confunde lo agradable con lo sensible, si se reduce la idea de lo bello á la sensación de lo agradable, desaparece la norma del gusto. — Éste es bueno ó es malo, pero ¿cómo diferenciar el mal del bien si el juicio estético hermoso se resuelve en una sensación? — Si lo bello es lo que produce una sensación agradable sobre nuestros sentidos, ¿cómo desentender que es legítimamente la ley para aquel á quien agrada, una cosa que para todo el resto es la humanidad, es fea hasta lo repulsivo y lo espantoso. — Si se confunde lo bello con lo agradable, la verdadera hermosura desaparece, siendo necesario convenir, entonces, en que el juicio de lo bello es un juicio estético, y, como tal, distinto por completo de la sensación. (2)

El empirismo naufraga porque solo nos consente la idea de una belleza imperfecta y finita: pero niega la idea de una belleza superior, llamada por los platónicos "la idea de lo bello" y denominada por los artistas "el ideal." Al establecer gradus entre la hermosura de las cosas, ¿qué hacemos sino compararlos con el ideal, que nos sirve de medida y de regla en todos nuestros juicios sobre las bellezas particulares?— El aversión es la comparación de juicio de lo feo, como el amor acompaña el juicio de lo hermoso.

(1) Cousin: Du vrai, du beau et du bien, pág. 136.

(2) Cousin: Du vrai, du beau et du bien, pág. 140.

—Todas las veces que nace en mí la idea de lo bello, esa idea me procura un placer espiritual y exquisito, al que siempre sigue y al que siempre se junta un sentimiento de amor hacia el objeto que me ha causado ese placer. — La filosofía de la sensualidad no explica el sentimiento de lo hermoso sino desnaturalizándolo, porque lo confunde con la agradación á los sentidos, del mismo modo que confunde el amor de la belleza con el deseo de su posesión. — La belleza no sirve para tentar ó influir en el deseo, sino para depurarle y embellecerle, siendo el sentimiento de lo hermoso un sentimiento especial, como la idea de lo bello es una idea simple. (1)

En la percepción de la belleza no intervienen tan sólo la razón y el sentimiento; interviene también la imaginación, facultad que anima y vivifica á las otras facultades.

Ella nos permite representarnos á la belleza ausente, descomponiéndola y formando, con sus elementos que la componen la belleza jugada y sentida, imágenes nuevas. Sin esa poder, la imaginación sería el esclavo de la memoria. — Caracteriza la imaginación porque, además de combinar nuevas bellezas, produce en nosotros, con sus representaciones, una impresión igual, por lo menos, á la que nos producen las cosas reales. — Es propio de ella representarse los hombres y los objetos distintos de lo que son, apasionándose de las imágenes idealísticas que produce. — Este amor puro y ardiente, pero que no se concretaría sin la imaginación, no es sino el reflejo del amor que todos los grandes artistas sienten por la belleza. — El genio, sin la imaginación, no existiría. — Ella es la potencia inspiradora del poeta, del músico, del pintor y del escultor. — La imaginación, sin embargo, no basta para

(1) Cousin: *De uno, du beau et du bien*, págs. 147, 111 y 116.

apreciar la belleza. Este género corresponde a gente que se entupiere y afista en descubrir lo hermoso, cuando lo ve artificialmente, pero con un amor fuerte y se ofusca con él. Es una felicidad sentir profundamente la hermosura; pero es un honor reconocerla y proclamarla. — El género no es otra cosa que el gusto en acción, ó sea, el genio es el gusto realizando lo hermoso. (1)

Todas las teorías que definen la belleza del orden, la armonía ó la proporción, no son sino aspectos de la teoría que tiene por objeto la belleza en la unidad. La composición esqüística de belleza se compone de dos elementos contradictorios é igualmente necesarios, la unidad y la variedad. — No hay belleza sin vida, y la vida es el movimiento, ó variación en lo que. — La belleza de los objetos sensibles, como el color ó la forma, es lo que llamamos belleza física. — La intelectual es la engendrada por la verdad y la ciencia, es la belleza universal que engendra las ideas y los entijos.

La belleza moral, superior á las otras, pertenece al mundo de la ética, siendo una especie ó una de las grandes virtudes.

La unidad y la variedad deben encontrarse en todos y en cada uno de estos tres órdenes de belleza. Como la forma no puede ser únicamente una forma, sino que debe ser la forma de algo, la belleza física no es sino el signo de una belleza interior, de la belleza espiritual y moral que es el fondo, el principio ó la causa de la hermosura.

En lo absoluto y en el origen de los tres órdenes de belleza. — Ellos no existían sino el absoluto. — El ser absoluto, que es á la vez lo absoluto, el ideal y la infinita variedad, es la última razón, el último fundamento, el ideal necesario de toda belleza. (2)

(1) Cousin: *Du vrai, du beau et du bien*, págs. 110, 151 y 151.

(2) Cousin: *Du vrai, du beau et du bien*, págs. 160, 161 y 171.

El hombre no sólo comese y ama lo bello. — El hombre está dotado del poder de reproducirlo. — El arte es la reproducción libre de la belleza y el poder de reproducirla se llama genio, que no es otra cosa que el desarrollo exterior del gusto. — El gusto es una facultad compleja, formada por la razón, la imaginación y el sentimiento. — Sin embargo, el genio se distingue del gusto por su potencialidad creadora. — El gusto siente, juzga, discute y analiza; pero no inventa. — El genio es esencialmente inventor y creador. — El genio sufre, si se le obliga a contener los sentimientos, las ideas ó las imágenes que se agitan en su seno. — El genio crea y no limita. — El genio es el intérprete de lo absoluto. — La naturaleza expresa lo infinito á su manera y el genio lo expresa á la suya. — El arte no es una imitación. — Todo objeto natural, por bello que sea, es imperfecto y deficiente. — Los rasgos de belleza están espaciales, y el arte toma los que le convengan para formar una belleza que se acerca á la perfección de lo ideal. — El ideal es el objeto de la contemplación apasionada del artista, inscribiéndole la voluntad de verlo realizado y viviente. ¹¹

La belleza moral es el fondo de toda verdadera hermosura, siendo el fin del arte la expresión de la belleza moral, en contraste con el aspecto de la belleza física. — Ésta no es todo de aquello. — Tiene peligroso es un ideal. — La imitación de todo ideal. — En el primer caso, el artista imita únicamente, con la flama inspirada y en el segundo caso, el artista crea un carácter, que ni le seduce ni nos seduce. — El arte es una percepción, pronta y segura.

¹¹ De tout, du bon et du bien, páginas 173, 175.

de la justa proporcionalidad que debe existir entre lo ideal y lo natural, entre la idea y la forma, en la labor artística. Reunidos el elemento ideal y el natural, es preciso distinguirlos y estudiarlos, dando á cada uno el lugar que le corresponde. — No hay ideal verdadero sin forma determinada, pero lo ideal es el fondo de lo hermoso, siendo la realización de la idea el más alto de los fines del arte. — El arte aspira á la representación de una belleza ideal, cuyo modelo no puede la naturaleza ofrecer al artista. — La verdadera belleza ideal, la hermosura ideal, es un reflejo de lo infinito. — La emoción que ocasiona lo bello hace que nos volvamos hacia lo absoluto, como el girasol se vuelve hacia la luz y el arte es el que le procura esa vida de la naturaleza á la humanidad. — El arte, sin embargo, solo contribuye indirectamente al perfeccionamiento del alma, porque el artista es, ante todo, un hombre animado por el sentimiento de la belleza, siendo ese sentimiento lo único que pretende transmitir y propagar. — El arte es, en sí mismo, una especie de religión. (1)

Jouffroy es, después de Cousin y antes que Lévêque, el primero de los apóstoles del colectivismo. — Para Jouffroy en el hombre existe la necesidad de conocer, el deseo de poder y el amor y sus semejantes. — El hombre posee, para realizar esa necesidad, ese deseo y ese amor, la inteligencia, la facultad motriz y la voluntad. — Reseña, en nosotros, una fuerza que no puede confundirse con nuestro cuerpo. — Esa fuerza, á la que la forma sirve de vestido, constituye nuestro verdadero ser. — Una fuerza no comienza ni tiene fin, siendo su principio naturalmente in-

(1) Cousin: Du vrai, du beau et du bien, páginas 178, 179, 185 y 187.

trava. La vida fisiológica, que sanciona y es distinta de la vida psicológica, sobre la que el tiempo no tiene poder. La belleza física, producto de la primera de estas vidas, vale menos que las bellezas moral e intelectual que pertenecen al mundo de la ética y a la psicología. La inteligencia nos permite conocer los elementos de la hermosura, la facultad moral nos impone el deseo de realizarla, y la voluntad se ejerce en la realización de ese deseo.

«Jouffroy, con su semblante triste, de ojos azules y facciones cavadas, con su gusto de enfermo, cargado de libros, enseñaba en la catedral, por donde se elevaba la voz de la elevación humana. (...) Consciente de que la verdad era el eje de la verdad, buscaba la verdad con la ruda energía de los solitarios, de los compungidos, de los que viven constantemente a solas con su corazón».

La verdad con la espada y el trono de aquel verdadero, pero la idolatraba con un amor místico, sin exigirle que fuera hermosa ni sublevar que lo pareciera, crítico en los ardores de un culto interno y helado en las manifestaciones de su culto externo.

