BIBLIOTECA ARTIGAS

COLECCIÓN de CLÁSICOS URUGUAYOS

VOLUMEN 32

PEDRO FIGARI

ARTE, ESTÉTICA, IDEAL

TOMO II

40.473

MONTEVIDEO

1960

ARTE, ESTÉTICA, IDEAL

MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y PREVISIÓN SOCIAL

BIBLIOTECA ARTIGAS
Art. 14 de la Ley de 10 de agosto de 1950

COMISION EDITORA

Dr EDUARDO A. PONS ETCHEVERRY
Ministro de Instrucción Pública

JUAN E. PIVEL DEVOTO
Director del Museo Histórico Nacional

DIONISIO TRILLO PAYS
Director de la Biblioteca Nacional

JUAN C. GÓMEZ ALZOLA
Director del Archivo General de la Nación

COLECCIÓN DE CLÁSICOS URUGUAYOS

Vol. 32

PEDRO FIGARI

ARTE, ESTÉTICA, IDEAL

Tomo II

Preparación del texto a cargo de
ANGEL RAMA

P6.40.4

PEDRO FIGARI

ARTE, ESTÉTICA, IDEAL

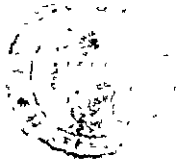
Prólogo de
ARTURO ARDAO

BIBLIOTECA NACIONAL
SALA DE LECTURA ESTUDIANTIL

Tomo II

MONTEVIDEO
1960

[illegible] 1979.



LA ESTÉTICA

PARTE SEGUNDA

I

LA SUPUESTA CIENCIA ESTÉTICA

Desde que Baumgarten inició, a mediados del siglo XVIII, lo que ha dado en llamarse, tan prematuramente, "ciencia estética", hasta nuestros días, esta rama se ha prestado a toda clase de tanteos filosóficos, sin que haya podido descubrirse aún la verdadera naturaleza de los fenómenos que se pretenden incluir en los dominios del saber. Hay, pues, verdadera conveniencia en allegar el mayor número posible de observaciones, a fin de facilitar la tarea del filósofo que ha de dar solución a este orden de asuntos, cuya entidad no puede ser desconocida, por más que tan a menudo se la desconozca.

Oscar Wilde, rebosante de ironía, exclama: "¡Qué reir sobre la faz radiosa de los filisteos, si uno se aventurase a insinuar que el verdadero fin de la educación es el amor a la belleza, y que los mejores métodos de educación son la cultura del temperamento y el desarrollo del gusto, y la creación del espíritu crítico!"

Si bien no compartimos las opiniones de este admirable forjador de paradojas, creemos que subsiste la mordacidad de esta sátira contra los "prácticos", que se creen superiores, precisamente porque desde-

ñan como cosa baladí, tan sólo digna de entretener a los desocupados, todo lo que se refiere a la estética, en tanto que ellos no se ocupan más que en negocios provechosos, que habrán de procurarles una "fortuna positiva", la que, al fin, lo es tan poco, que les resulta inútil, puesto que muy a menudo no saben qué han de hacer con ella. Frecuentemente se confunde lo positivo con lo material y pedestre, y en vez de cultivar el intelecto, se dan al goce exclusivo de acumular riquezas. Pero volvamos al asunto.

Como lo hace notar Tolstoy, son demasiado confusas y obscuras todavía las teorías que se an formulado acerca de la estética, y son aden s muy incompletas y abstrusas, inclusa la de este ismo pensador, podría agregarse.

Permanece aún en nuestros días por compl in- explicado el fenómeno estético. Bastaría tene - sente el hecho de las contradicciones que rein los dominios de esta supuesta ciencia, para de que no es tal, sino más bien un centro de ensayos para los "amateurs".

No es una simple cuestión de palabras la que se promueve cuando insistimos sobre la inconveniencia de denominar ciencia, indistintamente, lo que se conoce y lo que no se conoce, por más que para intentar su conocimiento se pueda contar con un cúmulo de hipótesis y de teorías tan confusas y contradictorias, inextricables, como ocurre en este caso. Esa es siempre una cuestión de fondo, porque se refiere a algo que *es fundamental.*

No es juicioso denominar "ciencia" a un conjunto de tanteos ineficaces, como son los que se han hecho para explicar todo lo que se refiere a manifestaciones estéticas, a la belleza, a las propias "bellas artes", y

también al arte. Comencemos por reconocer que los que han teorizado al respecto, han hablado indistintamente del arte, de las bellas artes, de la emoción estética y de la belleza, como si todo esto fuera lo mismo, y han tomado a veces algunas de las peculiaridades más permanentes del fenómeno estético para explicarlo, descuidando el examen de su naturaleza intrínseca, esencial, cuando no se han atascado en él. De ahí, de esa misma confusión, quizá dependa la esterilidad que acusan todos los ensayos, aun los más prestigiados. Es instructivo, realmente, el desconcierto de opiniones circulantes acerca de ramas que vemos ya incluídas en el dominio científico, con igual desatiento con que pudiera ostentarse un diamante en bruto en un montaje de piedras preciosas, primorosamente talladas. Por un lado, se han mantenido en lamentable desorden los elementos componentes de cada dominio, y, por el otro, todo esto se ha confundido unas veces con la ética, con la bondad, con la naturaleza, con Dios; otras, con el placer, con el juego, con las sensaciones, con la verdad, con el artificio, con la voluntad, con el gusto, con la sociabilidad, con lo agradable, etc. Es, como se ve, no tan sólo inconsulto, sino también irreverente denominar ciencia a algo que se nos ofrece de un modo tan confuso, cuando no contradictorio. Ciencia es conocimiento.

Verdad que precisar con exactitud cada una de las unidades que integran este problema tan complejo, equivaldría, tal vez, a resolverlo; pero no es menos cierto que estaba indicado el intentarlo, por lo menos, dado que, fuera de esta forma de ordenamiento, es muy difícil realizar una investigación eficaz. Entregados, pues, los pensadores y filósofos a buscar la clave de este complicado enigma en su conjunto,

dentro del bloque, diremos, que forman sus diversos componentes, en vez de intentar separarlos como era indispensable, para esperar una solución, han llegado a todo género de hipotesis, las más caprichosas. Esto se debe principalmente, a nuestro modo de ver, al viejo vicio del metafisicismo apriorista, que menosprecia la observación de la realidad.

