

Problemas de Estética

POR

Alejandro Abarzúa Reyes

**Ensayo presentado como Memoria para optar al título
de Profesor del Estado en la asignatura de
Castellano de la Universidad de Chile.**



«En filosofía nadie posee sino aquello
que personalmente ha investigado i en
propia conciencia ha reconocido».

M. MENÉNDEZ I PELAYO.

PROEMIO

Los que hablan de los defectos de la enseñanza universitaria han señalado como uno de ellos el profesionalismo inmediatamente práctico que, en la Universidad, infôrma los programas de casi todas las Facultades.

I tienen razón.

El objetivo principal de la enseñanza parece que estuviera en llenar la memoria con toda suerte de nombres i fórmulas.

El que puede repetir es diplomado.

Esto ha hecho que jermine un respecto supersticioso por toda opinión impresa en libros, respecto que envuelve a los deslumbrados en una modestia propiciadora de toda clase de servidumbre intelectual.

La humildad candorosa i ruborizada, hace que logren convencerse de su incapacidad i los sumerje, realmente, en una insignificancia i pasividad mendicantes.

Jeneralmente prestamos el debido reconocimiento a los méritos de la erudición, pero cuando se trata de investigaciones propias, nuestra desconfianza nos condena *a priori*.

La función principal que se ejercita en la formación de las mentalidades es meramente negativa: ella no consiste en formar individuos aptos, sino, principalmente en poner dificultades para que no lleguen todos.

I son, por lo jeneral, dificultades de asiento i nó de cerebro.

Abrir campo a la investigación, a la iniciativa individual, a las aptitudes naturales, sería subsanar, en gran parte, los defectos de la norma empleada.

Es doloroso ver cómo, en el camino que el rito ha trazado para llegar a la finalidad del diploma, camino que, más que todo, es monótono, quedan atrás, bostezando, los que ya, de antemano, tenían ganada la victoria... I cómo triunfa una medianía pacientemente receptora.

El Instituto que forma los profesores de la República, lejos sin duda del ideal, ha contado con maestros que se han preocupado en formar un hábito de análisis i de cultivar el espíritu crítico en sus discípulos.

A ellos va hoy en busca de un juicio ilustrado, que tenga al mismo tiempo una benevolencia paternal i humana, este trabajo.



¿Dónde reside la belleza?

Problema fundamental de la teoría estética es el de averiguar si lo bello es algo objetivo o subjetivo; si existe en el universo independiente de toda consideración humana, o si resulta de una relación entre nuestro yo activo i pasional i los objetos que hieren nuestra sensibilidad.

Desde tiempos muy remotos se ha relacionado el problema de la belleza con el problema de la verdad i con el problema del bien; así se ha dicho que la belleza es el esplendor de la verdad, i, asimismo, que “el bien, fuerza generadora de todo lo bello, es lo que da a la belleza su encanto”.

Es éste, por tanto, un problema de la más alta metafísica i debe tal carácter, en gran parte, al método mismo usado por los pensadores que a él se han referido: ellos partían de lo absoluto que creían poseer—Dios—,

i a la Teodicea procuraron ajustar por riguroso método deductivo los demás problemas del mundo.

Esta filosofía no ha perdido terreno i en ella están basados la casi totalidad de los textos de preceptiva literaria i, por consiguiente, los métodos de crítica que, como es sabido, descansan en la “Epístola ad Pisones” i, en último término, en Aristóteles.

Discutir los grandes problemas que constituyen la filosofía de la belleza es remover los cimientos de esa preceptiva i de esa crítica para ver si resisten al edificio que descansa sobre ellos.

Comenzamos por preguntar ¿qué cosa es la belleza? Santo Tomás se encarga de responder en forma tan clara que supera a toda definición hecha para el objeto que perseguimos: “Pulchrum est quod visum placet”.

Esta definición de Santo Tomás tiene un evidente carácter subjetivo; nada de las cualidades del objeto, nada de su armonía, de su verdad ni esplendor, una palabra lo encierra todo: *placet*.

Bello es lo que agrada al contemplarlo, dice, poniendo así la norma de la belleza en el sujeto que contempla i nó en el objeto contemplado.

Desgraciadamente, lo que vemos claro en esta definición se encarga de contradecirlo el mismo filósofo en el curso de las esplicaciones ampliatorias, i queda en pie la teoría objetivista que atribuye la belleza a la “conformación exterior del objeto”.

Indudablemente, si la belleza es realidad objetiva de las cosas, el conocer sus elementos constitutivos será una labor de estadísticas más o menos larga pero en todo caso posible. I, en realidad, comparando las cosas bellas i juntando los elementos comunes a todas, la inducción ha dado los siguientes elementos constitutivos de la belleza

objetiva: “la integridad, la proporción i armonía de las partes entre sí i con el todo, el esplendor i la claridad”.

Lo dicho nos basta. Nada sería más fácil que hallar en la geometría las más altas manifestaciones de la belleza. Según estas reglas, un exágono azul dibujado armónicamente sobre un rombo negro estaría mui próximo a la sublimidad!

Todo lo dicho sería verdadero siempre que se haga una pequeñísima concesión; a saber, que el objeto que tenga tales elementos sea al mismo tiempo bello.

Es tan difícil formular reglas científicas sobre la belleza objetiva, i son tantas las contradicciones que nos ocasiona la esperiencia, que se llega a dudar no ya de la perfección de los principios establecidos sino también del camino mismo que se ha seguido para organizar el sistema.

Esto induce a cambiar de rumbos i a buscar el resultado apetecido por senderos opuestos.

El paso de la belleza del objeto al sujeto nada tiene de raro ni de injustificado porque el fenómeno estético se desarrolla íntegro dentro de nosotros: son las imágenes dibujadas en nuestras retinas, son las sensaciones de placer que ellas jeneran, son los castillos de ensueño que la imaginación construye, son los arrobamientos que nos acarician el espíritu... i todo, todo está dentro de nosotros.

Si los hechos anteriores no existieran, las solas inconsecuencias de la teoría objetivista serían razón suficiente para hacer nuevos ensayos de investigación.

Creemos que el elemento que caracteriza a la belleza es el agrado que produce, i que, por tanto, debemos abandonar el mundo exterior i dirigir las miradas hacia aden-

tro para buscar allí el hilo que habrá de guiarnos en este desconcertante laberinto de la belleza.

Los autores admiten dos especies de belleza; la belleza óptica que “reside en la forma i movimientos esteriores de los objetos”, i la acústica “en los sonidos que producen algunos de ellos”.

Nosotros preguntamos con Jouffroy: ¿qué elemento común tienen los sonidos i las líneas? Es decir, qué elemento objetivo que no sea una relación debida únicamente a nuestra actividad espiritual.

¿En dónde está lo común del Belvedere i los acordes de Mozart?

Lo único que puede afirmarse con certeza es que lo mismo ante la bella obra esculpida en mármol griego, que ante los vibrantes acordes musicales, nuestra sensibilidad se inmuta en forma que nos eleva i nos agrada.

Eso es todo. Nada común podremos hallar en los objetos mismos por más que se haga derroche de dialéctica i se recurra a la acostumbrada salvación de la armonía.

A nuestro entender, esta emoción característica que nos producen ciertos objetos no es un efecto de la belleza sino que la belleza misma.

Se nos dirá que el objeto necesita poseer ciertas cualidades, que estas cualidades están relacionadas con la emoción por la fuerte ligadura de la causa i el efecto, i que, si ante el objeto sentimos la belleza, i quitándolo dejamos de sentirla, es natural que creamos que la belleza estaba contenida en él como un perfume en su pomo.

Respondemos que es cierto que el objeto i la emoción están a veces relacionados como causa i efecto, pero que aquí la belleza sería precisamente el efecto.

Se nos ocurre un ejemplo: el alcohol, al ser ingerido por el hombre, tiene la facultad de emborracharlo; sin

embargo, aquél únicamente posee ciertas cualidades que obran sobre nuestro organismo i el resultado, es decir, la borrachera, ése sólo es nuestro. La belleza, el placer estético no es otra cosa que una embriaguez que nos proporcionan ciertos objetos; más sutil, más impalpable que la otra i que, por serlo, nos impulsa a creer que no está en nosotros, que es una cualidad del objeto i que no hacemos otra cosa que constatarla.

Decir que un objeto tiene belleza es para nosotros una figura tan literaria como decir que el vino de los patriarcas védicos guarda la lujuria i la alegría en sus lagares.

Además, no es exacto que siempre sea el objeto material bello la causa de la emoción estética, sino que a veces sucede precisamente lo contrario; como cuando la emoción del artista se traduce en un objeto de arte i lo enjendra.

Si el objeto tuviera en sí mismo la belleza, no ocurriría el caso común de que el espectador ve más de lo que en realidad hai en el objeto.

Imajinemos un cuadro que representa un camino que se prolonga directamente hacia el horizonte; a lo lejos, la torre de la aldea velada por la bruma, más acá una mujer sentada en el suelo se cubre la cara con ambas manos junto a una cesta de manzanas volcadas i en primer término dos hombres mal vestidos i de rostro rojizo conversan i sonríen.

La sensación visual no da otra cosa que figuras planas, el camino no es más que un ángulo cuyo vértice está en el horizonte, la torre de la iglesia dos diminutas paralelas, los hombres dos figuras pegadas en la abertura del ángulo que forma el camino.

La sensación auditiva nada nos da.

Sin embargo nosotros, al mirar, imajinamos a los

hombres de pie i al camino tendido, atribuimos a las líneas del camino un paralelismo que no tienen i a la línea del horizonte una lejanía que tampoco tiene. En suma; al mirar, hemos creado nada menos que una dimensión.

I no es esto solamente. Miremos el cuadro con algo más que con los ojos i sucederá que crearemos también algo más que una dimensión; es la tarde, nos lo dicen los hombres que traen sus instrumentos de labor i la encendida coloración de las nubes, aquella mujer llora, sus manos le cubren el rostro pero sin duda alguna llora ¿i por qué?... ¿Será porque ha volcado su cesta con frutas? Infantil es creerlo, una mujer como ella no llora por eso. Estos hombres que vienen la han encontrado en el camino; no la han consolado, porque sigue llorando i porque les ha importado tan poco, que vienen tranquilos i uno de ellos sonríe. Entonces, ¿serán ellos la causa de su llanto? Así lo parece. Traen el rostro encendido por el vino de la aldea, la han encontrado, la han detenido i, sin lugar a dudas, la han ultrajado. Ella se resistió. Hubo lucha; lo dice la cesta derramada. Fué vencida; los otros van tranquilos i airosos i ella llora. I llora desoladamente, sin valor para seguir el doloroso camino: esperanzas derrumbadas, tal vez la desviación vergonzosa e imprevista de toda una vida...

¡Cuántas cosas han pasado por nosotros!

Veamos ahora un caso de belleza acústica (?). Se trata de un cuadro de Chateaubriand, pero no pintado sino escrito. Suponemos que la teoría objetivista llamará a esto belleza acústica. Dice:

“Recordamos haber hallado una vez un nido de *bouvreuil* en un rosal; parecía una concha de nácar *conteniendo* cuatro perlas azules; una rosa toda húmeda colgaba encima. El *bouvreuil*, posado sobre un arbusto ve-

cino, semejaba una flor de púrpura i azul. Estos objetos estaban reflejados en el agua de un estanque con la sombra de un nogal que servía de fondo a la escena i detrás del cual veíase asomar la aurora”. (1)

La belleza de este pequeño cuadro no está en la armoniosa combinación de las palabras, porque al ser traducido ha fugado de él toda la armonía del orijinal. No hai aquí epítetos sonoros, riqueza de lenguaje, amable cadencia de palabras, cuidadosas onomatopeyas ni nada de aquello que los retóricos prescriben para conseguir la difícil sinfonía del idioma. La belleza está en la construcción mental que insensiblemente hemos hecho al leer esas líneas: belleza que no es acústica porque podemos perfectamente desentendernos de la música de las palabras, i que no es óptica porque no hemos visto ningún objeto que nos halague con sus colores i formas—a no ser el libro en que leemos—, como sería forzoso si la belleza reside en el objeto material bello.