Él quería que la verdad fuese verdadera para abrirle un corazón de misterio, porque aquel hombre enfermo, aquel hombre enjuto, aquel hombre triste, aquel sabio sin gestos y sin tropos, con el andar sin ademanes y sin metáforas, era un apasionado, era gran fervoroso, un espíritu hecho para permanecer en campo de batalla y con las manos puras. La obra le llevó desde los santuarios del catolicismo hasta los salones de la filosofía, desde las cátedras que no se disentan hasta los principios que se revelan como teorías, pero le llevó, después de muchas noches de trabajo aniquilador, atenacado por una in-

(1) Taine: *Los filósofos del siglo XIX*, pág. 167.

quietud y puesto en eructivum por una ansiedad que le hace saber nada ni sobre los orígenes de la verdad moral ni sobre el porvenir del espíritu humano.

Su conversión espantando la gris de la melancolía sobre su existencia le hizo suave y apetecible la soledad.

Encontró el mundo vacío, la muerte vacía, la vida sin rumbo, las almas sin polo y se asió en la torre de su pensamiento. — «A su pesar la inestabilidad de los gobiernos contemporáneos, la inconstancia de los pueblos modernos, la fragilidad de todas nuestras grandezas sociales y de todas nuestras inquietudes políticas, no reconocen otra causa que la caída del cristianismo y la espera de otra nueva religión.» (1) — Se enamoró, entonces, de la verdad, pero castamente, sinceramente y ardientemente. — La verdad fué su culto; pero sólo la verdad cierta, la verdad probada, la verdad que ha pasado por las retortas y los tances del análisis sin perder una partícula de su esplendor.

Ya lo hemos dicho: Jouffroy es un triste. — En su obra se tropieza frecuentemente, muy frecuentemente, con la palabra melancolía. — Un ángeles mortales, movido por el viento, le parece el símbolo de la vida humana, con nubes sin desahuce el viento del dolor. — Sin embargo a pesar de su melancolía y de su escepticismo, Jouffroy cree en que el bien es el extremo de la pirámide del universo moral. Todo sér tiene un fin. — El fin es distinto para cada sér. — Cada sér tiene, lógicamente, una organización adaptada á su finalidad. — Todos estos fines dispersos convergen á un fin único, como todas las bellezas dispersas están comprendidas en una belleza única. — El fin de los seres es

(1) Taine: Los filósofos del siglo XIX, pág. 176.

su propio bien, y el fin de la creación es el bien absoluto.

En la tierra, a veces, es el destino del hombre, si se atiende a su organización moral. Pero la filosofía tiene un objeto más alto. El fin de la filosofía es someter el destino de las almas después de la muerte. La ciencia de hoy, que sabe muy poco, nada puede decirnos de este misterio. Se limita a desbrozar el camino de la ciencia futura, que nos orientará hacia el último puerto de los espíritus.

Jouffroy — según Taine, expone las verdades catológicas con el más oportuno de los estilos, distinguiéndose por lo claro, noble, concisión y la abundancia de sus ideas. Él descubrió y reconoce que el placer de lo bello es un placer desinteresado, que se va hacia lo bello por el camino de los amores, y que la simpatía pasional, que lo bello despierta, tiene por causa la acción de una fuerza invisible.

Se llega al sentimiento de la belleza por la sensación física de lo bello. El yo sensible, agradablemente afectado por una sensación, se dirige hacia la hermosura, para atenderla y admirársela.

En otra reflexión nace de esa asimilación, que se depura a la luz del modelo ideal que existe en nuestro ser. Sobre esas bases, Jouffroy levanta el edo de su catología que, como la de Lévêque, no es otra cosa que la aplicación de los dogmas expuestas por Cousin.

10. — FIN DE ESTE PERÍODO. — Casi en el tiempo en que Cousin fundaba el eclecticismo, cuyo influjo fué grande, Sainte Beuve inauguraba la verdadera crítica: la crítica de hoy. La madre de Sainte Beuve, de origen británico,

le inspiró el amor de los poetas descriptivos y analíticos como Shelley y Cooper. Se crio en la falange romántica que encabezaba el nombre de Víctor Hugo, á quien, sin embargo, criticó sus exageraciones en el decir. Conoció y vivió todos los sistemas poéticos y filosóficos, porque para aprender una ciencia en sus menores detalles, se afiliaba á esa escuela hasta concluir de analizarla minuciosamente, como un botánico analiza una flor y como un médico estua á una enfermedad. Así la comprendía en todos sus detalles, transmittiéndola de un modo maravilloso. Fue elísico con Racine, neoclásico con Lamartine, romántico con Hugo y socialista con Prudhon.

Saint Beuve se distingue por la finura del análisis, por el conocimiento de los hombres y por la seguridad del gusto. Estudia sus personajes en lo más íntimo de la vida familiar, en todos y en cada uno de los gestos ó en las aficciones que delatan un individualidad. Con él aprende, en la crítica, lo que se llama conocimiento humano. — Infinitamente curioso y dotado de una memoria privilegiada, muy esotriñador y muy seguro espíritu susceñes, las palabras, las actitudes, las lecturas, las pasiones y la vida entera de aquellos viejas obras analiza, desmenuzando y reconstituyendo, en cada hombre, un hombre distinto de los demás. Para él son documentos todas las modalidades del amor, del capricho, de la melancolía, y no abandona lo que desea hasta poseerlo y dominarlo por entero. Su historí se funda con placer en las inteligencias y en los corazones. Así mira la crítica, en tempero en la de las memorias y la de las anecdotas, la de las cartas y la de los dibujos, la que sabe lo que contiene en los cuadros telones de la vida literaria. Saint Beuve ha sido, en el siglo pasado, la encarnación mas pura de genio crítico, preparando, con sus facultades analíticas y con la fran-

queza de sus estudios precedentes con el advenimiento de la catología manomrada de la verdad, de esa catología que quiere que nuestro mundo se complaza en ella, como se complacen en el culto de la verdadera nuestra conciencia y nuestra razón.

SEGUNDA PARTE

ELEMENTOS CALOLÓGICOS

I

De la belleza.

I. — **DE LAS ARTES EN GENERAL.** — Dice Letourneau que el hombre se ha extraviado frecuentemente sobre todas las cosas sometidas á su examen, pero que no como de ellas le ha permitido divagar con mas amplitud que la rama de la filosofía que se conoce con el nombre de estética.

Es tambien que ciertos que sobras y que sensatos, en razonable y ciertos divagadores, si tuviesen un idea justa del origen y la misión de las bellas artes, en cuyo estudio los biólogos y los filósofos se esfuerzan para esclarecer el camino de la psicología. Es sabido que, en los seres humanos, una impresión fuerte impide sobre todo el sistema nervioso, transformándose esta impresión en el hombre intelectual, con la amplitud del campo de su vida consciente, primero en sentimientos y en ideas, para convertirse más tarde, si la fuerza de la impresión no está agotada, en una acción motriz de carácter reflejo. Es natural, entonces, que si una impresión dada provoca de ordinario ciertos gestos y ciertos gritos, nos será posible

reproduciendo esos gustos y esos gestos, experimentar, más ó menos perfecta, la impresión que los provoca. — Estado al hombre, pues, evitar la exactitud y reproducir, en sus células conscientes o en las células conscientes de otro, determinados sentimientos e impresiones.

Este es, en verdad de verdades, el fondo de la estética. Del gusto nació el canto, vino del gusto nació la danza. No existieron ninguna impresión fuerte que no vaya acompañada de visiones mentales, de imágenes más ó menos ruidosas, de nociones consigo se reprodujerón sus imágenes y sus visiones, inventar las artes gráficas y plásticas, estando el desarrollo y perfeccionamiento de las artes en relación directa con el grado de cultura del hombre que las realiza. — No se necesita acudir á ningún principio supra sensible para explicarnos, por ejemplo, la existencia del ritmo musical. — El pinzón cuenta verdaderos versos, — el nombre le enseña á que el pinzón produce de por sí, siendo de observar que uno de esos cantos, compuesto de cinco estrofas, es más complicado que la mayor parte de las canciones de que se sirven las tribus primitivas, y siendo de observar también que el canto del pajaro es tan artístico como el del hombre, puesto que se perfecciona con la edad y con el ejercicio. — La música y la palabra tienen el mismo origen. — La contracción de los órganos laringeos, sobreviniéndose del grito para traducir las impresiones fuertes, creó los diálogos y las cadencias, hasta que perfeccionado el lenguaje y precisado el sentido de las palabras independientemente de su entonación, el lenguaje entonado se separó del lenguaje musical, aunque nacieron juntos y juntos se han desenvolviendo. — Lo mismo puede decirse de las artes del dibujo y de la pintura. — No necesitan de lo supra sensible para ser explicadas. — Una vez el hombre se expi-

titudizó hasta sentir el deseo de exteriorizar sus imágenes mentales, empezó á servirse de las formas, de las líneas y de los colores, á fin de que sus ideas y sus sentimientos se expresasen en signos. (1)

Con la civilización se modifica la estética artística. — La danza cambia de carácter, siendo algo más que la mímica rimada de la caza y de la guerra. — La música, en sus orígenes puramente melódica y vocal, amplía sus recursos basando á ser música de instrumentación. — Las artes plásticas y gráficas ganan en exactitud y en método, llegando á producir la impresión de lo verdadero y hasta embelleciendo la verdad. — Así los dominios de la estética se van ensanchando conforme se desarrolla la vida sensitiva, porque cuanto mayores son los recursos sensitivos que guarda la memoria, mejor puede la conciencia captar y reconstituir los elementos que le sirven para la creación artística. Diferencia de esto que el grado de perfección ó imperfección del arte está en estrecha armonía con el grado de cultura del artista y con el grado de cultura del pueblo social. — El cilindro de barro de las tribus inferiores, el cilindro perfeccionado por los tallamos y por los espartanos, el cilindro que surca como el tambor de los indios y el de los chinos; las informes estatuas primitivas y los gruesos bajos relieves de los postes del verandah de los albañeros, lo mismo que los signos egipcios y la escritura azteca, aquella escritura extendida en papel de magoy ó de áloe, tan notable por la firmeza y el brillo de su color, no proban la igualdad de origen de las razas, sino que atestigian que, en todos los hombres, hay un fondo común de sensibilidad análoga, que á veces

(1) A. Lerolement: *La sociologie*, págs. 91, 96 y 103.

produce, como es lógico que suceda, análogos pensamientos y análogas imágenes.