Por lo general, los pensadores que se han ocupado de esta cuestión, fuera de no distinguir el arte de la estética, la han encarado con unilateralidad, tomando sólo en cuenta algunas de las modalidades del fenómeno estético o de la obra artística, y han subordinado lo demás a ese punto de vista, como si aquello fuera esencial y comprensivo de todas las variedades que puedan ofrecerse. Es así que ninguna de las teorías sustentadas resiste al análisis, ni a las comprobaciones objetivas. No obstante, es forzoso reconocer como un precepto invariable, que ninguna verdad puede ser contraria a la realidad.

El arte y la estética, como manifestaciones naturales, no pueden ser explicados por puras abstracciones; al contrario, es preciso hacer antes un acopio de observaciones positivas, dentro de la naturaleza. Es en sus veneros, más generosos, donde habrá de buscarse la explicación. Más fácil será encontrarla en la observación de los animales inferiores y las plantas, que nos enseñan, en vez de teorías e hipótesis o declamaciones ampulosas, hechos descarnados, verdades desnudas y, por lo tanto, irrebatibles. Estos organismos, más simples, ofrecen un campo firme para la observación y el estudio, por cuanto además de presentar analogías esenciales con el hombre, se muestran francamente, sin engaños ni artificios, en tanto que el hombre, más complejo, y complicado aún por un

sinnúmero de convencionalismos, ofrece mayores dificultades para la observación y el estudio. Nosotros nos engañamos con nuestras propias peroraciones.

Por lo pronto, esas especulaciones abstractas han dejado en tal confusión todos los elementos que forman en el campo artístico y estético, que no ha podido precisarse la naturaleza esencial de dichos elementos. Así, por ejemplo, si lo que reputamos bueno integra a veces el fenómeno estético, éste puede ofrecerse también sin ese concurso; de donde resulta que no es un elemento característico. El placer y lo agradable tampoco pueden considerarse como elementos típicos constitutivos del fenómeno estético, si bien lo acompañan generalmente, por cuanto son comunes también a las diversas formas de simple satisfacción de las funciones vitales inestéticas o aestéticas, como son o pueden ser.

Casi todas las teorías que se han formulado para explicar los fenómenos estéticos, tomaron tan sólo en cuenta algunas de sus modalidades. No puede negarse, sin embargo, que hay manifestaciones de esteticismo en las organizaciones inferiores, no ya entre los salvajes, y si bien es menester una cultura compleja y un desarrollo intelectual intenso para que tales modalidades asuman proporciones de alguna entidad, no es menos cierto que hay una identidad esencial entre esas formas estéticas incipientes y las otras superiores. Debemos creer, pues, que las manifestaciones estéticas que acusan los pueblos primitivos y los salvajes, son congéneres de las que observamos entre los pueblos más cultos, y, a la vez, como lo afirman Darwin, Spencer y muchos otros, que hay manifestaciones de esteticismo también entre las especies inferiores, las que si bien son de un carácter muy incipiente, no por

eso son distintas, esencialmente, de las demás superiores.

Hay formas estéticas muy ligadas a la función vital y al instinto animal, más accesibles a los seres inferiores: la fuerza, el valor, la gracia y otras, que desempeñan un papel importante en el amor y en las formas de la selección natural. Por atenuadas que resulten estas manifestaciones, lo que hace difícil deslindarlas de la simple complacencia con que se satisfacen las necesidades animales, no puede negarse que son de índole estética. Esas formas son congéneres de las que se observan en los salvajes. Cuando éstos se tatúan, verbigracia, no hay duda de que si bien lo hacen guiados por un propósito personal instintivo, el de agradar o el de imponerse, no la hay tampoco respecto de que existe un germen estético en ese acto, o por lo menos que tiende a propiciar las formas de esteticismo rudimentario. En ambos casos se facilita la lucha por la existencia, y es ése el fin fundamental que inspira tales modalidades en toda la escala orgánica, aun cuando se presenten transfiguradas por obra de la evolución. En los dominios de la biología podría encontrarse tal vez la clave del fenómeno estético, más bien que en las teorías de apriorismo metafísico y sentimental, que han resultado tan infecundas.

Darwin, al estudiar el proceso de la selección natural, infiere que las formas estéticas desempeñan un papel importante en la obra lenta realizada por la selección sexual.[1] Si bien pienso que no siendo obje-

[1] Carlos R. Darwin: *Origen de las especies*, t. I, pág. 129, v. c., dice: "Entre las aves, la contienda es con frecuencia de carácter más pacífico, por lo que todos aquellos que han dedicado atención al asunto, creen que hay gran rivalidad

tiva la belleza, no puede explicarse por las causas que establece este sabio eminente, fuerza es reconocer que hay una base firme de realidad, en cuanto a la identidad esencial de las manifestaciones estéticas que se observan entre los animales inferiores y en el hom-

---

entre los machos de muchas especies, para atraer por el canto a las hembras. El mirlo de roca de la Guayana, las aves del paraíso y algunas otras se reunen, y sucesivamente van los machos desplegando con el más prolijo cuidado sus hermosos plumajes, para hacerlos ver de la mejor manera posible, de igual modo hacen delante de las hembras extrañas y grotescas figuras, mientras que las hembras espectadoras escogen el compañero que más atractivos les ofrezca. Los que han estudiado atentamente las aves de jaula, saben que tienen preferencias y disgustos naturales, a cuyo propósito sir R Heron nos ha descrito un pavo real variegado que tenía singular atractivo para todas las hembras No podemos entrar aquí en los detalles necesarios, pero si el hombre pudo en poco tiempo dar bello y elegante porte a sus Bantames, según el tipo que se forma de la belleza, no vemos, ni se nos alcanza razón alguna para dudar que las hembras de los pájaros, escogiendo durante miles de generaciones los machos más melodiosos o más bellos, según su tipo de belleza, pudieran producir un efecto marcado.

