

ESBOZO DE UNA TECNOGENIA

POR

PEDRO GONZÁLEZ GARCÍA

Doctor en Filosofía y Letras y Abogado

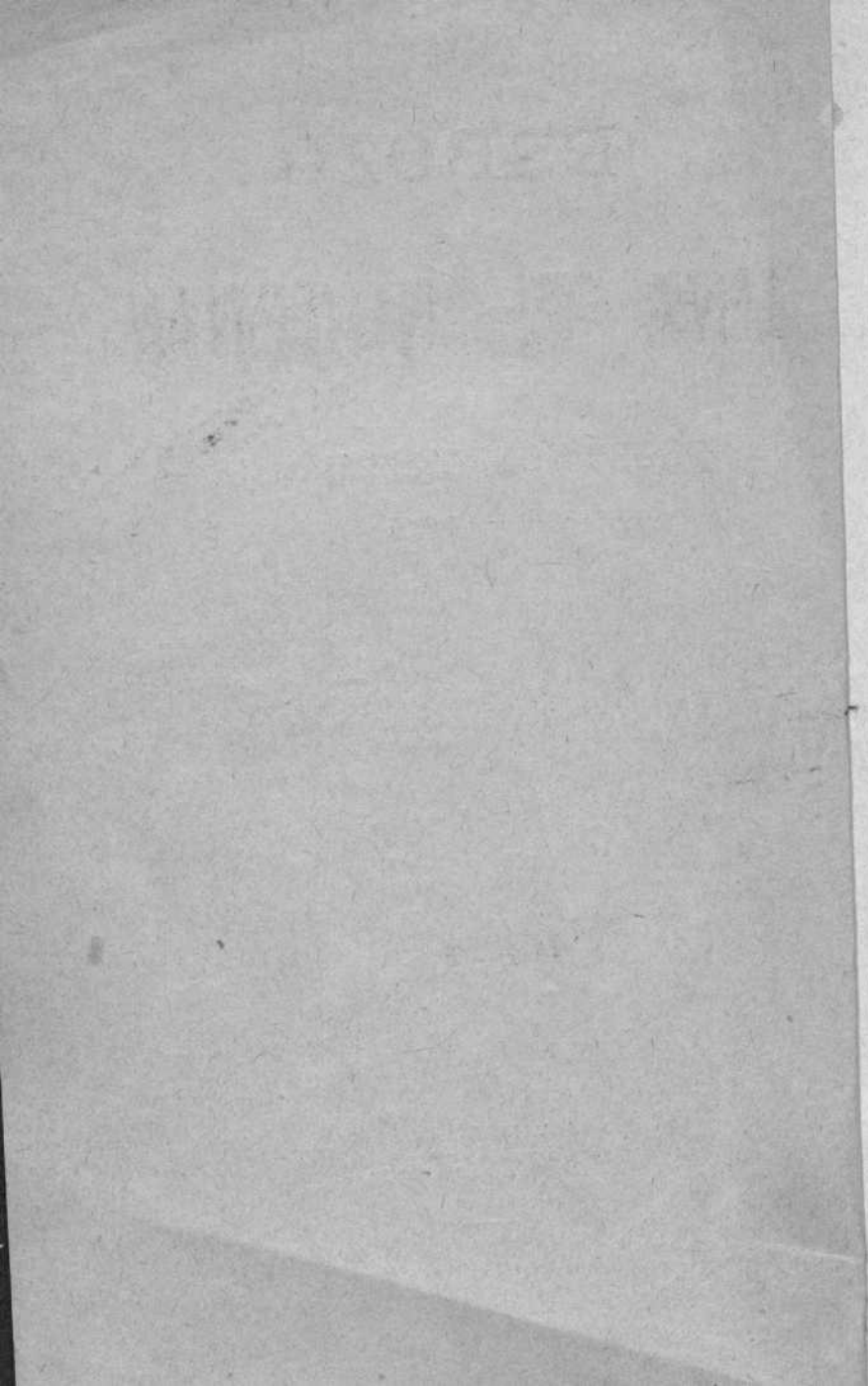
«L'art, pour moi, est la reprojec-
tion à l'extérieur, consciente ou in-
consciente, inaltérée ou élaborée,
d'une image interne produite d'
abord par une excitation externe,
l'oméga d'une série, si longue et
complexe soit-elle, dont cette exci-
tation est l'alpha.»

MARIO PILO.



VALLADOLID
IMPRENTA, LIBRERÍA Y ENCUADERNACIÓN
DE JORGE MONTERO
Acera, núms. 4 y 6

1901



ESBOZO

DE

UNA TECNOGENIA

POR

PEDRO GONZÁLEZ GARCÍA

Doctor en Filosofía y Letras y Abogado

«L'art, pour moi, est la reprojec-
tion à l'extérieur, consciente ou in-
consciente, inaltérée ou élaborée,
d'une image interne produite d'
abord par une excitation externe,
l'oméga d'une série, si longue et
complexe soit-elle, dont cette exci-
tation est l'alpha».

MARIO PILO.



VALLADOLID
IMPRESA, LIBRERÍA Y ENCUADERNACIÓN
DE JORGE MONTERO
Acerca, núms. 4 y 6

1901

Tit. 168213
c. 1188600

ES PROPIEDAD



R.113971

*A la memoria -
de mi querido padre.*

ADVERTENCIA

Este librito es un fruto prematuro de mi ingenio, *producción sin tiempo* que por ineludibles necesidades, que no son del caso, me veo en la precisión de publicar.

Conste por lo tanto que no quedo enteramente conforme con lo que digo y mucho menos con la forma en que está expuesto. Tan es así, que al leerlo después de terminado, *he sentido vergüenza* por haberme tenido que *meter á escritor* y si no hubiera sido por lo que suponía el trabajo ya empleado y porque el tiempo apremiaba, no habría visto la luz pública en esta situación ni una sola página; hubiera roto lo escrito comenzando nuevamente ó me quedaría tranquilo en el silencio.

La mayor parte de las ideas que aquí se expresan, han sido escritas según me han ido ocurriendo, sin detenerlas en el interior lo suficiente para su elaboración. ¡Quiera Dios que las ocupaciones con que gano la vida me dejen espacio y tranquilidad bastante para ampliarlas y corregirlas!

Medina del Campo 28 de Enero de 1901.

IDEA GENERAL DEL ASUNTO



Si entre las investigaciones modernas de la ciencia del alma pudo constituirse y ser admitida sin reparo en el terreno científico la idea de una Psicogenia, es indudable que hablando en particular de la Psicología de lo bello, se concibe perfectamente la posibilidad de formar un cuerpo ordenado de doctrina con el estudio de la generación del sentimiento estético.

Creo no ha de tacharse por lo tanto de quimérico ni de atrevido el propósito de trazar algunos rasgos generales acerca de lo que podría ser una ciencia que en vista de esta consideración, no habría inconveniente ninguno en llamar *Tecnogenia*.

Sin entrar en el discutido problema relativo á si son las ideas innatas ó adquiridas, admito como axioma que me ha de servir de base para la indagación, el vacío absoluto en que nuestro espíritu se encuentra al comenzar á recoger en la vida las

impresiones de todo género y que más tarde constituyen el microcosmos de nuestra mente.

Cuando el alma se pone por primera vez en contacto con la realidad exterior, está limpia de toda modificación, se encuentra, como se ha dicho repetidas veces *tan quan tabulla rasa* (1).

La célebre afirmación de Locke: *Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*, es, creo, verdadera no solo en el vasto campo de la Psicología sino en el limitado de la Estética, criterio apreciado así mismo por Mario Pilo en su precioso libro *La Psychologie du beau et de l'art* (2).

Todo cuanto está en el alma nos viene de fuera por el fenómeno general centrípeto llamado sensación, se modifica en virtud de una elaboración puramente psíquica y se refleja otra vez al exterior por el fenómeno centrífugo del movimiento.

Lo que á este proceso acompaña desde que son impresionados nuestros sentidos hasta que responden los músculos á los impulsos de lo interno, es lo que constituye nuestro *yo* y el asunto de las ciencias psicológicas; y en este proceso fisio-psicológico primero y psico-fisiológico después; han tenido unos en cuenta el aspecto corporal incurriendo en materialismo y otros solamente el as-

(1) Véase la Lógica de Condillac.

(2) He visto la traducción francesa de Dietrich publicada por la *Bibliothèque de Philosophie contemporaine*.

pecto interno terminando en el más infructuoso y abstracto espiritualismo, cuando lo que integra la vida anímica del hombre es el componente de estos factores sin que podamos precisar donde termina el uno y donde comienza el otro por ser ambos manifestaciones de una misma cosa.

Hace bastantes años que está muy en boga en el Derecho Penal la teoría del *iter criminis* de Carrara, ó sea el estudio del camino que sigue la acción punible desde el momento en que se despierta la idea criminal y nace la intención y voluntad de delinquir, hasta aquel otro en que llegando á los actos y pasando por todos aquellos que se llaman preparatorios del delito, se llega á producir en lo externo un daño ó perturbación moral.

Me choca bastante que no se haya tratado de formular una teoría parecida en el terreno del arte, siendo así que las consideraciones hechas á propósito de aquel importante asunto, tienen muy clara y sugestiva aplicación al artista.

Empieza este indudablemente por formarse una ligera idea de lo que va á ser la obra, idea que por virtud de su fuerza impulsiva, trata de llegar á ser realidad y el hombre para conseguirlo entabla una lucha pesadísima con los medios expresivos, hasta arrancar á lo material la propia interpretación del pensamiento ha tiempo ya concebido y meditado.

Cabe desde luego una teoría en la Estética que

el Carrara de la Filosofía del Arte llamaría, teoría del *iter operæ* y en ella se estudiaría la marcha que sigue la producción imaginativa desde el instante en que cruza por el alma del artista la primera chispa del númen creador hasta que se lleva á cabo la obra.

Pero el estudio de todo este fecundo espacio en donde cabe todo un mundo de bellas é interesantes consideraciones estéticas, resolvería solamente la mitad del problema de la génesis artística. Quedábanos aún por recorrer la otra mitad del camino, puesto que resta considerar *de qué parte* le ha venido al artista la inspiración y cómo ha germinado aquella primera ráfaga de ingenio.

Pues bien, para esto haría falta esbozar otro estudio no menos extenso ni difícil que habría de consistir en hacer punto de partida en la realidad y averiguar cómo todo lo que nos rodea penetra por nuestros sentidos y va á dar en el alma su nota característica, sea consciente ó inconsciente hasta que brote del trabajo verificado en esas impenetrables oscuridades el destello que ilumina al génio, destello espontáneo, pocas veces evocado, presente las más á nuestra inteligencia sin que hayamos sospechado su existencia hasta que su claridad nos despierta del sueño en que ordinariamente vivimos.

Estas dos direcciones hay que seguir en la gé-

nesis del sentimiento de lo bello, la una de fuera á dentro, aprehensiva, centrípeta; la otra de dentro á fuera, expansiva, centrífuga.

Claro es que aquí he de referirme solamente al arte superior, al propio del hombre en su estado de civilización más perfecta, al producido con intervención de la conciencia á sabiendas del artista, al llamado generalmente aunque con bastante impropiedad *arte creador*, porque en las restantes y más rudimentarias manifestaciones técnicas, estudiadas con especial cuidado y no menor acierto por los estéticos modernos, no se dan todos los momentos de ese trayecto á que nos hemos referido, por ser efecto de acciones reflejas é instintivas que si bien pasan por nosotros no menos que las racionales, cruzan sin dejar huella alguna, en un todo desapercibidas.

Dejaré pues á un lado lo relativo al *arte reflejo*, al *arte imitativo* y al *arte crítico* de que hoy se nos habla y ascendiendo por esa escala cada vez más complicada, quiero hacer intervenir á la conciencia en el trabajo de elaboración artística y estudiar así, en qué porción es hija la obra de la imaginación y en cuál otra es fruto espontáneo y natural, ó lo que es lo mismo: qué es lo que hay de libre y de necesitado en ella.

La fuente de la belleza está por lo tanto en la realidad, esa belleza nos llega á impresionar tal

cual ella es, ó al menos, tal cual en virtud de nuestras facultades anímicas podemos apreciarla y esa misma belleza es finalmente devuelta al mundo de donde procede con una finalidad y un sello característico que la presta nuestra personalidad.

Los tres momentos fundamentales del proceso estético serán por consiguiente: 1.º Adquisición de la belleza; 2.º Elaboración de la misma al calor espiritual y 3.º Su salida ó traducción al exterior.

No se dan siempre sin embargo estos tres momentos, ni tienen constantemente la misma ó análoga duración; unas veces se adquieren las nociones artísticas con extraordinaria rapidez, mientras que luego tardan muchísimo en depurarse, otras la concepción surge repentinamente como consecuencia de los datos recogidos en el trascurso de una larga existencia, ya se exterioriza lo pensado tan pronto como nos ocurre sin dejarlo parar un solo instante dentro de la imaginación, ya queda sin manifestarse por largos años y aun por toda la vida según el grado de espontaneidad, viveza y estímulo del individuo.

A pesar de que pueden distinguirse con claridad estas tres fases porque pasa la obra en su generación, hay que advertir que el proceso es continuo y que por lo tanto no se puede precisar aun con el más menudo análisis psicológico cuando termina un aspecto para comenzar el otro.

No me limitaré á estudiar en globo cada una de estas cuestiones, sinó que habré de especificar algo más, señalando otros aspectos menos importantes por los que pasa la transformación estética, no sin advertir antes que debido á no corresponder lo material del lenguaje á las exigencias espirituales del concepto, es imposible llevar la materia *de frente*, sin incurrir en repeticiones ni pasar con frecuencia de los límites ideales del capítulo.

Procuraré en ellos señalar algunas de las ideas que en las doctrinas estéticas más antiguas y generalizadas se encuentran, para confirmar que los puntos capitales aquí señalados han venido siendo constantemente objeto de atención principal y constituyendo el nudo de la investigación clásico-estética.

De este modo habré allegado al menos materiales para este importante estudio, habré reunido puntos de doctrina utilizables en alto grado, con solo darles la debida orientación y habré llevado á cabo cuanto de mi parte pudiese para trazar un cuadro amplio de sistematización estética en el cual cojan sin la menor confusión ni contrariedad teorías en apariencia incompatibles, pero que no son otra cosa que fases ó mejor dicho, fracciones del extenso y laborioso camino que para estudiar la cuestión con la calma que se merece, hay indefectiblemente que recorrer. Tal sucede con el cla-

sicismo y romanticismo, teorías estéticas que han luchado tan reñida cuanto absurda batalla, lucha que aun subsiste, inclinándose la victoria por los últimos á causa quizá del descrédito en que los principios clásicos cayeron por la falsa interpretación de que les hizo objeto la escuela galo-clásica del siglo XVIII.

Por esto y por creer de una eterna verdad y constante aplicación los conceptos fundamentales de las poéticas clásicas, agregaré al final otro capítulo encaminado á defender estos principios de las falsas calumnias que les han dirigido.

CAPÍTULO PRIMERO

La obra estética en el ambiente en que vive el artista.

•No hay ni puede haber ninguna obra grande ni pequeña que no haya sido compuesta con materiales que otros autores han ido creando mucho tiempo antes que el artista haya reducido á un *conjunto armónico* todas aquellas partes desperamadas y perdidas sin unidad y sin objeto. (Campoamor.—Poética, página 20.)

No se ha dado descubrimiento alguno debido tan solo á la mente del que pasa de ordinario por su autor. El hombre no puede sacar de sí como de pozo sin fondo, tantos detalles, tantos conocimientos como suponen la mayor parte de los adelantos científicos. Ni Colón fué en el literal sentido de la palabra el que descubrió el Continente Americano, porque antes de él se tenían ya diferentes aunque vagas noticias de la existencia de aquellos países, ni la imprenta, la pólvora ó la brújula se las debemos exclusivamente á los que pasan por respectivos inventores.

Otro tanto ocurre con las producciones del arte. El poder del génio no viene á ser sino el reflector que hace converger infinidad de elementos dispersos que antes pasaron desapercibidos, el que toma y reúne multitud de datos de la vida ordinaria y por lo mismo habitual é inconsciente para presentarlos á la luz de las inteligencias apercibidas y que nos demos de ellos mejor razón.

¡Cuántos génios viven largo tiempo, sin haber podido desplegar su originalidad por no haber tenido la suerte de vivir en ocasión propicia para producir, por no haber habido en aquel momento gloria sazónada que conquistar, por no ofrecerles las circunstancias históricas plaza vacante de inmortalidad y se vuelven hastiados á la mansión común de donde salieron con el númen marchito é infecundo, sin haber concebido creación alguna porque no ha existido para ellos *obra* en condiciones de salir á luz!

Los génios que la historia registra han sido en este sentido en la mayor parte de las ocasiones los mimados de la fortuna, los que tuvieron la dicha de nacer para no volver á morir, al menos, en la memoria de las generaciones sucesivas.