En el hombre, que es el primero de los mamíferos, los centros nerviosos, el cerebro y la médula espinal, reciben, por el hilo telegráfico de los nervios sensibles, las incitaciones del mundo exterior, reflejándolas á lo largo de los nervios motores, que mandan á los músculos y á los que los miseltos obedecen. — Estas acciones y estas reacciones, originan las acciones reflejas, que son unas conscientes é inconscientes otras, operándose las primeras en los hemisferios cerebrales y las segundas en la médula espinal. — La vida de conciencia, es la que interviene en la mayor parte de los actos del vertebrado superior. — “ Toda sensación es causada por un sacudimiento molecular que se trasmite á una ó á varias células, consecuentes cerebrales subiendo por la red de las fileas nerviosas sensibles. Una vez llegada al seno de estas células, la vibración molecular se diversifica, engendrando una serie de fenómenos subjetivos de imágenes ó ideas. El fraccionamiento de la onda molecular puede compararse á la subdivisión de un río, cuyo lecho, cortado por numerosas islas, se ramifica en diversos brazos de mas ó menos importancia.” (1)

Si las células consecuentes son numerosas y perfeccionadas, si son susceptibles de percibir y de continuar un gran número de impresiones ó ideas, el movimiento molecular acaba en el cerebro transformándose totalmente en fenómenos de conciencia. — Si así no acontece, si las células cerebrales son poco numerosas ó no perfeccionadas, una parte de la onda molecular se escapa del cerebro y se refleja sobre alguna de las ramas de los nervios motores, originando lo que se denomina movimientos reflejos ó in-

(1) Letourneau: La sociologie, pág. 126.

especiales. — Los centros nerviosos cerebrales son más perfectos cuando más conservan y mejor utilizan su ventosa nerviosa. — Las razas infantiles, próximas al surco, tienen un exceso de acción refleja y una acción cerebral más limitada que las razas más evolucionadas, siendo en éstas puntos desdoblados la vista, el oído y los movimientos expresivos.

El cochinchino no puede fijar su atención en un objeto alguno, y la actividad del intelecto se asemeja á los transportes de la embriaguez. — Aun en poca edificación, las clases mentales se ajustan cerebrales pronto se agotan al saltar, estando su equilibrio mental á merced de todos los incidentes de la vida. — No explica el influjo que medio ambiente sobre el carácter del hombre y de la raza. — Con el uso constante de la movilidad afectiva se forma el equilibrio mental. — Cada hombre nace con un fondo ético hereditario, que constituye la base de su naturaleza, y que es como el producto de los desgastes de la movilidad afectiva de sus antecesores. — Es mínima y limitada la influencia del medio sobre cada individuo, pero en cambio, va creciendo geométricamente al través de la vida de las generaciones. — Esa influencia se parece al esfuerzo persistente de la gota de agua que camufla por desmenuzarse la roca de granito. — Las pequeñas modificaciones mentales producidas sobre cada hombre por la atmósfera social, se adicionan, se totalizan y, en un tiempo dado, pueden metamorfosearse convenientemente el carácter de una raza o de una familia. (1) — Del mismo modo que de la vida fetal á la vida adulta, el ser humano es como una serpiente evolutiva, siendo primitiva una naturaleza de acciones reflejas para transformarse en un aparato de conciencia y razón, la humanidad empieza también por familia á tribu,

(1) Leconte de Lisle: *La sociología*, pág. 157.

cuyas células psíquicas se distinguen por lo constante de su inestabilidad, por la eterna inquietud de su equilibrio infantil, hasta transformarse en asociaciones cultas, en estados conscientes y razonables, con una ética levantada y un arte superior.

En resumen:

1.º El arte es el poder de reproducir, por medio de imágenes, los sentimientos y las ideas que las excitaciones del mundo exterior encuentran en el espíritu.

2.º Cuando, más los centros nerviosos conserven el movimiento más vital original, por las incitaciones del mundo exterior, más aptos son para comprender y reproducir las imágenes y las ideas.

3.º De mismo modo, cuanto más aptos son el artista y el medio, más acabada es la producción estética.

4.º El arte es un fenómeno evolutivo de la especie, completamente análogo al fenómeno evolutivo de la moral.

2. -- EVOLUCIÓN DE LAS ARTES. -- El arte, dice Veron, nació con el hombre, encontrándosese en la mayor parte de sus actos y de sus pensamientos. Le es tan natural y necesario, que regulariza la disposición de sus ideas y determina la estructura de su lenguaje. (1) En la época en que la técnica modesta consistía en tallar con el sílex la flecha y el cuchillo, el arte se manifiesta en la forma de las armas, y sobre todo en la figura del reungífero grabado en las rocas por una mano infantil. -- Este arte espontáneo, primera manifestación de una aptitud nacida con el hombre, se agranda en los himnos que arrullan el halbucoo de las edades históricas, himnos destinados á granjearse la benevolencia de los elementos naturales, de los agentes

(1) Veron: L'Esthétique, pág. 97.

fisicos, de los dioses de la luz y la selva, de la sombra y el agua. Estas concepciones antropomórficas, cuyo sentido legendario se amolda con el tiempo, concluyen por transformarse en los relatos heroicos, en los romances épicos de los rapsodas, que no son propiedad exclusiva de ningún poeta sino ánimos gigantes en los que se vacía el espíritu de un pueblo o de una raza. Sólo después surge el arte verdadero en la personalidad del artista, que se acentúa cada vez más, individualizando lo que fué colectivo y sustituyendo las vanidades del triunfo propio á la expresión espontánea de los sentimientos generales. (1)

La gran poesía personal, que es uno de los modos más característicos de la poesía moderna, nace con el espíritu de análisis, con el deseo de conocerse y de transmitirse; — pero el espiritualismo lo invade todo, empeñándose en separar los fenómenos morales de sus causas fisiológicas. Habiéndose así el dominio de la poesía de puras abstracciones y de etéreos fantasmas, que no pueden tener realidad sino en las esferas más inaccesibles de la metafísica, — El alarso de lo espiritual, refinado y ficticio, concluye por cansar al gusto y la razón, que exigen, en el ocaso de la creatividad débil y mona, que el arte extraiga sus concepciones de la vida sencilla y real. — A la novela y al drama históricos del siglo diez y siete suceden el drama burgués y el romance plebeyo de nuestros días, que corresponden y alientan á la humanidad entera, del mismo modo que la arquitectura renacentista, engendrada sin fines estéticos y por la necesidad material de hacerse un abrigo, volvió su puesto, tras no pocas evoluciones progresivas, á la arquitectura contemporánea, notable por la variedad y por la riqueza del decorado y de la construcción.

(1) Veron, L'Esthétique, pág. 380.

El arte es el germen y la flor de las civilizaciones. — El hombre crea la industria para satisfacer sus necesidades físicas; pero busca en el arte su más alta satisfacción moral. — El gozo y el dolor, la confianza y la duda quieren, desde las primeras horas de la humanidad, manifestarse y transmitirse por signos exteriores. — Cuando estos signos son el gesto y el movimiento, esos signos engendran la danza, del mismo modo que la palabra rimada, al interpretar y transmitir una emoción, engendra la poesía. — Y como el hombre posee la facultad de combinar las series de los hechos, hechos y de representarlos con colores más vivos y vivos que los colores de los hechos reales, el dominio del arte es infinito, desde que abarca no sólo la expresión de nuestras emociones y de las emociones ajenas, sino también las emociones de todos los seres que puede engendrar la imaginación del artista. (1)

El arte crece progresivamente á medida que se desenvuelve la inteligencia de la humanidad. — La danza, producto de la acción refleja de la sensibilidad sobre los músculos, es el arte favorito de las civilizaciones rudimentarias, más aptas para la agitación que para el sentimiento. — Cuando se levanta el nivel moral de los espíritus, el arte se eleva y sensibiliza, engendrando el dibujo y la tela, la estatua y la epopeya. — Con la simpatía del hombre hacia el hombre, con la expansión del instinto de sociabilidad, el arte se transforma especialmente en expresivo, dedicándose á pintar las emociones y los caracteres. — No nos basta expresarnos, queremos también conocer á los otros. — "El arte de los deseos del hombre debe ser colocado, en primer término, el deseo de comunicarse." (2)

(1) Véase: 1. Estética, pág. 108.

(2) Giddings: Sociología inductiva, pág. 123.

Ese deseo es la conciencia de la especie, que simpatiza y busca lo que se le asemeja. —Las primeras impresiones de un encuentro entre dos seres, —son seres reales ó ideales de emoción, —son, generalmente confusas, despertando en nosotros el deseo de dar y de conseguir un conocimiento más definido del ser ó de la emoción que se nos aproxima. —La simpatía inteligente y reflexiva nace con el conocimiento, claro y distinto, de que una persona se nos asemeja o de que una emoción es idéntica á la emoción que experimentamos. —El arte contribuye á la simpatía. —Los descomulgados se comunican sus impresiones en el teatro. —Por un instante, los atraz y los videntes la misma emoción.