"Algunas leyes bien conocidas, con respecto al plumaje de las aves de los dos sexos, en comparación con el plumaje de los pollos, pueden en parte explicarse por acción de la selección sexual sobre variaciones que ocurren en edades diferentes y que se trasmiten sólo a los machos, o a los machos y a las hembras, en edades correspondientes. Sentimos no tener aquí espacio para entrar en este asunto, que sólo indicamos de pasada

"Así sucede, según creemos, que cuando los machos y hembras de cualquier animal tienen los mismos hábitos generales de vida, aunque se diferencien en estructura, color o adorno, semejantes diferencias son principalmente efecto de la selección sexual; esto es, causado por individuos machos que han tenido alguna ligera ventaja sobre los demás, durante generaciones sucesivas, en sus armas y medios de defensa, o encantos, trasmitiendo estas ventajas a sus descendientes ma-

bre primitivo o salvaje, así como la hay entre las que exhiben éstos y el civilizado.

El notable naturalista J. H. Fabre ha notado manifestaciones análogas hasta entre ciertos insectos himenópteros, que, según la creencia de ser la belleza un elemento objetivo, los presupone accesibles a su comprensión, es decir, a su percepción. De ahí, de esa supuesta objetividad de la belleza, nace el semillero de confusiones que se advierten en este campo, y que hacen inverosímil la tesis de que los organismos más inferiores puedan compartir el culto de lo bello, que el hombre supone tan superior en sí mismo.

Los referidos antecedentes son interesantes constataciones, importantísimas para la solución del problema; mas no son una solución.

Spencer, en el mismo terreno biológico, observando ciertos actos de los animales inferiores, infiere que el esteticismo procede de un exceso de energías que no tienen aplicación, según hemos visto ya, y entiende que, llenadas las funciones vitales, del empleo de esas energías sobrantes es que surge el sentimiento estético. En esta ausencia de un fin utilitario vital, cree encontrar la clave del fenómeno estético.

Pero esta teoría no nos ilustra suficientemente, porque, en resumidas cuentas, ofrece, como explica-

---

chos solamente. Sin embargo, no intentamos atribuir todas las diferencias sexuales a esta causa, porque vemos en nuestros animales domésticos peculiaridades que nacen y se trasmiten en los machos, sin que aparentemente hayan sido aumentadas por medio de la selección del hombre. El penacho de pelo que lleva en el pecho el pavo silvestre, no puede ser de utilidad alguna, y es dudoso que pueda parecer adorno a los ojos de la pava; y, sin embargo, si ese penacho hubiese aparecido en el estado doméstico, se le hubiese tenido por monstruosidad".

ción, un elemento de carácter negativo, que sólo se refiere a la manera de manifestarse el sentimiento estetico, y no a éste, en sí mismo. Aun cuando fuera cierto que el fenómeno estético no se produce dentro del circuito de la satisfacción de la necesidad vital, no resulta de ahí cuál es la esencia positiva de ese fenómeno. Es cierto que "el carácter estético de un sentimiento está habitualmente asociado con la distancia que lo separa de las funciones que sirven a la vida", según afirma Spencer,[1] pero esto solo no explica el fenómeno estético, ni determina los elementos constitutivos esenciales, positivos, del mismo.

Con mayor verdad podría decirse que el esteticismo está en razón inversa de las formas vegetativas y en razón directa del desarrollo intelectual; mas, aun cuando el esteticismo es una manifestación que se acentúa más en los estados de cultura intelectual superior, esto no significa que no pueda manifestarse de un modo esencialmente idéntico en las modalidades incipientes dentro del campo utilitario, por inferior que fuere, y aun en la misma vida vegetativa, en el propio cumplimiento de las exigencias fisiológicas. Quizá sea más exacto afirmar que el esteticismo emana del desarrollo de las mismas funciones vitales, como una consecuencia de la evolución, a cuya obra han prestado su concurso los propios órganos y sentidos que primitivamente estaban consagrados de un modo exclusivo a aquellas funciones.

El error de la teoría spenceriana consiste, a mi juicio, en tomar como elemento fundamental del fenómeno la infecundidad que se ofrece a éste en el

1 H. Spencer: *Principes de psychologie,* pág. 667, t. II, v. f.

campo utilitario, lo cual no es siquiera una incompatibilidad categórica, sino más bien algo que obstaculiza su florecimiento.

Dentro de la propia teoría evolucionista encaja mejor el concepto del esteticismo, a base de un desarrollo progresivo y armónico de las manifestaciones animales, actuando sin soluciones de continuidad en todos los planos de la vida orgánica. Se ofrecería así en una fase gradual, progresiva, paralela a la de los demás elementos que concurren a la evolución y la determinan.

La incompatibilidad del fenómeno estético con la necesidad vital, no denuncia otra cosa sino un orden de precedencia, debido a que es imposible que florezca la manifestación estética, más impersonal, al tiempo que rige, como debe regir, la necesidad vital, más personal y más urgente. Esto acusa tan sólo que no podemos entregarnos con toda libertad a las cerebraciones estéticas, porque para ello nos cohibe una necesidad instintiva, siempre de carácter más imperioso, y como que no tenemos el don de la ubicuidad mental, si puede decirse así, prevalece lo que es más hondamente vital. Un paisaje, el mismo que nos resulta más hermoso, parecerá fatídico a un enfermo aquejado por el dolor o por la fiebre; a un náufrago, un día sereno y esplendente, o un plenilunio con sus mágicos plateados, por más encantos que ofrezca, se le antojará una suprema crueldad de la ironía.

De igual modo que no tiene humor para chancear el que está embargado por una pena o por una dolencia, no está en condiciones de procurarse un solaz o una emoción estética aquel que se halla bajo la presión de una necesidad, de un apetito que apremia; pero de esto no puede inferirse que la génesis

del chiste es la salud, como no puede decirse que la génesis de la manifestación estética es el desinterés. Sólo puede constatarse aquí una incompatibilidad, pues, en todo caso, debida a la circunstancia de que el esteticismo y el espíritu chancero requieren una libertad mental de que no disfruta el que está aguijoneado por una demanda de carácter vital, o el que sufre. Sin extremar tanto el ejemplo, podemos observar esto mismo cuando contemplamos un plantío del punto de vista de sus tonalidades y armonías, libremente, y cuando lo encaramos en vista de la cosecha, interesadamente.