La Iliada al decir de los Wolfianos, no es otra cosa que la multitud de poemas populares que en la antigüedad helénica se cantaban, zurcidos por algún ó algunos recopiladores ilustres que hicieron

lo que nosotros atribuimos á la personal labor de Homero.

De nuestra epopeya del Cid se cree otro tanto y mucho más siendo así que precisamente se ignora el autor y es casi seguro que no lo tuviese, al menos en el sentido de serlo un solo individuo.

El asunto sobre que versa la Divina Comedia del Dante, era desde hacía largo tiempo de dominio público y como dice Tivier (1), si el autor no había tenido modelos que seguir, había encontrado al menos varios y oscuros predecesores.

En efecto (2), el franciscano F. Jacomino, había compuesto en dialecto veronés dos poemas sobre *El Paraíso* y el *Infierno*. Varios escritores anglo-normandos refieren la leyenda del *Purgatorio* ó *cueva de San Patricio*, situada en una isla del lago Dungal, en Irlanda, donde desciende un caballero inglés para espiar sus pecados. Varios monjes popularizaron el relato del *viaje de S. Brandan* por la mansión de los muertos. Otros contaron el *descenso de S. Pablo á los infiernos* ó la *Historia de Barlaan y de Josaphat*, y hasta en los diálogos de San Gregorio el Grande, en el *Apocalipsis* de San Juan, en las pinturas del Campo-Santo de Pisa y en algunos *Misterios* representados viviendo ya el

(1) Véase su *Histoire des littératures étrangères* página 14.

(2) Continúa Tivier.

poeta florentino, se encuentran datos é imágenes aprovechables y que sin duda aprovechó, en la confección de la *Divina Comedia*. Así (dice el mencionado Tivier) respondía la obra del Dante al pensamiento de sus contemporáneos. Pero si encontró por todas partes materiales dispersos, supo transformarles y sacar de estos elementos informes un monumento inmortal.

La creación de D. Quijote en Cervantes, viene á estar formada por las notas más salientes y características de la entonces tan en boga caballería andante á más de los rasgos genuinos de la exaltación y el idealismo, así como el carácter de Sancho se halla calcado en el positivismo y vulgar grosería que sirve de contrapeso á los arranques de la generosidad.

Si estos dos tipos ó concepciones novelescas, tomaron y siguen tomando tanto cuerpo en el gusto del público, se debe seguramente á que por doquier se encontraban en los seres vivos tendencias y maneras de ser Quijotescas y Pancistas, faltando solo que viniera el genio de Cervantes á *revelar* aquellas imágenes, á convertir en *expresas* ideas que por todas partes latían y pugnaban por salir á la superficie.

En 1798 publicó Goethe la primera parte del *Fausto* y ya en la edad media era muy conocida la leyenda del famoso y sabio Doctor, que para con-

seguir triunfos más decisivos en la ciencia vende su alma al diablo, de donde sacó el poeta alemán el pacto de Fausto con Mefistófeles.

El asunto tratado por el escritor inglés Marlowe en su simplicidad primitiva, toma en manos de Goethe, unas dimensiones extraordinarias, un color á la vez religioso y fantástico y por esto mismo una variedad de aspectos donde la nación alemana encuentra la imagen de los poderosos instintos que la impulsan, de las temeridades de la ciencia en aras del entusiasmo místico (1).

¿Qué ha hecho en la actualidad Dicenta con sus producciones de mayor éxito? Llevar á la luz del teatro escenas escogidas de la taberna y del andamio y arrojar con ellas la parte mejor de lo que ha vivido, original por tanto aun cuando respirado y digerido en el trascurso de sus años.

Dice Campoamor (2) que los críticos afirmaban de cierto químico mediano que descubrió el yodo, «que no era él quien había descubierto el yodo, sino que el yodo era el que lo había descubierto á él.»

Esto á pesar de la tendencia festiva con que está escrito, encierra una profunda verdad y en cierta medida por lo menos se podría decir que la caballería andante descubrió á Cervantes como lo

(1) Véase Tivier, cap. cit., pág. 557.

(2) Poética, pág. 21.

maravilloso poético del cristianismo descubrió el génio del Dante Alighieri, no de otro modo que la *ocasión hace al ladrón* y que

El señor Don Juan de Robres
Con caridad sin igual
Hizo aquel santo hospital
Después de formar los pobres (1).

Por esto escribe el original poeta las siguientes y expresivas palabras: «Así como se ha escrito *La Divina Comedia* antes de Dante y se podrían escribir la *Eneida* antes de Virgilio, el *Orlando* antes de Ariosto, *Los Portugueses* antes de Camoens, el *Quijote* antes de Cervantes y el *Fausto* antes de Goethe, podría una crítica mal intencionada realizar un pensamiento que con buenísimos propósitos ya tuvo mi amigo el Sr. Menéndez Rayón, y es, el de escribir un libro titulado *Las Doloras y los Pequeños Poemas antes de los Pequeños Poemas y las Doloras.*»

Son pues los elementos de que se compone una obra de arte, algo que está en la sociedad misma cuando nace el individuo que ha de reunirles y patrimonio de todas las inteligencias desde las más elevadas á las más humildes.

(1) He parafraseado acomodándole á mi objeto el conocido epigrama de D. Juan de Iriarte.

CAPÍTULO II

La imitación en el arte.

«Ἐ ποιοῖα θῆ καὶ ἡ τῆς τρα-
γωδίας ποίησις, ἔτι δὲ κωμω-
δία καὶ ἡ θιθουραμβοποιητικὴ καὶ
τῆς ἀλητικῆς ἢ πλείστη καὶ
αἰθαριστικῆς, πᾶσαι τογγάνουσι
οὔσαι μιμήσεις τὸ σύνολον.»

(Aristóteles—Poética, I—1)

Dice Juan Pablo Richter en la primera de sus *Teorías Estéticas* que la poesía no puede definirse por ser ya en sí misma una definición.

Verdaderamente, han sido muchos los que penetrados del carácter inefable de las materias sentimentales, han querido renunciar á toda explicación referente á la belleza, matando así una de las ramas filosóficas más legítima é interesante; pero reconociendo que no va del todo descaminada esta opinión, no he de someterme por eso á ella sino que al contrario pienso, que todo objeto puede ser materia ó asunto propio de investigación y que el descuido en que hasta estos últimos años han teni-

do los psicólogos de todos los países al estudio de los sentimientos, es causa y no pequeña del lamentable atraso en que se encuentra la ciencia de las producciones artísticas.

Según Aristóteles, todas las manifestaciones del arte son copias aproximadas en todo lo posible á la realidad. «La epopeya, la tragedia, la comedia, la ditirámica y casi todas las especies de la aulética y de la citarística son en general imitaciones (μιμήσεις)» y el arte considerado en su aspecto subjetivo «el poder de crear lo verdadero con reflexión» (1).

Cuanto más real y verídico sea un relato, más bello será; testigo es la poesía griega con su objetividad y carácter plástico que hace que los personajes de sus poemas sean figuras llenas de vida y movimiento.

Esta disposición poética de los griegos ha sido atribuida á muy diversas causas y á especialísimas dotes que en ellos brillaron, pero donde la explicación se encuentra es en la ternura y sencillez de su alma que refleja los objetos con la ingenua naturalidad del aldeano que ve las cosas cual son y no con la vista turbada del civilizado que tiene tras de su ojo físico un microscopio espiritual (2).

(1) Ἡ μὲν οὖν τέχνη ἐξίς τις μετὰ λόγου, ἀληθοῦς ποιητικῆ ἐστίν.—Aristóteles.—Moral á Nicomano.—Libro VI.

(2) J. P. Richter.—Teorías Estéticas.

La imitación ha de ser lo más directa posible sin el intermedio de cavilaciones, que por algo se habla de *la intuición del genio*. Cuando la obra no es producto de la espontaneidad de la imaginación, sino que en ella han tomado excesiva parte los devaneos del discurso, en lugar de gravar en ella la serenidad olímpica de lo natural, se la tiñe fácilmente con el color pasional de todo lo mundano.

Me es imposible concebir un poeta que no sea observador, que no esté enamorado de la naturaleza, que no vea envelesado todo cuanto en ella se encierra, los cielos y los campos con sus animales y sus flores, el alma y sus abismos.

Poéticos en extremo me parecen los versos siguientes de Chaucer:

«Nada hay que más atraiga mi pensamiento
ni que á mi pecho cause más regocijo,
que los libros que ganan mi confianza
y que según mis fuerzas atento admiro.
No hay temor de que deje mi biblioteca
por el juego del mundo más divertido.
Solo cuando se acerca la primavera,
y á agitarse comienzan los nuevos nidos,
cuando se abren las flores, adios mi calma
y adios mis libros» (1).

Se ha dicho de Voltaire que no tiene en su *Henriada* bastante yerba para dar de comer á un

(1) Copiados por J. Lubbock en *La dicha de vivir*.

caballo (1), aludiendo á la demasiada filosofía y poca tendencia que en ella se observa á los espectáculos de la naturaleza imprescindibles en las obras de verdadera poesía, y en efecto, Voltaire que había vivido siempre aspirando al favor real y algún tiempo en la corte de Federico II, que apenas si habría disfrutado de las delicias primaverales y habría visto pájaros y flores del campo, nos ofrece una literatura de salón, hábil pero artificiosa, culta pero corrompida, como engendrada en la atmósfera viciada de la ciudad. ¿Cuánto mejor no es á pesar de lo pernicioso de la doctrina la ruda poesía de las *Cartas de la montaña?*

La poesía ha de ser el fingimiento de cosas útiles cubiertas con hermosa cobertura, como dice el Marqués de Santillana en su *Prohemio ó carta al Condestable de Portugal*, pero ese hermoso ropaje á que alude no ha de ser el lenguaje cultilocuente y rebuscado del literato fantasioso, sino la *parlatura natural et drecha* de que tanto hablaron entonces los poetas provenzales.

Este realismo puede ser aplicado á todas las artes.

Mas ¿se ha de creer por esto que las artes habrán de ser solamente hijas del salvajismo y de la incultura? En manera alguna.

(1) Véase Alcalá Galiano.—*Historia de la literatura Española, Francesa, Inglesa é Italiana en el siglo XVIII*, página 64.

El cultivo de las letras, está desde luego reservado á las inteligencias más civilizadas, pero no á las civilizadas con el vértigo de sabiduría de los titanes de la nueva Babel, sino con recta y bien entendida civilización, con el saber tranquilo, gracia del cielo, que consiste en darse cuenta de las cosas, que funde la realidad y la ciencia en una sola entidad, y hermana al sabio con el rústico y bendice y compadece la ignorancia y enseña lo más grande á que podemos tender: á saber ignorar.

¿Desaparece con la civilización la poesía? A primera vista se presenta claro el hecho de que según la ciencia va explicando los grupos de fenómenos que fueron durante mucho tiempo fuente de inspiración poética, va desapareciendo su encanto, y así las ciencias exactas son de muy poca poesía á pesar de la copla de Bartrina (1).

Los sabios se complacen mucho con la investigación de conocimientos antes ignorados; son según dice Ribot, (2) como el cazador, á quien gusta más correr la liebre que cogerla.

(1) Dice así:

¿Y dirán de la ciencia que es prosáica?

¿Hay nada, ¡vive Dios!

bello como la fórmula algebráica

$C = \pi r$??

(2) Véase el prólogo de la *Psicología inglesa contemporánea*, traducción española.

Comparados nuestros conocimientos con un horizonte de luz, la poesía no se encuentra, ni en el círculo iluminado, ni en las oscuridades de la ignorancia, sinó en la circunferencia que marca la penumbra.

Ahora bien, como quiera que esta circunferencia se va continuamente ampliando con el progreso, desaparece el misterio y el atractivo de una gran parte de la realidad, mientras el muro de las sombras se agranda y nos presenta nuevos é insondables enigmas.

Así la inteligencia humana se vé. más envuelta cuanto más se desenreda, así es más impotente cuanto más extiende su poder, así el sabio es el que más ignora, así se acrecienta la poesía según por otra parte desaparece.

Quizá sea que en lo indeterminado se encuentra más adecuada expresión á la *voluntad* como dice Schopenhauer (1) frente al mundo de la *representación* y por eso será la música la superior de las bellas artes.

En presentar á la consideración de los hombres el misterio que encierra lo indefinido tal cual ello es, en imitar la parte de la realidad propicia para impresionar bellamente el alma, es en lo que consiste el arte.

(1) Véase *El Mundo como voluntad y como representación*.—Traducción española de *La España Moderna*.

Y no vaya á creerse que ha de ser la poesía según los clásicos una servil imitación de todas y cada una de las cualidades de la realidad. Si el poeta no hiciese otra cosa más que retratar, reproduciría objetos naturales que de nada nos servirían existiendo ya en la naturaleza.

Por eso, observa con mucha oportunidad el señor Menendez y Pelayo en el tomo I de su *Historia de las ideas estéticas en España*, que si Aristóteles hubiese pensado en una absoluta imitación, no hubiera llegado á decir que *la poesía tiene un sentido más profundo y más serio que la historia, porque la 1.ª expresa lo general y la 2.ª lo particular* (1). Y como todas las cosas tienen un reflejo de lo general no hay objeto que convenientemente imitado no pueda ser materia de arte.

Il n'est point de serpent ni de monstre odieux
Qui par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux:
D'un pinceau délicat l'artifice agréable,
Du plus affreux objet fait un objet aimable (2).

Es lo mismo que Aristóteles decía en esta forma: Objetos que en la realidad veríamos con horror como bestias salvajes y cadáveres les contempla-

(1) Δύ και φιλοσοφώτερον και σπουδαιότερον ποιήσεις ιστορίας ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποιήσεις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. (Aristóteles.—Poética.—IX.—1).

Se ha solido hacer esta cita diciendo que *la poesía es más verídica que la historia*.

(2) Boileau.—Poética.—Canto III.—Vers. 1, 2, 3 y 4.

mos con placer en sus representaciones más delicadas (1).

Esto ocurre por el instinto natural de la imitación, instinto por el cual el niño goza en sus juegos remedando los actos de sus mayores y las personas se deleitan viendo en el teatro representadas acciones á veces las más ordinarias pero que gustan por verse con la verdad de la realidad (2), pues como dice el Doctor Alonso López Pinciano en su *Filosofía antigua poética*, las cosas del teatro como nos las dan por la vista hacen más impresión que si en casa se leyeran (3).

De la realidad es de donde al poeta tiene que venirle la inspiración. Se supone comunmente que la fantasía es creadora porque combina tipos ideales que no corresponden al mundo real, pero esta facultad no puede apartarse un momento de la imitación fiel de lo anteriormente visto.

(1) ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὀρῶμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἡχρῶμενας χαίρομεν θεωροῦντες, ὅσον θηρίων τε μωρῶς τῶν ἀτιμωτάτων καὶ νεκρῶν. (Aristóteles.—Poética.—IV.—1.)

(2) Horacio refiriéndose al poder de esta realidad que entra por los ojos, dice:

Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus, et quæ
Ipse sibi tradit spectator:

(Epistola ad Pisones.—Vers. 180, 181 y 182).

(3) Véase la *Historia de la Literatura y del arte dramático en España*, por A. F. Schack.—Tomo I, pág. 460.

La misma previsión (prævideo) en el sentido estricto de *visión anticipada* ó penetración en el futuro de la realidad, es completamente imposible.

Preveer en el lenguaje corriente, vale tanto como adivinar lo que va á suceder en un asunto cualquiera y esa adivinación contradice claramente la naturaleza de nuestros medios intelectuales y el procedimiento para adquirir la verdad.

Se puede conocer lo presente como susceptible que es de impresionarnos, así como recordar los conocimientos pasados, pero conocer lo futuro, penetrar en lo que no ha llegado á ser, en lo que aún no tiene realidad, es una verdadera quimera.

Todo cuanto creemos ver en lo porvenir, no es más que lo que existe en el pasado visto de otra manera. No empezamos á tener idea de lo futuro hasta que no adquiere en nosotros cierta extensión el recuerdo de lo que ya fué, ni se despierta en nosotros indicio alguno de previsión en tanto no hayamos conseguido una cierta experiencia.

El niño con sus cortísimos conocimientos y casi nula experiencia, se encuentra en cada momento sorprendido por innumerables sucesos que impiden su libre acción y que no ha podido preveer. El anciano en cambio que ha visto ya mucho en el mundo, calcula de antemano con precisa exactitud los obstáculos que en la mayor parte de las ocasiones pueden asaltarle. Es decir que tan extensa es la

previsión como la experiencia, tan grande el campo de lo venidero como el que vemos pasado.

Si yo estoy en la vía férrea y veo venir el tren hacia mí, me separo antes de que llegue para que no me coja; si salgo de una habitación templada á la calle en un día de mucho frío, me abrigo para no sentir sus efectos. Pero ¿por qué me anticipo á ejecutar esa serie de movimientos para retirarme de la vía y preservarme del frío? ¿Lo hago acaso por el poder de una fuerza inteligente que pueda penetrar tan pronto en lo pasado como en lo venidero para conocerlo y adivinarlo?