El arte crece con el progreso humano, ó sea con el progreso de la conciencia de la especie, que no es otra cosa que el estado placentero del alma, que incluye la percepción de semejanza, la simpatía consciente y el deseo de reciprocidad. (1) —En todos los seres existe una simpatía orgánica hacia los seres que se los asemejan. —El arte, favoreciendo la percepción de esa semejanza y desarrollando los impulsos afectivos, crea en nosotros el deseo de la reciprocidad amistosa y equilibra la simpatía orgánica en simpatía consciente. —Esto no le basta y el arte hace más: el arte educa á los seres que crea, las propiedades espirituales que, con mayor rapidez y más intensidad, pueden despertar en nosotros la simpatía y la noción de la semejanza. —El arte es, en fin, el apóstol y el propagador de la conciencia de la especie. —Cuanto más contribuye á su expansión más universal, más elevado y más duradero es el arte.

En sus manifestaciones más altas, el arte, —basado principalmente en la conciencia de la especie, en el senti-

(1) Giddings: Sociología inductiva, pág. 128.

miento de la simpatía, en el interés del hombre por el hombre, -- ya no tiene por exclusivo fin el hallazgo y la transmisión de la belleza. El objeto del arte, en el último escalón de su desenvolvimiento, es el hombre mismo, estudiado en sus sentimientos accidentales o permanentes, en sus vicios y en sus virtudes.¹⁷ Cúase al placer moral de este estudio, el placer físico que resulta de la combinación de las formas, y el arte podrá definirse como la manifestación de un estado emocional que se exterioriza por las combinaciones de la línea y del color, ó por una serie de gestos y de sonidos obedientes á las leyes del ritmo. Así, el mérito de una obra artística, sea la que fuere, podrá y debe medirse principalmente por el poder con que se manifiesta y traduce la emoción que ha sido su causa determinante, y que, en buena lógica, constituye su unidad íntima y suprema.¹⁸ (1)

3. -- LA BELLEZA. Entramos ya en el estudio de la belleza, que es uno de los fines á que el arte tiende en todos y en cada uno de los instantes de su proceso evolutivo.

Durante el trayecto recorrido en la primera parte de esta obra, trayecto que partiendo de Platón nos llevó hasta Wundt, habiéramos podido ver, á contar con más tiempo y espacio, en ambas márgenes del camino, montones de tratados, sentadas en los suelos discutiendo acaloradamente las viejas doctrinas estéticas, sobresalendo á veces, la voz de la neo-sociación, y gritando más que todas, en ocasiones, el idealismo hegeliano. -- Hermslerhuys, en su *Carta sobre la escultura*, dice que belleza es aquello que, en un tiempo relativamente breve, da un gran caudal de ideas; Lévêque, en su *Ciencia de lo bello*, la define como

(1) Veron: *L'Esthétique*, págs. 109 y 110.

no compuesto de grandeza y orden; Jugurth, en el libro *La belleza y las bellas artes*, la explica como consistida por la bondad intrínseca de las cosas; Gaborit, en su tratado acerca de *La bella y la naturaleza y de las artes*, la presenta como dependiente de la expresión; Taparelli, en sus *Orígenes de la bella*, la describe en el placer que causa sentirlo ó verla; Gioderti, en su *Exposé sobre la bella*, la considera como la unión individual de un tipo inteligible con un elemento fantástico, y así podríamos ir variando estas definiciones, lo que pone claramente de manifiesto que, á pesar de la amplitud de la historia de la Estética y de lo mucho que se ha escrito sobre Calogola, aun no han podido los autores ponerse de acuerdo respecto al último modo de ser de la belleza, haciendo que parezca razonable y lógica la opinión de González

«... lo afirma que más sabe el corazón que
 el entendimiento, porque lo bello se
 explica»

El error de esta concepción estriba en lo bello una entidad platónica, un principio metafísico, un rayo de lo absoluto, el prototipo de lo perfecto en lo sensible y en lo no sensible.

Ese prototipo, igual para todas las razas y todos los siglos, ese modelo, al que todas las labores estéticas deben acercarse, sólo existe en el mundo de las ideas puras y no hay inspiración, por alta que sea, que pueda encarnarlo en la realidad.

Como teorías, empeñadas en considerar la belleza como una abstracción, como una de las formas de lo infinito, se postan en el estudio de la belleza en sí, deduciendo, de lo estéril de sus afanes, que no es posible definir y comprender acabadamente la belleza ideal. — La esencia de lo bello es y será siempre un misterio para nosotros. — Mirad a la orquídea. — Caece de fragancia. — Unas veces tiene

el collar del oro y **simula el zapatito de una princesa recién nacida.** — Otras veces toma la forma de un gran gusano, y se tiñe con la misma coloración de la carne humana. — **La rosa, en cambio, es un conjunto de perfecciones.** — Sus pétalos son iguales y armoniosos; sus tonos van desde el rojo oscuro hasta el blanco tenue, su perfume es de una exquisita debilidad. — Si el abanico es bello y la rosa es bella también. — Los ángeles que podemos apreciar son los caracteres de la hermosura; pero no la hermosa en sí. — En la orquídea, la belleza reside en la extrañeza. — La belleza de la rosa reside en la perfección con que es áforizada. — La última esencia de la hermosa nos es desconocida.

Para Platón, para Hegel, para Winkelman y para **Jonffroy**; para las estéticas que estudian la belleza **abstracta**, sin principio y sin fin, para aquellos que ven en la hermosa metafísica el principio, que deben ajustarse las concepciones a las cosas, de todos los espíritus y todas las razas, somos como los ciegos, que sienten la erieña de la luz diurna, pero que no pueden ver la claridad del sol. Según estas doctrinas, a nadie le ha sido dado definir la esencia de lo bello. — Como crees sólo sus caracteres y sólo **apreciamos sus virtudes.** — Sabes, pues, que *M. la y P. ont* tuals están en la armonía eugénica que el bello es una armonía viviente, porque todas las calidades concuerdan que en la belleza hay un principio activo al mismo tiempo que un principio ordenador, pero para que el orden y la actividad engendren lo bello, es preciso que la actividad y el orden se confundan milagrosamente en el mundo del arte, como se confunden milagrosamente, en el mundo físico, la fuerza y la materia para engendrar el astro y la ola, la flor y el colibrí.

La armonía viviente, esa armonía eugénica de la

hermosura, no es susceptible de explicación, porque la belleza no reside en las cualidades que puede apreciar nuestro entendimiento. Hay en lo hermoso, en todo lo que es naturalmente hermoso, un algo indefinido, un secreto inabordable. Así, aunque describiésemos los elementos y estudiésemos los requisitos de la hermosura, su esencia ha sido siempre y siempre será un enigma para nosotros. - La belleza es a modo de estazo de cielo, en que ríe y fulgura la claridad de un sol que no alcanzan á ver los ojos humanos.

Apartémonos ya de estas abstracciones y digamos que lo bello, para nosotros, no es la belleza en sí, sino la belleza que nos agrada. El tipo de hermosura, que nos atrae y que nos cautiva, lo modelaron en nuestro espíritu, la herencia, el temperamento, la educación y el ambiente social que nos rodea.

Darffroy no se preguntaba cuando decía que todo ser tiene un fin, siendo la herencia uno de los fines del ser; pero, como cada ser nave adaptado al fin que persigue, la adaptación nace cuando el fin se hermosea, por las roces constantes del tiempo y la cultura con el espíritu de la raza. Por eso el tipo de belleza moral del heleno no puede ser el tipo de belleza moral que yo llevo en mí, pues que el clima, el influjo ancestral, el medio sociológico, la educación y hasta la ley escrita han modelado con símil nos apudo un tipo de hermosura.

Y lo que decíamos de la hermosura moral, puede decirse con mayor fundamento, de la belleza física. - Acertaba Platón al sostener que es una voluntad casi divina, un intermedario casi celeste, lo que nos empuja hacia las cosas bellas; pero esa voluntad no nos viene de Júpiter, como entendía la escuela sacrífica, sino del viejo Pan, de la creadora Naturaleza. - Es el instinto, son los grilletes que

la voluptuosidad nos oculta bajo las flores de la ilusión, la causa del imperio de la hermosura corpórea y tangible. — ¿A qué buscar en la intervención constante de lo absoluto, resorte y asiento de las filosofías trascendentales, lo que podemos explicarnos sin salir de los límites de la buena, de la fecunda, de la nunca cansada Naturaleza? — Ella utiliza, para renovarse incesantemente, lo mismo al viento, esparcidor del polen, que á la mariposa de alas de tul, que dejará caer, cruzando la floresta, la bendición del polen en los capullos unisexuales. — Ella utiliza, para renovarse incesantemente, lo mismo el canto de la calandria y el silbo del toro, en las estivas horas del cielo, que las polieromías esplendorosas de los rapajes del faisán y de la garza azul. — Ella utiliza, para renovarse incesantemente, lo mismo el culto artístico de la Venus blanca que el selvático culto de la Venus negra, porque sin el amor, sin el amado amor, sin el bendito amor, la musa del silencio rompería los laudes que cantan las glorias de Pan.