Según esto concebimos la emoción estética como una totalidad en la que entran todas las nociones adquiridas por medio de los sentidos, el natural con sus influencias, el temperamento i los estados intelectuales del sujeto.

Los ojos podrán ver lo que el objeto tiene: líneas rectas o curvas en quietud o en movimiento, colores fuertes o débiles pero jamás belleza porque eso ya es enerjía i actividad espirituales.

Ni se diga tampoco que “el entendimiento discierne lo bello de lo que no lo es” porque sentir la belleza no es razonar, no es penetrarse de relaciones armónicas ni aplicar normas intelectuales; el grito que nos produce la belleza no es el resultado de una crítica, es algo espontáneo i libre que se nos impone.

(1) *Alfredo Cosson*.—“Trozos Selectos de Literatura”.

Esto es tan claro que no es dado dudarlo siquiera: si Adán, después de salir del Paraíso no estuvo en una escuela de escultura—opinamos que nó—donde se le hubiera enseñado reglas de la armonía corporal femenina, no podría haber encontrado a Eva hermosa, porque su entendimiento no estaba capacitado para discernir lo bello de lo que no lo es; tampoco la podría haber hallado fea, por la misma razón antedicha... i tenemos al primer hombre, en el alba de la humanidad, privado del sentido estético por obra i gracia de una doctrina de la belleza.

Lo que no impide que Eva haya sido para Adán como el ánfora que resumía toda la belleza de la creación.

Bien, se nos dirá, supongamos por un momento que la belleza sea un fenómeno subjetivo. ¿Dentro de qué actividad espiritual la colocaríamos? A lo que respondemos que dentro del alma humana i mui especialmente en lo que de ella se refiere a la psicología afectiva.

No cabe duda que muchos retrocederán ante rumbos tan pedestres dados a una ciencia del ideal i sentirán muchos, i sinceramente, el dolor de Platón cuando, después de sus investigaciones sobre el arte, declaraba que se alegraría si alguien le enseñaba a justificarle colocándolo entre las funciones altas i espirituales.

Pero creemos que no hai razón para sollozar, en nada cambiará a la belleza nuestro pobre razonamiento humano, ella seguirá como siempre siendo éxtasis abrasador de nuestro espíritu, lumbrera fujitiva que nos muestra surcos abiertos donde poder sembrar la viviente semilla del ensueño, aurora que nos abre los ojos interiores para admirar la riqueza milagrosa que se guarda en nuestro espíritu.

En nada herirán a la belleza misma los razonamientos

encaminados a descubrirla, ni los sistemas a organizarla.

Podrán equivocarse todas las estéticas del mundo, hallarse los orígenes más bastardos e inesperados a la belleza, pero ella jamás dejará de ser noble porque es poseedora, de la fuerza suficiente para imponérsenos i arrastrarnos; i lo que fatalmente se nos impone i nos arrastra, i además lo queremos i lo amamos, será grande i noble mientras el que lo juzga esté formado, i discorra, i piense con el espíritu i la materia de todo ser humano.

Las pobres pasiones de los hombres zaheridas, ultrajadas i puestas al sarcasmo, utilizadas de argumento apriorístico para desdeñar cuanto con ella se relaciona ¿merecen, en verdad, este destino?

Ya Fouillée quiso basar un sistema en la atracción pasional (1) cualquiera que haya sido el resultado de este sistema, denota una sabia comprensión de la humanidad. Si pretendemos organizar un mundo de triángulos, tomémoslos a ellos con todas sus cualidades i no partamos de la base falsa que diga: todos los puntos laterales de un triángulo equidistan del centro—porque esta sería una organización para círculos,— ni digamos que hai que transformar los triángulos i convertirlos en círculos para que puedan ajustarse a la teoría, sino que digamos simple i honradamente que la teoría es mala. Los triángulos nó: por la suprema razón de que ellos son así.

Las pasiones humanas, lo que no es puramente intelectual ¿es por ello sólo despreciable? Creemos sinceramente que nó; lo puramente intelectual no hará jamás la felicidad de ningún hombre ni aún de ningún espíritu de hombre.

(1) *Alfredo Fouillée*.—“Historia de la Filosofía”.

Si los primitivos hombres no hubieran tenido ni penas, ni alegrías, ni días de felicidad, ni días de zozobra, ni enemigos ni mujeres bellas que contar, seguramente hoy mismo ignoraríamos que dos i dos son cuatro. I, si por acaso, a alguno de aquellos seres le hubiese venido la extraña idea de filosofar i hubiese llegado a los demás con tal sutileza se hubiera oído la más estrepitosa carcajada bajo el firmamento. ¿Para qué queremos eso?... I estos que ríen indudablemente habrían sido los cuerdos.

Aún las cosas que parecen más desinteresadas tienen en nosotros un principio ciego volitivo: las matemáticas, la física, la química, la biología, la sociología, la lógica, la religión misma; todo esto desaparecería en el propio instante en que lográsemos aniquilar los dos polos opuestos del placer i el dolor.

Si no nos viéramos obligados ni nos agradara razonar ¿razonaríamos?...

Se podrá pensar que esto se debe al predominio de la parte animal pero nó al espíritu, basándose en la idea de los que como James, atribuyen la emoción al organismo biológico, cosa que, si fuera verdad, nos pondría en el duro trance de no tener otra aspiración ni ideal alguno que estuviera fuera del campo de las satisfacciones inferiores, lo que a todas luces es absurdo i falso.

Si atendemos al espíritu solamente, podemos afirmar el hecho cierto de que ninguna religión ni filosofía alguna ha inventado un paraíso puramente intelectual, un Ser Supremo sin amor, almas que no desean ni admiran. Tal filosofía sólo puede dar un Dios impasible, inanimado, sin sentimientos de justicia i sin libertad, como la lei que rije los sumandos puestos en fila, i una bienaventuranza infernal i desesperante hecha de cifras i una enorme tabla de logaritmos.

Ni a los pitagóricos se les ocurrió algo semejante; el infierno dantesco sería mil veces preferible a este lugar de recompensa: siquiera allí podríamos divertirnos contemplando la multitud de formas de la llama, mientras hacía crepitar la carne de nuestro espíritu.

Hemos visto en la belleza su carácter subjetivo i su carácter pasional. Aunque disuena en nuestros propios oídos, acostumbrados a la prédica del sacerdote, del pedagogo i del sociólogo, que tienen unánimes para la pasión humana el áspero látigo del asceta, es indudable que en ella se oculta el hada mágica i misteriosa de la belleza.

Sin pretensión de hacer filosofía, son muchos los que lo han espesado.

“No hai poesía—dice Taine—que valga lo que la poesía inglesa; que hable tan fuerte i claramente al alma, ni que remueva más a fondo, ni que traduzca mejor con palabras henchidas de ideas, las sacudidas i arrebatos del ser interior”.

I Núñez de Arce insiste: “Es preciso que—la poesía—remueva los afectos más íntimos del alma humana, como el arado remueve la tierra: abriendo surcos. Dante se apodera del alma de su siglo de sus rencores teológicos, de sus venganzas i amores políticos, i, por espacio de más de cien años hace a todas las artes tributarias de su jenio”.

Las odas de Carducci son un canto turbulento a las más bárbaras pasiones.

Hablando del mismo Núñez dice Ricardo Rojas, eminente artista i pensador argentino: “La pasión es la fuente de toda creación. Amemos al Señor como Frai Luis; a Jesucristo como Santa Teresa; al Hombre como Víctor Hugo; a Satanás como Carducci; a la Carne co-

mo Espronceda; al misterio como Poe; al Espíritu como Maeterlinck; a la Virgen María como Verlaine...

Don Marcelino Meléndez i Pelayo cuando se refiere a los Panphlets de Heine escribe: "Las páginas vindicativas i sangrientas, los gritos coléricos... todo ese tumulto de polvo i de guerra que parece estruendo de muchos caballos salvajes, pero de raza inmortal, lanzados a pisotear con sus cascos cuanto la humanidad ama i reverencia".

I Víctor Hugo en el prólogo a los dramas de Shakespeare con su característica grandilocuencia: "...como todos los poetas verdaderamente grandes, ha merecido el elogio de ser comparado con la creación. I ¿qué es la creación sino bien i mal, placer i dolor, hombre i mujer, rujido i canción, águila i buitres, relámpago i rayo, abeja i zángano, montaña i valle, amor i odio, anverso i reverso...?"

Todo esto probará la universalidad con que los autores reconocen un papel primordial a la pasión en la belleza, i creemos que tales aseveraciones tienen tanto más valor, cuanto menos comprometidas están para servir un sistema que pudiera creerse preconcebido.

Resumiendo, diremos que no existe belleza objetiva, que "no es fenómeno físico ni pertenece a las cosas", como lo afirma la orijinalísima obra del filósofo Croce.

El día en que la humanidad pereciera, lo bello moriría con nosotros porque la emotividad creadora de la belleza también habría desaparecido.

Por supuesto, descartamos aquí una solución teológica que pudiera colocar a Dios como sujeto eterno de belleza ante las excelencias de su creación.

Agregamos que la norma de la belleza también somos nosotros en la trama compleja de nuestra humanidad.

Nosotros con nuestras ideas, con nuestras pasiones, con todo aquello que nos hace sufrir i gozar, levantar el rostro lleno de indignación o ponernos melancólicos i meditativos; nosotros con las pasiones más salvajes que vienen de la sangre i las decisiones más heroicas del deber que vienen del cerebro. . . Todo este mundo enmarañado i contradictorio, esta amalgama corrosiva que llevamos dentro, esta lucha de Ormuz con Ahrimán, la sal de las lágrimas i las mieles del amor; todo esto, junto, cuando fermenta, i arde i se consume es lo que da la norma de la belleza.



Belleza física i espiritual

Uno de los rompecabezas de la teoría objetivista es el de la distinción de la belleza en física i espiritual; se comprenden en esta última las que otros autores llaman bellezas intelectual i moral.

Tarea relativamente fácil resultó la de enumerar los elementos objetivos de la belleza, sólo que ésto, como ocurre con todo lo que es artificioso, produjo la más enmarañada definición pseudo-filosófica: “La unidad varia i armónica, espresiva, grande i esplendorosa es lo que constituye la verdadera belleza”.

Pero apareció en seguida la belleza espiritual—que ni es blanca ni suena—a reclamar su puesto por encima de todos los ritos. ¿Cómo aplicar los principios a este monstruo, que con tanta evidencia era la belleza misma que, a pesar de evadirse a todas las reglas, no fué posible negar su lejitimidad?

Queremos penetrar aquí en el espíritu de un tratadista partidario de la belleza objetiva; lo que no es aventurar en el terreno de meras hipótesis, puesto que sus obras nos dan claramente el proceso del pensamiento.

Comienzan todos por ver, por intuir cosas bellas, sin crítica alguna, sin razonamiento anterior; porque sí.

Ocurrió lo que a menudo i casi fatalmente en las jénesis de todas las teorías: primero son los ojos limpios, el espíritu sereno, la pasión espontánea, el cerebro claro los que contemplan, aman o juzgan, después son los eslabones de psilojismos, el lente—no siempre cristalino—de la teoría, la urdimbre de los sistemas problemáticos, los que miran, i piensan i quieren por nosotros, mutilando así la serena espontaneidad de las emociones.