Cuando yo me aparto del tren que llega hacia mí no miro seguramente á los efectos desastrosos que vaya á causar. ¿Cómo podría yo representármelos si *no han sido* todavía y aun ignoro si llegarán á tener realidad porque medie alguna circunstancia imprevista? Miro á los que en algún tiempo anterior haya visto ú oído referir; me aparto *porque se ya* que el tren con su enorme masa y velocidad desarrolla una cantidad colosal de fuerza, capaz de causarme en un momento la muerte.

Yo me abstengo de molestar á mis semejantes por cumplir con un deber anteriormente establecido y porque sé que maltratándoles incurriría en el desprecio general y en un delito para el cual tienen las leyes positivas fijada una pena; no tendría ese mismo reparo en ocasionar alguna molestia á un

animal cualquiera, á un gato por ejemplo ya que por ello no perdería las consideraciones de los demás hombres, ni me expondría á sufrimiento alguno.

Me abstengo igualmente de comer unas carnes porque las he probado y sé que no me van á gustar, pero busco y cómo otras porque son los manjares que más me agradan. ¡Quién me habría de decir, no habiendo leído algo de los principios religiosos de los árabes y de los antiguos egipcios que al maltratar á un gato cometía un crimen horrendo, (1) y al comer carne de cerdo un pecado mortal!

Necesitaba *saber de antemano* para *prever* las consecuencias de mis acciones, que el gato era uno de los animales sagrados de Egipto y que la prohibición de la carne de cerdo es un precepto del Corán.

Una cosa parecida ocurre con la imaginación llamada creadora.

Suele decirse que mediante esta facultad el hombre puede dar vida y realidad á tipos ideales tan perfectos como los que existen en el mundo; pero si bien es cierto que podemos imaginar cosas que no hemos visto, no lo es menos el que siempre se presentan formadas con elementos percibidos con anterioridad.

(1) V. *La Criminalidad comparada* de Tarde.

Yo puedo pensar en un *monte de oro* y un monte de oro no existe, pero se puede contestar que existen los elementos de que se compone la creación imaginativa, el monte y el oro.

El monstruo de Horacio no existe en la realidad formando el todo que describe este poeta, pero existe en cada una de las partes que le forman.

Todo tipo formado pues por la imaginación, tiene que constituirse con materiales tomados de la realidad.

Solamente los fenómenos observados que se producen con arreglo á una ley por nosotros conocida son los que podemos preveer. Tan absurdo es pretender adivinar un suceso futuro que ni en sí mismo ni en sus relaciones haya caido bajo el poder de mi inteligencia, como intentar representarme la fisonomía y el aspecto general del Sultán de Turquía que no he visto nunca.

Ahora bien, aunque la imaginación se componga necesariamente de materiales presentes y pasados y no sea en realidad otra cosa distinta que la experiencia de lo que ha sido invariablemente en el pasado, y que tiene muchas probabilidades de seguir siendo en el porvenir, queda todavía en pié la mayor dificultad de la cuestión desde el momento en que sigue existiendo en nosotros *esa imagen*, esa concepción de lo que no tiene aún realidad.

Veamos cómo resolvía ya esta dificultad James

Mill según el resumen que hace Ribot de sus Teorías repetidas por todos los partidarios del positivismo actual: «Nosotros—dice—no podemos tener idea de lo futuro, porque rigurosamente hablando lo futuro es una no-entidad y no es posible tener idea de la nada.»

«Cuando hablamos de lo futuro, hablamos en realidad del pasado. Yo creo que mañana será de día, que habrá carruajes en las calles de Londres, que la marea se dejará sentir en Londón-Bridge, etc., todo esto son hechos del pasado. Nuestra idea del futuro y nuestra idea del pasado vienen á ser una sola cosa, sin más diferencia que la de haber retrospectión en un caso y anticipación en el otro.»

Pero ¿cómo se explica esta anticipación? La ley fundamental de la asociación nos lo muestra enseguida:

«Consiste esta únicamente en que cuando dos cosas han sido encontradas juntas frecuentemente, la una nos recuerda la otra. Entre estas conjunciones habituales ninguna nos interesa tanto como la de antecedente y consiguiente..... Yo he visto al cuervo volar de oriente á occidente lo mismo que de occidente á oriente, pero no he visto que una piedra abandonada en el aire vaya nunca de abajo arriba, sinó siempre de arriba abajo, siguiendo una dirección invariable. De aquí una asociación de ideas cuyo orden es invariable también.»

«La idea, pues, de todo hecho evoca la de un antecedente constante que le produce y la de consecuentes constantes que él produce. La noche ha sido seguida siempre de la mañana; la idea de la noche es por tanto seguida siempre de la idea de la mañana y esta idea, de las de los sucesos de la mañana y los de todo el día. A la idea de un mañana sucede la de otro mañana y un número indefinido de estos *mañanas* componen la idea compleja del porvenir» (1).

Esforcémonos en imaginar *un mañana*, hagamos mil intentos por traer á las mientes la idea completa del porvenir y el fantasma se irá desvaneciendo insensiblemente. Ese mañana no puedo representármole, por la sencilla razón de que no le he tenido presente nunca. El día que llamo *mañana* no es más que uno cualquiera de los que he visto, el tipo *día* tal como le he percibido desde que nací, día que *creo* ha de venir como han llegado todos los demás de mi vida, los unos sucesivamente después de los otros; por eso afirmo que *vendrá*, sin anticipar con ello nada nuevo que se adelante al momento presente (2).

(1) V. Th. Ribot.—*Psicología inglesa contemporánea*.— Tomo I, págs. 101 y 102.

(2) El mismo futuro *vendrá* que pasa en el castellano antiguo por la transformación *venir-ha*, *venirá*, *venrá* y *vendrá*, se compone de un infinitivo y un presente.

La idea de *belleza* es hermana de la idea de *verdad* y de la de *bondad*, por ser lo bello, lo verdadero y lo bueno, cualidades respectivas correspondientes á las tres facultades de nuestro espíritu, inteligencia, sensibilidad y voluntad.

Si la verdad es conformidad de nuestro conocimiento con el objeto, también la belleza es correspondencia entre nuestra sensibilidad y las cosas externas y la bondad adecuación perfecta entre la voluntad y el objeto querido.

Verum est id quod est, decía San Agustín, considerado desde luego el ser en cuanto cognoscible, y parafraseando el dicho del Santo de Hipona podríamos decir: belleza es *id quod est* en cuanto sensible y bondad *id quod est* en cuanto sometido á nuestra volición.

Es decir, que tanto la verdad como la belleza y la bondad, son objetivas, nos vienen de fuera y nuestro trabajo para adquirir tales nociones debe reducirse á formar imágenes ó copias de la realidad.

Todo lo existente es en sí fuente de verdad y en algún modo verdadero, dependiendo su afirmación de que haya una inteligencia que la reconozca; y según esto no hay errores en la naturaleza, siendo todos producto de la humana imperfección: *errare humanum est*.

De igual manera, todos los objetos son bellos y

buenos considerados en sí mismos y lo malo y lo feo son producto de las imperfecciones de la humanidad.

Sabido es que Platón ya hizo notar la correlación que existe entre las tres ideas á que venimos refiriéndonos, afirmación repetida con diversos motivos en varios de sus hermosos diálogos y especialmente en el titulado *el Convite* que dedica al amor.

No es pues de extrañar que nuestros clásicos preceptistas hayan concedido capital importancia á la verosimilitud y naturalidad de las composiciones artísticas, dejando á la imaginación de los autores una prudente libertad.

No vaya sin embargo á creerse que por el hecho de considerar la imitación como la fuente única de la belleza estética, va á quedar despojado el arte de la originalidad que tanto le avalora.

Ni la misma percepción ordinaria es quizá copia exacta del natural; por lo tanto, ¿cómo va á serlo la percepción artística?

He aquí cómo se expresa Sergi en su *Psicología Fisiológica* (1) hablando del fenómeno de la objetivación: «L'objet visuel projette des rayons qui, par le chemin le plus court, se réunissent au foyer sur la rétine, en formant les lignes de vision et les

(1) Véase pág. 99 de la traducción francesa de Mouton.

points de l'image sur cette même rétine. Dans la vision droite de l'objet, il y a une projection inverse des points de l'image rétinienne vers l'objet; alors se forment les lignes de mire qui ne coïncident pas avec celle de vision, mais qui en sont à une distance négligeable. Par la ligne de mire, on observe l'objet dans le champ visuel. Je dis que c'est là une *objectivation* de l'image rétinienne beaucoup plus claire que les autres objectivations comme celle des sons, et que c'est un produit ou un résultat naturel de l'activité perceptive qui extériorise le phénomène.»

Luego resulta según esto que el mundo *mío* es en cierto modo un producto personal de mi mente y por esto de no ser la sensación fenómeno exclusivamente *pasivo* é intervenir siempre en ella un factor individual, es por lo que *cada cual ve las cosas á su manera* y el artista las ve mejor que todos los demás.

El artista que al pintar un caballo procura sacarle imitado á la realidad hasta donde le sea posible, no se ha limitado, aunque se crea otra cosa, á copiar del natural, sino que *ha proyectado* del fondo de su alma el tipo imaginativo formado con elementos de los caballos *por él vistos*, tipo que resultará tanto más excelente, cuanto mayor sea su aptitud *para ver*.

Por esto no exige solo Emilio Zola en el artista

el *sentido de lo real* que podría ponerse en parangón con la *imitación* Aristotélica tomada en el sentido más estricto, sino que señala también como necesaria la *expresión personal* (1).

El verdadero escritor ha de poner en su obra con los materiales tomados de la realidad, su sello característico, su originalidad, su peculiar visión.

(1) Véase su *Novela experimental*.

CAPÍTULO III

Mecanismo de la imaginación

«Imaginer, au sens complet du mot, c'est construire avec des images. Cela est vrai de l'humble ouvrier qui invente un mécanisme, comme du musicien qui écrit une symphonie.» (Arvéat. — *Memoire et imagination*, pág. 156.)

Nunca he podido ver las cosas *de una vez* en eso que llamamos *el horizonte de nuestra conciencia*.

Ignoro si será una imperfección mía ó si el análisis subjetivo me habrá descubierto tan extraño cuanto importante fenómeno psicológico, pero el hecho es que mi conciencia carece de ese *horizonte*.

Toda mi imaginación se concentra en cada momento en un punto que corre y varía con rapidez pasmosa y que por efecto de un fenómeno intelectual parecido á la persistencia de las imágenes en la retina me hace creer en el uso ordinario de la vida que *simultáneamente* imagino varias cosas.

Entre la inmensidad del trabajo intelectual, solo una mínima porción adquiere la cualidad de cons-

ciente, verificándose lo restante en las oscuridades del mundo mecánico.

Cualquiera que observe con detención lo que en sí mismo ocurre, notará al momento, que la mayor parte de nuestra vida se produce *ella sola*, independiente por completo de la conciencia, en virtud de un automatismo ya organizado, al modo natural que lo hacen todos los seres irracionales.

Nos levantamos después del reposo de la noche, ejecutamos una série de movimientos ignorados para ponernos en aptitud de comenzar las tareas diarias, salimos á la calle, marchamos por el camino acostumbrado, salvamos los obstáculos que suelen presentarse en la marcha, leemos si es caso al mismo tiempo un periódico, nos preservamos del frío, y todo, absolutamente todo, lo hacemos inconscientemente, distraídos por cierta idea que nos preocupa y monopoliza sobre todo el resto de impresiones la cualidad de consciente.

Esa es la única idea, el exclusivo trabajo que se verifica *á sabiendas*; el resto del producto dormita en las profundidades ignoradas, al lado de la pequeña abertura consciente, hecha en el torbellino del trabajo mental (1).

Yo en este momento, distraído con el asunto sobre el cual estoy meditando, cojo la pluma, la

(1) Véase Richet.—*Psychologie générale*.

dirijo al tintero, la vuelvo sobre el papel y letra por letra voy escribiendo lo que la imaginación me sugiere, sin pensar en las sílabas de que se compone cada palabra, ni en la dirección que he de dar á cada uno de los trazos de que las letras constan, y sin embargo cumplo el fin que me he propuesto con igual exactitud y aun mayor que si hubiera sido todo mi trabajo producto de la reflexión.

El proceso de la vida sigue su curso cual si fuera una línea recta, en su mayor parte oscura y rara vez y solo por accidente iluminada con el resplandor de la conciencia y así como en la línea no hay puntos simultáneos, sinó serie sucesiva, en el horizonte de la conciencia no se presentan nunca dos impresiones á un mismo tiempo, sinó que las unas siguen á las otras, aunque la vulgar observación parezca confirmar la afirmación opuesta.

Hasta ahora ha dominado la común opinión de que nuestra conciencia presente, se compone de cierto número de conocimientos, la mayor parte de las veces muy numerosos; casi nadie se atrevería á afirmar que ni aún las personas más sabias pueden saber en un momento dado más de una cosa.

Sergi parece ser partidario de la multiplicidad de estados simultáneos y rechaza la opinión de Bain, Mill y Spencer que creen no se pueden percibir dos fenómenos á la vez. Mas á pesar de la multiplicidad de estados simultáneos que él admite, solo

uno está iluminado en su totalidad por la luz de la conciencia; los restantes se encuentran en las tinieblas de lo ignorado ó en la penumbra de la conciencia imperfecta y semi-orgánica.

«Hay un estado—dice—el de la conciencia clara y distinta que no puede ser más que sucesivo; es la conciencia con atención ya mencionada; pero es en la realidad una pura abstracción.... Se podría hacer un diagrama de los diversos estados de conciencia en los cuales los de la conciencia acompañada de atención, ocuparían una línea media bien señalada, y los de la conciencia oscura ó difusa, los puntos laterales á cada uno de los de la línea media. Se deduciría por este hecho que un estado de conciencia está constituido por un punto central claro y distinto y por puntos secundarios más ó menos claros, según su proximidad al punto central; y por consecuencia un estado de conciencia *real*, no *abstracto*, es un compuesto de diversos elementos, uno primario predominante, los otros secundarios, accesorios» (1).

La cuestión esta, acerca de si existe una coexistencia real entre dos estados de conciencia, ó una sucesión tan rápida que viene á aparecer como una simultaneidad, es según Ribot (2) muy delicada y está todavía por resolver.

(1) V. Sergi.—*Psychologie physiologique*, págs. 236 y 237.

(2) V. su libro *Maladies de la personnalité*, págs. 124 y 125.

La experiencia—dice este autor—parece resolverse en favor de una sucesión muy rápida y puede asegurarse usando una comparaci6n frecuentemente empleada, que la conciencia tiene su *mancha amarilla* como la retina y que por lo tanto el campo de la visi6n intelectual se presenta agrupado en derredor de un n6cleo que representa la *6nica idea* que en la conciencia puede existir en cada momento.

El horizonte intelectual se encuentra en un flujo y reflujo continuo, se forma y deshace en cada instante y cambia caprichosamente de formas como el vapor de la nube que se disipa y se reconstituye sin cesar en el espacio.

Nada hay permanente en nuestra vida psíquica; todo fluctúa y se renueva de un segundo á otro. Las cosas se vienen constantemente al pensamiento y constantemente se marchan sin durar apenas en él. Los recuerdos que la memoria va trayendo á nuestra conciencia actual, desfilan por nosotros, cual si desfilaran por callej6n estrecho, en donde no es posible ver más que uno y para eso mirando sin cesar.

«Cuando se procura, por ejemplo, tener fija por largo tiempo en el saber vivo la imagen de un *caballo*, se advierte desde luego que la tal imagen se hace confusa, después se borra, nuevamente revive y nuevamente desaparece: es decir, resulta, que

no se halla uno en situación de mantener continuamente en el saber vivo una y la misma imagen recordada, siendo preciso estar repetida y sucesivamente despertando la imagen que quiero representarme, durante un largo periodo de tiempo» (1).

Pero «todavía más fugitivos que los recuerdos de objetos vistos, son los recuerdos de palabras y de sonidos, cuando tales recuerdos son posibles. Si quiero representarme la palabra *caballo* por un tiempo mayor del que se emplea en la pronunciación ordinaria de ella, tengo que llevar la palabra á la representación y hacer que en cada sonido particular, en cada sílaba, se detenga esa representación; y aún este retardo me cansa muy luego: así por ejemplo, no puedo conservar de un modo permanente una *C* en el saber vivo. Si quiero que no se desvanezca la representación, tengo por fuerza que estar llamando repetidamente la *C* al saber vivo; tengo pues que repetir la representación de la *C* ó mejor dicho, tengo que estar pronunciando en silencio y unas después de otras muchas *C*, lo propio que sucede con los pensamientos» (2).