¿Que mi instinto, por lo refinado, es más espiritual que el instinto del hotoeudo ó del melanesio? — Es lógico y explicable que parezca así, en primer lugar, porque mi espíritu es el producto de las muchas culturas que me precedieron, y en segundo lugar, porque el ambiente que me rodea no es el ambiente de que están rodeados el melanesio y el hotoeudo. — El instinto, en sí, es uno en el salvaje y en el civilizado; pero el instinto de éste lo amortigua el influjo ancestral y lo encadena el medio, de cuya cultura es á modo de raya la cultura mía. — No siento, pues, la necesidad, para explicarme mi tipo de belleza, de convencirme de que ese ideal es un engendro de las memorias que dejó en mi espíritu el espectáculo de la belleza divina. — Tampoco necesito, para explicarme el tipo de belleza del annamita ó del australiano, recurrir á otras causas que

á los influjos poderosísimos de la herencia, el clima, la estación y la educación. Y menos necesario, para explicar tanto en el sol de Larnassus y la selva de Larnassus de todos los países, buscar otras razones que la razón suprema del instinto sexual, puesto que de ese instinto depende la duración de las formas más altas de la vida en el Universo.

4. **SENTIMIENTOS ESTÉTICOS.** — Lo mismo que destino de la belleza, podemos decir de los sentimientos estéticos.

Estos tienen una explicación tan lógica como natural, tan humana como sencilla.

Según Spencer, las especies inferiores del mundo animal se asemejan todas en que sólo gastan sus fuerzas para llenar las funciones que se derivan del instinto de conservación. — Los individuos á medida que ascendemos á los animales superiores, de facultades más numerosas y más complejas, cuanto más necesitan su superioridad, gastan por lo tanto más tiempo y sus fuerzas en la sola satisfacción de sus necesidades inmediatas. — Dotados de mayor cantidad de energía, gracias al variado desenvolvimiento de sus facultades, los queda, después de llenadas las funciones conservadoras, un gran sobrante de actividad. — Estas energías en depósito y sin objetivo, dejadas ó un largo descanso, adquieren un estado de inestabilidad extraordinaria, hallándose excepcionalmente preparadas para la acción. Es muy fácil, entonces, que las circunstancias estimulen con tendencia provocando en las energías en reposo, una actividad simulada por carencia de oportunidades para una actividad real. (1)

Según Spencer, este es el origen de todos los juegos y

(1) Spencer: Principes de Psychologie, tomo II, pág. 604.

este es también el origen de los sentimientos estéticos. — Nuestras facultades, cuando han estado largo tiempo en reposo y cuando ninguna necesidad orgánica las solicita, tienden a los ejercicios que no responden á ninguna necesidad imperiosa, siendo de advertir que estos movimientos de la energía sin empleo determinado se manifiestan, muy frecuentemente, en las facultades que ejercen un papel de importancia en la vida del animal. — En las épocas de reclusión, la raza es el suceso favorito del pordiennero, y el tigre se divierte arrojando sus zarpas en la corteza de los árboles centenarios.

Esta actividad de los órganos en reposo se convierte en un juego cuando se unen naturalmente el sentimiento y la acción. — El juego es el ejercicio artificial de las energías que, privadas de su ejercicio natural, encuentran en las acciones simuladas el placer de que les priva la carencia de acciones reales. — En los juegos infantiles y hasta en los mismos juegos de los adultos, ¿qué es lo que buscan los jugadores? — El gozo del triunfo y la derrota de los antagónicos. — El amor de la victoria, dominante en todos y que es el sentimiento correlativo del buen éxito en el combate por la existencia, se satisface, a falta de victorias más difíciles, en una partida de dados ó de ajedrez, lo mismo que se satisface en unas regatas ó en un resultado de esgrima. (1)

Y lo que acontece con nuestras facultades corporales, acontece con nuestras facultades superiores. — Éstas hallan en las producciones estéticas el empleo de su actividad suplementaria como las facultades inferiores buscan en el juego el empleo de esa misma actividad. — Las potencias

(1) Spencer: Principes de Psychologie, tomo II, pág. 666.

más altas y menos esenciales, las potencias más puramente intelectivas, así como las potencias más esenciales y más humildes, las más subordinadas al instinto: tienen actitudes tales que se despliegan persiguiendo un placer inmediato y sin ninguna ventaja ulterior. — Las producciones estéticas proporcionan la materia de estas actividades suplementarias á nuestras facultades superiores. El carácter estético de un sentimiento está en relación directa con la distancia que separa á ese sentimiento de las acciones útiles á la vida. — Así los placeres del gusto son, por la general, menos estéticos que los del olfato, porque los sabores más agradables difícilmente nos sugieren ideas de belleza, en tanto que el perfume de un ramo de rosas nos produce un deleite ajeno á todo fin útil ó útil. — Puede afirmarse que desde que una facultad se eleva fuera de la esfera de sus actividades más allá de la esfera de sus aplicaciones útiles, las sensaciones producidas por el ejercicio superfluo adquieren necesariamente un carácter estético. — En el caso endológico no entra el deseo de la posesión, que es inseparable de todas las funciones de utilidad vital. — Los motivos y los actos, que concluyen con la adquisición siempre tienen en vista alguna ventaja.

El carácter estético les falta á esos actos y á esos motivos, porque ni el agente ni el testigo de la acción biológica ven ningún asomo de belleza en la actividad que tiende á poseer. — Por otra parte, el hecho de que muchos sentimientos estéticos nazcan de la contemplación de los atributos ó de los actos de otras personas reales ó ideales, es una prueba más de que la conciencia estética tiene por objeto esencial las acciones mismas y no los fines de la acción. — En estos casos, la conciencia está alejada de la función útil á la vida, no solamente como lo está la conciencia que acompaña al juego ó al placer de un bello color

ó de un bello sonido, sino también de esta otra manera: la cosa contemplada como objeto de placer, no es en absoluto una acción diversa o una afeción del sujeto, sino que es una afeción secundaria del sujeto, producida por la consideración de actos de caracteres y de sentimientos conocidos como objetivos y que sólo se le presentan como representación" (1).

Todas las sensaciones revisten, primordialmente, el carácter estético cuando las causas físicas, de que dependen, son de tal naturaleza que mueven el aparato sensorial con la mayor eficacia y con el menor número de obstáculos posibles. — La fuente productiva del placer estético es una combinación de la mayor actividad de las facultades con el menor número de compensaciones negativas originadas por el exceso de ejercicio. — Así, pues, el más elevado de los sentimientos estéticos es el de la belleza, que es el más completo, pero no el más vivo, de los sentimientos estéticos complejos. — Ni en el placer de la belleza, ni en el de la perfección, ni en el de la pureza biológica, ni en el de la pureza que produce la belleza, debe haber nada de lo doloroso que acompaña siempre a las actividades excesivas. — Tampoco debe mezclarse con él, ya menos dicho, ninguna idea egoísta, ó utilitaria al placer de la belleza, siendo la conciencia de lo hermoso distinta de la conciencia de lo bueno, desde que aquella se relaciona no con los fines á realizar, sino con las actividades que entran en ejercicio para la conquista de aquellos fines. — La conciencia estética se relaciona en el objeto ó en el acto, abstrayéndose de los fines ulterior, perteneciendo los sentimientos que abarca á esta cate-

(1) Spencer: *Principles de Psychologie*, tomo II, pág. 409.

gera de sentimientos que surge en las actividades del juego y concluye en las emociones estéticas.

Finalmente podemos decir:

1.º Las emociones y los sentimientos estéticos no se diferencian de los demás ni por su origen ni por su naturaleza, no siendo modos determinados de la excitación de nuestras facultades;

2.º Los sentimientos estéticos sólo existen fuera del radio de actividad de los apetitos que nacen de nuestras necesidades intuitivas, siendo de advertir que estos apetitos excluyen en absoluto á los sentimientos estéticos, que sólo se ponen de manifiesto cuando nuestras energías no necesitan gustarse en la satisfacción de las necesidades orgánicas;

3.º Un exceso de energía, cada vez mayor, hace que sean cada vez mayores las actividades y los placeres estéticos del medio en que vivimos, siendo de creer que el arte de lo porvenir nos proporcionará emociones más elevadas que las que nos proporciona el arte contemporáneo. (1)

5. DE LA BELLEZA Y SUS DIVISIONES. — Hemos dicho que todas las esencias estéticas nacidas en la belleza existen un principio activo y un principio pasivo. La belleza se caracteriza por la armonía entre que sus partes tienden á constituir un conjunto sometido á la ley de la regularidad, y se caracteriza también por que siempre se nos presenta como animada por el calor de la vida, siéndonos una de las condiciones indispensables de la hermosura animar con ese calor ó con las apariencias de ese calor aquello en que reside, como animó Pigmalion con idéntica llama el cuerpo marino de Galatea.

(1) Spencer: Principes de Psychologie, tomo II, páginas 683, 684 y 685.

La belleza es la actividad en el orden, dividiéndose en belleza natural y belleza artística. La primera, que no es producto del ingenio humano, existiría aunque el arte no hubiera existido y aunque el arte dejara de ser. La segunda comprende todas las concepciones cuyo fin es lo hermoso realizado por el humano esfuerzo.

Dos naturalezas existen que constituyen, por así decirlo, la naturaleza misma. La naturaleza en su plenitud, correspondiendo más de ella al mundo sensible, al mundo del objeto, y correspondiendo a otro al mundo psicológico, al mundo de los sentimientos y de las ideas. Esto hace que la belleza pueda dividirse en *belleza física*, que no es sino la que resulta de la forma externa en seres y cosas; *belleza moral*, ó sea, la belleza producida por el cumplimiento de las inspiraciones del deber; y *belleza intelectual*, conociéndose esta última por el placer que nos causa el descubrimiento de la verdad ontológica.