Después de contemplar los objetos bellos, con ojos primitivos i sin espíritu de sistema, viene el razonamiento: Estas cosas bellas—reparad en que todavía son bellas porque sí—¿qué carácter común tienen? ¿por qué las encontramos bellas?

Es indispensable apreciar toda la fuerza de esta primera afirmación: *estas cosas son bellas*, sobre ese juicio inicial descansa toda la teoría i, para sarcasmo de la lógica, no está basado en ninguna solemnidad inductiva ni deductiva, sino que en la fuerza simple i desmandada de una intuición; sin embargo, ésta es tan vigorosa que, como en las presunciones de Derecho, podemos decir que no admite prueba en contrario.

A estas cosas, que *son* bellas, ¿por qué las encontramos bellas? Viene en seguida el razonamiento inductivo; en hacer completa la enumeración de los factores que constituyen el objeto bello estará el éxito.

Después de un trabajo, rejido en todo por las reglas de la metodología científica, se ha llegado a conseguir el

resultado apetecido. I se puede por tanto, formular la definición: —“Bello es . . .” lo que tiene todas las cualidades descubiertas.

La inducción es al parecer completa: luego todo aquello que no tenga las cualidades halladas, lo que no esté circunscrito en el principio jeneral, no será bello. Hasta aquí todo es lójica bien eslabonada: la teoría es lójicamente perfecta.

Pero al contacto de la belleza espiritual la teoría fracasa o se encargan de hacerla fracasar los mismos que cariñosamente le dieron vida.

Es lójico que toda belleza nueva debiera pasar previamente por el tamiz de la teoría jeneral que vendría a ser como la piedra de toque que diera el paso a las futuras bellezas. A pesar de todo no ocurre así i la belleza espiritual, con la cual no rezan los principios característicos entra, con banderas desplegadas i a saco, en la indefensa ciudadela de la belleza objetiva.

El tratadista ha procurado hallar razones i ha dicho que lo bello moral es lo mismo que lo bueno i que las cosas moralmente malas son cosas feas—así lo dicen las mamás a sus hijos—, pero se olvida de aplicar sus principios de simetría, su teoría de los colores i de la manera armónica de coordinar sonidos: toda la exuberancia de tintas i parlera de una selva tropical.

Milá i Fontanals dice: “En la realidad objetiva no puede haber diferencia entre lo bueno i lo bello, entre lo malo i feo”. Pero esto de dar demasiada elasticidad a una doctrina i desentenderse de los principios elaborados. El hecho puro es que esta belleza—la espiritual—no necesitó tampoco de una teoría para imponerse a la conciencia de los hombres, sino que resultó como la primera *de facto* i porque sí.

Parece indudable que el tratadista ha ocultado el principio que hizo fuerza en su espíritu para incorporar la belleza espiritual en la simple belleza, que ya exigía ritos para llegar a ella. Esta inconsecuencia es una de las tantas a que se ve forzado el objetivismo por el carácter evidente de las cosas i por los llamados de la conciencia, que es a veces dura i rebelde al sofisma.

Todo esto no guarda complicación alguna si admitimos a la belleza como subjetiva; todo lo que llega al espíritu, por antagónico que sea, adquiere algo común por obra de alquimia estupenda: allí la sensación, la imagen, la idea, el raciocinio se acomodan formando una gradación milagrosa.

Los abismos infranqueables que parecen existir entre la belleza plástica pura i la belleza de un pensamiento genial, se cierran al considerar que todo aquel conjunto heterojéneo se unifica en la conciencia de un solo yo.

El resultado que se imponía, dada la dirección que llevaba la obra, era la formación de una nueva estética paralela a la primera; porque, por más que se haga derroche de astucia para probar que un pensamiento es íntegro, proporcionado, armonioso, etc., estas denominaciones no tendrán ni más ni menos exactitud que la que tiene cualquier lenguaje figurado.

Resultarían también dos bellezas cuya afinidad remotísima habría que buscarla en algo tan lejano como la mente de algún dios.

Por fortuna no ocurrió eso i, aunque hubo inconsecuencias, ellas mismas libraron a la belleza del peligro de ser fraccionada.

No creemos que sea exacto aquello que afirma Milá al escribir: "El placer producido por la contemplación del objeto bello, es un sentimiento que es ocasión i no

causa, la impresión que el objeto ha producido en nuestros sentidos: es un eco que despierta en nuestro ánimo la excelencia del objeto. La diferencia entre el sentimiento de la belleza i el placer de los sentidos se puede reconocer en el diferente efecto que en nosotros producen la forma de una flor i su perfume". (1)

Nada encontramos que justifique tan arbitraria distinción porque si la impresión que el objeto produce en nuestros sentidos no contiene, en alguna forma, la belleza misma del objetivo ¿cómo resulta que la podemos constatar? preguntamos. ¿Qué nueva forma de constatar cualidades de los objetos es ésta en que el conocimiento sale de la esfera de los datos suministrados por la sensación? I si así fuera ¿no significaría que hai aquí una obra exclusiva del espíritu?

Si la belleza está en los objetos i no va en forma alguna contenida en la sensación, jamás podremos conocerla.

Tampoco divisamos el abismo que el autor quiere preterir entre la forma de una flor i su perfume. Sospechamos que con esto ha querido decirnos: la forma es bella, el perfume nó; el perfume es una sensación biológica i grosera, la forma nó. I no sabemos por qué. No sabemos qué razón ha tenido para detener la sensación olfatoria i no dejarla pasar de las pituitarias. ¿Por qué no detuvo la sensación visual en las retinas?

Cuando se ve una mujer hermosa, goza el espíritu, cuando se oye una música, goza el espíritu, cuando se huele un buen perfume, cuando se gusta un buen licor, cuando los nervios se crispan de placer, entonces ¡oh prodigio! goza la nariz, la boca o la epidermis.

La razón es única: ¡ah! estas últimas son cosas groseras. . .

(1) *Milá*.—"Literatura". Estética, páj. 61.

El mismo fundamento que existe para decir que no son los ojos los que gozan con las formas, existe para afirmar que no es la nariz la que goza con un perfume; porque ni los unos ni la otra tienen conciencia.

Al decir que toda belleza es subjetiva i, por tanto, psíquica, estamos mui lejos de creer que existe una belleza física i otra espiritual.



Los sentidos estéticos

Es idea corriente que los únicos sentidos estéticos son la vista i el oído, i que la belleza sólo puede referirse a ellos separada o simultáneamente.

Don Manuel de la Revilla dice: “Los objetos físicos ofrecen dos clases de bellezas distintas, a saber: la belleza óptica o visible i la acústica”. (1)

Y Milá: “En la contemplación de la belleza física intervienen los sentidos, pero únicamente la vista i el oído: sentidos instructivos que nos dan conocimiento de los objetos o fenómenos exteriores, sin ponernos con ellos en contacto material e inmediato”. (2)

No sabemos qué diferencia sustancial habría entre los sentidos que nos instruyen poniéndonos en contacto inmediato con el objeto i aquellos que lo hacen en una for-

(1) *Manuel de la Revilla*.—“Principios Jenerales de Literatura e Historia de la Literatura Española”, páj. 49.

(2) *Milá i Fontanals*.—“Literatura”.

ma mediata, en el caso de que fuera verdad la afirmación misma.

Porque en realidad no existe diferencia en la manera de conocer el ruido del mar i su olor; análogo es el proceso de la sensación. ¿Habría falsedad en decir que se siente un perfume lejano? ¿Por qué dejar en pie el espejismo engañoso que, al mirar, nos dice que es el objeto mismo el que vemos i no la imagen de él dibujada en nuestras retinas, como es la verdad?

Examinar esta materia es asunto de suma importancia, ya que la exclusividad de la vista i del oído para percibir la belleza ha llegado a hacerse tan jeneral, que se pregona con el aplomo de las verdades absolutas.

Una estética basada en tales principios sólo debería dar, si fuera consecuente, un arte plástico i sonoro sin las vibraciones del sentimiento i sin las profundidades de la idea.

Por fortuna la literatura no ha hecho caso de tales doctrinas i desborda en una exuberancia total de sensaciones; tal como en la vida. Majadería resulta pretenderlo probar. Baste decir, por ejemplo, que Cervantes no desdeñó “el olor que despedían de sí ciertos tasajos de cabra”, ni “el dulce i sazonado fruto” de las encinas de los tiempos dorados ni “el duro, apocado i fementido lecho de Don Quijote” que dió en el suelo con él, el arriero i Maritornes, etc.

El origen del error está en la idea que atribuye la belleza a la conformación exterior del objeto i la restringe a aquellos sentidos que, al parecer, prolongan nuestra individualidad sensitiva más allá de los límites espaciales del organismo; es un corolario de la afirmación que ha pretendido crear un abismo entre la forma de una flor i su perfume, i que acabamos de ver.

Hai un mal entendido fondo moral en este error. Se ha creído que librar la belleza de sus relaciones con los sentidos inferiores—olfato, gusto i tacto—era dignificarla como uno de los atributos transcendentales del ser. Por nuestra parte, no creemos que los sentidos den elevación o descrédito a la belleza, porque ésta es un hecho psíquico i no sensual u orgánico, i no debemos tomarlos tan en cuenta si no es para considerarlos como una condición remota de la emoción estética o como una aplicación de aquel viejo aforismo sensualista: *Nihil es in intellectu quod primum non fuerit in sensu*.

Revilla se rinde al subjetivismo cuando dice: “La imagen interna (ideal) del objeto producida mediante la impresión causada por éste en los sentidos, es, por tanto, la verdadera e inmediata causa de la emoción estética, la que, según esto, tiene más de subjetiva i espiritual que de sensual i objetiva”. (1)

Si es así ¿a qué viene la escrupulosa distinción en sentidos nobles e innobles? ¿Acaso la imagen interna (ideal) que tenemos de aquel rosal que mirábamos en el costado que daba al sol de nuestra casa, no es tan espiritual como la imagen del perfume que despedían las rosas, i que lo llenaba todo en aquellos últimos meses de primavera? ¿Qué diferencia esencial hai entre el pinchazo de una espina que desgarrar la epidermis de los dedos i el golpe de un disparo que hiere en los tímpanos?

¿No contribuyen todos los sentidos a embellecernos los paisajes, los deseos i los recuerdos?

Dice Levêque que los griegos divinizaron junto con la luz i el relámpago las aguas visibles i dulces, i las aguas saladas; i celebraban las bodas del aire cálido i

(1) *Revilla*.—Id., páj. 62.

del aire húmedo con fiestas simbólicas; dando de esta manera su papel a todos los sentidos.

Los griegos, tan amantes de la forma, que desterraron la flauta porque, inflando las mejillas, alteraba la regularidad del rostro, no conocieron sentidos innobles i, por eso, en su arte plástico por excelencia, hai palpitaciones vivientes de verdadera humanidad.

Sus dioses son bellos porque son hechos a semejanza de los hombres; si así no fuera, el Olimpo perdería su deslumbradora atracción porque lo más divino de los dioses de Grecia es precisamente su humanidad. Afrodita será una diosa impura, lasciva, pero bella; Baco, que se enjendró a sí mismo en un incesto monstruoso i a quien llamaban “nacido de tálamos inefables”, con su cortejo de faunos i de afiebradas bacantes, será un dios grotesco pero nadie le negará belleza. Adonis, nacido del incesto de mirra i de su corteza entreabierta impregnada de perfumes, i a quien lloraban las mujeres de Jerusalem, de Chipre, de Damasco i de Biblos, poniendo sus cabellos cortados bajo la cabeza del dios muerto, i resucitado al fin por un prodigio del deseo, será por siempre bello mientras hayan hombres sobre la tierra.