Resulta pues, como afirmación indudable que nunca podemos pensar más que en una cosa y aún

(1) Véase Stricker.—*Fisiología del Derecho*, pág. 18. No he podido ver la obra en que trata directamente este problema.

(2) Véase Stricker.—*Op. cit.*, págs. 18 y 19.

pensando en una sola, tenemos que estar empleando sucesivamente un esfuerzo grande de atención para que esa idea única no se aleje enseguida de nosotros.

Pugna esto, repito, con el común sentir de las gentes, que creen encontrarse siempre en posesión de un cierto caudal de sabiduría, pero fácil sería demostrar la verdad de lo que decimos.

Suele oírse con frecuencia en virtud de los estudios á que durante cierto tiempo hemos estado sometidos, que poseemos determinados conocimientos en tales ó cuales ramas del saber, en Historia, en Literatura, en Ciencias exactas, por ejemplo. Y no obstante, lo que la luz de la conciencia ilumina, es la más pequeña porción que puede concebirse.

Tomemos como tipo de observación el caso más desfavorable para nosotros; aquel en que un opositor con propósito formado de antemano, se presenta ante el tribunal calificador á dar cuenta de su aptitud en cuantos conocimientos encierra la Historia escrita de nuestra Patria.

Lleva en su mente como producto de la extensa preparación anterior, todo cuanto la humana memoria puede abarcar; mas invítale á que mire de frente y de una vez el extenso cuadro histórico recorrido; no lo conseguireis. Le ocurriría lo que á mí me ocurre y tiene que ocurrir á toda persona que observe con mediana detención; si atiende á la épo-

ca de la reconquista, no puede atender á la época de la dominación goda; si se fija en el reinado de Alfonso el Sabio, no puede fijarse en el de Felipe II. Las cosas se gravan en la memoria en el mismo orden en que se aprendieron y si en serie se han recibido, en serie habrán de aparecer para que salgan de la oscuridad en que se encuentran.

Todo el saber que poseemos está por decirlo así en un estado latente; los conocimientos pasan según les recibimos al depósito común en donde todo vive ignorado.

De las muchísimas cosas que el hombre tiene encerradas en el laberinto de su alma, una sola puede venir de cada vez á la conciencia; muchas esperan para llegar, el momento que la suerte las depare; infinitas más se desvanecen cansadas de esperar en el misterio silenciosas.

¡Cuánto no se encerrará en esta profunda sima que llamamos *Yo!* ¡Cuánto no se almacenará en este depósito! Pero una vez almacenado, una vez adquirido todo cuanto por nosotros penetra, se disipa en el olvido porque otras cosas se allegan de nuevo para ocupar su puesto.

El saber vivo ó actual es cortísimo; el saber en estado latente es inmenso, infinitamente mayor de lo que nos figuramos.

Lo que yo ahora sé, con saber vivo y actual; lo que en el momento presente ocupa mi conciencia,

es bien poca cosa, solo esto en que estoy pensando, esto únicamente: *En un momento dado no se puede pensar más que en una cosa*; y enseguida en este otro, mientras escribo estas palabras y dejo de escribir las anteriores, otra cosa se llega á mi actual saber, consecuencia inmediata de la anterior y casi la misma, indudable, clarísima, pero que antes no pude *saber* (1) por estar *sabiendo* otra. *Es absurdo pretender pensar en dos cosas á la vez.*

Pero el saber latente, la posibilidad que en mí encierro de traer al estado consciente nuevas cosas y decirlas, es inmensamente grande, tan inmensa como la cantidad de objetos que he podido ver y pensar en el trascurso de mi vida.

Yo me puedo ir acordando, es decir, puedo sacar al estado de conocimiento actual y sabido, todo cuanto tengo olvidado y me sucedió en el último año de mi carrera, pero á condición de no traer de cada vez más que un recuerdo. Inútil es llamar simultáneamente todos los sucesos; no se logra otra cosa que invocar la entidad *año*, la fórmula hueca y vacía, cuyo significado encierra silenciosamente todo lo que se puede sacar de allí por el proceso natural del recuerdo.

La historia que yo sé, es aquella de que puedo acordarme trayendo á la memoria actual suceso

(1) Me refiero al saber actual y consciente.

por suceso. El total, el conjunto histórico, la relación entera, es cosa que nadie puede haber visto ni imaginado, pero que puede haber *ido viendo* á través de su reproducción consciente, para presentar como realidad simultánea lo que no es otra cosa que serie sucesiva (1).

No puede pues, existir á sabiendas en cada momento más que una imágen; todos los demás resortes del espíritu funcionan en el misterio, envueltos en las nebulosidades de la vida orgánica.

La imagen que tenemos de un objeto, no es más que el *agregado* de las imágenes de los elementos de que se compone.

Cuando vemos por primera vez una flor, en el primer momento se nos presenta en síntesis la imagen total, pero difusa, sin la precisión necesaria para que nos formemos y conservemos á través del tiempo una idea clara de lo que hemos visto. Para verla bien, procedemos *por partes* y el análisis natural á nuestra inteligencia, nos lleva á examinarla detenidamente, por lo que respecta á cada uno de sus elementos y cualidades y esas impresiones parciales almacenadas y refundidas dentro, son las que luego desfilan por la conciencia y que creemos ver de una vez, el *complejo* resultante al cual damos el nombre de *flor*.

(1) Véase Sergi.—Op. cit., pág. 237.

De aquí que dado un complejo, pueda nuestro espíritu *evocar hacia él*, diferentes imágenes que no le pertenecen y *abstraer* en cambio otras que no convienen para el fin proyectado.

En la habilidad para llamar á la obra lo necesario y rechazar lo supérfluo, consiste el secreto principal de la operación artística. De ello depende que sea ó no verdadero el tipo ideal formado.

Así resulta ser la concepción imaginativa un todo armónico, formado por el engranaje de multitud de piezas que el artista cambia conforme á las necesidades.

Recuérdese con este objeto la verdad de los versos con que empieza la Poética de Horacio cuando habla del célebre monstruo del pintor.

CAPÍTULO IV.

El génio producto espontáneo de la naturaleza.

Mais souvent un esprit qui se flatte et qui s'aime
Méconnait son génie, et s'ignore soi même.

(Boileau.—Poética, vers. 19 y 20.)

Son muchos los que yerran la vocación.

El *nosce te ipsum*, máxima de la sabiduría antigua fué puesto en el templo de Delfos como conocimiento difícilísimo de adquirir, y en efecto, apreciamos con recto criterio, cualquiera cuestión exterior aunque sea de las más árduas, y no somos capaces de apreciar con imparcialidad lo íntimo, lo que á nosotros se refiere; *vemos la paja en el ojo ajeno y no vemos la viga del lagar en el nuestro*.

Los destellos que iluminan la inteligencia del génio, nacen sin saber de qué manera, con procedencia desconocida y en el momento en que menos lo pensamos.

Son estados sobre-humanos, hiperpsíquicos, de clarividencia, según expresión de Pilo (1), estados

(1) Op. cit., pág. 93.

en los cuales la memoria adquiere la intensidad de la alucinación y á veces más vivos é intensos que la realidad misma.

El estudio más prolongado, los cálculos más profundos, el discurso más sutil, se estrella en la resolución de un problema que nos preocupa, y la casualidad luego en el momento menos pensado nos trae la solución. Brota en la mente el conocimiento buscado, como salen de la tierra los vivos, sin pretenderlo, cuando la Divinidad les manda.

En el sueño, en el estado de común distracción, ó bajo el influjo estético de los acordes musicales, saltan conceptos dentro de nosotros como las estrellas aparecen en el cielo, después de haber estado cubiertas por el sol con su velo de luz, como surgen al amanecer los objetos, á la vista, según se disipa la oscuridad.

Después del genio está ya la naturaleza con sus misterios insondables; después del artista Dios, que lo ordena todo en su infinita Providencia, revelándonos cuanto á sus designios se refiere.

El genio es *Deus in nobis*. No puede darse de él concepto más hermoso (1).

C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire auteur
Pense de l'art des vers atteindre la hauteur:
S'il ne sent point du ciel l'influence secrète,
Si son astre en naissant ne l'a formé poète,

(1) Véase Pilo.—Op. cit. pág. 93.

Dans son génie étroit il est toujours captif;
Pour lui Phebus est sourd et Pégase est rétif (1).

¡Triste situación la del artista nacido bajo la esclavitud de su genio! Cuántas veces al contemplar una manifestación estética, pensamos en el autor de cuya inspiración ha salido y ansiamos asemejarnos á él como si fuera el ser más feliz de este mundo.

Sin embargo, nada más lejos de la verdad. El hombre de genio ha venido á esta vida para ser desgraciado. Lo que de ordinario ocurre es, que no sabe para qué vive, ó si una ola de la fortuna se anticipa y le llega á comunicar la misión que le está confiada, sigue ignorante y seguirá ignorando siempre si llegará á saber desempeñar y á conseguir la gloria deseada.

• Su vida es un sacrificio al gusto estético de la posteridad. Preocupado con el arte descuida muchas veces el atender á su propio camino en la vida, de donde con frecuencia resulta que marcha con paso torpe (2) mientras cuida con abnegación inmensa de todo cuanto se refiere al éxito de su obra y labra con ella las delicias de la existencia de sus semejantes.

(1) Boileau.—Poética, vers. 1 al 6.

(2) Véase Schopenhauer.—*El Mundo como voluntad y como representación*, libro III, pág. 34 de la traducción española de *La España Moderna*.

Es el genio en este mundo como la luz solitaria en campo oscuro y desierto; ilumina los pasos de cuantos por allí cruzan permitiéndoles la persecución de su felicidad, mientras ella lanza sus rayos en el vacío sin recibir nada de transeunte alguno. Todos la ven y ella se consume sin ver á nadie.

Mi reino no es de este mundo, decía Jesucristo y por librarnos de las miserias morales y calamidades del pecado, sufrió las atrocidades de la plebe y la horrible crucifixión. Así mueren los artistas que se adelantan á su época, con la cabeza destrozada de cavilar en los medios expresivos, sin encontrar uno que les entienda y recibiendo de todos el calificativo de *alucinados*.

Al artista le es preciso según dice Schopenhauer (1) olvidar el interés propio, el querer, las intenciones; despojarse durante cierto tiempo de toda personalidad, para quedar reducido á *puro sujeto conociente*, espejo límpido del mundo y esto no por relámpagos instantáneos sinó, durante tanto tiempo y con tanta reflexión como se necesita para reproducir la concepción que se forma por medio de los recursos bien meditados del arte y como dijo Goethe para «fijar en pensamientos eternos los fenómenos mudables que se balancean delante de los ojos.»

Convergen hacia la mente del artista en proceso

(1) Op. cit., libro III, pág. 30.

desconocido para él, la infinidad de detalles vulgares que se oyen en la vida ordinaria, los resultados de las lecturas, los recuerdos, los sueños é ilusiones y todo se resucita en su conciencia después de arrastrar por más ó menos tiempo una vida desconocida y lánguida y reunidos así los datos en el nodo de la inspiración y apercibido de su presencia es preciso que les proyecte al exterior irradiándoles en armónica creación para lo cual tienen que recorrer otro camino fuera también de los alcances humanos y no menos tortuoso y difícil que aquel por donde vinieron.

En el ángulo que marca el punto en que terminan los rayos incidentes y donde á la vez comienzan los de reflexión, allí se encuentra en prisiones la conciencia del artista, víctima de lo que por sus despiertos sentidos entra y no menos esclava de la intensa necesidad de darlo adecuada exterioridad.

He aquí un foco calorífico disipándose en los yertos espacios, he aquí la chispa luminosa ahogándose en la oscuridad, el ángel desterrado á un mundo de miserias en que no puede vivir, el espíritu aprisionado en las redes de la materia. ¡Este es el genio!

El entusiasmo enchido de inspiración forcejea por recibir salida, la mente se exalta, el corazón palpita y las fuerzas se abaten en silencioso éxtasis. La ola de la poesía llega á invadirlo todo de

tal manera que el númen quiere marcharse no solo de la imaginativa sino de la falaz mansión á que se halla trasportado y se encuentra poético todo cuanto no sea seguir viviendo la prosa de esta vida.

El artista no disfruta en un ápice de su existencia; la derrama sobre la posteridad, así es que la inmola gustoso en aras del bien común como si tuviese conciencia de que el día de su muerte renace á la verdadera vida.

¡Y todos quisiéramos ser artistas! Todos deseáramos ceñir la corona de gloria, ser blanco de los anhelos que se marchan del pecho de un público sugestionado. ¡Ah! el genio no puede oír el ruido de las palmas; vive en un país extraño á toda vanidad.

Cuando las cuerdas de nuestro corazón vibran al impulso de los acordes y melodías musicales, podría un espíritu libre de pasión, distinguir con exactitud dos aspectos antitéticos en el funcionamiento de la orquesta: de un lado están las armonías que salen hacia los oídos de los que escuchan, teñidas del bálsamo divino que embriaga y cautiva las almas; de otro el trabajo particular de cada músico, las fatigas, ensayos é intentos frustrados, los sudores consumidos en medio quizá de una vida de privaciones y amargas. ¡Qué contraste, á veces, entre el brillo deslumbrador de la obra estética y el pobre artista que está escondido dándola el sér!

Voy al teatro—dicen muchos—á divertirme, á dejar allí parte del fastidio que me causan los negocios diarios, á buscar alegría. En efecto, alegría suele haber allí, pero detrás del espectáculo, entre bastidores ¡qué calamidades, qué miserias, qué hambre en ocasiones!

Claro es que los actores no son el genio que ha producido la obra, pero son (si es que han de ser dignos de llevar tal nombre) talentos que la vivifican y avaloran.

Aquel gaitero de Gijón de que nos habla el maestro Campoamor en su dolora, que va á tocar al baile dejando á su madre enterrada, es imagen fiel del contraste que aquí quiero exponer (1).

¡Cuántos artistas son víctimas de la misión que les ha sido encomendada! ¡Cuántos son esclavos de su inspiración!

(1) Le retratan perfectamente los siguientes versos:

La niña más bailadora
—¡Aprisa!— le dice—¡Aprisa!
Y el gaitero sopla y llora,
Poniendo cara de risa.

CAPÍTULO V.

El genio fruto de la paciencia y del estudio.

Qui studet optatam cursu contingere metam,
Multa tulit fecitque puer; sudavit et alsit;
Abstinuit venere et vino.

(Horacio.—Poética, versos 412, 413 y 414.)

Si una vez nacida en nuestro interior la idea de la obra, no quedase nada que hacer para convertirla en creación artística, la vida del genio sería la dicha más grande que podría disfrutar un mortal.

Son muy pocos ó ninguno los que no hayan sentido en mayor ó menor escala los reflejos de la inspiración y no se hayan considerado en algún momento capaces de producir, pero muy pocos son también los que al experimentar las delicias de una ilusión y querer darlas salida, no han retrocedido en su intento, incapaces de llevar á la realidad sus ideales.

El instante de la inspiración es fugacísimo; si no se recoge con cuidadoso esmero el material espiritual y estético que á la conciencia viene, vuelve otra vez á disiparse y nuestro espíritu antes absorto

en la contemplación ideal, se sume de nuevo en el sueño de la vida.

Hace falta tener la atención alerta, velar constantemente para que nada se escape de este *entrar y salir* impresiones, y si esto se hiciera ¡cuántos genios á mayores no registraría la historia! Pero se quedan muchos de ellos en el terreno de la ineptitud por falta de voluntad para recoger del alma los espirituales brotes que han de vegetar en la obra.

Podrá ser que una idea superior sobresalga del torrente de la inspiración y ella sola por su fuerza expansiva salte del espíritu del artista é informe una obra casi espontánea en su exteriorización, pero esto es muy raro, pues aún afirmada la íntima relación entre el concepto y el signo natural con que se manifiesta (relación que hace se considere según se ha dicho á los dos fenómenos como fases de una sola entidad) hay que advertir que las creaciones importantes del arte, por su magnitud misma exigen una trama complicada de pensamientos y signos correspondientes, y si aquella unión íntima entre la idea y el medio expresivo es un hecho natural hablando particularmente de cada noción que á nosotros llega, no sucede así cuando se trata de dar enlace y existencia simultánea á muchas de ellas en que el trabajo de adaptación y de línea llega al máximum de aplicación.

«Une strophe, une page, un profil, un motif,

un arc, peuvent venir tout d'un jet et immédiatement impeccables; mais il n'en est pas ainsi d'un poème, d'un roman, d'un tableau, d'un mélodrame, d'un monument; et le long travail de triage et d'écart, d'ordonnance et de connexion, d'adaptation et de synthèse, reste à faire, défaire, refaire, avec la ténacité inquiète et souvent douloureuse aussi du mosaïsme. Mais ; combien d'idées nouvelles, de développements imprévus, de combinaisons heureuses ne jaillissent-ils pas spontanément comme des étincelles brillantes, de cette longue et âpre épreuve, de ce choc et de ce frottement continus, de cette lutte corps à corps avec la matière brute et avec les moyens rebelles!» (1).