No vaya á pensarse, sin embargo, que siempre son conceptos iguales los conceptos de bondad, verdad y belleza, del mismo modo que no son siempre conceptos iguales lo bello y lo útil. Muchos Filósofos, siguiendo las huellas de la escuela socrática, han comprendido las tres facetas de lo absoluto en una sola faz, manifestando que lo verdadero, por el solo hecho de ser verdadero, era bueno y bello también, presentándonos solo aparentemente los tres elementos de lo infinito y de lo no creado bajo formas distintas, pero constituyendo en realidad una sola sustancia.

Basta recordar lo que hemos manifestado, al ocuparnos de los sentimientos estéticos, para comprender lo erróneo de estas aseveraciones. — Lo bueno y lo útil tienen un fin práctico, fin independiente de toda idea de hermosura. — en tanto que lo bello no persigue ninguna ventaja ulterior y no tiende á otro fin que al fin de ser hermoso. — Lo

nismo puede decirse de la verdad que no siempre es belleza. — Debió acertadamente Santo Tomás, que lo verdadero es aquello que nuestro entendimiento alcanza á ver con exactitud, sujeta por lo tanto bajo el dominio absoluto de la razón, de donde se deduce que lo feo es una verdad, desde el instante en que nuestro entendimiento lo denomina y conoce. Ahora bien, para los filósofos de que hablamos, la verdad y la belleza son la misma cosa, lo que da por resultado el absurdo de que lo feo es bello. — De igual modo, todas las acciones que tienden al desenvolvimiento físico del individuo son buenas de por sí, sin que esa bondad implique la idea de belleza. Bastaría esto sólo para probar que no todo lo bueno es bello y que no hay belleza en todo lo útil — por cuanto aquellas acciones de desenvolvimiento físico no por la parte utilitaria, sino en ellas la hermosura, reside (1). — Es un utilitarismo excluye la idea de la belleza, según la teoría de los sentimientos estéticos presentada por Herberto Spencer.

6. — LA BELLEZA FÍSICA. — Si entramos ahora en el examen de la belleza física y recordamos que lo bello es la actividad en el orden, fácilmente deduciremos que hay mayor belleza en el mundo zoológico que en el mundo botánico y en éste que en el mundo mineral. Que la belleza gana con la actividad, se explica teniendo en cuenta que la condición de ser es vivir y como el movimiento es la ley de la vida, cuanto más la belleza se aparta de la inercia, que es su ley, mayor y más alta se presenta su hermosura.

Fuera de la vida, los elementos de que la belleza física está formada son, especialmente, el color, la forma y las

(1) Núñez de Arce: Estética, pág. 17.

proporcionales. De igual suerte que el calor es un resultado de las vibraciones del éter, la luz no es otra cosa que una resultancia de esas mismas vibraciones — sea de la ondulación de la materia, imperceptible y tenuísima, que se supone que llena todos los espacios al parecer vacíos, tanto los de la bóveda celeste como los de los poros, que se originan por la no completa adhesión de los átomos de que están compuestas las cosas materiales. — De la mayor ó menor intensidad de aquellas vibraciones luminicas nace la percepción del color.

Thomas Young, al empezar el siglo diez y nueve, inició la teoría, aceptada hoy por casi todos los hombres de ciencia, de que existen en el aparato visual tres especies de fibras nerviosas, cuya excitación da lugar á tres sensaciones y á tres colores, el rojo, el verde y el violeta. Esos tintes, fuente de tres sensaciones primordiales, nacen del grado de intensidad con que las ondulaciones del éter afectan al órgano de la visión, siendo el rojo producto de las ondulaciones más largas, produciendo el verde de las ondulaciones de intensidad media, debiéndose el violeta á las ondulaciones de intensidad menor, y formándose, con la mezcla ó consorcio de todos los colores del prisma, la no pequeña y necesaria serie de los colores complementarios. — Así la unión del rojo y del violeta produce el púrpura, como la unión del verde y del violeta produce el azul pálido. — Cuando en un compuesto de dos ó más tintes, éstos se apoyan y conciben sus óptimas; cuando la intensidad de la vibración no está con exceso moderada, ni llega á ella por demás apagada, el compuesto tiene la belleza del rubor, que nace especialmente de la armonía y el tono.

De tal modo es así, que la experiencia enseña que una coloración templada y una luz media son convenientes al

acto pufórico, por cuanto un tinte por demás brillante excita con violencia las fibras encontradas por Young en el aparato visual, haciendo sufrir á éste una fatiga dolorosa, que no le permite darse cuenta exacta de aquello que mira. — El, por el contrario, la luz es más tenue y apagada de lo regular, la pupila necesita dilatarse más de lo regular también, ocasionándose, como en el caso anterior, un cansancio que perjudica y aminora la acción del juicio — Y otro tanto sucede en lo que toca á la armonía de los colores, no siendo favorable á su percepción la agrupación de los colores primitivos puros, sino que éstos deben unirse por una escala ó reducida serie de colores complementarios. (1)

También contribuyen, y no poco, á la belleza de los colores la mayor ó menor intensidad de la luz que los baña y el juego de las sombras. — Cuando la primera se avviene con el color, como acontece con el amarillo y la claridad solar, y cuando existen en el objeto partes sombrías, que permiten descansar á la vista del cansancio producido por un matiz brillante, gozamos con la contemplación del color observado, aunque su tinte sea vivo en demasía. — Lo bello de los colores consiste, pues, en la armonía de sus matices y en la armonía de su viveza con lo intenso de la claridad que los circunda. — Los cuadros, en el terreno estético, pueden ser hermosos de dos maneras: primero, por las relaciones que los colores guardan entre sí, y segundo, por la distribución de la luz sobre las diversas partes de un lienzo. — El primero de estos modos de belleza caracteriza á la escuela veneciana, predominando el segundo en los cuadros flamencos y holandeses. — Así.

(1) Brücke y Helmholtz, Principes scientifiques des Beaux Arts, págs. 212 y 217.

mientras el Ticiano sobresale por la riqueza del colorido, Rembrandt se impone por los efectos del claroscuro, por el acertadísimo empleo que hace de las sombras. (1)

La forma es otro de los elementos importantes de la belleza física.

En la naturaleza, todo cuerpo divide el espacio en dos partes: la parte que ocupa y aquella en que no está. — Estas dos partes se hallan separadas por una combinación de líneas, tal es la línea matemática definida por Euclides, á la línea dotada sólo de longitud, constituyendo esas líneas la forma del objeto que limitan. — Así, por ejemplo, si se trata de un aro, la línea invisible tomará la forma de una circunferencia. — Casi siempre el límite está formado por una combinación de rectas, ó de rectas y curvas, raziendo de la unión elegante y de las dimensiones no exageradas de estas líneas la belleza de la forma, que depende más de la variedad de las líneas que de lo rectilíneo ú ondulado de los contornos. No debe deducirse de esto que todas las líneas tienen el mismo valor estético. — El espíritu busca siempre las formas más sencillas, las más comprensibles. — La línea recta es y ha sido la línea arquitectónica por excelencia, esto es, por la causa por la unidad de la vibración que representa, las fibras del nervio óptico. En cambio, la línea curva es la base principal de los ornamentos, por la facilidad con que se sigue su dirección. La línea serpentina es más estética aún que las dos anteriores, reuniendo la variedad de la curva á la unidad de la recta en una agradable combinación. Después de las líneas, el círculo es la forma que el espíritu acepta con más prontitud. — Hay en el círculo una armonía que com-

(1) Dugout: *Théorie scientifique de la sensibilité*, pag. 183.

podrán los espíritus más groseros y que está en comunicación con casi todos los fenómenos naturales. La forma circular se encuentra en los astros, en los horizontes de los mares y de las llanuras, en las líneas del cerebro humano y hasta el átomo cristalino, al entrar en el cielo de la vida, adquiere la suave curva de un globo en movimiento.

En la arquitectura superior el círculo se muestra, completo o parcial, en las cúpulas, en los pórticos y en los arcos. Fuera de la línea recta y del círculo, hay muy pocas formas que el espíritu sea capaz de definir con precisión.

En la arquitectura inferior, por lo tanto, proporcionarle gozos y placeres, es un deber. Un acto de análisis es ya necesario para comprender las propiedades de la hélice y de la curva, que obligan al espectador a seguir curvas la idea de la belleza de los movimientos, en tanto que la recta produce el efecto de la quietud.