Grecia inmortal no conoció sentidos innobles ni mutiló su llaneza humana en favor de la metafísica.

Al decir, por ejemplo, que Adonis es bello, no queremos solamente espresar que sus líneas son correctas, que sus formas son irreprochables, ni que las mujeres que jimen sobre su cadáver forman un conjunto plástico que agrada: no es sólo eso. Es más; es el deseo viviente que lanza su grito angustiado ante el objeto de su amor i que se desespera ante el cadáver que guarda, como un insulto, el ácate exasperante de la belleza; i es la resurrección del objeto amado, la locura del gozo

tras la desesperación, el anonadamiento de la carne i del espíritu en la posesión de su amor. Es la humanidad que vivimos la que miramos como en resumen: es una fracción de nuestros propios deseos i de nuestros dolores propios que despiertan ante la evocación i los lloramos o los reímos. . .

Ante tales consideraciones ¡qué pequeño aparece el problema de las formas i sonidos i el que destierra a media personalidad del campo estético!

Es algo curioso el hecho de que la escuela que ha pretendido elevar, ennoblecer i hacer del arte algo transcendental i superior, sea la que explica lo bello en una forma más superficial i materialista. Si la belleza es cualidad como la estensión, el color, el peso ¿en dónde está su carácter superior?

No puede ser en otra cosa que en estar más o menos oculta i en necesitar de un acto intelectual para conocerla; i aquí ya hai relaciones subjetivas.

Si pretendemos descubrir la causa de la belleza en las cosas, veremos que siempre asociamos a estas cosas bellas un elemento sentimental: al mirar una espada no podemos desprendernos del fin heroico que la elaboró; igual cosa pasa en la contemplación de los templos i en la de las ruinas de viejas civilizaciones. La luz del sol la imaginamos férrea i dinámica i la luz de la luna desfallecida, soñolienta i amorosa. El fuego del hogar es alegre i cariñoso como una buena familia, el de los incendios siniestro i el de la cocina, vulgar. El agua de la lluvia es hastiada i tenaz, la del surtidor elegante i sensitiva como una cortesana, la del mar épica i majestuosa, la del arroyo loca i parlanchina como una muchacha, la de las nubes voluble i perezosa i la de la nieve blanca, blanquísima. . . I así le demás. No es difícil llegar a

entrever la jénesis de tales calificativos usando de un poco de reflexión i sensibilidad.

Las ruinas de Grecia, de Roma, de Babilonia i aun las insustanciales pirámides de Ejipto nos parecen bellas porque jeneran pensamientos que afectan profundamente nuestra sensibilidad. Al mirarlas, hemos sentido como nunca la pesadumbre transitoria de la vida: la avalancha humana que nace, se alegra, lucha, se emociona, triunfa, espera, se desespera i pasa . . . llegan otros hombres, repiten la historia i así hasta lo infinito. ¿No es esto lo que nos impresiona?

Y este corolario infalible: Nosotros también pasaremos, sin dejar sombra ni recuerdo. ¿No es eso?

Ahora, en las simples cosas naturales veremos algo análogo: La luz lunar nos parece desfallecida i amorosa porque ha sido durante siglos la que ha velado el momento de familia cuando el padre ha vuelto del trabajo duro i tenaz; porque la han acariciado los ojos de muchas jeneraciones, que antes no habían tenido tiempo de mirar, en el minuto en que los nervios agostados se aduermen con la idea del pronto reposo reparador; porque su luz pálida ha velado en discreta penumbra las confianzas de muchos amantes i ha sido la incubadora de los mejores sueños de ideal.

Las nubes nos parecen volubles i perezosas porque ese es el estado de nuestro espíritu al contemplarlas. No es ni la forma ni el color, ni el movimiento uniformemente discordes, porque nadie atribuirá estas mismas cualidades de volubilidad i pereza a la nube de humo que levantan los polvorazos de una batalla.

Podríamos seguir en esta forma con la certeza de encontrar en todo una norma implacable i subjetiva.

¿Qué papel cabe a los ojos i a los oídos en tales fenó-

menos? Uno mui remoto, mui remoto. I aun éste no es esclusivo de ellos, sino que a todos los sentidos cabe en la emoción estética uno análogo.

A propósito del valor que tiene el objeto mismo con relación al elemento personal i subjetivo, recordamos un cuento de la señora Emilia Pardo Bazán, que, dentro de su índole puramente literaria, puede servirnos para subrayar estas ideas: Cuenta que un día, mientras miraba un grupo de palomas en el tejado, vió algo que la aturdió de emoción: una paloma azul, del mismo color del pedazo de cielo, un ave de plumaje de turquesa, un ser divino. I la célebre escritora retrata su entusiasmo en estas frases: “¡Aquel azul! aquél era exactamente el matiz de mi alma, era la nota de mis ensueños, mi mismo sér, impregnado, bañado en el fluido de lejanías misteriosas i la onda clara de los dilatados mares...”

Pero ocurrió después que unos vecinos reclamaron la devolución de una paloma blanca teñida con añil por los chiquillos.

La desolación de la escritora es indecible: “Sentí el dolor, la glacial punzada del desengaño. Me puse triste; mi espíritu se encojió. Teñida, falsa, artificial la soñada paloma! . . . I me dolieron i me sangraron las alas de la fantasía que, ¡esas sí! eran bien azules”. (1)

Señora, no hai razón para entristecerse. ¿No era acaso la misma paloma azul, tan azul como un trozo de cielo? ¿No permanecía su plumaje de turquesas i no semejaba ya una flor? Nada había cambiado en la exótica paloma, sus ojos la seguían mirando como antes; como si fuera tallada en un joyel de zafiros.

Sin embargo, había perdido toda su belleza. ¿Por qué? ¿No es este un caso de belleza óptica que reside en la ar-

(1) Emilia Pardo Bazán.—“Lecciones de Literatura”.

monía del objeto, de los colores, de la forma, del movimiento?

Es que la belleza es el esplendor de la verdad i la paloma era falsa—diría quien sabe un sofista—, pero ¿acaso era antes verdadera? ¿No conservaba todavía el mismo color verdaderamente azul?

Ningún razonamiento vale contra el hecho; con o sin razón, el encanto se había perdido i, aunque el objeto permanecía idéntico, el espíritu había sufrido una alteración violenta e irreparable.

Vemos así el papel mínimo de la sensación ante la magnitud del trabajo interior i hemos visto cuán infundada es la teoría que niega ese papel mínimo a ciertos sentidos.

Lo que embellece a los paisajes no es solamente la gama suntuosa de los colores, la forma de los árboles, el mujido de los corrales i el bullicio del viento i del agua; que debería ser lo único según el principio de que bello es lo que se ve i lo que se oye. Quién puede decir que no contribuye a la belleza la frescura afectuosa del ambiente, el olor resinoso de la selva, el de las sementeras i el de la tierra húmeda; i la blandura de regazo, la blandura viviente de la tierra tapizada de flores; o la sensación de caricia del aire i el beso tibio, sutil i largamente amoroso del sol... I, sobre todo, nuestra fraternal simpatía hacia la vida en sus múltiples manifestaciones: vida que hincha los brotes tiernos, vida que se irisa en colores, vida que se incuba en la semilla, vida que tiende a lo infinito i que también ama para hacerse fecunda i multiplicarse...

Ortega i Gasset ha dicho, hablando de Machado: "Ojos, oídos, tacto, son la hacienda del espíritu; el poeta mui especialmente tiene que comenzar por una amplia

cultura de los sentidos. Platón, de quien jentes distraídas aseguran que fué un fujitivo del mundo sensible, no cesa de repetir que la educación hacia lo humano ha de iniciarse forzosamente en esta lenta disciplina de los sentidos, o, como él dice: *ta eroticá*. El poeta tendrá siempre sobre el filósofo esta dimensión de la sensualidad”.

Somos inmensamente ricos; toda la belleza del mundo está en nosotros. Somos como un órgano que sólo necesita del aire, del aire simple; del mismo que empuja las nubes i avienta los trigales, para que, pasando por sus tubos sonoros, haga estallar la salva estrepitosa de su canción.

Somos—al decir de Croce—el mítico Narciso que mira en la onda diáfana su propia belleza.





Evolución de la sensibilidad

No parecerá extraño este título ya que hemos precisado la naturaleza de lo bello. Lo que se pretende analizar aquí es un problema que se refiere a la permanencia de las mismas emociones en los hombres a través de las edades.

En los principios espuestos anteriormente está contenida la tesis de que el fenómeno estético es individual; que lo hacen todos los hombres pero cada uno de ellos independientemente. Sin embargo, como todos están hechos de una idéntica pasta humana i están influídos por cierto determinismo, que les es común, de aspiraciones, ideas, pasiones, sentimientos i necesidades; se observa una lójica uniformidad en sus fenómenos afectivos i se esplica que aquellos hechos psicolójicos individuales lleguen a convertirse en sociales.

La belleza nada tiene de absoluto ni de inmutable; a no ser que se quiera hallar lo absoluto dentro de la mis-

ma relatividad de nuestra naturaleza. Hai, sí, reglas más o menos ciertas sacadas de la uniformidad con que apreciamos las cosas dada nuestra peculiar manera de ser, pero estas reglas sólo tienen fuerza para los fenómenos que se relacionan con aquella uniformidad de una manera inmediata i la pierden, en gran parte, para aquellos que únicamente están relacionados en una forma lejana.

El mundo cambia i ha cambiado; esta es una verdad perogrullesca que puede resistir a todos los escepticismos históricos, que el hombre ha cambiado es otra verdad tan clara como aquélla porque los cambios del mundo se deben a la actividad humana. Sin el progreso del hombre no sabemos en qué diferirían los tiempos actuales de los más remotos de la edad de piedra.

Junto con la evolución intelectual evidente de la especie humana ¿no vendrá también una evolución de la sensibilidad de los hombres, un perfeccionamiento de la manera de gozar i sentir?

En el individuo esta evolución se hace clara i palpable: las bellezas del infante no son las mismas del adolescente, ni las de éste las mismas del adulto. Si se estudiara, o si en las diversas edades de la vida se escribieran las emociones que nos dominan, podríamos constatar cómo la belleza, siguiendo una lei conocida, que fué sistematizada por Spencer, va de lo simple a lo complejo, del placer que nos proporciona la sensación puramente biológica hasta la alegría que nos procura la consideración de una idea luminosa.

Observemos i procuremos ahondar en el propio espíritu sirviéndonos de la experiencia i del recuerdo.

El niño que abre los ojos en su cuna siente las pupilas heridas por los sutilísimos puñales de la luz; él esti-

ra los bracitos inhábiles i sonríe. Más tarde da vueltas por las salas, cabalga sobre las sillas i corre por el jardín; va impulsado por un invencible deseo de novedad. Siente la voluptuosidad de acercarse a todo i de tocarlo todo, ensaya mil variaciones en el objeto, busca nuevos puntos de vista i se extasía ante una perspectiva inesperada.

Toma entre sus manitos la arena suave de los caminos i nota que se escurre; las hunde en el agua i nota que el cuerpo ceda, que está frío, que moja; repara en su propia sombra i observa que lo sigue, que se mueve con él, que jamás se aleja, etc.

Ahora, imaginemos por un instante que esta deliciosa tropa infantil se sienta arrebatada por un soplo divino—como los profetas—i pueda desatarse en un soberbio canto lírico. ¿Pensáis cómo sería? Seguramente como los más hermosos cantos: “¡Ah!... hacer montoncitos de tierra... hundir las manos en la arena... Hacer pedazos el agua... desgarrar todas las flores... amasar el barro blando... echar papelitos en la fuente... No tener cuidadora, gritar, correr, revolcarse...”