Y este desesperado y minucioso trabajo, hecho paulatinamente y con plena conciencia por nuestra parte, llega unas veces á producir el fruto deseado por el artista, pero en las más no sirve para otra cosa que para ver con tristeza frustradas nuestras esperanzas de gloria y para ver que el público recibe con glacial indiferencia aquel fallido intento de obra artística, incubado bajo el sudor de una infeliz imaginación, que ó fué por la casualidad falsamente iniciada en los misterios de la estética ó ha tenido la desgracia de no ser entendida por las de sus contemporáneos.

(1) Véase Pilo.—Op. cit. pág. 95.

Es decir, que puesto ya una vez el genio en el momento de la ejecución, queda ignorante del resultado que pueda tener su producto aun cuando lo presenta en muchas ocasiones con una probabilidad muy próxima á la certidumbre. Suelta los que él estima certeros proyectiles de su ingenio y aquellas palabras ya exteriorizadas, aquellos rasgos técnicos que se decide á dejar marchar, allá van por los sendos espacios en pos de la inmortalidad. ¿Quién podría asegurar que lo conseguirán?

Y si no son eficaces, allí queda la inteligencia del artista viendo su equivocación, contemplando su propio desastre, sin poder hacer nada en beneficio de su causa, sinó es sufrir y llorar la derrota que él mismo por impulso de la fatalidad se ha labrado.

Nexcit vox missa reverti (1).

Por esto dijo Buffon que *el genio es la paciencia* y por esto necesita el artista un conocimiento tan esmerado de los medios expresivos y tiene que pasar también por su aprendizaje, no menos pesado y dificultoso que el de cualquiera profesión manual.

Rafael tenía costumbre de decir que el don sobrenatural que permite al espíritu encontrar la imagen sublime de lo bello es revelada á la con-

(1) Véase Horacio.—Poética, verso 390.

ciencia por el trabajo y de él afirmaba Miguel-An-gel que no debía su perfección á la naturaleza sino al mucho estudio (1).

Flaubert trabajaba catorce horas al día. Todo el mundo sabe que para este escritor la investigación de la perfección en el estilo había llegado á ser una verdadera enfermedad. De él se han referido muchas anécdotas; se ha dicho entre otras cosas que se levantaba por las noches para corregir una palabra. Le preocupaba hondamente el estilo y perseguía con pasión la ley misteriosa de la belleza en la frase (2).

Véase con qué cuidado dirige Quintiliano en sus *Instituciones* la educación del orador desde los primeros años de su niñez y cuánta importancia concede al tratado de la Elocución por referirse al acto de expresar los pensamientos.

Boileau dice refiriéndose al mismo asunto:

Un poème excellent, où tout marche et se suit,
N'est pas de ces travaux qu'un caprice produit:
Il veut du temps, des soins; et ce pénible ouvrage
Jamais d'un écolier ne fut l'apprentissage (3).

Y como dadas estas dificultades en la ejecución material, siempre ha de quedar un *quid* imposible

(1) Cita de Mosso.—*La fatiga intelectual y física*, pág. 176 de la traducción francesa de Langlois.

(2) Véase Mosso.—Op. cit., págs. 177 y 178.

(3) Poética, versos 309, 310, 311 y 312.

de traducir á la realidad, nunca marcha el hombre de talento conforme con su operación, y esta natural desconfianza que como es sabido hizo echar á Virgilio al fuego su Eneida, es el origen de todas sus ansiedades, torturas y correcciones.

Si el título para fundamentar el derecho de propiedad fuese el trabajo, como quieren ilustres jurisconsultos ¿dónde habría propiedad de carácter más eminente que la intelectual, en donde con frecuencia la materia y la forma salen del artista mismo? Nuestras obras son parte de nosotros, trabajo que nos sale del alma, por eso las queremos como si fueran propias hijas, y lo son en efecto, con filiación no menos natural é íntima que la material.

No son mayores los cuidados que una madre prodiga en cada instante á sus hijos, que los que el genio se toma para llevar á una existencia próspera las ideas que la realidad ha fecundado en nuestra imaginación.

CAPÍTULO VI.

La ecuación artística.

Natura fieret laudabile carmen, an arte,
Quæsitum est. Ego, nec studium sine divite vena,
Nec rude quid possit video ingenium: alterius sic
Altera poscit opem res, et conjurat amice.

(Horacio.—Poética, versos 408, 409, 410 y 411.)

En la última mitad del siglo XIX se vulgarizó en Biología y se aplicó enseguida á todas las manifestaciones del saber, la doctrina llamada de la *influencia del medio*, y aunque exagerada en sus consecuencias en la ciencia actual, encierra mucha verdad y hasta viene á ser la consagración de un axioma admitido por el mismo sentido común.

La organización en general no es otra cosa que el resultado de la constante adecuación del individuo á las circunstancias del mundo en que vive.

La vida toda se está elaborando continuamente merced á este fenómeno de adaptación, y tan es así, que en las condiciones ordinarias se está viendo su influencia, ya en el feliz cumplimiento de alguna determinada empresa, ya en la habilidad que reve-

lan los dedicados á la ejecución de ciertos espectáculos públicos, ya finalmente en la fama que se adquiere por el ejercicio de cualquiera profesión.

Darwin y Lamarck en la Organografía, Spencer en la Filosofía, Bernard en la Medicina, Wagner en la Música, Zola en la novela, Max Müller en la Lingüística y la *Escuela italiana* en el Derecho, responden á la misma fase del desenvolvimiento moderno de las ciencias.

El individuo por una parte y las circunstancias cósmicas por otra, son los dos factores que determinan la selección y la ley evolutiva á que está sometido el proceso vital.

Pueden considerarse estos elementos como dos fuerzas angulares aplicadas á un punto, de tal manera que si cualquiera de las dos varía, la vida representada por la diagonal se desviará en un sentido ó en otro alargando ó reduciendo la resultante total de la existencia.

Letamendi en su tomo I de *Patología General* representa con mucho ingenio esta doctrina por medio de la siguiente fórmula algebraica.

$$V = I \times C$$

En donde V representa la vida, I la energía interna ó fuerza orgánica con que nace el individuo y C el cosmos ó ambiente donde la vida se desarrolla.

Según esto, el arte como toda manifestación

vital, ha de someterse también á una ley parecida en su desarrollo y para investigarla no tendremos que hacer otra cosa más que aplicar aquella fórmula general al caso particular de que se trata.

Es evidente que á la producción del genio contribuyen también dos factores de opuesta procedencia, uno interno y otro externo.

El artista sin facultades nada consigue, no obstante los muchísimos y penosos esfuerzos á que se pueda entregar; y la buena disposición es también infructuosa sin el constante perfeccionamiento que da la cultura.

Disponer de buen natural y no dejarle abandonado á sus propias fuerzas para que lejos de perfeccionarse perezca en la inacción, tener inventiva y desarrollarla con la constante reflexión y el conocimiento más perfecto de los medios expresivos, son las condiciones que se precisan para producir obras de arte y que estas ejerzan prolongado influjo y vivan largos años en la conciencia de la posteridad.

Representando el arte por A, el genio por G y el estudio por E, tendremos la ecuación artística

$$A = G \times E$$

Siendo propiedad de toda ecuación, que si uno de los términos varía sin variar en la misma proporción el otro, desaparece la igualdad, cualquiera cambio que introduzcamos en los valores indeter-

minados de G ó de E, trastornará la ecuación y solamente podremos aumentar ó disminuir el uno, compensándole con una disminución ó aumento relativo en el otro para que el producto $G \times E$ siga siendo siempre el mismo é igual en todo caso al valor A.

El individuo de poco talento puede suplir su falta con un cultivo más esmerado de sus facultades anímicas, y al propio tiempo no sufrirá mengua ninguna su potencia creadora incurriendo en el abandono relativo de cualquiera de aquellas con tal de que se encuentren equilibradas con una excelente disposición natural.

No se me oculta que son desconocidos todos los términos de la citada ecuación y que por lo tanto no es posible hallar el valor de ninguno de ellos en valores ó función de los demás, pero habremos por lo menos con ella sintetizado y expresado con toda precisión el trabajo de la producción artística, fijando de esta manera sencillísima la importancia que en ella tienen las reglas y el ingenio, y sentando la verdadera base en que se ha de fijar la resolución de la continua polémica que ha tiempo sostienen con inconcebible ardor el clasicismo y romanticismo. Por lo demás nunca llegarán á determinarse aquellos valores á pesar de que los recientes estudios de Psicometría intentan convertir la energía psíquica en cantidad mensurable.

La razón no puede ser más fácil: Si lo que principalmente ha querido someterse á medida es la sensación por ser la manifestación psicológica más rudimentaria y fácil de ensayar, observemos que ha de medirse con la sensación misma y que la medida habrá de resultar por lo tanto con el error mismo que se trata de averiguar.

Se concibe que pueda reducirse á fórmula cualquier mecanismo, ya sea la trayectoria y velocidad que siguen los astros en su marcha, ya los pesos atómicos y leyes de las combinaciones químicas de los cuerpos, pero nadie podrá medir su sensación no despojándose de ella y percibiendo por otro medio distinto que los sentidos, operación imposible en esta vida que se revela á nosotros por intermedio de la materia.

Mas porque las cantidades E y G no puedan llegar á ser conocidas, no vaya á creerse cosa inútil el presentar planteada la cuestión en esa forma. Con ella tenemos siquiera un punto de partida muy apropiado para establecer hipótesis y hacer investigaciones semejantes á las que en otros ramos del saber se han llevado últimamente á cabo.

La normalidad en la producción artística está pues representada por una conveniente armonía entre la inspiración y los conocimientos técnicos. Cualquiera exageración en uno de los términos introduce un desequilibrio perturbador en la opera-

ción estética y á causa de esto, hay obras geniales verdaderos arranques de la inspiración, que no producen efecto alguno entre los contemporáneos del artista por no haber sido suficientemente comprendidas, mientras que en épocas posteriores llegan á conquistar el renombre que merecieron y otras en cambio vienen á empalagar y fracasar por el mucho estudio y la indigesta erudición de que se encuentran adornadas.

Según esto y tomando como tipo de racionalidad el promedio que representa la manera general de pensar y sentir en una sociedad, no es extraño que Lombroso haya considerado al genio como una de las fronteras de la locura. El hombre de excesivo genio, introduce una perturbación en la fórmula por el aumento de valor que toma G, así como el culterano la introduce por el predominio del valor E.

Es importante saber que estos dos valores representan en la fórmula un producto y no una suma; cada elemento que al genio se incorpora con los datos que el estudio suministra, no se adiciona á aquel sinó que le multiplica; bastando á veces una idea para que se despierten á su contacto inmensos horizontes.

Cada concepto que se aprende no es un algo á mayores que cae en el depósito de nuestro saber, es cierta cosa así como la piedra que se arroja á la su-

perficie de las aguas y las pone en ondulación y á veces como la chispa que penetra en un depósito de materias combustibles y pone en explosión el inmenso caudal de energías latentes que encerraban.

La idea de la mutua ponderación en que han de encontrarse estas dos energías colaboradoras del arte, se encuentra perfectamente marcada entre los antiguos. Horacio la establece de manera maravillosa en las cortas palabras puestas como encabezamiento á este capítulo. Quintiliano formula todos sus preceptos haciendo constante referencia á lo mucho que aparte de toda regla, puede por sí el talento; y el gran Boileau cree conveniente empezar su preceptiva poética afirmando cuán inútiles serán las reglas si el autor no siente la influencia secreta del cielo.

Ahora bien, el genio al tomar función se determina en reglas y estas al ponerse en ejercicio perfeccionan el genio. Ambos elementos muestran con claridad que originariamente y en esencia no existe más que uno, porque una es la realidad en su total conjunto. El discurso ve todas las cosas limitadas y reducidas á regla, la intuición las mira fuera del espacio y del tiempo. Si el sujeto no existiera no habría genio ni regla, naturaleza ni arte; todo en la realidad sería indistinto desapareciendo el dualismo psicológico.

¿Cuál de estos factores tomó primero indepen-

dencia y ser y empezó á oponerse y á ejercer influjo sobre el otro? ¿Son las reglas función del genio ó el genio cristalización de reglas? ¿Se hace la carne obra ó la obra se incorpora á la carne? Cuestión es esta que ha dado mucho que pensar y ha llevado tiempo muy precioso á los metafísicos, reduciéndose en último término á la vacía polémica sobre si el órgano engendra la función ó la función engendra el órgano; si el ave tiene alas *para* volar ó vuela *porque* tiene alas; si es primero el huevo que la gallina ó la gallina que el huevo (1).

(1) En este sentido habla Hegel con mucha gracia en su *Lógica* de aquel militar que enseñaba de dos maneras á sus soldados el procedimiento para hacer el cañón: ó cogiendo un barrote de metal apropiado y haciéndole el agujero, ó cogiendo un agujero y rodeándole de metal.

CAPÍTULO VII.

Intimidad de la expresión artística.

Ὅσα θεῖ θανάτων καὶ τοῖς σχήμασι συναπεργαζόμενον. Πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσι, καὶ χειμαίνεται ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα. Διὸ εὐφροῦς ἡ ποιητικὴ ἐστὶν ἢ μανικῶν τούτων γὰρ οἱ μὲν ευπλαστοί, οἱ δὲ ἐκστατικοί εἰσιν.

(Aristóteles.—Poética, XVII.)

Esta es una de las condiciones principales y acaso la fundamental en la generación de la obra estética. El artista ha de sentir con intensidad cuanto expresa en sus creaciones. Es intolerable la frialdad en cualquiera producción del arte y si el alma no siente verdaderos deseos de producir, si no es atormentada por las angustias precedentes al alumbramiento de la imaginación, vale más que no se torture ni se afane buscando con necedad en el vacío lo que no hay.

Para decir algo es preciso primero *tener de que*

decirlo. A la inspiración hay que dejarla venir y viene cuando el alma ha concebido y está llena de material expresable.

Hay ocasiones en que el sentimiento rebosa en nuestro pecho y sin poder por menos hay que buscar medio adecuado para exteriorizarle, pero en otras ocurre lo contrario; el sujeto se deshace en cavilaciones impulsado por la temeridad, con el objetivo puesto en la conquista de mundanas alabanzas y empezando con tonos grandiosos termina con *el parto de los montes*, legándonos el raquítico fruto de su ingenio.

Creo yo que la obra de arte en su mayor y más profunda porción, *no debe ser buscada* por nosotros, sino que *debe resultar* como una consecuencia natural de nuestros conocimientos y de toda la vida anterior.

Hay quien sin pensar que *el olmo no da peras* y que todos los cuerpos químicos tienen que obtenerse *de donde les haya*, cree ganar aplausos *echándose á escribir* sin asunto fijo *sonoras bagatelas* como decía Horacio.

El concepto fundamental que sirve al artista de punto de partida y en torno del cual se agrupan los demás, constituye al propio tiempo *el ideal y el motivo* determinante de su operación; es (pudiéramos decir en términos de escuela) respecto á la intención de aquel *su fin prepostero*.

Hay escritores inclinados á lo triste y á ello enderezan la pluma, sin haber tenido nunca dolorido su corazón; otros prefieren lo gracioso sin fundamento racional en qué basar la preferencia y todos ellos ignoran que «la naturaleza forma preventivamente nuestro interior para cada clase de situaciones» (1).

Para conmover, para hacer que nuestro sentimiento inocule el alma de los demás, hace falta en este la mayor intensidad. Solo así podrá llevarse á cabo y establecerse entre el artista y el público la simpatía, lazo misterioso que une las almas según la misma significación de la palabra.

Es doctrina vulgar en Psicología, señalar como manifestaciones de la comunicación psico-física ó unión del alma con el cuerpo dos fenómenos recíprocos é importantísimos; la *sensación* por medio de la cual nuestro espíritu recibe directamente las modificaciones del organismo y por mediación de este las de toda la realidad y el *movimiento* que nos sirve para devolver modificadas al exterior las impresiones anteriormente recibidas. Todo acto antes de manifestarse tiene un periodo de incubación en el mundo espiritual hasta que sale una *orden* misteriosa de movimiento que obe-

(1) *Format enim natura prius nos intus ad omnem Fortunarum habitum.*

(Horacio. — Poética, versos 108 y 109).

dece luego el cuerpo no se sabe por qué oculto procedimiento.

Pero aunque esta doctrina sea la que haya tenido más aceptación, adolece del vicio de origen, consistente en tomar como hecho indiscutible y perfectamente establecido el de la distinción de los dos fenómenos, el espiritual y el corporal.

La ineficacia de las distintas hipótesis ideadas para explicar la unión del alma con el cuerpo, viene á dar al traste con la base en que se funda toda esa doctrina propia para tiempos en que no estaba apenas adelantada la ciencia del alma, pero insuficiente ante el desarrollo que los modernos estudios psicológicos van adquiriendo.