Como comprobación de la teoría spenceriana, se aduce que el sentido del gusto, por estar más ligado a la vida, ofrece un menor carácter estético, en tanto que el olfato comienza a acentuar las manifestaciones de esteticismo, y crecen éstas con las sensaciones visuales y auditivas, por ser la vista y el oído los sentidos menos íntimamente ligados a la vida.

Parecería, pues, que se encara como función típica de la vida, la nutrición, que es fundamental, sin duda alguna, si bien no es la única de las funciones vitales de fondo.

Sería imposible, desde luego, demostrar que el gusto es un sentido más necesario a la vida animal y a la nutrición misma que el olfato, si acaso el oído y la vista no son los sentidos más importantes, y el último, principalmente, a la propia nutrición, y, por eso mismo, los que han adquirido un mayor desarrollo. Hasta para procurarse el alimento, sin embargo, no ya para la conservación individual, la vista y el oído desempeñan un papel importantísimo. En la vida de plena naturaleza, casi no se concibe cómo un animal ciego o sordo pueda subvenir a sus necesidades vita-

les, y a su defensa, en tanto que es más fácil concebirlo sin las sensaciones del gusto y del olfato.

En cuanto a los sentimientos, tampoco se comprueba, dentro de la realidad, la teoría de Spencer. El amor, verbigracia, que se cimenta en el instinto de perpetuación de la especie, tan inseparable como es de la vida y de la utilidad vital, suministra tal suma de esteticismos, que muchos han creído que pueda ser este sentimiento su verdadero generador.

Si se indaga respecto de los demás sentimientos y del propio "amor de la posesión", que considera Spencer más alejado de las exigencias vitales, se verá que arranca todo de los instintos animales, y que éstos, a su vez, pueden resumirse en el instinto fundamental de conservación, como su generador inicial. Resultaría así que no es una condición esencial estética el que la exigencia vital instintiva se halle descartada, sino más bien que es preciso que no apremie, para que pueda florecer el fenómeno estético, por simples razones de antelación, que siempre se determina en favor de la más premiosa necesidad orgánica.

No hay, pues, una esencialidad sobre este punto, ni menos una esencialidad de carácter positivo, sino tan sólo un obstáculo o una incompatibilidad: la del florecimiento estético en tanto que apremia la necesidad vital.

Se ve, desde luego, que el concepto de este filósofo no toma por base una esencialidad positiva, real, sino más bien un elemento negativo, uno de los aspectos del orden de producción de los fenómenos estéticos. Es, por lo demás, fácil de comprender que la necesidad, el instinto y el apetito, como factores más vinculados, y de un modo más directo, a la conservación individual, son más imperativos y

se sobreponen a toda expansión mental, a la libertad de idear. Esto acusa solamente que las manifestaciones estéticas no son de estricto carácter vital, y tal cosa no puede ser desconocida.

No es, pues, que la necesidad excluya fundamentalmente la manifestación estética. Las necesidades van creciendo a medida que aumenta la civilización. Si fuera exacto el precepto spenceriano, el esteticismo ha debido decrecer en la misma proporción. Las funciones que sirven a la vida se transforman constantemente, de tal manera, que nos parece una leyenda el hombre desnudo, comiendo raíces. Desde este ejemplar hasta el actual, protegido por todos los beneficios y complicaciones de la higiene y del confort, puede decirse que las exigencias vitales se han modificado de tal modo, que nos parece un mito el cumplimiento teórico estricto de "la función vital"; y precisamente, este mayor desarrollo ha traído consigo el florecimiento estético, de donde resulta que ni la función vital ni la utilidad excluyen el esteticismo, salvo en el instante en que apremia la necesidad, el instinto o el apetito, por razón de su precedencia forzosa en el orden general de la actividad y de la lucha por la vida.

Hay, pues, sólo un obstáculo, una simple incompatibilidad, en la cual no es posible encontrar los elementos positivos que constituyen el esteticismo, y es menester continuar investigando para encontrarlos.

Guyau constata también el encadenamiento de las manifestaciones estéticas humanas y subhumanas, en estos términos: "En los comienzos de la evolución estética, en los seres inferiores, la sensación agradable subsiste grosera y completamente sensual: no

encuentra un medio intelectual y moral en que pueda propagarse y multiplicarse; en el animal, lo agradable y lo bello no se distinguen".[1]

Si este brillante filósofo se detiene algo más a observar las manifestaciones estéticas incipientes, hubiera podido darnos una teoría mucho más fundamentada, puesto que habría investigado las causas positivas que determinan esas manifestaciones, en vez de estudiar a éstas en sí mismas. En cambio, imbuído de las tendencias metafísicas tradicionales, ha encarado el esteticismo y el arte del punto de vista de sus modalidades y efectos, antes de investigar su naturaleza esencial.

Después de haber confundido el arte con la belleza, y una y otra cosa con el placer, con lo agradable, con lo moral, entendiendo también que tales manifestaciones deben producirse fuera del plano de la utilidad para alcanzar el grado de la belleza, como si esto fuera un elemento esencial, agrega como factor nuevo el carácter sociable del arte, en estos términos: "La emoción artística es, en definitiva, la emoción social que nos hace sentir una vida análoga a la nuestra y aproximada a la nuestra por el artista: al placer directo de las sensaciones agradables (sensación del ritmo, de los sonidos o de la armonía de los colores) se une todo el placer que obtenemos del estímulo simpático de nuestra vida en la sociedad de los seres imaginarios evocados por el artista".[2]

---

[1] Guyau *Problemas de estética contemporánea,* pág. 112, v. c.

[2] Guyau *El arte desde el punto de vista sociológico,* pág. 64, v. c.