Sería de preguntar a los clásicos tratadistas si hai aquí poesía, si se descubre en el fondo de este vajido primitivo un leve vestigio estético. Lo que indudablemente no admite objeciones es que no hai en él un placer, como el que resulta de la perfecta armonía del organismo, i que llamaremos con más propiedad bienestar, sino principalmente un placer psíquico.

Más tarde, cuando la adolescencia comienza a entrever las formas fujitivas del amor, es un nuevo mundo de emociones el que lo ocupa todo abrazándolo con su fuego sutil. No hai literatura alguna ni cuenta escuela alguna con la sutileza amatoria de un adolescente; es un

amor que no tiene un objeto claro ni un fin conocido; i la lejanía misma del objeto amado hace que cualquier hecho insignificante de proximidad procure sensaciones tan hondas, que nunca se olvidan, i que no vuelven a sentirse jamás.

Si ellos cantaran su poesía sería una enumeración incoercible de cosas relacionadas vagamente con su amor, el que desaparecerá escondido, pero en realidad llenándolo todo, así como “el espíritu de Dios se movía sobre el caos”.

La edad madura se caracteriza por un repliegue que el pensamiento hace sobre sí mismo. Después de ser el hombre un espectador más o menos pasivo del mundo externo, vuelve sus miradas hacia adentro, en donde ha construído el universo, en una forma característica e individual, moldeado a su semejanza i animado según la fuerza de su propia personalidad.

Esto, que al golpe instantáneo de la primera mirada parece raro, en realidad no lo es, porque ¿qué sabemos nosotros del mundo mismo? Lo que sentimos i sabemos pertenece a nuestro mundo exclusivo amasado con nuestras sensaciones, con nuestros sentimientos, con nuestros afectos i tendencias.

Cultivad vuestro cerebro, afinad vuestra sensibilidad, eslabonad vuestras ideas i el mundo no resistirá a vuestro espíritu sino que, por el contrario, tomará vuestra imagen i nacerá de nuevo como ante el *fiat* imperante del Eterno.

De otra manera no podríamos explicar cómo pudieron haber vivido en la misma tierra i haber nacido de una misma especie Epicuro i Shopenhauer, Hegel i Demócrito, Hobbes i Zenón.

¿Qué relación podrá existir entre el mundo de Dar-

win i el de Poe, entre el de Napoleón i el de Francisco de Asís?

Por eso el canto de los hombres es tan individual i désacorde.

Si en el individuo ocurren estas transformaciones que implican una evolución en la facultad de sentir ¿no habrá pasado lo mismo en la especie de que la que aquél es porción i compendio?

Los pueblos salvajes han tenido una poesía que canta a menudo las sensaciones de la comida i bebida, los placeres de la caza i la lucha con el enemigo.

Más tarde, cuando la imaginación de los vates o profetas pobló las montañas, los ríos, los peñascos con seres vivientes i misteriosos; cuando puso una mano detrás del rayo i dos alas en el lomo de los vientos, la mente se quedó prendada de tanta belleza i los dioses se enredaron en todo, salpicando de milagros i apariciones i combates la historia de los hombres.

Apareció entonces la era prodijiosa de los mitos.

Los indios sensitivos preñaron sus producciones con monstruosas fantasmagorías como las incesantes metamorfosis del Ramayana.

Los griegos hicieron caer el rayo de Júpiter, utilizaron el birrete alado de Mercurio, la lanza de Palas, el encanto de Afrodita i lanzaron, con Homero, a sus dioses en luchas titánicas i en amores híbridos para ganar así los combates con la pujanza de estos hijos sacrílegos.

El Edda nos habla de los dioses sajones grandiosos i pesados, del gigante Imer, muerto en la conflagración del hielo con el fuego, cuyo cadáver sirvió para construir el mundo. “Los dioses hicieron el mar con la sangre, con su carne formaron la tierra, hicieron las rocas con sus huesos, de sus cejas el palacio de Asgard i su

cráneo enorme formó la bóveda celeste donde flotan los sesos del gigante convertidos en nubes". (1)

Esta edad es una de las más bellas de la historia; representa al hombre imaginando i creando. Pero el cerebro privilegiado que enjendró el símbolo no fué comprendido enteramente por el vulgo, que guardó la creación simbólica i olvidó lo que ésta significaba, dándole vida propia i haciendo así un mundo ideal i abigarrado sobre el mundo real del que aquél sólo fué el reflejo personificado por la fantasía humana.

Después, Cristo trajo al mundo una relijión de amor i sentimiento que vino a derribar los símbolos bellos, pero ya huecos de la humanidad jentílica. La Edad Media cubrió el cristianismo, sencillo hasta entonces, con una gruesa capa ritual i los ojos de la plebe se enredaron en el cascarón de oropel.

Esto dió paso a la superstición que dominó triunfante en los espíritus i tuvo una influencia decisiva en la moral que llegó a un máximo de relajamiento, sólo comparable a los últimos tiempos del paganismo caduco.

Por fin, el espíritu moderno, esencialmente crítico, trabaja por reconstruir las teorías establecidas sobre bases científicas, i para evitar la caída en algunos errores, que ya habían hecho carne en el espíritu de los hombres, ha adoptado el método cartesiano de la duda.

El hombre a través de estas edades ha permanecido, como es lójico, esencialmente el mismo, pero su evolución intelectual, los adelantos materiales que le han ahorrado una gran cantidad de faenas inferiores, la intensificación de la vida social, la universalidad de la vida política, el papel mejor entendido de la relijión i la mo-

(1) *Thomas Carlyle*.—“Los Héroes”. Tomo I, pág. 50.

ral le han ocasionado una modificación en su manera de sentir.

¡Sentimos i gozamos en una forma tan diversa de la de nuestros antepasados! Los dramas clásicos agotarían toda nuestra buena voluntad con uno sólo de sus innumerables monólogos; la epopeya está guarda con llave de oro en los viejos vargueños; los libros de caballería fueron consumidos por el fuego que encendieron en el corral de Don Quijote las manos inquisitoriales del ama. ¿Será este un fenómeno que debemos imputar a una regresión espiritual? No lo creemos.

Entre los vajidos de las lenguas modernas: El Cid, Los Nibelungos, los Cantares de Ossian i los grandes líricos de la edad contemporánea hai una lejanía que da vértigos.

Esto es un hecho. Clasicismo, romanticismo, modernismo, no son otra cosa que diversas facetas de lo bello, para adaptarse al espíritu siempre uno, pero siempre movido de la humanidad.

El escritor español Ortega i Gasset—alemanizado i paradójico—dice: “Cuando vinimos al mundo se nos dijo que esto era poesía:

Era una tarde del ardiente Julio,
Harta de Marco Tulio,
Ovidio i Plauto, Anquises i Medea...

¿Cómo puede pedírsenos que el mundo nos parezca cosa grata i de alborozo? Reinaba entonces una poesía de funcionario. Era bueno un verso cuando se parecía hasta confundirse a la prosa, i era la prosa buena cuando carecía de ritmo”. I más adelante: “Pero ahora es preciso más: recobrada la salud estética de las palabras... sal-

vado el cuerpo del verso, hace falta resucitar su alma lírica. I el alma del verso es el alma del hombre que lo va componiendo. I esta alma no puede a su vez consistir en una estratificación de palabras, de metáforas, de ritmos. Tiene que ser un lugar por donde dé su aliento el universo, respiradero de la vida esencial, *spiraculum vitæ*, como decían los místicos alemanes”. (1)

Vemos cómo la manera de sentir camina. Hoi la sensibilidad ha llegado a un panteísmo enfermizo, la filosofía de Anaxágoras revive en ella i podríamos aplicar las palabras de Bourget: “una especie de identificación instintiva de nuestro espíritu con el espíritu de la Naturaleza”.

A esto se ha llamado uno de los males del alma contemporánea i no es, seguramente, otra cosa que un efecto de la transición del espíritu acostumbrado a mirar las cosas fuera de él, hacia la contemplación del espíritu hecho cosas.

Una verdadera adolescencia de la humanidad.

(1) *Ortega i Gasset*.—Id. páj. 328.



La belleza i la armonía

Dijimos, al comenzar, que la belleza ha sido relacionada con el problema de la verdad i con el problema del bien. Si hemos de creer que la belleza es el esplendor de la verdad, debemos confesar que hai verdades que carecen de todo esplendor; así cuando decimos que dos cantidades iguales a una tercera son iguales entre sí, proclamamos una gran verdad, pero nos atravesamos a dudar de si decimos una gran belleza.

Podemos observar a la verdad mirándola desde dos puntos diversos: conformidad del objeto consigo mismo i conformidad de la cosa con el pensamiento que la contempla. La primera no podemos conocerla, la segunda supone a la primera i la conforma con el pensamiento.

La primera verdad equivale a repetir la afirmación de la cosa, conformidad consigo mismo equivale a esto: la cosa *es es*. Esta es la verdad absoluta, pero está tan por encima de nosotros que es eminentemente infecunda, es

un tesoro inesplotable, como si poseyéramos el cadáver de un dios.

La otra verdad, la nuestra, no es precisamente la conformidad del entendimiento con la cosa como ella es—porque esto significaría conocer la cosa en sí—sino conformidad con los fenómenos de las cosas; lo que no es igual.

Resultaría de lo que antecede que toda conformidad del entendimiento con los fenómenos del mundo sería belleza; cosa que aniquilaría completamente la Estética en favor de las Matemáticas, de la Física, de la Química, etc.

Verdad dice relación al intelecto i belleza a la sensibilidad.

La relación entre la belleza i el bien es algo más oscura i su discusión nos llevaría a estudiar el problema moral que es hondo i difícil, i que está fuera de nuestro camino i de los límites que nos hemos impuesto.

Sin embargo, diremos algo sobre las relaciones que pueden existir considerando los principios de las dos escuelas de moral que disputan entre sí.

“Bien en sí, dicen los escolásticos, es el que tiene todas las perfecciones exigidas por su naturaleza”.

Según esto, todo ser es bueno porque no podemos concebir un ser que tomado sin relación alguna con otros pueda ser imperfecto en sí mismo; ni creemos que haya naturaleza alguna que le exija algo, sino que, por el contrario, pensamos que el ser hace su propia naturaleza. Esto es claro: un jorobado será un hombre imperfecto si lo comparamos con los demás, pero considerado en sí—como es del caso hacerlo—será un perfecto jorobado, o mejor, ese perfectísimo jorobado. En tal sentido todo

ser verdadero es bueno i todo bueno es verdadero, lo que nos ahorra seguir más adelante.

Pero una nueva definición nos solicita por otro lado: “bien es ser apetecible considerado como término de una tendencia”. Aquí ya entran elementos estraños; se habla de tendencias, i, por tanto, es la tendencia la que hace al bien. No se diga haciendo uso de un sistema mui empleado que “el bien hace a la tendencia desearlo por la misma razón que es bien” porque, en este caso, toda tendencia debería encaminarse al bien, i como bien es como decir sér, la mera existencia sería razón suficiente de bondad. Tampoco se hable de buenas i malas tendencias porque esto es una petición de principio i supone resuelto el problema que precisamente se dilucida.

Veamos la otra escuela. De un libro de Spencer podemos entresacar las ideas i formar la siguiente definición: “Buena es la conducta por medio de la cual se logra el bienestar del individuo, de sus descendientes i de sus semejantes”. (1) Esta definición aísla, para simplificar, los tres órdenes de fines antedichos, pero, como la moral es eminentemente social, i el malestar de unos suele a menudo descargarse sobre los felices, de aquí que prácticamente la buena conducta sea la que armonice mejor los tres órdenes de fines citados.