Yo creo que los dos fenómenos se dan á la par unificados cual si fueran uno solo. La sensación no viene á ser otra cosa que el mismo movimiento con el acompañante del espíritu que le informa que está difundido por todo el cuerpo y por cada una de sus partes y que hace que mientras dure su unión sigan un desarrollo paralelo.

Toda la teoría de las ideas-fuerzas de Fouillée es una demostración de este principio.

En las más bajas escalas de la organización no existe otra cosa más que movimiento y el movimiento es en realidad como un resumen de todo el contenido de la Psicología.

La vida psíquica del individuo empieza á de-

sarrollarse desde *el movimiento automático primitivo* de que habla Sergi (1), ó desde la irritabilidad que dice Richet (2) y concluye cuando el movimiento reflexivo y voluntario vuelve otra vez al automatismo por la repetición y el habito. Recorriendo este trayecto se pasa por la infinidad de estados psíquicos que en nosotros se verifican, desde el más simple hasta el más complejo.

El mecanismo se encuentra lo mismo en la vida refleja que en la consciente la única diferencia está en que en esta última existe el aditamento de la conciencia. La sensación por sí misma no es nada; el obrar á sabiendas y el obrar á ciegas por puro instinto vienen á producir el mismo resultado y aun peor á veces el primero.

Si la causa del movimiento de la locomotora está en el combustible y en la fuerza expansiva del vapor, la causa de la operación humana está en las ideas y principalmente en los sentimientos que son ya por su misma esencia expansivos.

Se pueden citar infinidad de hechos para demostrar la completa correspondencia y simultaneidad que existe entre estos dos fenómenos, el sentimiento y la acción.

Todos hemos visto muchas veces, dice Mosso, paseando por las calles, personas que hablan á solas

(1) Op. cit., pág. 395.

(2) Op. cit., cap. I.

en alta voz; que se callan cuando se llega cerca de ellas y vuelven á tomar la palabra tan pronto como nos ven nuevamente retirar. ¿Qué ocurre de particular en esta situación ridícula que tantas veces habremos podido observar? ¿Cuál es la causa de esta incomprensible charla? El sentimiento dominante en esa persona, la idea intensa que bulle en aquella mente traducida al exterior de una manera espontánea por el movimiento más expresivo y propio del hombre que es el del lenguaje hablado.

Lo han dicho muchos autores: «el pensamiento es una conversación interior», «pensar es hablar» y no habrá nadie que preocupado con una profundidad grande de pensamiento no manifieste en sus gestos aun en contra de su voluntad signos inequívocos de la preocupación.

¿No hemos visto un millón de veces retratarse en uno la tristeza en el semblante y derramar lágrimas á merced de una desgracia ocurrida á alguno de sus seres queridos? Y tantas veces como el recuerdo llegue, otras tantas la tristeza sale al rostro.

¿No es frase vulgar y por todos admitida la que considera á la cara como el espejo del alma? ¿No es condición principal de los actores sentir la acción que vayan á representar, si es que han de salir airoso en el desempeño de un determinado papel dramático?

Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi dice Horacio (1), y en verdad, la base para expresar al exterior la tristeza es haberla sentido interiormente. Es inútil que uno se proponga escribir triste si es alegre la situación en que se encuentra; por eso existe una gran diferencia entre el pesimismo de Schopenhauer y el de Leopardi.

El pensamiento arrastra consigo la acción por ser dos aspectos de un solo fenómeno, y éste es el motivo de que la oratoria ejerza influencia tan arrebatadora sobre las multitudes, principalmente cuando va acompañada del tono cadencioso y del movimiento rítmico adecuado.

He oído referir de un artista dramático que cuando tenía que desempeñar algún papel propio de un personaje á quien estuviera encomendada alguna venganza terrible, arraigaba en él de tal manera este sentimiento, que con frecuencia debía estarle advirtiendo por lo bajo su interlocutor la situación ficticia en que se encontraban, pues de lo contrario la escena se hubiera convertido á cada momento en realidad.

El lazo recíproco entre la acción y el pensamiento se puede confirmar así mismo con numerosos hechos.

Yo lo he observado á cada momento con mis

(1) Epistola ad Pisones, versos 101 y 102.

discípulos más jóvenes y desaplicados. En el propósito de que aprendan algo para que puedan ganar el curso, he ensayado el procedimiento (al no producirme efecto por su desaplicación ninguno otro) de hacerles estudiar alto y á los pocos minutos de haber empezado á vocear, he conseguido que fijen perfectamente la atención en el libro y que se aparten de las múltiples distracciones á que se entregan abandonando la pereza que les domina.

Es un procedimiento raro y empleado solamente en el extremo de la desesperación, pero no por eso menos abundante en relativos frutos (1). Camino de fuera á dentro; empiezo por una *inducción ab extra* regulando, poniendo en tono las voces, para que estas concluyan por arrastrar consigo la atención y el pensamiento de los pequeñuelos.

En lugar de mover su alma, el manubrio digámoslo así para poner todas las ruedas de la máquina en movimiento, uso el procedimiento inverso: muevo las ruedas que son las que están á mi alcance seguro de que al comunicar con el manubrio en manera alguna ha de quedar este en reposo.

Todos sabemos los efectos desastrosos que pro-

(1) El que estas líneas escribe está dedicado á la enseñanza privada, en la que por exigencias temerarias del público, el crédito se halla como es sabido en *sacar adelante* al mayor número de alumnos, *sepan ó no sepan*, y ensayándoles como danzantes.

ducen las disputas aunque versen sobre asuntos de poca importancia y sean sostenidas sin el menor interés.

La mayor parte de nuestras diarias camorras surgen de la funesta costumbre de entablar aunque sea por broma, discusiones temerarias que para ser verdaderas luchas solo precisan la furia que con tanta facilidad provocan.

Empezar riñendo en broma y salir de veras es uno de los fenómenos que con mayor frecuencia ocurren y mucho más si en la disputa inicial no median solo palabras sino golpes, cosa que con frecuencia ocurre entre los niños y mozuelos retozones, llenos de salud y sobrantes de vida.

No se puede llorar en broma por largo rato sin concluir poniéndose verdaderamente triste; es una observación que cualquiera puede confirmar en sí mismo; y si queremos abandonar nuestros infortunios, esforcémonos en ejercicios alegres y variados segurísimos de que morirán las penas ahogadas por el trabajo muscular.

A este fenómeno responde la alta significación que en los pueblos antiguos tuvieron siempre el baile y la danza; á este precisamente se debe la honda misión de la gimnasia corporal que lleva consigo la higiene del espíritu.

El ritual de las religiones positivas ha establecido como condición indispensable el acompaña-

miento musical y la cadencia y el ritmo en los gestos y movimientos.

El triunfo de la oratoria se basa en la gallardía y agilidad del manoteo y en el número, tono y medida de la voz, suprema fuente de poder para arrastrar las multitudes. Y en fin, muchos, infinitos hechos podrían presentarse para atestiguar no solo la relación íntima establecida entre el pensamiento y la acción, sino la identidad absoluta y sobre todo la unidad del fenómeno psíquico que algunas veces presentá los dos aspectos aludidos, mecánico y consciente (1).

Esto afirmado, desde luego se comprenderá que el acto humano y por tanto el expresivo, producto corporal por excelencia no puede ser hijo exclusivamente de un *fiat* arbitrario de la voluntad, al cual como dice Ribot obedezcan los músculos sin saber cómo (2); es absolutamente imposible explicar de qué manera un *yo quiero* arrancado en la contienda de una deliberación puede hacer mover mis miembros.

El que los movimientos obedezcan á los mandatos de la voluntad, depende precisamente de que sean intensos en alto grado y de que no se aspire

(1) V. Payot.—*Educación de la voluntad*, traducción castellana de Ferrandiz.—Cap. II, párrafo V.

(2) *Maladies de la volonté*, pág. 14.

á expresar otra cosa que lo que con claridad se ha sentido.

Hay casos en que la voluntad dice *hágase tal cosa* y la cosa principia á hacerse desde el primer instante de la determinación, pero hay otros en que no estando el asunto bien maduro, busca el escritor la palabra y no la encuentra.

Nam neque chorda sonum reddit quem vult manus et mens,
Nec semper feriet quodcumque minabitur arcus (1).

Pero pensar con intensidad en la ejecución de la obra es aún cuando no se pase de las intenciones, comenzar al menos *in mente* su realización. *Querer* con fuerza es en muchos sentidos *poder*.

«Cuando yo pienso en andar—dice Fouillée—hay en mi cerebro algo que responde á la representación de mis piernas y á la representación de su movimiento, la cual es ella misma el comienzo de este movimiento. Pensar en la marcha es marchar en la imaginación; es á la letra marchar con el cerebro, no con las piernas..... Yo puedo marchar, significa: yo comienzo las primeras descargas nerviosas de la marcha y la continuación vendrá si estos movimientos no son contrariados, si la *idea* de la marcha llega á ser predominante, si el *deseo* de la marcha me arrastra, si yo *quiero* marchar» (2).

(1) Horacio.—Poética, versos 318 y 350.

(2) Fouillée.—*La liberté et le déterminisme*, págs. 3 y 4.

Sea pues la obra, espontánea, reflejo fiel de las ideas del artista, sea la expresión íntima, sincera, hija del buen sentido; esté vivo el pensamiento y encendida la imaginación y la forma, el ropaje de la idea tendrá que venir aun á su pesar.

Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant, ou sublime,
Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime:
L'un l'autre vainement ils semblent se haïr;
La rime est une esclave, et ne doit qu'obéir (1).

(1) Boileau.—Poética, versos 27, 28, 29 y 30.

CAPÍTULO VIII.

Influjo espiritual del arte.

Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡθυςμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἐκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, θρόνων καὶ οὐ θι' ἀπαγγελίας, θι' ἑλέου καὶ φόβου περαινουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

(Aristóteles.—Poética, VI.—1)

Punto de trascendental importancia en el estudio del arte es el referente á su finalidad, tema muy discutido en la mayor parte de los tratados de Literatura y Retórica cuando tratan de la novela y del teatro, por lo generalizadas que están estas producciones literarias y por el influjo que según ello han de ejercer necesariamente en la vida.

Dejemos á un lado las diferentes soluciones que se han dado al problema y que en sus dos tendencias más diversas se reducen: ó á señalar al arte una finalidad agena por completo á la obra, ó á mantener la doctrina llamada del *arte por el arte*.

No es de esta finalidad deliberada y preconcebida por el artista de lo que aquí quiero tratar, sino del resultado, del efecto que ella por sí produce en la sociedad una vez terminada la ejecución y después de haber sido lanzada á la consideración del público.

Respecto á esto, será poco todo el cuidado que el artista se tome con el fin de que su obra no resulte pasto nocivo al alma de los que la contemplan, porque si bien es cierto que no se *aprenden* la virtud ni el vicio y que por lo tanto no hay que conceder un decisivo influjo á las lecturas, no lo es menos el que las ideas perniciosas que por nosotros cruzan, dejan indefectiblemente su huella tomando carne con tanto mayor impulso cuanta más grande es la afinidad que existe entre ellas y las pasiones é instintos malvados que yacen adormecidos en el corazón de la mayor parte de los hombres.

No hay nadie que tenga su alma limpia de toda mancha y aún la más pura conserva un depósito inconsciente de elementos tóxicos infiltrados en el subsuelo de su carácter moral.

¡Cuántas veces un concepto leído, una ilusión despertada al contacto de una obra inmoral, vienen á turbar nuestro sosiego, á impurificar nuestro espíritu, á torcer las intenciones hasta entonces buenas y santas para que en esta doble naturaleza

nuestra quede para siempre el *ángel* postergado á la *bestia!*

De algo de esto debe de cuidar el arte sinó queremos considerarle como producto supérfluo de nuestra mente, como vegetación humana exuberante pero con rosas de esas dobles, fragantes y sin fruto de que nos habla Lamartine.

Si el público y todas las circunstancias históricas en que vive el artista influyen en su manera de pensar y sentir de tal modo que pueden considerarse los frutos de su ingenio como una mera reunión de elementos diversos ya preexistentes y no como creaciones *ex nihilo*, también ha de suponerse influencia del genio en la sociedad en que vive y en los siguientes que perciben las bellezas de su obra puesto que irradia hacia ellas cuanto á él convergió añadido y sazonado con el condimento de su originalidad.

Claro es que según sea el arte y dentro de uno mismo la importancia de la manifestación artística, así será su influjo; por eso Aristóteles cuando dijo en su Poética que el arte *purgaba las pasiones*, lo afirmaba hablando de la tragedia por ser una de las producciones de más plasticidad en la literatura, una vez que los hechos se ven representados y no referidos y ya se hizo mención (1) del poder que

(1) Véase pág. 28.

tienen las impresiones que entran por los ojos á diferencia de las que se reciben en narración por el oído (1).

No se crea por esto que la purificación de las pasiones no se lleva á cabo según Aristóteles más que en la tragedia; con una lectura medianamente atenta de esta Poética se ve al punto que también la epopeya y las demás artes la consiguen aún cuando en menor escala por la razón antedicha.

La música es una de las bellas artes á que se ha concedido una misión más importante en la educación de nuestros sentimientos.

«Fué costumbre de los Pitagóricos—dice Quintiliano en sus *Instituciones Oratorias*—(2) excitar sus ánimos al son de la lira después de haber despertado, á fin de estar más animosos para trabajar; y para conciliar el sueño solían del mismo modo serenar antes las potencias al son de la misma lira

(1) Dejo á un lado la discusión acerca de si es ó nó auténtico el pasaje transcrito al principio de este capítulo. No pueden ser más claras las palabras de Aristóteles por lo cual á ellas me atengo al pié de la letra y veo por otra parte que el motivo principal de haberlas negado, no es otro que el no haberlas entendido.

(2) Lib. IX, Cap. IV. Seria cuestión de no terminar si me extendiera en citas de lo mucho aprovechable que tiene Quintiliano sobre la *Psicología del escritor* aplicable á este trabajo. Lo reservo para un estudio especial y más detallado de *Tecnogenia Literaria* que exige tiempo muy superior al de que ahora dispongo.

para poner en tono los alborotados pensamientos del alma.»

«El sagrado Orfeo intérprete de los Dioses, apartó del crimen y del trato salvaje á los hombres silvestres; por eso dijeron los antiguos que amansaba á los tigres y á los feroces leones. Y de Anfion el fundador del alcázar de Tebas, se dijo, que hacía mover las piedras con el sonido de su lira y las llevaba donde quería con sus melodiosas canciones» (1).

Semejante influencia educadora y social señala Aristóteles á la música en su *Politica*.

Hé aquí cómo se expresa el Bachiller Alfonso de la Torre en su *Visión delectable de la Philosophia y artes liberales*: (Habla la música en forma de alegre doncella). «Tanta es la necesidad mía que sin mí no se sabría alguna sciencia ó disciplina perfectamente. Aún la esfera voluble de todo el universo por una armonía de sonos es traida, et yo soy refecion et nudrimendo singular del alma, del corazón et de los sentidos; por mí se excitan et despiertan

(1) Hé aquí las palabras de Horacio:

Sylvestres homines sacer interpresque Deorum
Cædibus et victu fædo deterruit Orpheus;
Dictus ob hoc lenire tigres rabidosque leones:
Dictus et Amphiom, Thebanæ conditor arcis,
Saxa movere sono testudinis, et prece blanda
Ducere quo vellet.

(Epistola ad Pisones, vers. 391 á 396).

los corazones en las batallas y se animan et provocan á causas árduas et fuertes; por mí son librados et relevados los corazones pensosos de la tristura y se olvidan de las congojas acostumbradas. Y por mí son excitadas las devociones et afecciones buenas para alabar á Dios sublime et glorioso, et por mí se levanta la fuerza intelectual á pensar trascendiendo las cosas espirituales, bienaventuradas y eternas» (1).

No he tenido cuidado en extender las citas sobre asunto tan interesante porque seguramente mis palabras no podrían revelar el pensamiento con igual exactitud y elegancia y además las que he copiado cuadran perfectamente con mi manera de sentir.

Expresa mejor la música los afectos de nuestra alma que cualquiera de las demás bellas artes, siendo á este propósito sugestiva en alto grado la lectura de los capítulos que tiene Schopenhauer dedicados á las artes en su citada obra *El mundo como voluntad y como representación*.

La música por la misma ley de las vibraciones del sonido, por la relativa inmaterialidad del medio de expresión y por la influencia espiritual del ritmo, se acomoda más á exteriorizar las impresiones internas.

(1) V. *Historia de las ideas estéticas en España*, tomo I, volúmen II.—Apéndice pág. 319.

Pero también la Literatura es de inmensa trascendencia cuando se la considera en relación con este influjo moralizador.

Nuestro Juan Luis Vives elogia singularmente *La Celestina* por considerar su desenlace como *ejemplar escarmiento* (1) y el mismo Fernando de Rojas cuando se excusa versificando al comenzar la *Tragi-Comedia*, compara su enseñanza con la *píldora amarga* metida para poderla tragar dentro del dulce manjar de su obra.