Al definir la belleza, dice: "El sentimiento de lo bello no es sino la forma superior del sentimiento de la solidaridad y de la unidad en la armonía; es la conciencia de una sociedad en nuestra vida intelectual".[1]

No será difícil descubrir que si es verdad que el esteticismo, como toda otra forma de cultura intelectual y artística, es casi siempre de carácter eminentemente sociable, no es esto su base esencial y constitutiva, desde que esta manifestación, fuera de no ser la única de carácter social, —lo cual indica que esa condición no es distintiva—, puede presentarse también en forma antisocial, como se presenta en forma antimoral, sin que por ello pueda desconocerse su esencia.

El concepto estético, como que evoluciona y asume las más variadas formas generales y aun locales, se ofrece a veces en oposición a la moral y a la entidad social, y no puede ser de otro modo, desde que varía tanto el criterio moral cuanto el interés social, con relación al lugar, al tiempo y a muchas otras circunstancias, en tanto que el hombre y la realidad no varían substancialmente: evolucionan.

Es claro que para cada cual ha de concurrir su

---

[1] Guyau *El arte desde el punto de vista sociológico,* pág. 49, v. c

En otra parte dice· "Para nosotros, el sentimiento estético se confunde con la vida llegada a la conciencia de sí misma, de su intensidad y de su armonía interior: lo bello, hemos dicho que puede definirse una perfección o una acción que estimula la vida bajo sus tres formas a la vez (sensibilidad, inteligencia y voluntad) y que produce el placer por la conciencia inmediata de este estímulo general" — *La irreligión del porvenir,* pág. 22, v. c.

concepto moral y social a la generación del fenómeno estético, como concurren sus sentidos, los factores étnicos y climatéricos, y sus peculiaridades individuales; pero de ahí, lejos de poderse deducir que son elementos esenciales o característicos de la modalidad estética, sólo puede deducirse que la integran, generalmente; lo que equivale a admitir que pueden no integrarla.

Bastaría, pues, demostrar que hay manifestaciones artísticas y estéticas amorales, asociales y hasta inmorales y antisociales, y también desagradables, para que quede demostrado que no es lo moral, lo social ni lo placentero lo que forma la base constitutiva del arte ni de la belleza.

En la literatura realista vemos más que en otra parte alguna, cómo puede suministrar tema para el esteticismo y el arte cualquier hecho de la vida ordinaria, sin excluir los más insociables e inmorales: la embriaguez, el adulterio, el crimen mismo. En los dramas y tragedias horripilantes del "Grand Guignol", los hechos más espeluznantes se prestan para la manifestación artística, y emocionan estéticamente. Zola y Guy de Maupassant, especialmente, presentan los hechos más vituperables, según la conciencia moral ordinaria, en una forma innegable de arte y esteticismo. Puede decirse que magnifican lo que es, como es, y sin "parti pris" moral (este último principalmente) ni social, por lo que han sido tan reprobados antes de que se les consagrara artística y estéticamente como maestros.

Lo amoral y lo asocial, como la marina, el paisaje, el mueble, la arquitectura, etc., entran lo mismo en el campo del arte que en el de la belleza. Lo terrible como el naufragio y la tempestad; lo cruel, lo fu-

nerario, la macabro, la ironía, lo indiferente como el "bibelot"; lo inmoral como la pornografía, el adulterio, el crimen, forman en el plano artístico y estético, del mismo modo que la abnegación materna, el heroísmo, la caridad.

En tales condiciones, pues, no es dado afirmar que lo agradable, lo moral y lo social constituyen la esencia del arte, ni la del esteticismo.

Hay una vaguedad desesperante en todo lo que se refiere a arte y estética, que no deja de subsistir al través de las hermosas páginas de Guyau. Si bien parece a veces que un destello de verdad quiere iluminarnos, pasa como un resplandor fugaz, sin dejarnos el tiempo necesario para precisar nuestra visión de la realidad. Como prueba de la imprecisión y la incertidumbre que tienen los conceptos de este filósofo, a este respecto, podrían citarse innúmeras páginas de su obra, desbordante de imaginación. Así, por ejemplo, dice: "El carácter estético de las sensaciones nos parece, en efecto, depender menos de su origen y, por decirlo así, de su materia, que de la forma y del desarrollo que toman en la conciencia, de las asociaciones y combinaciones de toda clase a que dan lugar: son como esas plantas que viven menos por sus raíces que por sus hojas. En otros términos, el medio de la conciencia, más aún que la sensación bruta, es lo que explica y constituye la emoción estética. Forma, a nuestro parecer, una extensión, una especie de eco de la sensación en nuestra conciencia entera, sobre todo en nuestra inteligencia y en nuestra voluntad".[1]

[1] Guyau: *El arte desde el punto de vista sociológico*, pág. 49, v. c.

Este filósofo, como se ve, si bien ha descubierto algunos elementos positivos del fenómeno estético, no ha penetrado la esencia íntima del mismo, y deslumbrado por sus complejidades, por la poliforme variedad de sus manifestaciones, ha forjado su teoría sobre los efectos sociológicos y psicológicos de la emoción estética, en vez de dirigir sus investigaciones hacia la causa generadora, que es el centro mismo de la cuestión.

La idea de que la belleza es una entidad objetiva, por un lado, y, por el otro, la de que el arte está adscripto a la cultura de la belleza, ha llevado a estas soluciones tan poco claras como poco concluyentes. El propio lenguaje que se emplea en este orden de investigaciones, es de una anfibología indescifrable.

No hablemos de los lirismos con que se ha abordado el estudio de esta cuestión, partiendo del concepto de la gran superioridad del hombre, que hasta ha pretendido explicar la belleza por medio de la ética y de la bondad humanas, tan precarias como son. Bien pobre sería, en verdad, el caudal a explotarse, si tuviéramos que acudir a esos solos renglones.

Nuestra ética y nuestra bondad terminan, a lo sumo, en el respeto a la vida del prójimo, —respeto más egoísta de lo que parece—, y así mismo incompleto e imperfecto por demás. Ellas comienzan por autorizar la tortura y la matanza de los animales inferiores, —toda vez que con ello no hayamos de causarnos daño, como es natural—, y hasta autorizan también la tortura y la matanza de nuestros propios semejantes, cuando encontremos alguna razón bastante "humana" para ello, y a menudo nos ensañamos todavía, sobre todo si no hay temor de represalias. Entre nuestros pasatiempos, se

comprende como una de sus formas más inocentes la caza, así como la reclusión definitiva de los animales que nos sirven para algo, sin excluir a las avecillas que nos ofrecen el atractivo del color en su plumaje, o el deleite del gorjeo en su garganta; cautiverio que equivale a la amputación de sus alas prodigiosas.