Notamos que la belleza se acerca sensiblemente a la verdad, pero no tanto que lleguen a confundirse, ni mucho menos.

¿No existirán sutiles relaciones entre la emoción estética i el amor, entre la belleza i el bien, como lo pretendía aquel profundo filósofo i místico Plotino...?

Pero la afirmación más en boga i la que evidentemente

(1) *Spencer*.—“Fundamentos de la Moral”.

te es la que menos merecimientos tiene para serlo, es la que pretende que la belleza es armonía i sólo armonía.

La palabra armonía tiene la gran cualidad de ser una de las menos precisas del idioma; es la menos adecuada para la filosofía; tiene una extensión casi infinita i una comprensión demasiado floja.

Si comenzamos por las figuras armónicas más simples, se nos dirá que es armonioso el rombo, que tienen armonía el cuadrado, el triángulo i el exágono; que es armoniosa la parábola, el círculo i la elipse; que dan armonía la recta i la curva. I se nos afirmará que las figuras más complicadas también serán armoniosas siempre que haya proporción. Ahora, si preguntamos por la proporción, se nos dirá que es proporcionada la esfera i el cono, la pirámide, el disco i el cilindro que es una superposición de discos. ¿Cuándo dejará de haber proporción en una columna cilíndrica si seguimos colocando en ella disco sobre disco? Creemos que jamás. Un ingeniero nos diría seguramente al llegar a alguna altura: “basta, ya no hai proporción”, pero su juicio estaría influído por consideraciones de resistencia, por aplicaciones de leyes matemáticas de equilibrio i gravitación, pero nó por una consideración de armonía pura.

En la naturaleza se nos dirá que es armonioso el arroyo, que lo son igualmente las rocas, el río, los árboles i el oleaje desordenado del mar. Si buscamos en las simples figuras i en los seres naturales más simples algo que sea francamente desproporcionado e inarmónico imposible nos será encontrarlo.

La palabra armonía es un Proteo que nos presenta mil formas; cuando creemos tenerla aparece nuevamente metamorfoseada de una manera que no esperábamos.

Procuremos tomarla en alguna de sus formas más co-

rrientes i pensemos una figura humana armoniosa. El arte tiene algunas consagradas: la Venus, el Belvedere. ¿Por qué Apolo es más armonioso que aquella figura fuerte de atleta, hecha de músculos i de venas que se adivinan bajo la piel?

Porque el tipo de armonía ha sido construído por la experiencia humana i dice relación con los sujetos primitivos de donde salió la selección.

Mirado desde este principio, el Apolo sería armónico porque es la encarnación de una mediocridad comparativa; el término medio de las proporciones; ni la musculatura bestial del luchador, ni la delgadez enfermiza del raquítico; es el equilibrio entre dos clases de hombres excepcionales, toma algo de cada uno, se contrabalancea i los *armoniza*.

La inarmonía nacerá también de esta comparación; hombre inarmónico será el que rompe en alguna forma este molde de medianía.

Sin embargo, hai atletas armoniosos i tipos de delgadez armoniosos. ¿Por qué? Por la razón que hemos dado; el tipo de armonía lo construye la experiencia i guarda estrecha relación con los elementos, o sea, con los sujetos primitivos que lo jeneraron. Hai, por tanto, armonía i desarmonía, en una misma cosa, según de donde se la mire.

*No sólo bello, sino el animal más bello de la creación es el hombre, como dice una canción francesa; siendo así, aquel animal que más se le parezca debe ser también el más aproximado en belleza. Sin embargo, esto no ocurre. ¿Por qué? Sencillamente porque ese animal se le parece tanto, que no podemos pensar en él sin asociar la figura humana a su contemplación; i aquí el pobre cuadrúmano recibe desfavorablemente toda la enerjía de la fuerza comparativa. El símil es fatal e instantáneo, nin-

gún raciocinio vale ante el poder de ese golpe psíquico iconoclasta. Posiblemente nos sería sumamente difícil llegar a probar que el mono no es armonioso, porque no debe confundirse el desagrado caricaturesco que experimentamos ante el animal, con las proporciones del mismo.

La paloma es un ave armoniosa; la historia verifica la predilección de que ha gozado ante los hombres: se la encuentra en los antiguos oráculos, aparece en alguna leyenda de Mahoma i como inspiradora de algún santo de la iglesia; era el ave consagrada al culto de Afrodita i es símbolo del Espíritu Santo; i, por una inconsecuencia divertida, es, al mismo tiempo, emblema de la castidad i del amor.

La armonía de la paloma no consiste en otra cosa que en ser el tipo medio de las aves vulgares; en esto está su belleza i en otras cosas que nos impresionan favorablemente; como su espíritu amoroso, sus jemidos, su vuelo blando con íntimos ruidos de seda, su modo de acariciar con una pasión casi humana. . .

¿Qué diremos de la garza elegante i rara si rompe, en forma evidente, este molde de armonía? Indudablemente debemos decir que es inarmónica.

Pero no faltará quien diga que ella no lesiona la armonía porque armonía no es identidad, ni siquiera semejanza, sino proporción, i las patas largas de una garza riman exactamente con su cuello serpentino. Rindámonos ante el tecnicismo, pero insistamos en preguntar si podemos cortar las patas de una garza sin abstenernos de mutilar su armonía. La respuesta será forzosamente negativa; ahora, aprovechándola, digámos simplemente: un cisne es más o menos una garza sin piernas.

Una jirafa es un animal inarmónico, pero después lle-

gamos a encontrar elegancia en esa falta de armonía; (jirafa en árabe significa encantadora). Un pavo real tiene la cola exajeradamente larga i sin embargo al fin nos parece bello.

Armonía está mui lejos de ser la belleza i si ha llegado a ser una gran palabra, ha sido porque el uso le ha venido a regalar, gratuitamente, junto con el significado de belleza, el de unidad, el de verdad, i otros. Es una palabra que marea.

La Retórica ha utilizado el principio de la armonía, pero, jeneralmente, sólo con exigencias acústicas: armonía de la palabra, del período, armonía imitativa, etc. Pero en aquellas exigencias de la unidad—i de las tres unidades—en las acciones, nudos i desenlaces; en los exordios, proposiciones i epílogos; en las confirmaciones i peroraciones; en el protagonista intejérrimo i en tantos principios dogmáticos, anda metido este principio de la armonía con otros de diversas tendencias i desigual origen. Basta leer las contiúas comparaciones que usa la preceptiva literaria todavía en uso.

¡Ah! ¡Cuántas garzas elegantes habrán sido condenadas por la crítica formalista i tradicional!

En suma una sola cosa es absoluta; el agrado interior que experimentamos, sin el cual es imposible la emoción estética i, por lo mismo, la belleza; la emoción es, por tanto, la única norma segura e infalible de verdadera belleza.

Si la emoción existe basta, esta existencia es un hecho i se prueba por el hecho mismo.



Lo feo i lo sublime

No se puede hablar de la belleza sin que tropecemos a cada paso con la fealdad.

Lo feo, según los objetivistas, consiste en la falta de armonía (colores impuros i discordantes, líneas irregulares).

Se ha discutido si lo feo es positivo o negativo; si significa solamente ausencia de belleza o si es un fenómeno que tiene existencia propia, es decir cualidades especiales que lo constituyan. Para los objetivistas precisamente, tendría esta tesis la mayor importancia, porque si se resolviera en favor de la realidad positiva de lo feo, se verían obligados a precisar sus elementos i a buscar, digamos así, el átomo de fealdad, la línea fea, el color feo, el sonido i el movimiento feo.

I así habríamos llegado a la posibilidad de desterrar toda fealdad del campo estético.

Se ha dicho que la belleza es la menor cantidad posible de fealdad. La misma dificultad que existe para precisar la relación entre los objetos i la emoción de belleza existe para precisar la que hai entre los objetos que llamamos feos i la emoción de fealdad; porque ambas son emociones estéticas.

Si lo bello es lo que está conforme con cierto modo de ser íntimo i por tanto nos deleita, lo feo será lo que, en alguna forma, contraría ese modo de ser i nos desagrada.

Estéticamente las cosas sólo pueden ser bellas o feas; a nuestro entender, no existe la indiferencia en esta materia. Pero ¿nó existen en realidad cosas que no nos parecen bellas ni feas? Indudablemente sí, pero estas cosas están fuera de la apreciación estética: la línea, el punto, el color individualmente considerados no son susceptibles de apreciarse estéticamente. Igual cosa ocurre con las nociones simples; la cantidad, el tiempo, el espacio. Todo esto será indiferente, pero por la misma razón de que la estética no puede aplicarse a ello; sería lo mismo que decir que lo verde es auditivamente indiferente. Son cosas de diverso orden.

Lo que es susceptible de apreciación por la belleza, será hermoso o feo; cuando no hai juicio estético, cuando no podemos decir alguna de estas dos cosas de algo, es porque estamos inactivos i porque lo que pretendemos apreciar está, entonces, fuera de los lindes de la belleza.

Buscar la fealdad en los objetos, es cosa que se hace en extremo difícil i espuesta a continuas contradicciones. El bello desorden es algo que comprenden hasta los que silabeán en lo sentimental, pero de aquí a llegar a elaborarlo como algo científico i matemático hai una lejanía que asume los caracteres de una verdadera contradic-

ción. ¿Dentro de qué formidable definición filosófica cabría la multiplicidad infinita del bello desorden?

El camino trazado por el intelecto es tan largo que sólo vemos su posibilidad, pero nó la claridad que puede conducir a ella; el trazado por el sentimiento es corto, imperativo i contundente. Tiene esa claridad divina de aquello que vale infinitamente más que el raciocinio; la suprema claridad de lá intuición.

Consideraciones son estas que nos escusan de abordar, en una forma discursiva, el problema de la fealdad, penetrando difícilmente en él. Con decir que es una forma de la emoción estética, todo lo que se ha dicho de la belleza, haciendo la inversión conveniente, puede aplicarse a la fealdad.

La emoción estética puede revestir dos formas principales. Milsand ha dicho que “lo bello (o por lo menos lo que comunmente se ha designado con ese nombre) no es más que una de las octavas del inmenso teclado del arte”. Lo bello comprende “todos los valores emocionadores, todas las cualidades que son susceptibles de ejercer en nosotros atracción o repulsión”.

De aquí resultan algunos principios útiles para el arte i entre ellos el de que el arte puede utilizar lo feo pero lo indiferente jamás. Lo indiferente no es del orden estético. Taine dice, que Margheritone siguiendo una tendencia tradicional “hacia exprofeso figuras feas i a veces horrorosas” (1).

Si lo bello comprende todos los valores emocionadores podemos afirmar que la fealdad no es otra cosa que la belleza misma.

El otro problema que se ha relacionado con el anterior

(1) *Taine*.—“La Pintura en Italia”.

es el de lo sublime. Feo, bello i sublime hacen la trinidad estética.

Diverso aspecto presenta en su forma este nuevo problema: mientras lo bello i lo feo parecen guardar una diferencia de naturaleza, entre lo bello i lo sublime parece haberla sólo de gradación.

Lo sublime ha sido tratado por diversos autores con cierta uniformidad que no excluye las escuelas.

Según Kant la belleza se nos presenta en formas determinadas i finitas; lo sublime es lo infinito i no está en la naturaleza sino en el pensamiento. “Lo sublime aparece como lo bello perturbado en su armonía, por la manifestación de una extraordinaria grandeza”, dice Revilla. I Milá refiriéndose a lo sublime: “todo lo que contribuye a la grandeza es un principio de excelencia aun cuando mirado en sí mismo se oponga a la armonía de formas”.