Cristobal Suarez de Figueroa dice que la comedia es imitación dramática de una entera y justa acción, humilde y suave que por medio de pasatiempo y risa *limpia al alma de vicios* (2).

«Orfeo enseñó los santos misterios y el horror al asesinato; Museo los remedios de las enfermedades y los oráculos; Hesiodo la agricultura, el tiempo de las cosechas y de las siembras. Y al divino Homero ¿De dónde le ha venido tanto honor y tanta gloria, sino de haber enseñado cosas útiles, como el arte de las batallas, el valor militar y la profesión de las armas?» (3).

(1) V. *Historia de las ideas estéticas en España*, tomo II, pág. 232

(2) V. Schack.—*Historia de la literatura y del arte dramático en España*, tomo III, pág. 348.

(3) Aristófanes—cita hecha por Pierron.—*Historia de la Literatura Griega*, tomo I, pág. 348.

La misma cuestión que nos ocupa fué propuesta en el siglo XVIII por una academia de Borgoña para que se disputaran los escritores un premio, cosa que venía usándose con mucha frecuencia en Francia.

Se trataba de resolver si el cultivo de las letras ha contribuido ó no á hacer mejores á los hombres y Rousseau inclinándose por la negativa obtuvo el primer lugar (1).

No le ganó sin embargo por la excelencia de la doctrina, ni él seguramente siguió tal teoría por creerla más verdadera que la contraria, sino como más propia para revelar ingenio y conquistarse lauros.

En la actualidad se ha ocupado extensamente del asunto la *Sociología Criminal* alegándose estadísticas y discutiéndose mucho sobre si aumenta ó no la criminalidad con la civilización (2).

De todas suertes para poner la discusión en sus verdaderos límites, habría que precisar el sentido verdadero de la palabra *civilización*, pues si por ella ha de entenderse la cultura intelectualista moder-

(1) V. Alcalá Galiano.—Op. cit., páginas 129 y 130.

(2) Puede verse una ligera reseña para tomar idea del asunto en *La Criminalidad Comparada* de G. Tarde, traducida por Adolfo Posada. En honor á la brevedad me conformo con hacer esta pequeña referencia sin que por eso fuera inoportuno apuntar aquí algunos datos.

na que pugna con la religión, desprecia los sentimientos más tiernos del hombre y hace caso omiso de la moral, no es extraño que esta falsa civilización corrompa las sociedades; pero si el más civilizado ha de ser el que sepa vivir más y mejor, el más humano, el que cultive la ciencia como medio para algo más alto, no como fin en sí, el que tenga más reposada la conciencia, más tranquilo el espíritu y más limpia el alma, entonces la civilización ha de ser de bienhechora eficacia y las escuelas en donde se proporcione el mejor antídoto contra la criminalidad.

Procuraré ahora dar una explicación psicológica de esta influencia que el arte ejerce en los sentimientos de la muchedumbre.

No acierto á comprender cómo una afirmación tan exacta y de sentido tan claro ha podido ser considerada como vacía de sentido ó sometida á extrañas interpretaciones y cómo ha llegado á hacer creer á algunos que se halla en esta parte confusa é incompleta la Poética de Aristóteles.

Hé aquí cómo dice Corneille que se verifica la purificación de las pasiones: «La compasión por la desgracia de nuestros semejantes, nos conduce á creer que puede ocurrirnos algún día un suceso igual: así como el temor que esta creencia produce en nuestro ánimo nos lleva al deseo de evitarlo y este deseo de purificar, moderar, rectificar, des-

arraigar de nosotros la pasión que hace á ellos infelices. Por la razón común, natural é indudable de que para evitar el efecto es preciso extirpar la causa» (1).

Esta purificación por *el ejemplo* puede rechazarse con solo la breve consideración que hace el señor Fernández Espino cuando dice que no es posible discurrir con tranquilidad en esas situaciones solemnes y terribles; pero no puedo quedar conforme cuando afirma que da lástima ver al gran Corneille seriamente afanado en hallar el verdadero sentido de lo que en realidad no le tiene.

El Sr. Fernández Espino cree que Aristóteles exigía se encaminase *deliberadamente* la tragedia á ese fin, siendo así que nada dijo el filósofo en ese sentido y que la purificación hay que entenderla verificada de una manera *inconsciente* y como *un resultado* del terror y de la compasión.

Puesta la cuestión en este sentido, permítaseme ya una digresión psicológica tan larga como sea precisa para ensayar la explicación que creo acertada, poniendo á contribución conocimientos modernos y que por lo tanto no pudieron estar en el saber del Estagirita cuando vió por intuición esta importantísima verdad.

(1) V. Fernández Espino.—*Estudios de Literatura y de Crítica*, pág. 137.

Mientras Weber echaba los fundamentos á la Psicofísica haciendo minuciosos experimentos sobre las sensaciones de peso y de la vista y Fechner formulaba en virtud de ellas su famosa ley de que *la sensación crece proporcionalmente al logaritmo de la excitación*, nadie pensaría que habían de tener aquellas investigaciones una aplicación tan universal.

Los principios de la nueva ciencia psicofísica son aplicables á todas las manifestaciones espirituales, sino precisamente bajo el supuesto de la medida y del número, que es la tendencia con que por lo general se la cultiva y que ha servido de estímulo á Julian Besteiro en su libro dedicado á esta materia, al menos en lo esencial del origen, progreso, descenso, y desaparición de las sensaciones.

Weber halló que no á todas las excitaciones correspondía una sensación determinada y que para poder apreciar si un peso es mayor que otro es preciso que éste exceda á aquel en $\frac{1}{40}$ de su peso por término medio (1).

Los movimientos de la sensación no son por lo tanto tan continuos como los de la excitación. Puede afirmarse que la ley de la inercia es también aplicable á los fenómenos del espíritu y que por ella siempre se queda atrás la sensación con res-

(1) V. Ribot.—*La Psychologie allemande Contemporaine.*

pecto al excitante por la natural tendencia del alma á la insensibilidad.

Según esto puede la ley de Fechner desenvolverse en los tres principios siguientes que señala Delboeuf, que no deben considerarse como adiciones á ella según este autor piensa (1).

1.º *Ley de degradación de la sensación:* A igualdad continua de excitante, la sensación tiende constantemente á desaparecer.

2.º *Ley de progresión entre la cantidad de excitación y la cantidad de sensación correspondiente:* Para que la sensación siga estacionada, es preciso que sea producida por excitantes cada vez más intensos.

3.º *Ley de tensión ó de alteración de la sensación:* Llegado á cierta magnitud el excitante, la sensación tiende á convertirse en dolor y llega por fin á desorganizar nuestra sensibilidad.

Estas tres leyes aplicadas al gusto y á las emociones estéticas, pueden enunciarse en la siguiente forma:

1.ª *Ley de degradación:*

Un espectáculo artístico que agrada mucho la primera vez que se contempla, concluye por causarnos hastío si en él no se introducen las convenientes variaciones para que vaya siempre despertando mayor interés.

(1) V. su *Examen critique de la loi psychophysique.*—
Deuxième Partie.

2.^a *Ley de progresión:*

Según vaya nuestra sensibilidad gozando de mayores deleites espirituales, será más exigente en materias artísticas y necesitará bellezas más elevadas que disfrutar.

3.^a *Ley de tensión:*

Llegada la emoción estética á cierto límite, viene el aplanamiento del gusto y es preciso descansar y reponer las fuerzas psíquicas en lo vulgar y ordinario de la vida para que vuelva á ser nuestro espíritu capaz de impresionarse.

Podemos por efecto de esta *psicofísica emocional* despertar en las almas cualquier sentimiento que convenga, con solo valernos de los atractivos á ello conducentes y anular en cambio otros contrarrestándoles con el desarrollo y la influencia de aquellos.

Y como los móviles no suelen ser según queda apuntado las ideas que son de suyo cosa fría para despertar el interés, sino los afectos y sentimientos, conquistando el arte el dominio de la sensibilidad y conocido en la medida posible su mecanismo, tendríamos reunidos los principales materiales para aquella ciencia de la *Etología* con que soñaba Kant (1) y podríamos llevar á cabo de una manera

(1) V. *Fundamentos para una metafísica de las costumbres*. — Biblioteca Económico-filosófica.

segura y racional la educación de la voluntad que tan maravillosamente ha expuesto Payot (1).

Si los tratados de moral son impotentes para hacer hombres buenos por la ineficacia práctica del concepto ético, no sucede otro tanto con la obra de arte que habla directamente al alma y hace palpitár el corazón.

El artista de genio ejerce extraordinario influjo en las muchedumbres, mueve á su capricho los sentimientos del vulgo, es un tirano de los gustos é inclinaciones del público, para lo cual no ha de atender solo á la parte intelectual de la obra, sino á la dulzura y al sentimiento, que ha de informarla.

Non satis est pulchra esse poemata; dulcia suntu
Et quocunq; volent ánimu auditores agunto (2).

De aquí lo peligroso del arte y lo muy discutida que ha sido su moralidad; porque si el artista sabe elegir las bellezas y distingue con exactitud lo bueno de lo malo, puede proporcionar muchos beneficios á la sociedad, pero en el caso contrario su obra será una fuente de obscenidad y un instrumento de perversión.

¿Por qué puede el arte cambiar el curso de la voluntad y no tiene esa eficacia la ciencia con toda su

(1) Op. cit.

(2) Horacio.—Epístola ad Pisones.—vers. 99 y 100.

elevación y majestad? ¿En virtud de qué razones una decisión propia y bien meditada carece de valor práctico y el ageno sentimiento de un artista desconocido sugiere incidentalmente y sin saber cómo al alma y determina nuestra conducta? Porque el *sentimiento* es algo más íntimo que la *idea*, porque la sensibilidad tiene un entronque más directo en la organización y en la vida y marcha á la par con ella, opuesta muchas veces al mecanismo intelectual de la representación.

Se disimulan los pensamientos que uno lleva dentro, pero las emociones, como si fueran algo propio é integrante de la misma carne brotan á la superficie del rostro determinando en él una exuberante riqueza de rasgos fisiognómicos de donde nace la más general manifestación del lenguaje.

Hagámonos dueños de los sentimientos estudiando preventivamente las leyes psicológicas de su desarrollo, y de ese modo manejaremos los resortes de que depende la conducta de los hombres; así se moverá á nuestro antojo el *muñeco humano*, esclavo en su marcha de la batuta y del compás musical, triste donde ve calamidades, alegre donde percibe alegrías.

Ut ridentibus arrident, ita flentibus adflent
Humani vultus (1).

(1) Horacio.—Epistola ad Pisones, vers. 101 y 102.

Si tan grande y tan beneficiosa puede ser esta influencia, no debe el escritor ceñirse á los gustos del público, de *la bestia fiera* como le llama Alarcón, por temor á sus inapelables fallos; esto sería rebajar á sabiendas el arte. De este modo se disolvería la personalidad del artista en la *mediocritas* del vulgo y la obra de la civilización y del mejoramiento social se haría imposible.

Si la obra artística ha de ejercer alguna misión educadora, hace falta que el gérmen de la belleza se derrame á los cuatro vientos y arraigue en las muchedumbres aún cuando sea á su pesar, mejorándolas.

Si el literato por ejemplo admite como dogma fundamental la conquista de la opinión pública, transige con la imperfección y la incultura y desperdicia su genio.

Genovesi decía: «L'huomo é una tal potenza qui unita ad altra, non fa un equale á la somma, ma al quadrato de la somma» pero yo creo que al unirse la inteligencia de un hombre á la de otro ú otros, el resultado no es la suma sino la diferencia y que en materias de arte es preferible la monarquía absoluta á cualquiera forma de la democracia.

Decían los romanos (y hago de ello desde luego aplicación al terreno de la estética con referencia á *Su Majestad el público*): *Senatores boni viri, senatus autem mala bestia.*

CAPÍTULO IX.

Vida de la obra artística

Hic meret æra liber Sosis, hic et mare transit
Et longum noto scriptori prorogat ævum.
(Horacio.—Poética, vers. 345 y 346).

Tienen las obras de arte su vida propia sin contar con la que la imaginación las comunica mientras dura el periodo de gestación técnica.

Una producción es en muchos sentidos un individuo con perfecta independencia y sustantividad.

No todas tienen la misma vida. Hay algunas que viven largos años y disminuyen de valor como si su contenido se hubiese agotado para siempre tomando cuando menos se piensa nuevos bríos; otras duran lo que la momentánea pasión que halagaron y caen en el olvido como los sentimientos pasajeros que fomentan y que son ordinariamente el yugo que esclaviza nuestra voluntad.

Ruedan los cantos por la corriente abajo de las aguas y se desgastan á la acción del rozamiento continuo que sufren, adoptando caprichosas formas que modifican su manera de ser é impiden averiguar la procedencia que trajeron. Se pulverizan las

rocas á la lenta influencia de los vientos y á la química reacción del ácido carbónico. Marchan los organismos diversificándose en evoluciones heterogéneas, hasta producir las especies animales y vegetales que pueblan el Universo. Todo vive, todo se cambia, todo marcha camino de la destrucción, ofreciendo materia informe á los reapariciones siguientes. ¿Acaso habría de ser la obra de arte el único producto *definitivo*, fuera de la acción de la causalidad y del tiempo?

No; si la forma, si el ropaje fluctua, con mayor razón fluctuará la sabia que le vivifica; si la letra se renueva, más se renovará el espíritu informador.

Pero se dirá: Bueno que se transforme el lenguaje que al fin y al cabo es bajo su lado externo un producto fisiológico; admitido que el pensamiento cambie como cambia la materia por la cual se traduce. En todo proceso hay que suponer *algo que se hace* constantemente, base y sustento de la evolución, pero háy también *algo hecho* que *va quedando* y que por haber adquirido ya *ser* no se puede *des-hacer*, y á este *algo hecho* pertenece la obra. Las producciones literarias transmitidas por tradición de oído en oído, podrán vivir y desenvolverse á cada nueva trasmisión, mas no así las que sufrieron *traslado eterno* al libro, ni las que para siempre se grabaron en el lienzo del pintor. *Verba volant, scripta autem, manet.*

Mas entendámonos: *Los escritos permanecen* ó nó, según lo que se quiera entender por *escrito*.

Si con esta palabra denominamos al signo puramente gráfico, á la figurilla, al garabato, entonces los escritos *permanecerán* (hasta que se borren por supuesto) y no se habrá dicho gran cosa. Pero el *garabato* no es la obra; las figurillas de la escritura nada son por sí solas, *nada significan para el que no sabe leer*, prueba de que aun cuando las exterioricemos *quedan en el interior*. El alma de las mismas no está entre las letras de sus palabras, sinó en el alma del que las escribió que se pone mediante ellas en inteligencia con los futuros lectores y en este sentido los escritos no permanecen; marchan rodando por la corriente de las generaciones, que interpretan, pulen, quitan y alargan á sus anchas lo que el autor quiso decir.

Públicos hay, que hacen buena la obra más mala, despreciable la de mejores condiciones, que comunican vida á las que parecían muertas para el gusto de todos.

He oido decir que nuestro gran Zorrilla se asombraba cuando veía el delirio con que los españoles representaban su *Tenorio*. Había por lo visto recibido este drama después de escrito y fuera ya de los alcances del poeta un aumento considerable que él mismo reconocía no ser debido á la propia iniciativa.

Aquella sonora poesía se nutrió en el teatro con el espíritu de los espectadores. En cada representación se empapaba la letra de nueva frescura y sentimiento y adquiría mayor expresión.

Lo ordinario es no leer lo que los escritores dijeron sino *lo que nosotros quisimos que dijeran* y así aún cuando el vocablo sujete al pensamiento, puede arrastrar este una vida próspera independiente de aquel.

Las épocas han dado siempre á ciertas obras la supremacía artística sobre todas las demás y los hombres han entrado á saco en el fondo de las mismas, chupándolas el jugo y estrujándolas hasta quedarlas secas de sabia que otra vez han desarrollado los años después de largo y absoluto olvido.

La importancia de las obras, se manifiesta y extiende en esferas concéntricas cada vez más extensas.

Toda civilización rompe la costra que determinaron las inteligencias anteriores dando á la producción mayores alcances y horizontes más ricos.

Una sola idea sirve en ocasiones de raíz para que de ella se desenvuelvan otras nuevas.

Los argumentos corren por las Literaturas disfrazándose bajo múltiples formas acomodadas constantemente al carácter de cada pueblo y originando series de producciones literarias ligadas por verdaderos vínculos genealógicos. Ejemplo, los *Ama-*

dises y Palmerines con sus descendencias en línea recta y colateral de que da razón cualquiera de nuestras buenas historias de la *Literatura Española*.