Nuestra ética y nuestra bondad, pues, autorizan a matar y aun a torturar por puro gusto, por pura vanidad también, y no hablemos de bondad cuando asoma el interés. Según refirió la prensa, últimamente, la industria humana, con sus solícitos ojos de lince, ha caído en la cuenta de que el propio diminuto plumaje del colibrí sirve para hacer, ¿sabéis qué?... ¡zapatos! —zapatitos destinados, como se comprenderá, a las mismas mundanas elegantes que suelen organizar festivales de caridad y beneficiencia. Con una bandada de estos desdichados pajaritos, parece que —a condición de procederse con suma habilidad y cuidado, naturalmente— puede confeccionarse un par de zapatos del tamaño de almendras, cuyo costo bastaría para sacar de apuros a todos los pobres del barrio; ¡y lo peor es que tales damas de beneficencia todavía se esmeran en esconder con gran recato sus piececitos!... ¡Oh admirable bondad!

Sólo el idealismo viejo ha podido engendrar aquellos devaneos filosóficos para explicar el arte y la belleza; sólo él ha podido elevar tanto al hombre, con gesto olímpico, por encima de las especies inferiores, tan injustamente desdeñadas. Como quiera que sea, bien se ve que no hay que contar con esos presuntuosos concursos para resolver estos asuntos.

Por mi parte, prescindo enteramente de ellos para abordar este ensayo.

Pero basta con lo dicho para demostrar la inseguridad que ofrecen las hipótesis y las teorías que se han formulado en el sentido de dar solución a estos problemas. Si me he detenido un instante sobre cuestiones críticas, ha sido tan sólo para recordar algunas de las teorías más en boga, del punto de vista de mis ideas. Por lo demás, el lector que quisiera darse cuenta más clara respecto de la obscuridad y la confusión que reinan en todo lo que atañe al arte y la belleza, en lo mismo que ha dado en llamarse "ciencia estética", podría entrar en dicho laberinto fácilmente leyendo la obra del erudito escritor español Menéndez y Pelayo: *Historia de las ideas estéticas en España,* en la que se resumen las principales tentativas filosóficas que se han hecho para explicar una y otra cosa.

II

CAMPO EN QUE FLORECE EL FENÓMENO ESTÉTICO

I. REALIDAD, ILUSIÓN

Realidad es lo que existe, *lo que es.* Nosotros *integramos* lo existente, aun cuando nos parezca hallarnos separados de lo mismo que nos rodea y nos sustenta, y por más que al sentirnos identificados con lo que llamamos el mundo "exterior", creamos podernos sustraer, nos hallamos de tal modo trabados física y psíquicamente con él, que sería, no sólo difícil, sino imposible, establecer una línea de separación —siquiera sea imaginaria, y por un solo instante— entre lo que forma nuestra individualidad y el "medio" en que esta misma individualidad nuestra se desarrolla.

Guiados por nuestro instinto, por nuestros sentidos, por el conocimiento, nosotros nos relacionamos con los elementos que forman en lo que reputamos externo, de innúmeras maneras, y juzgamos de ellos, no por lo que son en sí, sino por la forma en que estamos relacionados con ellos. Es así que mientras las cosas que contiene lo que llamamos y seguiremos llamando "mundo exterior", proceden con arreglo a leyes inmutables, nos causan la ilusión de que son

buenas o malas, según nos convengan o no, y hasta se ha pensado que se interesan en nuestra suerte, no ya en nuestras creencias o especulaciones de cualquier otro género. Por más que pueda comprobarse a cada paso la "indiferencia" del mundo exterior respecto de lo que nos interesa, a cada paso también nos hallamos incitados, a causa de los vicios tradicionales de conocimiento, a creer que de algún modo actúan a nuestro favor o en contra nuestra. Todas las supersticiones arrancan de esa ilusión, generada por el egocentrismo primitivo, lo mismo que lo están todas las formas nigrománticas.

Esta indiferencia coexiste con la energía latente de la materia y con el esfuerzo que hace cada organismo, cada célula para vivir, para perpetuarse, para triunfar. Cada especie, cada ser brega en favor de sí mismo fundamentalmente, esencialmente. Puede verse en todo instante la despreocupación total del mundo externo a nuestro respecto, entretanto que elucubramos empeñados en dominarlo, para servirnos de él; y aun dentro de la misma especie humana, en ese "desierto de hombres", según se ha dicho, es bien débil el eco que producen nuestras propias vicisitudes más dilacerantes.

Si conseguimos algo del mundo exterior, es mediante nuestro esfuerzo, reflejo, instintivo o deliberado. Nuestro propio instinto egoísta nos ha inspirado muchas ilusiones, fuera de las que derivan de nuestra misma estructura física y psíquica, y es así que el hombre ha creído ver en el mundo externo agentes diversos interesados en su suerte o predispuestos, por obra de alguna entidad sobrenatural, a servirnos, a auxiliarnos, o a perjudicarnos. Estas ilusiones, unidas a las que derivan de la insuficiencia de

nuestros sentidos y facultades, nos han hecho vivir en un perpetuo engaño.

Así, por ejemplo, nosotros experimentamos la ilusión de la inmovilidad de la materia anórgana, si bien la quietud es aparente. No sólo giramos perpetuamente dentro del planeta, con todo lo que contiene, sino que la materia misma, inerte por completo como parece, sólo adquiere estados de equilibrio y sus moléculas están asimismo en continuo movimiento, según parece resultar de investigaciones científicas; sufrimos la ilusión de la variedad substancial, producida por las variedades morfológicas, en tanto que hay una identidad esencial en los elementos que integran la vida orgánica; vivimos bajo la ilusión de que hay creación y destrucción de materia, cuando sólo se operan en ella simples transmutaciones y transformaciones; sufrimos la ilusión de la inconstancia de la energía, en tanto que ésta es invariable en cuanto a cantidad, según la ley de Mayer; sufrimos la ilusión de la estabilidad individual, siendo así que hay un cambio constante en la composición orgánica; en fin, es considerable la serie de ilusiones que alimenta nuestra mentalidad.