No pensamos que lo sublime sea perturbación armónica de la belleza sino que la belleza misma, i, por tanto, encontramos acertado lo de Kant cuando afirma que no está en los objetos sino en el pensamiento. No existen cosas sublimes; existen espíritus capaces de sentir emociones sublimes.

Es común a los tratadistas atribuir a lo sublime los caracteres contrarios de la alegría i del terror.

La creencia de que lo sublime es perturbación de la belleza parecería una idea superficial si no supiéramos que ella arranca del falso supuesto de que la belleza es armonía i que la armonía es belleza.

Pretender dividir, definir o siquiera caracterizar los objetos sublimes, es algo imposible, i todos los que han pretendido hacerlo se han visto obligados a salir del cam-

po meramente objetivo i a hacer referencias (que son mui elocuentes) al espectador o sujeto.

Aquí es donde el carácter subjetivo de la belleza se presenta con toda su fuerza e intensidad, porque debemos reconocer que lo sublime no es de naturaleza distinta de lo bello i que lo más que puede diferenciarlos es una gradación. Ni en estética pura tiene importancia la distinción que hace Kant entre lo sublime estático i dinámico, si no es para poner en claro la diversidad de los objetos que pueden producir en el espíritu una idéntica emoción.

Consecuentes con el principio de la subjetividad reparemos los caracteres de lo sublime en el espíritu humano i nó en los objetos que ocasionan tal emoción. Lo que caracteriza a lo sublime es uno como anonadamiento del espíritu cuando llega el máximun de su actividad sentimental; se podría aplicar a este estado psicológico lo que dijo Plotino del éxtasis que “suprime en nosotros el pensamiento propiamente dicho, nó por defecto i aniquilamiento, sino por plenitud e infinidad”. (1) I también aquellos versos de Marquina: “Todo soi pensamientos i no pienso—todo soi oración i no la digo”.

Lo sublime se opera en nuestro espíritu cuando éste se abre por entero ante lo infinito presintiendo toda la gama estética en un acto de adivinación instintiva. I aplicando una frase de Fouillée describiríamos lo sublime con una sublimidad: es el estado de los hombres que “transportados por el entusiasmo sienten que hai en ellos algo superior a toda palabra i aun a todo pensamiento”.

Lo sublime es a nuestro entender la emoción más intensa de la estética i se la puede encontrar en los polos opuestos: tanto en la belleza como en la fealdad. Así el

(1) *Fouillée*.—“Historia de la Filosofía”.

problema estético no escaparía a esa paradoja, raíz de todo pensamiento i de toda filosofía, que llega a identificar los contrarios, a encerrarnos en un círculo, a hacernos ver la inutilidad de pensar i a sumerjirnos en la desesperación o en la burla escéptica.

El sublime feo asoma su cabeza monstruosa como el Gerión de una visión dantesca: nos aterra i se impone. Debemos creer en él.

Así se esplica la belleza de los cantos bárbaros, la de las "Blasfemias" de Richepín, de las odas de Carducci i la de esa otra literatura sensual, turbulenta i satánica. Sólo así podremos esplicarnos la belleza que se nutre de la miseria, que se prende a los andrajos i que tiene su manifestación menos innoble en el orgullo de sufrir.



El arte

Quedarían mui incompletas estas reflexiones si no dijéramos alguna palabra del arte, tan profundamente vinculado a la belleza que es necesario un esfuerzo poderoso para hacer después la debida separación.

El hombre no se ha conformado con los estímulos de belleza que el mundo natural le prodiga, sino que ha procurado forjarse, por medio de la imaginación, nuevos objetos en que recrear su espíritu.

Procuremos ver como ha nacido en el espíritu del hombre el deseo o la necesidad del arte.

Imaginemos a un hombre que, frente a la naturaleza, mira los objetos de la creación; estos objetos le producen impresiones diversas: unos le agradan, otros le agradan menos, otros le desagradan.

Pensemos en un objeto que deba agradar forzosamente: si es hombre, una mujer; si es mujer, un hombre. El hombre verá que una mujer le produce una fascinación mayor; la desea con más vehemencia, la contempla

con más agrado i la reconstruye en su cerebro para apropiársela fervorosamente. . . Verá en otra un detalle que individualmente considerado, le ha causado mayor placer; sabrá que tal cualidad es efecto de una irregularidad orgánica i esta sola idea le hará despreciar esa cualidad. Así irá corrijiendo su tipo primitivo i, por una tendencia propia del espíritu humano, juntará todo lo mejor i llegará a formarse una entidad de selección subjetiva: así llegará a nacer el IDEAL.

Nada de lo que constituye este tipo está fuera de la naturaleza, todo salió de ella como de su fuente; el pensamiento sólo hizo una labor de comparación i de corrección de lo accidental, corrección que también tuvo su origen en la naturaleza. I fácil es probarlo; llamad a todos los maestros de la calumniada armonía, decidles que corrijan este ideal según la majía de sus principios armónicos. ¿Qué tipo superfino de belleza saldría de estas mentes i de estas manos maestras? No tengáis cuidado; no harán una cabeza piramidal, ni ojos triangulares, ni brazos cilíndricos, ni sus piernas tendrán la inefable elegancia del paralelepípedo, ni el vientre será esférico, ni los dedos elípticos. Os dirán que no hai nada más armonioso que esa llana figura de mujer ni en el mundo de la materia, ni en el de los conceptos. Limarán meticulosamente el relieve impalpable de una arista, aguzarán el extremo de algún dedo, lijarán la prominencia de algún hueso, pero nada esencial se atreverán a modificar.

Sin embargo ninguno de estos hipotéticos maestros, razonadores i severos, afirmará que la armonía formal fué completamente agotada en el cuerpo femenino; dirá que, por lo menos teóricamente, pudo haber sido más armonioso, pero que, como no sucedió así, toda armonía

que vaya a modificarlo resultará estéticamente desastrosa. ¡I se dice que la belleza es armonía!

Existe sobre todo una tendencia humana, que no necesitamos ni sabemos si podríamos explicar, que hace al pensamiento convertirse en acción, al deseo procurar de saciarlo, al ideal de realizarlo, al amor poseer el objeto amado, al placer de prolongarlo. Creemos que esta tendencia es la jeneradora del arte. Imaginemos a un enamorado—todo artista de verdad sabe amar—que pena lejos de su amada; imposible es apartarse de ella, todo se la recordará; el cielo, las aguas, el calor de la tierra, los trigales rubios, la selva olorosa, el zumbido de los enjambres. I como aquel mancebo de los dramas indios esclamará: “En estos capullos de flores, vuelvo a ver la belleza de mi amiga; encuentro sus pupilas en las de la gacela; la líana balanceada por los vientos tiene su gracia. Ha muerto i todos sus encantos se han dispersado en el desierto”. Esta especie de panteísmo amoroso hará que aquel hombre gaste su tiempo en introducir novedades en su sentimiento de adoración. Si es músico procurará remedar las inflexiones de la voz amada, si es pintor tratará de copiar los matices de su rostro, etc.

Pongámonos en el caso de que éste hombre tenga aptitudes para la escultura; cuando tome un pedazo de arcilla i comiencen sus dedos a moldear las curvas fujitivas de esa mujer que lo seduce, cuando el obrero logre sacar de su cerebro la imagen para infundirla en el barro inanimado, i cuando el cuerpo de arcilla tenga blandura humana, i cuando los labios de arcilla espresen deseos, i los ojos amor i la frente insinúe pensamientos, entonces habrá nacido propiamente el ARTE.

Ahora supongamos que llega una tercera persona, descubre a la mujer esculpida en tosco barro; la contempla,

sonríe i se entusiasma. ¿Qué es lo que ha despertado la admiración de ese hombre que es en este caso un público compendiado? Hai dos respuestas.

Podemos suponer que la amada del artífice, es una mujer mui bella, que éste la copió con tal perfección que el otro hombre, aun en presencia de una copia de barro, se sintió emocionado por una belleza de mujer; i esta sería una solución.

Podemos también suponer, que el tercer espectador no se sienta movido por ningún atributo formal, sino que al ver una mujer de barro tan perfecta, tan bien imitada, sienta curiosidad i admiración por esa obra que denota el vencimiento de grandes dificultades i, por lo mismo, la existencia de una habilidad inusitada; i ésta sería la otra solución.

Pero en la práctica sucede que, al ver una obra de arte, concurren simultáneamente las dos especies de admiración.

¿Cuál de ellas es la que debe perseguir el artista?

Es indudable que lo esencial es la primera, porque el arte es un medio i no un fin. Si el arte no fuera expresión, el ideal estaría en esa literatura retórica i sonora que durante tanto tiempo cegó las fuentes de la emoción. El arte por el arte, ya está practicado dentro de todo ese período de preceptiva escolástica i de orfebrería verbal que aún no ha terminado.

Retruécano, silepsis, hipérbaton, han sido considerados como las fórmulas menguadas capaces de contener la belleza infinita.

Guyau dice que el arte por el arte termina por sumergir al sentimiento en la monotonía de un espectáculo sin fin i sin objeto.

Los profesionales i los iniciados en un arte cualquiera

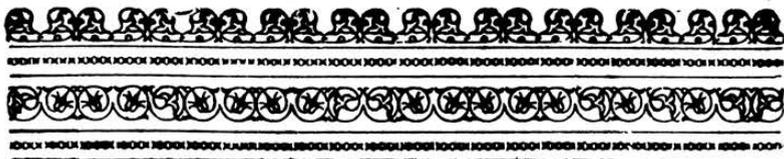
son propensos a dejarse llevar por la admiración artística i a encontrar belleza donde hai, principalmente, una gran habilidad de ejecución que es, muchas veces, ajena a las maravillas del talento i la fuerza creadora del espíritu.

Croce afirma que “el fenómeno estético es forma i forma pura”, pero no creemos que al decir esto se refiera a la forma artística, sino más bien a una actividad psíquica elemental que mui poco tiene que ver con aquella. Cuando Croce dice que la intuición, base de su filosofía estética, es “la sensación formada i ordenada con arreglo a las categorías de espacio i tiempo” creemos ver que esa forma, que para él constituye la totalidad del fenómeno estético, no es otra cosa que esa actividad formadora i ordenadora de la sensación o más propiamente el resultado de esa actividad. Debajo de esta forma-intuición sólo queda la sensación pura, último atributo de la actividad psicológica.

Esta forma que no consiste en la que dan las palabras, los colores, los sonidos es netamente individual i jeneradora de la forma artística que es social.

El arte no es algo que se esplica por sí mismo, es manifestación i espresión. El arte propiamente tal no es creador, aunque amenudo presenta objetos que no son copias exactas de la naturaleza i que producen emociones estéticas. El arte es mero operario del artífice interior que se llama espíritu, es el que cuida de gritar a los vientos con sonidos convencionales lo que ya grita en el interior del alma con ese verbo sutil que no habla ningún idioma pero que puede espresarse en todos. El arte es esa espresión i por tanto no crea, espresa lo creado; no es propiamente un fin, es un medio.

En tal sentido, el arte por el arte no tiene razón.



El fin social del arte

Si entre las artes hai algunas que han merecido el dictado de bellas, no deben ciertamente tal calificativo al hecho de ser artes, sino al hecho de tener por objeto la belleza; estas artes tienen como origen i como finalidad la emoción.

Muchos han pretendido trazar al arte un camino de conveniencias i utilidades, como a una muchacha a quien se le instruye sobre lo inadecuado de ciertas miradas, de ciertos jestos o de ciertas palabras.