El círculo es un símbolo de unidad y de armonía, de ser eterno y que es de belleza. En la arquitectura, la belleza de la forma está en la simetría, en el orden armónico de las partes que la componen. Las leyes de la simetría son las leyes de la armonía. Existe en nosotros un sentido de la armonía, como existe en nosotros un sentido de que á mayor actividad ordenada corresponde una mayor posesión de armonía. (1)

Del mismo modo que el conjunto está separado del espacio por una línea que es invisible las partes también están separadas y separadas entre sí por líneas matemáticas, de modo que tenemos la necesidad de considerar á cada una de ellas por sí misma como un todo perfecto, aplicándoles la ley del

(1) *Estética*. Los problemas de la naturaleza, págs. 61 y siguientes.

conjunto. — Al unirlos, debe atenderse á su perfecta colocación, de acuerdo con su importancia ó á su destino. — En una flor, por ejemplo, el cáliz sostiene á la corola, siendo á su vez sostenido por el tallo. — Debe atenderse también á que reine entre cada parte y las demás, como entre cada parte y el todo, la proporción debida, entendiéndose por proporción lo que atane á la relación de las dimensiones. — El tacto puede servir, aunque secundariamente, para apreciar la forma, como ésta, lo mismo que el color, pertenece al sentido de la vista. — En el juicio de la forma intervienen no sólo las excitaciones de la retina, que ya hemos mencionado al hablar de los tintes, sino también ciertos movimientos musculares del ojo. — Cuando las dimensiones de lo observado son excesivas, ó cuando hay carencia de armonía en las líneas que limitan su forma, el órgano de la visión se cansa y padece. — Considerado teóricamente, todo cuadro debería poderse abarcar con una sola mirada, siendo necesario que los límites del lienzo no traspasasen los límites del campo visual. El cual no abarca sino un ángulo horizontal de 60 grados y un ángulo vertical más pequeño aún; pero como pocos son los pintores de grandes asuntos á quienes preocupa el respeto de aquellos límites, acontece que, para el juicio de las telas de importancia, casi siempre es preciso dividir el lienzo en una serie de cuadros parciales, lo que perjudica á la unidad del juicio y á la unidad del sentimiento estético. — El no faltar jamás á las condiciones exigidas por el campo visual constituye uno de los mayores atractivos de las pinturas del célebre Ruysdael. (1) — Y lo mismo que desvirtúa de las dimensiones, podemos afirmar de las

(1) Lauge): L'optique et les arts, págs. 105 y 106.

formas. El estilo barroco, por lo irregular y lo sobrecargado, cansa la vista y extravía el juicio de la centuria décaesécula. Con la extrañeza de sus combinaciones lineales y con el artificioso manierismo de su ornamentación, el arte barroco aparece, en el ceceo del renacimiento, para perturbar y confundir al aparato visual, deslumbrado aún por el esplendor artístico de la época en que Leonardo de Vinci elevaba el imperio del clarooscuro á digna de belleza, como que Miguel Angel dominaba á las masas con la fuerza irresistible de su personalidad. Puede, pues asegurarse que las formas y las tonos serán tanto más bellos, cuanto más se aproximan á las formas y tonos que nos obligan, sean apropiados á la estructura anatómica del aparato de la vista. En fin, se consideraran como principios de belleza, el movimiento y el sonido, estando ambos relacionados, como el ritmo, que es la igualdad en la duración de los movimientos ó entre los intervalos, y la igualdad de la espesura proporcional de los términos. El movimiento como el sonido debe ser puro y simple, como los ruidos fisiológicos en que se funda la terminación del color y la proporción.—Siendo las sensaciones de placer producto de la excitación de los nervios, y de la actividad, nuestras preferencias por ciertos colores, ciertos sonidos, de valores, de movimientos y de combinaciones, pueden ser fácilmente explicadas por la armonía existente en las combinaciones y el funcionamiento de los nervios. Toda excitación, por demás prolongada, es nociva, nos obliga á un esfuerzo y produce el cansancio auditivo ó visual. Si ese esfuerzo se prolonga,

el cansancio se convierte en dolor. Así la concordancia armónica de las vibraciones engendradoras del color y el sonido, la concordancia armónica de las líneas que engendran la forma, y la concordancia armónica de esas vibraciones y de esas líneas con la organización del aparato que debe apreciarlas, explican la causa y regulan la intensidad del placer estético que nos produce la belleza física.

La estética natural no comprende sólo el estudio de la belleza corpórea, sino que comprende también el estudio de la belleza moral é intelectual, siempre que éstas no sean producto de la labor artística. — La belleza moral, que es la que nace del cumplimiento del deber, se basa en el sentimiento de lo justo y ha de ser apreciada por ese mismo sentimiento, de manera que cuanto más conforme esté un acto con las leyes de la ética, más grande será su belleza y más favorable la impresión que ese acto produzca, sucediendo otro tanto con la belleza intelectual y no artística, que es simplemente el resultado de la concordancia entre la verdad y el principio científico que la enuncia. La belleza, especialmente bajo estos aspectos moral é intelectual, despierta en nosotros un desinteresado placer, siendo la razón la que la juzga y la sanciona. De este hecho es que la belleza se siente, podemos decir, que la belleza se juzga, porque toda sensación es hija de un juicio de una comparación entre dos sensaciones ó dos ideas. Por que el frío sea sensorial, es preciso que se evoque la sensación contraria, como para afirmar que una cosa es bella es preciso que no ignoremos que existe la fealdad, no siendo posible que lo seamos si antes no hemos establecido un juicio, comparando los elementos diferenciales de lo feo y lo hermoso. El juicio que se establece, á la vista de un objeto bello, entre él y sus congéneres ú él y sus contrarios, es un juicio instantáneo, como lo prueba el hecho

de que nos damos cuenta de la sensación y no del juicio, ni que esto quiera decir que la comparación indicada no haya tenido lugar, pues de no ser así no se hubiera manifestado el sentimiento de lo bello. — Lo feo, sobre todo lo feo moral, provoca en nosotros la antipatía consciente de que habla Ribot.

Empezamos por una intuición de resonancia que es á la vez instintiva y afectiva; pero que,

se aclara y se completa por una serie de observaciones y juicios. El sentimiento de lo bello, como

lo es de una puzza sin mezcla de interés, por lo bello y lo útil se presentan unidos en ocasiones

en la medida de la utilidad para ser belleza. Pero en

los casos de fonótipos físicos y fenómenos de radiación que lo bello

produce, como el efecto de la belleza y el conjunto de que va acompañada una dilatación cardíaca y una

que son la causa de aquel efecto. La contemplación de lo bello en

el efecto moral parte de la admiración, implícita en admiración el

objetivo y completo de nosotros mismos, y una especie de autoconocimiento que nos hace

de la belleza en este sentido es una idea. La belleza nace de un juicio

objetivo, pudiendo decirse de la belleza que decimos de la belleza natural,

de la belleza de lo bello. — Sabemos que la belleza produce en nuestro espíritu es un

de la belleza de lo bello. — Sabemos que la belleza produce en nuestro espíritu es un

de la belleza de lo bello. — Sabemos que la belleza produce en nuestro espíritu es un

de la belleza de lo bello. — Sabemos que la belleza produce en nuestro espíritu es un

de la belleza de lo bello. — Sabemos que la belleza produce en nuestro espíritu es un

II

Resortes estéticos

1. — LA FEALDAD. — Se denominan resortes estéticos los elementos que, sin ser hermosos, sirven al artista para engendrar ó transmitir el sentimiento de la belleza.

Los resortes estéticos de mayor importancia, por la variedad y por la índole de las combinaciones á que se prestan, son *la feo* y *lo cómico*.

Si la belleza es la actividad en el orden, claro está que cae bajo la denominación de feo, todo aquello de que estén ausentes el orden ó la vida, siendo admisibles para lo feo las mismas divisiones que hicimos al hablar de la belleza. — La fealdad, en los seres del mundo físico, es relativa, por cuanto todos y cada uno de los seres creados responden en su estructura á la ley de su destino y á los caracteres generales de su tipo, siendo única y verdaderamente feos aquellos en que aparecen perturbados los principios reguladores de la naturaleza. — Lo feo se confunde, sin embargo, con lo que repugna á nuestros sentidos, ocasionándose principalmente este error de que desconociendo nosotros el fin á que tienden ciertas y determinadas partes de un sér, en vez de ver en ellas una perfección, vemos una fealdad, porque estamos acostumbrados á deducir la belleza física del placer que nos causa, cuando es la razón el verdadero árbitro de lo bello. — Así el naturalista vé, muchas veces, en lo que es para nosotros motivo de repugnancia ó desagrado, una bien organizada y superior belleza, nacida de la perfecta armonía existente entre el destino del sér y su estructura. — Las leyes del orden se han cumplido en la

creación estudiada por el naturalista, y ese orden ha sido animado con la llama de la vida, bastando esto solo para que dicha creación sea hermosa, aunque nuestros sentidos no puedan precavar su hermosura. — No queremos decir, con lo que antecede, que en todos los seres exista igual grado de belleza, pues ya hemos visto antes que ésta, físicamente considerada, depende del color, la forma y las proporciones. — Serán, por lo tanto, más bellos los seres naturales en quienes se manifiesten más cumplidas estas condiciones, con absoluta prescindencia de la ley de su destino.

Donde realmente existe la fealdad es en el mundo moral, siempre y cuando se rompa la armonía que en todo tiempo debe unir el acto al deber, y es uno de los grandes recursos con que el artista cuenta para emocionar el espíritu de las perturbaciones que ocasiona esa ruptura en el orden psicológico. Así la violenta belleza de *Le sabbat de Marique* Berastou se impone al público y le cautiva, no tanto por la rapidez de los episodios y por la dramática sencillez de cada escena, sino por el conflicto moral encarnado en María Luisa, que jure, belia, amante y temerosa de perder el amor de su esposo, roba y compromete su honestidad para igualar el tipo de las mujeres del medio en que vive. — La escena nocturna del segundo acto, la escena nocturna de *Le sabbat* Berastou en que María Luisa confiesa sus hechos, sus torturas y hechiza por el contraste entre lo profundamente humano del amor de la esposa y la fealdad de las acciones con que se mancha, mintiendo y rotando bajo el impulso de su ardiente y celoso apasionamiento. — En torno de una fealdad, el robo, se nueveen el conflicto superficial de Fernando, la paternidad doliente y severa de Laguardes, la ternura compasiva de

Ricardo Voysin y el desequilibrio moral de María Luisa, formando un melodrama fisiológico que nos emociona y nos obliga á perdonar todos sus desfallecimientos á los personajes de Enrique Bernstem. — Ante el error de María Luisa que roba para que su esposo la encuentre tan elegante y tan bella como á las otras, concluimos por decir con Ricardo: “Regarde moi... ¿Tu sais ce que ça veut dire?... De l'aine...”