Nuestro conocimiento, si bien es ascendente y progresivo, nos causa la ilusión de una marcha descendente y regresiva. Es que, a medida que conocemos, nos vamos apeando de los prejuicios acumulados por nuestra ascendencia, que se nos han trasmitido hereditariamente, los mismos con los cuales se pretendía explicarlo todo.

El viejo egocentrismo humano actúa todavía mucho más hondamente de lo que podemos creer. Hemos aprendido a considerar el mundo exterior desde puntos de vista tan convencionales y arbitrarios, que

nos cuesta pensar o hablar a su respecto con exactitud, con propiedad siquiera. El más primitivo animismo informa aún nuestros juicios y estados psíquicos, de un modo incisivo, fundamental. Los sabios más eminentes, los espíritus más positivos actuales, dejan ver, a cada instante, que perduran muchas de las ilusiones que inspiró la naturaleza a nuestros antepasados. Hæckel, el gran biólogo, con ser tan independiente en sus juicios, en su bello relato de la India, por ejemplo, dice: "El sol poniente, antes de "sumergirse" en el mar, alumbra esta escena marítima encuadrada en un paisaje de la India, de un torrente de oro, púrpura y anaranjado". Más adelante dice: "Las lluvias arrastran las partículas orgánicas antes de que hayan podido "ejercer su acción deletérea".[1] Podría llenarse varios tomos con citas análogas, sin acudir a los poetas, en cuya obra habría caudales inmensos de comprobación, respecto del desconocimiento de la realidad operado por causas residuales, del más remoto origen.

El egocentrismo y el animismo primitivos nos hacen caer aún, a cada paso, en ilusiones semejantes. Todavía nos sentimos inclinados a pensar que el sol, la lluvia y el rocío sirven a las plantas, más bien que a pensar que las plantas viven y prosperan debido a que pueden aprovechar de estos elementos. Nosotros pensamos que el fuego nos quema, siendo así que nosotros "nos quemamos" a su contacto; que los árboles nos dan su fruto, las abejas su miel, los mares sus peces, las vacas su leche, las ovejas su lana, etc., etc., cuando en realidad somos nosotros quienes se los tomamos. Nosotros pensamos que la luz nos ilumina,

[1] Ernesto Hæckel: *Viaje a la India,* págs. 96-97, v. c.

que el oxígeno del aire nos alimenta los pulmones, que el sol nos calienta, que los astros dirigen al navegante, siendo así que esto es un simple miraje de nuestro egocentrismo animista.

La percepción de lo que es, nos sugiere el concepto del tiempo y del espacio, por más que son quizá puras ilusiones psicológicas. Así como lo que existe nos hace forjar la idea de la nada, de lo inexistente, de igual modo nos da la idea del espacio y del tiempo, que no existen. Si no existiera algo, no se concebiría la idea de la sucesión, ni la del espacio. Es así que no podemos concebir la nada, o el tiempo, o el espacio, si no es por lo que existe, por *lo que es.* A lo que no concebimos, a lo que no nos es dado abarcar, llamamos infinito, con el mismo fundamento con que un marisco llamaría infinito al mar o a la tierra, o a la atmósfera que lo rodea.

Nuestro concepto del tiempo y del espacio tiene tanto de impreciso cuanto de quimérico. Para verlo mejor, pongamos un ejemplo. Suponiendo que se ha resuelto positivamente el problema del movimiento perpetuo, y que pudieran construirse cien, o mil, o más aeroplanos indestructibles, piloteados por otros tantos aviadores inmortales, y que salieran de la tierra en otras tantas direcciones, todas divergentes y contrarias; que comenzaran a volar con la velocidad de la luz durante billones de trillones de siglos, y que entonces resolvieran dejar correr trillones de trillones de siglos, por vía de reposo, y que repitieran ambas jornadas trillones de cuatrillones de veces con la misma velocidad, o mejor aún, con velocidad progresiva; y bien: después de tanta marcha, cada vez se darían cuenta más clara de que "están" y "no están", a la vez, en el mismo punto inicial, con respecto al "tér-

mino" del tiempo y el espacio, y lo mismo con respecto al "comienzo". Tal es nuestro concepto del tiempo y del espacio infinitos. Y todavía, cuando consideramos haber agotado nuestra imaginación en el reino de lo fantástico, no hemos hecho en realidad más que un inocente juego de niños.

El profesor Binet, hablando de la estiptiquez imaginativa, dice: "Avec une pensée de cent mille francs, on a des images de quatre sous". Podría decirse lo mismo del pensamiento, con respecto a los devaneos metafísicos aprioristas, que giran en lo desconocido como mandobles en el aire.

Nada hay que permanezca idéntico a sí mismo, para determinar un concepto positivo de sucesión: *todo es sucesión,* todo evoluciona y se transforma. La estabilidad es una apariencia, nada más. La ley natural inmutable es, precisamente, la de una perpetua trasmutación. El tiempo es, pues, una simple sucesión de presentes. Lo pasado no existe, como no existe el futuro; lo que fue, no es, y lo que será, tampoco. Sólo *es,* entonces, *lo que es,* lo que es *presente.* Si nada hay estable, ¿qué puede fijar el tiempo, tal como lo concebimos? Lo que llamamos el tiempo, sólo es la historia de los cambios dentro de los cambios. El mundo externo, como un biógrafo, transforma sus aspectos incesantemente, y el hombre, al percibir dichas transformaciones, experimenta la ilusión de la estabilidad, porque no advierte sus propios cambios, y cree que hay algo que liga el instante presente al instante pasado y al instante venidero, si bien esa relación es tan sólo una modalidad psíquica, según lo entienden algunos filósofos, un artificio subjetivo, por el cual nos relacionamos con el mundo exterior y con nosotros mismos.