Se ha pretendido asignar al arte un fin social, fin que, si nace de la naturaleza misma del arte, será forzoso imponer con la rigidez inalterable que puede ejercitarse cuando se exigen deberes.

¿Existe alguna razón que justifique esta exigencia?

Se ha hablado de la inutilidad del arte i lo han creído sinceramente muchos. Es cierto que el arte es completa-

mente inútil, pero así como lo son los perfumès, los manjares, las joyas i la cama blanda. Será útil la industria que hace los envases i las esencias, pero los perfumes son inútiles; serán útiles las industrias de los manjares, de las joyas i las que hilan el lino i cardan la lana para los lechos agradables, pero la finalidad de ellas es algo inútil.

Si lo que es producto de mil labores que reputamos útiles no está subordinado a una utilidad futura, esto es sin duda alguna la utilidad misma, que es un fin i se explica por sí sola.

La inutilidad del arte es de éstas.

El arte tiene una finalidad que es la emoción; la emoción agrada i con esto pensamos que su fin está cumplido. También tienen por fin agradar i hacer liviana i llevadera la vida, los puentes, los automóviles, los ferrocarriles, las fábricas i los palacios. El agrado es una razón i una poderosísima razón.

El arte es por fortuna un fenómeno social; nació de emociones i las reparte i multiplica a todos los vientos. ¿No es este un fin social? Repartir el agrado, emocionar bellamente, hacer amable la existencia ¿no es acaso el más grande de los fines: el único gran fin? Fuera de la beatitud eterna, que tiene que ser forzosamente un espasmo psíquico, ¿qué podemos esperar en esta vida terrena si no es un aumento de placer, una disminución de dolor? ¿Qué es la civilización si no es una ventaja que hemos ganado a las penalidades humanas?

—El arte es social porque los hombres tienen una psicología análoga i sienten en una forma semejante; así lo expresa Guyau majistralmente: “La emoción, la más personal no es nueva, al menos tiene un fondo eterno; vuestro corazón mismo ha servido ya a la Naturaleza como su sol, sus árboles, sus aguas i sus perfumes, los amores

de vuestras vírgenes tienen trescientos mil años... (1) ; Verdad maravillosa! *Nihil est novum sub sole*. Los amores de nuestras vírgenes tienen trescientos mil años, el pensamiento ha revestido nuevas formas, la vida ha descubierto nuevas perspectivas, pero la armazón inicial perdura. Podemos preguntarnos, no sin cierta melancolía, desde dónde i hasta dónde somos en nosotros, i descubriremos que es mui poco lo nuestro, que somos el resultado de una operación matemática cuyo primer factor arranca desde el origen del hombre.

Vivimos en la especie como una gota de agua en la inmensidad de los mares; ella nos impulsa i nos mueve; todo dentro de un determinismo que no podemos ni queremos romper. Esta es una fuerza doble porque es tan poderosa que basta para arrastrarnos i porque se nos hace tan amable, que fuerza nuestra voluntad a querer lo mismo que ella quiere.

Este es sin duda el secreto del arte. Es un fenómeno que tiene sus raíces más profundas bebiendo en el espíritu del hombre. ¿No las tendrá en el fondo de la sociedad que, para el caso, es una reunión de hombres? El arte es social de por sí: las escuelas que pretenden asignarles otros fines sociales son tendenciosas i pedestres.

Es claro que no existe el peligro de que el arte se torne insocial i egoísta por las razones antedichas i por otras que agregaremos.

Jouffroy se pregunta si el egoísmo i la simpatía podrán unirse en una lei común que abrace a los dos i los contenga, i observa profundamente, que el egoísmo i la simpatía son dos trasformaciones del amor a sí. Podrán hacerse todas las objeciones que se quieran a esta afir-

(1) *Guyau*.—“L'art sous le point de vue sociologique”.

mación, pero la conciencia serena no podrá menos que constatar esta verdad. En efecto ¿qué son la misericordia, la benevolencia i la caridad sino una manera de sentir dentro de nosotros los dolores ajenos?

Así, aliviar los dolores de los otros es mitigar nuestro propio dolor. Para un espíritu sensitivo nada puede haber de incomprensible o de retórico en aquella frase de San Juan de Dios, cuando repartía dones a los pobres: "Gracias por la limosna que me han dado". Es decir: gracias por el dolor de verte sufrir que me descargas, gracias por la alegría que me das con aliviarte.

Pensar que este desleído matiz de egoísmo en actos tan desinteresados los empequeñece, es ver las cosas muy por la superficie. ¿Qué será más meritorio: dar porque se siente la desgracia de los otros como en carne propia, o dar friamente, por obligación o por una causa puramente intelectual?

¿I qué otra cosa es en el fondo sino esto lo que dice San Pablo a los corintios cuando escribe: "Aunque distribuyera todos mis bienes para alimentar a los pobres i estragara mi cuerpo para ser quemado, si no tuviera caridad, todo esto no me serviría de nada"? (1).

San Pablo prescribe una limosna de amor. I ¿qué es el amor sino esta forma lijerísima i sutil del egoísmo?

El egoísmo i la simpatía son dos trasformaciones del amor a sí.

¿A qué viene entonces aquello de hacerle al arte un cartel de prescripciones cuando ni aun nuestras emociones más personales son nuevas i tienen un fondo eterno? ¿I si esto es verdad, no basta que el arte sea tan profundamente humano para que sea de todos?

Así lo creemos.

(1) *Corintios*.—Cap. XII, 3.



APENDICE

Después de ocuparnos en la reflexión de estos problemas, creemos que nos será permitido hablar de las dificultades con que se tropieza al pretender estudiarlos.

En realidad, el que desea investigar lo que se ha dicho sobre la materia, se siente desorientado por el número de las obras i por la infinidad de aspectos en que ellas presentan los problemas relativos a la belleza. Agréguese a ésto que el investigador no ha pasado por iniciación alguna, a causa de que los programas universitarios han escluído esta ciencia de los ramos de enseñanza.

No queremos suponer que se haya pensado en que la estética es un refinamiento. Para refutarlo está a la vista el hecho histórico de que el arte es anterior a otras ramificaciones utilitarias del saber humano. La arqueología ha demostrado—dice Blondel, profesor de Filosofía

de Calais—que “el hombre fué ornamentador antes que alfarero”:

Esto prueba que el sentido de lo bello es fundamental i primitivo dentro de las actividades espirituales del hombre.

Si el fin de toda educación i de toda ciencia es “disminuir el sufrimiento, favorecer el bien, encaminar a la felicidad” según lo formula Spencer, ¿nos contentaremos con educar aquellas actividades que tienden sólo a conservar nuestra animalidad biológica, por otros medios más refinados, es cierto, pero siempre con la misma i única finalidad que tenían en vista los hombres de las cavernas? Restringir la formación de la persona a hacerla apta para que en la lucha por la existencia pueda nutrirse, abrigarse i procrear, que no significa otra cosa ganarse la vida, es dar un latigazo de muerte a la dignidad humana.

Así como se procura inculcar al alumno el culto de la verdad, el culto del bien, debe inculcársele el culto de la belleza.

La belleza es una fuerza educadora más eficaz que la verdad i que el bien. La historia no logrará decir cuántas acciones que reputamos admirables no tuvieron como nervio i motor otra cosa que una decidida aspiración de belleza.

Los héroes de todos los tiempos, ha querido la historia que hayan triunfado, que hayan hecho los mayores sacrificios i las obras más acabadas por una consideración de solidaridad o por un objetivo de bien social. Pero si penetráramos en el fondo de todos esos gloriosos espíritus, podríamos constatar cuánto influyó la belleza en la determinación de todas sus acciones: la belleza de ser héroe i vencedor, la belleza de ser cantado en epopeyas, de

ser admirado cariñosamente por sus conciudadanos, la belleza de vivir la vida de la inmortalidad, la belleza de ser fuerte, de vencer los obstáculos, de subir alto...

Si se observa al niño podremos verificar cuán profundamente hieren su espíritu los personajes o las acciones que en alguna forma resaltan por sus matices de belleza.

No es siempre la bondad lo que lo atrae, a pesar de las recomendaciones moralistas del maestro; donde hai un vestigio de belleza la voluntad del niño se prende con pertinacia, i estas impresiones hieren el espíritu i trazan los perfiles del carácter futuro.

¿Pueden los verdaderos educadores, los pedagogos, desechando una fuerza tan eficaz que, si la abandonan, está haciendo su papel obstinadamente i en silencio, i talvez contrariando, con ventaja, los estudiados fines del maestro?

El enemigo no es un consejero malo que se pueda apartar del discípulo; lo lleva adentro, i lo ama i es su más dulce confidente.

¿Por qué no aprovecharlo para encaminar las facultades al bien? El muchacho se sentirá halagado al ver que se le comprende i que el maestro no es un doctor de Tirtaefuera, encargado de contrariar sus más fervorosos deseos.

El educador debe pensar i penetrarse más que nadie, porque está obligado, de aquella observación del profesor de Filosofía de Jinebra, Enrique F. Amiel: "Yo soi un hombre i no un teorema; un problema es impasible y yo sufro".

El pecado primordial de la educación está precisamente aquí; en considerar al educando como un problema, olvidándose de que tiene una sensibilidad delicadísima de hombre en formación.

Pero los efectos beneficiosos de la estética no se limitan a la formación del niño, sino que son quizás más importantes aún para el hombre maduro; a él, que lo pasa abortando ante los problemas de la vida diaria, no debemos quitarle nada de aquello que lo dignifique i exalte.

El culto de la belleza hace multiplicarse en el fondo del espíritu una riqueza inalienable que está a cubierto de todas las rapacidades, i que hace que el hombre alcance sus fines i consiga su objetivo de bienestar, sin necesidad de salir de sí mismo i sin desangrarse en ambiciones de otra índole, que talvez sea imposible satisfacer.

La belleza, por ser un sentimiento de los más espontáneos i fundamentales del espíritu—tanto que Croce lo considera raíz de toda actividad psicológica—goza de una universalidad que difícilmente podría ser substituída. Si hai hombres a quienes la vida ha creado escepticismos con respecto al bien i la verdad, no existe ser humano alguno que guarde esta impasibilidad con respecto a la belleza: ella es más poderosa que toda educación i que toda moral.

Si escudriñamos el fondo de toda aberración perniciosa se verá que la víctima se complace en algún vestigio de belleza que ha creído divisar dentro de sus propios vicios. I no los abandonará mientras no se sienta solicitado por la posibilidad de una belleza mayor.

¡Cuántas veces la belleza de una frase no ha bastado para mover las muchedumbres, i para torcer el rumbo de muchas vidas!

Es lamentable que aquí nada se haya hecho en el sentido de encauzar una fuerza tan poderosa. Nuestra servidumbre artística, nuestras actitudes símicas en materia literaria, nuestra anarquía en la crítica, todo se explica por este descuido que la Universidad está obligada a reparar.

Es indispensable que se abran cursos de Estética dando así una prueba de adelanto i perfección en nuestros programas.

Por lo menos el Instituto Pedagógico, que forma los profesores de Chile, no puede, por decoro, dejar de incluir esta ciencia entre sus materias de estudio. Así arrancaríá una ola de mejoramiento que se derramaríá, por todos los Liceos de la República, que penetraríá en las Escuelas Normales, llevando de esta manera sus beneficios hasta el fondo mismo de las masas populares que necesitamos cuidar i en cuyos destinos futuros nos cabe inevitable responsabilidad.

Las conmociones que sufre la humanidad se deben más que a las necesidades biológicas, a una profunda crisis espiritual: los educadores tienen obligacón de mirar el futuro i no escatimar medios para suavizar los efectos de la tempestad que habrá de venir.

A. ABARZÚA REYES.