La feo recién con Schlegel adquirió carta de nacionalidad en los comienos de la Estética, habiendo, sin embargo, manifestado ya Lessing, en su *Laoconte*, que debía aceptarse la fealdad como un ingrediente que sirve al arte poético para reforzar las impresiones producidas por el enlace de lo ridículo y lo terrible. — Pero más que Lessing y que el mismo Schlegel, fué Rosenkranz quien abrió verdaderamente á lo feo las esferas del arte, afirmando que así como la enfermedad forma parte de los estudios biológicos, lo feo, que es una fuente inagotable de inspiraciones, debe ser estudiado por la Calogía. — Y en efecto, Rosenkranz no se equivocaba, pues la fealdad tiene tres objetos, principales y de suma importancia, los cuales pueden ser considerada como uno de los tres elementos estéticos. (1) **Lo feo sirve**, en primer lugar, para poner de manifiesto la belleza, como sirve la sombra para poner de manifiesto, por la comparación, la belleza de la luz. — En segundo lugar, la fealdad sirve para exteriorizar vicios y pasiones que, por la repugnancia que inspiran y los desórdenes fisiológicos que ocasionan, apartan de ellos á la voluntad y nos afirman en el culto del bien. — Y en tercer lugar,

(1) González Serrano: Cuestiones contemporáneas, pág. 179.

le feo sirve para describir la contradicción que existe en poens veces, entre la naturaleza física y el espíritu, entre la envoltura y la esencia.³¹ — De tal modo es así que en *La Tempestad* de Shakespeare, Calibán, un feo que se alimenta con raíces y grúñe como un perro, está impudendo por todos los misticos de la delinencia, se sirve especialmente para que resalte la hermosura de Ariel. Del mismo modo, lo feo se presenta bajo las otras dos formas que le hemos asignado, en *le Tactife* de Mallére y en *Nutre Dame de Paris* de Victor Hugo. — En la primera de estas obras, la hipocresía se hace negativamente amable, en beneficio de la verdadera piedad. — En la segunda de estas obras, *Casimodo* condecorado veces, olvidamos sus defectos físicos, para estar más apasionado en la *Esme* de un gracioso hacia *Feng Frollo* de un esqueleto, con la cabeza en la columna vertebral desviada, y el resto de la estructura de ojos renegridos, y la anchura en el osario de los contrastes entre la fealdad y la hermoza estética que casi nunca falla. — En el mundo de arte, el *Cyano de Berpene?* — un drama de corte español, un drama hecho de la amoralidad á que dan lugar la belleza física y la fealdad fisiológica de *Cyano*, y la hermosura intelectual de *Cyano* y la fealdad de *Cristian*. — Remite en uno u otros á espirituales de los dos, en fealdad que apasionarse de las

31 Véase el *Manual del feo*, págs. 83 y 84.

II

Resortes estéticos

1. -- LA FEALDAD. — Se denominan resortes estéticos los elementos que, sin ser hermosos, sirven al artista para engendrar ó transmitir el sentimiento de la belleza.

Los resortes estéticos de mayor importancia, por la variedad y por la índole de las combinaciones á que se prestan, son *lo feo* y *lo cómico*.

Si la belleza es la actividad en el orden, claro está que cae bajo la denominación de feo, todo aquello de que estén ausentes el orden ó la vida, siendo admisibles para lo feo las mismas divisiones que hicimos al hablar de la belleza. — La fealdad, en los seres del mundo físico, es relativa, por cuanto todos y cada uno de los seres creados responden en su estructura á la ley de su destino y á los caracteres generales de su tipo, siendo única y verdaderamente feos aquellos en que aparecen perturbados los principios reguladores de la naturaleza. — Lo feo se confunde, sin embargo, con lo que repugna á nuestros sentidos, ocasionándose principalmente este error de que desconociendo nosotros el fin á que tienden ciertas y determinadas partes de un sér, en vez de ver en ellas una perfección, vemos una fealdad, porque estamos acostumbrados á deducir la belleza física del placer que nos causa, cuando es la razón el verdadero árbitro de lo bello. — Así el naturalista vé, muchas veces, en lo que es para nosotros motivo de repugnancia ó desagrado, una bien organizada y superior belleza, nacida de la perfecta armonía existente entre el destino del sér y su estructura. — Las leyes del orden se han cumplido en la

creación estudiada por el naturalista, y ese orden ha sido animado con la llama de la vida, bastando esto solo para que dicha creación sea hermosa, aunque nuestros sentidos no puedan precisar su hermosura. — No queremos decir, con lo que antecede, que en todos los seres exista igual grado de belleza, pues ya hemos visto antes que ésta, físicamente considerada, depende del color, la forma y las proporciones. — Serán, por lo tanto, más bellos los seres naturales en quienes se manifiesten más cumplidas estas condiciones, con absoluta prescindencia de la ley de su destino.

Donde realmente existe la fealdad es en el mundo moral, siempre y cuando se rompa la armonía que en todo trance debe unir el acto al deber, y es uno de los grandes recursos con que el artista cuenta para emocionar el estudio de las perturbaciones que ocasiona esa ruptura en el orden psicológico. Así la violenta belleza de *Le voleur* de Enrique Bernstein se impone al público y le cautiva, no tanto por la rapidez de los episodios y por la progresión suavemente graduada de cada escena, sino por el conflicto moral encarnado en María Luisa, que joven, bella, amante y temerosa de perder el amor de su esposo, roba y compromete su honestidad para igualar el lujo de las mujeres del medio en que vive. — La fealdad del segundo acto, la escena nocturna dramática en que María Luisa confiesa sus delitos y hechiza por el contraste entre lo que ella es y lo que debería ser, el abandono del amor de la esposa y la fealdad del marido que se mancha, mintiendo y roba, el impulso de su ardiente y celoso apasionamiento. Como de una fealdad, el robo, se mueven los episodios de Fernando, la paternidad docta y fría de Laguardes, la ternura compasiva de

cartas del uno y de las gallardías corpóreas del otro. — Hasta en la quinta escena del acto quinto; hasta cuando las hojas otoñales caen, con la gracia de un vuelo, sobre la arena del parque del convento de las Damas de la Cruz; hasta cuando *Roxana* comprende que las frases, con que *Cristian* la enamoraba, le fueron dichas y le fueron escritas por el secreto culto de *Cyrano*, la misma confesión de éste es una poética y apasionada contradicción. — El moribundo quiere decir que no y dice que sí en este verso delicadísimo:

— *¡Non, non, mon cher amour, je ne vous aimais pas!*

Resulta de todo lo que antecede que, á pesar de que lo feo y lo repulsivo se usan habitualmente en el arte como símbolos de lo malo, la fealdad no siempre es anti-estética é inmoral en sí misma, pues, como acabamos de ver, puede á veces ser ocasionada por algún incidente pasajero ó por algún capricho de la naturaleza, que, imitando á Homero, dormita en ocasiones en el acto de crear. — Corresponde, pues, al buen sentido del artista saber usar el arma de lo feo, transformando la fealdad física hasta idealizarla, ó presentando la hibridéz moral de modo que produzca una emoción aleccionadora. — Zola lo ha conseguido en su *Assommoir* y en *Therése Raquin*; pero el mejor maestro en este sentido es Shakespeare, el inmortal creador del *Macbeth*. — *Macbeth* es un maniático. — Desde que las brujas le predijeron que sería rey, sueña con puñales enrojecidos. — Quiere limpiar de obstáculos el camino de su ambición. — Al asesinar á Duncan, asesina el sueño. — *Macbeth* no dormirá más. — Para asegurar el fruto de su crimen, hace matar á Banco. — Y tiene visiones de epiléptico;

ca se crispa como la boca de los poseídos. — Sus actitudes le persiguen; los cadáveres de sus víctimas se cubren en su mesa y beben en su copa. — Al blandir el puñal, se divorció de la felicidad. — Y dice, con hastío, la llama de su existencia: — “¡Apágate, apágate, oh timera!”

3. **Lo cómico.** Lo cómico es también un resorte estético eficientísimo. Muchos son los autores que se han defendido en su estudio, siendo lo cómico, para Platon, improprio del arte ó inadecuado á la naturaleza, para Aristóteles, lo cómico es un defecto que puede ser útil. Para Uleerón, lo cómico es el momento que con infracción merecen acrecentarse una esperanza para Mendelssohn es el contraste entre las imperfecciones de un sér. — Para Schlegel es la sorprendente de lo defectuoso para Vischer, lo cómico es el momento que ante se hierte y se niega á sí mismo. Para Hegel, lo cómico es una consecuencia legítima de la dialéctica para Richter, el contraste entre los actos de un sér y la intención que le atribuimos, mientras que para Vischer, lo cómico es una apariencia contradictoria representando un ideal invertido, y para Hegel una falta, percibida súbita é inesperadamente contra las leyes de la razón especulativa y práctica. Para Sulzer, lo cómico es una discrepancia entre la idea y el hecho, mientras para Hegel, Flogel y Battenx lo cómico es un contraste entre el esfuerzo y su punto de mira. — Dumont, más abstracto y más cercano á nosotros, dice que lo cómico es la percepción simultánea, en un mismo objeto,