D. Pascual Gayangos en la Introducción al tomo de la *Biblioteca de Rivadeneira* dedicado á los *Prosistas anteriores al siglo XV*, presenta una reseña de la marcha de la colección de apólogos llamada en nuestro romance libro de *Calila e Dimna*, partiendo de la India y á través de las civilizaciones antiguas de Persia, Arabia, etc., y por las literaturas europeas modernas.

Sería estudio sugestivo, interesante y muy ameno, aún cuando de extraordinaria dificultad, el encaminado á investigar el modo cómo cada fábula de las que en su mayor parte son leídas en las escuelas, ha pasado del Oriente á Grecia y Roma con Esopo y Fedro y de aquí á La-Fontaine, Samaniego é Iriarte.

Müller tengo noticia que lo ha realizado con espantosa erudición respecto á las trasmigraciones de la fábula de *La lechera* que, ya se presenta en la forma con que la reviste Samaniego, ya bajo la del religioso que lleva un tarro de miel á la cabeza como en *El Conde Lucanor* del infante D. Juan Manuel, ya entra finalmente disfrazada á formar interesantes argumentos dramáticos como el del *Paso de las aceitunas* de Lope de Rueda.

La transformación de las fábulas no se opera sin embargo de una manera tan sencilla como pudiera creerse en vista de lo que se acaba de decir. Si la trasmigración se verificara directamente de unas en otras colecciones, no costaría grandes fatigas disponiendo de los originales, presumir la manera como cada escritor aprovechó los trabajos de sus predecesores, pero lo que ocurre es que leído un argumento, el lector se lo refiere oralmente á otros, cada uno de estos lo vuelve nuevamente á referir y así en lo sucesivo, hasta que pasados muchos años se olvida la procedencia que trajo el relato y de este modo se aumenta extraordinariamente la dificultad.

El cuento callejero con que se amenizan las sencillas veladas de la gente rústica, adornado con diferentes atavíos propios de toscas y desocupadas imaginaciones, no es hijo en la mayor parte de los casos de la lenta y casual ficción popular, sino de la seria meditación del estudioso filtrada paso á paso entre las clases más bajas de la población y perdido el carácter personal que primero tuvo.

Las sentencias y refranes que de niños aprendemos, producciones espontáneas que decimos de la sabiduría del pueblo, no provienen del común sentir de los de abajo, sino del artificio de los de arriba. De esta manera el conocer científico se vacía en el común y viceversa, demostrando que los dos vienen de la misma fuente.

Si después de pasada la primera edad y aprendidas las nociones ordinarias, nos dedicamos á estudiar, y á leer, tropezaremos en la ocasión menos pensada con el dato que en el uso cotidiano recogimos, con el cuentecillo de la niñera que educó nuestros pasos, con el consejo que nuestros padres nos dieron para la práctica de la vida.

Cuando paso junto á un coplero de los que cantan y explican sucesos descomunales en la plaza pública á presencia del *cartel aclaratorio* y tiendo la vista por el pasado, siempre digo entre mí: ¿De dónde habrán venido estas coplas, aventuras é historias disparatadas que tanto pesan en el fondo misterioso de nuestro carácter? ¡Quién tuviera—exclamo—poder suficiente para penetrar en minuciosa retrospección hasta los más remotos fenómenos que comenzaron á formar el temperamento espiritual de cada hombre! ¿No podría el alma constituir una prehistoria de sí propia?

Lo cierto es que en esos *libros de cordel* hay retazos del origen más diverso y que las mismas reminiscencias que allí se reconocen de sucesos memorables y de cultísimas y renombradas epopeyas, esperan otro recopilador que las reuna y concentre para que tomen y derramen nueva vida y siga la humanidad variable y siempre una, tegiendo y destegiendo la tela de la existencia.

Tantas vueltas y revueltas como dá la sustan-

cia cerebral viniendo sin cesar de lo inorgánico á lo vivo y volviendo de lo organizado á lo mineral, dan las eternas ideas que viven en las obras de arte y alimentan nuestra fantasía.

Así sucede que cual se forma la nube de vapor acuoso y se condensa después en gotas de agua para humedecer la tierra y dar lugar á sucesiva evaporación, se condensa en el poema la materia épica de antemano elaborada y torna esta á caer en lluvia fecunda sobre las sedientas muchedumbres.

El genio se halla en medio del proceso para servir de lente y verificar la convergencia y si de la realidad tomó toda la materia á la realidad se la vuelve mejorada en estética creación.

No se piense demasiado sin embargo en el arte popular como si el suelo que pisamos diera *obras* según dá flores y frutos naturales. Si en la dirección de fuera á dentro es dogma filosófico fundamental el *Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*, en la dirección contraria, de dentro á fuera lo es el inverso, *Nihil est in sensu quod prius non fuerit in intellectu*.

He vuelto pues aunque con paso torpe y azaroso al punto en donde comencé la indagación, restándome solo hacer por vía de apéndice breves consideraciones sobre la importancia del clasicismo en relación con el presente estudio.

APÉNDICE

Volviendo por el clasicismo.

Soy muy amante de novedades y buscando algo *nuevo* que decir en lo referente al arte, algo que tenga mucha vida y se aparte de los tópicos y variedades comunes, he tropezado entre otras obras clásicas con la ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ de Aristóteles.

Allí flota la esencia de todo cuanto puede decirse de interesante en materias estéticas.

Hay muchos preceptos que no tienen hoy aplicación con los usos que imperan y determinan el gusto, otros que repugnan y pueden únicamente explicarse con una consideración detenida acerca de las aficiones y modo de ser de aquellas sociedades, pero por bajo de todo eso que no viene á ser sino la envoltura temporal de la idea, late el sentido hondamente humano que no muere con los años.

No suele hablarse de los clásicos sin sacar enseguida á colación las discusiones relativas á *las tres unidades*, siendo así que es en ellos cuestión muy secundaria.

Acerca de este asunto habría muchísimo que decir, no solo por lo que á la cuestión afecta, sino por la malicia y la ignorancia con que se ha producido.

No se trata aquí de otorgar la palma á una de estas dos escuelas poéticas, examinando qué obras tienen mayor valor si las de los antiguos ó las de los modernos; se trata de sus teorías literarias, de sus preceptos relativos al arte, de conceder la debida importancia á lo que al fin y al cabo constituye la razón de ser de una asignatura que se estudia todavía en nuestras Universidades é Institutos y que no ha sido suprimida por ninguno de los diferentes planes de enseñanza que se han sucedido.

Se acusa en primer término á los antiguos preceptistas de *puritanismo* y de ser inflexibles legisladores del lenguaje, cuando lo que ocurre es que en ellos se encuentra con perfecta claridad el germen de la evolución lingüística de la moderna Filología (1).

La incultura y la torpe crítica que es quien ha establecido la antigua y aun vigente oposición en-

(1) Hé aquí lo que dice Horacio hablando de la renovación de las palabras:

Ut sylvæ foliis pronos mutantur in annos,
Prima cadunt: ita verborum vetus interit ætas
Et juvenum ritu florent modo nata, vigentque.
Debemur morti, nos nostraque.

(Horacio.—Epístola ad Pisones.—vers. 60 á 64).

tre clásicos y románticos, nos ha presentado también al clasicismo como carga enojosa de reglas opresoras del genio, sin duda porque al caducar con las épocas lo fortuito del gusto y revestirse de formas nuevas, disgustaban los antiguos preceptos vivos un tiempo pero ya desusados y propicios á ser por otros sustituidos.

Muchos bárbaros (1) á quienes sin embargo debemos el desenvolvimiento del teatro nacional, *bárbaros que enseñaron al vulgo á sus rudezas*, han hecho creer que las excelencias de la literatura española de los siglos de oro fueron debidas al romanticismo de nuestros mejores poetas y al predominio del *genio* sobre el *arte*.

Jamás los antiguos pensaron en semejante oposición, ni desdeñaron lo *original* por lo *reglamentario*. La Poética de Horacio tiene como se habrá visto bellísimos pasages dedicados al asunto, que por la forma que revisten y novedad que aún tienen, acusan que debieron ser algo de lo que más de dentro le salió al cultísimo lírico latino.

Nunca fué desatendido el fondo por los clásicos.

Scribendi recte, sapere est et principium et fons (2).

Cui lecta potenter erit res,

Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo (3).

(1) Así se expresa Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*.

(2) Horacio.—Epístola ad Pisonés, verso 309.

(3) Ib., vers. 40 y 41.

El *saber* es en efecto la base para poder escribir bien y al mismo tiempo, que procuremos escoger asunto proporcionado á nuestras fuerzas.

La discusión referente á si una obra literaria es hija de la naturaleza y genio del escritor ó del arte, es resuelta según sabemos por Horacio en el sentido armónico de que ambas cosas contribuyen por igual á la producción artística (1).

Vosio daba la verdadera solución cuando decía:
Natura incipit, ars dirigit, usus perficit.

Ni da lumbre el pedernal
Sin auxilio de eslabón
Ni hay buena *disposición*
Que luzca faltando el *arte*.
Si obra cada cual aparte
Ambos inútiles son (2).

Lejos de menospreciar los clásicos la inventiva y el talento del escritor, son (aún cuando se haya creído lo contrario) los verdaderos apologistas del genio.

Innumerables ejemplos además de los mencionados podrían sacarse, no solo de Aristóteles, Horacio y los antiguos, sino de los humanistas del siglo XV y de los neo-clásicos franceses. Y en cambio de las reglas que ellos nos suministraron,

(1) Recuérdense los versos 408 á 411 puestos al principio del capítulo VI y los primeros de la Poética de Boileau.

(2) Iriarte.—Fábula del pedernal y el eslabón.

fundamentales é interesantes salvo raras excepciones, tenemos ahora un fárrago inaguantable de preceptos del cual nadie hace caso, aún cuando casi todos le hemos estudiado oficialmente. Sin embargo, escuchamos á cada paso críticas dirigidas contra algunos profesores que con muy buen criterio, traducen, comentan ó citan con frecuencia la Epístola de Horacio á los Pisones.

Lope de Vega, el genio del romanticismo, vituperado por los escritores del siglo XVIII y elevado en el XIX á la mayor altura por los alemanes y muchos de los nuestros, se presenta respetuoso con las reglas y se declara en el arte revolucionario *á su pesar*.

Tanto se ha falseado su pensamiento, que cuando se habla de él con este motivo, no es ordinariamente sino para decir que mientras escribía sus comedias *encerraba los preceptos con seis llaves* para solo obedecer á su inspiración.

Como una muestra de la falsedad de la cita y de cuán poco gustoso se dejaba llevar del romántico desenfreno, hagamos la cita completa como procede para no hacerle decir lo que nunca dijo ni tuvo intención.

Que quien con arte ahora las escribe, (1)

Muere sin fama y galardón; que puede

(1) Las comedias.

Entre los que carecen de su lumbré,
Más que razón y fuerza, la costumbre.
Verdad es que yo he escrito algunas veces
Siguiendo el arte que conocen pocos;
Mas luego que salir por otra parte
Veo los monstruos de apariencias llenos,
A donde acude el vulgo y las mujeres,
Que este triste ejercicio canonizan,
A aquel hábito bárbaro me vuelvo; (1)
Y cuando he de escribir una comedia,
Encierro los preceptos con seis llaves;
Saco á Terencio y Plauto de mi estudio
Para que no me den voces; que suele
Dar gritos la verdad en libros mudos,
Y escribo por el arte que inventaron
Los que el vulgar aplauso pretendieron;
Porque, como las paga el vulgo, es justo
Hablarle en necio para darle gusto (2).

No soy de los que creen que la Poética enseña á *hacer versos* ni la Gramática á *hablar*, como tampoco creo que aprendamos con la Moral á *ser buenos* ni con la Fisiología á *digerir*, pero creo con toda mi alma en la eficacia de estas y de las demás ciencias y en que el *ingenium rude* nada puede *sine studio*.

La gimnasia intelectual del arte, el sudor del trabajo espiritual, purifican el talento de escorias é inmundicias.

(1) Al de escribir las rudezas del vulgo.

(2) Lope de Vega.—*Arte nuevo de hacer comedias*.

Ahora bien: esto es discutir por discutir, hablar por hablar, pero no existe oposición entre la naturaleza y el arte, ni aun siquiera hay dualidad de entidades. Existencia tienen en nosotros ambos conceptos pero ante una consideración medianamente elevada veremos cómo se resuelven en una superior síntesis que desde nuestra razón responde á la naturaleza de las cosas.

No dejan de ser *naturales* las plantas por someterlas al *cultivo*; no se desnaturalizan nuestras facultades con la educación. La *naturaleza* misma presenta su *artificio*. El hombre cuanto más civilizado es más hombre, más natural, más *humano* y sigue igualmente sujeto á la tierra, al *humus* de donde ha venido y á donde volverá.

Nada ni nadie (sino es quien le ha creado) puede *arrancarle* de este mundo en cuyo seno nace, vive, se educa y muere. ¿Acaso el arte y la civilización no son productos archinaturales? Las altas concepciones del pensamiento, los frutos más sublimes de la imaginación ¿no huelen á humanidad? ¿Es que la Iliada hermosa nacida y desarrollada con fatigas en el alma de Homero no es tan natural como el lirio silvestre nacido en el bosque?

Hablando con referencia á la *Preceptiva literaria* desde luego resalta de una manera extraordinaria la importancia de las Poéticas clásicas.

La Preceptiva es hija del clasicismo; los románticos no tienen preceptiva.

El método subjetivo que arranca del Cartesiano y que como hace notar el señor Menendez y Pelayo (1) pretendía dar al traste con toda la antigüedad clásica, trae consigo el anarquismo preceptista, dejando libre el vuelo del espíritu.

Hay dos maneras de considerar el arte: Una cuando se le estudia en relación con la inventiva del genio y otra cuando se examinan sus manifestaciones.

La producción en su fuente que es la originalidad del artista, fluye del alma, del mundo interior, de la voluntad que diría Schopenhauer y no se puede reducir á reglas. Mas la obra de arte ya producida si es que ha de tomarse como materia de estudio, tiene que ser analizada, discutida, juzgada, reducida á imagen, á representación, á regla.

Mezquina es la Preceptiva; más vale, en verdad, la intuición, pero mezquino en ese caso será todo el saber, del cual precisamos como seres finitos que somos para vivir en este mundo.

Abominar de la Preceptiva emancipándose de sus reglas, para entregarse á los destellos de la fantasía, paréceme un ideal muy bello en sí, pero muy absurdo.

(1) *Historia de las Ideas Estéticas*, tomo III, volumen I. --Primeras páginas de la introducción.

Yo creo que son los preceptos una traba de la inspiración como son las impresiones externas, solicitante y obstáculo de nuestra libertad, pero una vez que la vida es así y que es muy poco lo que podemos saber sin el intermedio del discurso, fuerza es clasificar y reglamentar, si queremos que el saber cuaje y del estado Dionysiano (1) ó latente, venga á la luz de la representación.

Del fondo de nuestra interioridad (diría para expresar este pensamiento), en que todo está indistinto y confuso, sale la obra artística por sucesivas concreciones, sin obedecer en su generación á ley alguna impuesta desde fuera; pero una vez que el soplo del genio ha tomado cuerpo encarnando en la trama de la composición, cesa la nativa espontaneidad del entusiasmo, la nebulosa por propia diferenciación produce sus mundos y se cambia lo incoherente, homogéneo y libre, en heterogéneo y reglamentario.

Así salen los seres del gérmen que les produce, así brota del principio la consecuencia, de la investigación la regla, de la Estética la Preceptiva y así se ha ido engendrando el clasicismo con el mudar de los tiempos. Del raciocinio y de la Filosofía le empezó á sacar Aristóteles en contra de la insus-

(1) Aludo aquí á la maravillosa explicación que refiriéndose al arte helénico ha dado Nietzsche con sus dos estados el *apolliniano* y el *dionisiano*.

tancial palabrería de los retóricos y sofistas (1) y ahora se le considera como depósito insoportable de oficiosas menudencias. También *cuajarán en regla* los sueños del romanticismo actual y serán mal que les pese sus cultivadores, los clásicos de las nuevas generaciones.

(1) V. Pierron.—*Historia de la Literatura Griega*.—Tomo II, pág. 164.



ÍNDICE.

	Págs.
Advertencia.	5
Idea general del asunto.. . . .	7
CAPÍTULO PRIMERO.—La obra estética en el ambiente en que vive el artista.	15
CAPÍTULO II.—La imitación en el arte.	21
CAPÍTULO III.—Mecanismo de la imaginación. . . .	39
CAPÍTULO IV.—El genio producto espontáneo de la naturaleza.. . . .	50
CAPÍTULO V.—El genio fruto de la paciencia y del estudio.	57
CAPÍTULO VI.—La ecuación artística.	63
CAPÍTULO VII.—Intimidad de la expresión artística. .	71
CAPÍTULO VIII.—Influjo espiritual del arte.	83
CAPÍTULO IX.—Vida de la obra artística.. . . .	99
APÉNDICE.—Volviendo por el clasicismo.	107

—•••••—
Precio: UNA peseta
—•••••—