Si lo que llamamos el "tiempo" es una relación de sucesión que concebimos mentalmente entre los hechos, es decir, a base puramente subjetiva, el espacio, tal cual quisiéramos concebirlo, sin lograrlo jamás, no existe. Como existe, es "como es": *el volumen de la materia,* y como todo es materia y energía, por lo menos lo que cae bajo el dominio de nuestro conocimiento y de nuestras propias concepciones más fantásticas, no hay espacio libre, ni hay "la nada".

Nosotros distinguimos la simultaneidad de dos hechos, de la sucesión de otros hechos o fenómenos; nosotros percibimos las transformaciones que se operan en la materia que cae bajo el dominio de nuestros sentidos; pero esto solo no revela la existencia del tiempo, ni de lo que suponemos el espacio, es decir, la existencia de entidades objetivas que las unan o que las contengan, sino tan sólo la realidad de esos hechos y la de sus relaciones para con nosotros. El microscopio y el telescopio han revelado series de hechos que no se habían sospechado jamás por el hombre. Una reforma en estos mismos aparatos o algún otro nuevo instrumento, puede operar iguales conquistas sobre lo desconocido, que, al fin, debería ser la única palabra a emplearse correctamente respecto de todo aquello que no conocemos, en vez de poblarlo con fantasías que pretenden sustituir a la realidad, en nuestro vano empeño, muy probablemente vano empeño, de conquistar la verdad integral. ¿Qué es lo que no se ha ideado para dar por conocido lo desconocido?

Lo que no conocemos, lo concebimos y lo concretamos arbitrariamente. Para nosotros, lo desconocido no existe. A lo que está fuera de la acción de nuestros sentidos y facultades, llamamos, unas veces, lo abso-

luto; otras, lo infinito; otras, la eternidad, el espíritu, el espacio, el vacío, la nada, etc.; y todo esto nos confunde de un modo lamentable. Así, por ejemplo, lo que no existe, no debemos pensar que *sea nada*: "NO ES", sencillamente; el espacio que ocupa la materia, no es espacio: es materia; y donde se supone que no hay substancia porque no podemos percibirla, hay algo, hay por lo menos éter, según todo lo deja inducir; y, en consecuencia, hay substancia, y hay energía, que es inseparable de la misma.

A lo que no podemos dividir o considerar como divisible, lo reputamos indivisible. Hoy que el microscopio ha revelado la existencia de seres para quienes una nuez es una enormidad, ¿podríamos afirmar que hay base para dar por admitida la indivisibilidad de la materia?

El hombre ha ideado dioses para llenar lo desconocido, para explicar lo inexplicable y, sobre todo, para explicar el "prodigio" de la vida, sin advertir que, con igual lógica con que se reputan necesarios para explicar las maravillas y armonías del universo, se requerirían también para explicar un peñón, un guijarro, una molécula, un átomo, y cuando eso se hubiera explicado, nos hallaríamos de nuevo en figurillas para hacer lo mismo con los propios dioses que parecían darnos la clave del enigma; y así sucesivamente.

Nosotros hablamos de "primeras causas", dando por supuesto que las haya. Para admitir la primera forma creativa, no obstante, es necesario admitir, a la vez, la nada, el agente creador, el tiempo y el espacio, por cuanto es forzoso, con arreglo a nuestro intelecto, que existan estos elementos para concebir la creación, la más inicial e ínfima que fuere.

De otro modo tendríamos que admitir por fuerza el milagro, siendo así que debe ser descartado de nuestro razonamiento, por cuanto no nos es dado concebirlo racionalmente, y nada, ninguna comprobación ni antecedente indubitable nos autoriza a admitirlo.

Lo que llamamos "la nada", es simplemente el límite de nuestras concepciones, como el infinito. Antes de conocer la composición atmosférica, se creía que el aire era la nada; antes de haber ponderado el éter, se creía que el espacio ocupado por el éter era el vacío absoluto, la nada. Según se nos ha trasmitido el concepto de la nada, resulta una negación *afirmativa, objetiva.* La nada no existe, ni puede existir. Según lo acusa nuestro intelecto, la nada no puede *ser.* Nosotros, sin embargo, pretendemos concebir la nada, que es una simple negación mental, como algo objetivo, por más que hasta huelga la propia palabra que la designa. La nada, repetimos, tal como se la concibe, es una ilusión, es el absurdo; es lo que es y lo que no es, al mismo tiempo. Lo que designamos como "la nada", no existe, pues; por lo menos no nos es dado concebirla, y, lejos de explicarnos algo, nos confunde y nos extravía; luego, no es un elemento de juicio.

Los términos "absoluto" y "relativo", que empleamos con frecuencia, significan tan sólo la oposición que existe entre lo que es y conocemos, y lo que no conocemos, por más que queramos darles otra significación. La realidad *es,* simplemente. No puede "ser" lo que *no es,* como fuera indispensable para coexistir. El "no ser" es tan sólo una negación mental, y la realidad *es pura afirmación.* Lo absoluto sólo puede ser *lo que no existe ni puede existir:* la nada; fuera de esa abstracción, lo demás es rela-

tivo. Si esto es así, y si donde se ha supuesto que no hay nada, hay materia, hay éter, hay energía, no hay primeras causas, sino causas inmanentes.

Para llenar esa supuesta nada, esa simple negación psíquica, primeramente se ha acudido a lo sobrenatural, al milagro, y luego se ha poblado la mente de diversos "infinitos", cuando sería difícil demostrar que pueda coexistir tan sólo uno con una "partícula" de la nada.

Los animales inferiores deben tener también su infinito, es decir, su concepto de lo que está fuera del alcance de sus sentidos, y debe de ser todavía más abundante que el nuestro. Resultaría instructivo, v. gr., saber qué es el infinito para los pececitos de colores que nacen y viven en vasijas, o para las aves que nacen y viven en continua reclusión, o para los propios peces de la fauna abismal. Eso nos dejaría ver cómo nosotros hemos concebido lo que está fuera del dominio de nuestro conocimiento, tan limitado como es.

Nosotros quisiéramos conocerlo todo, penetrando el misterio inmenso de la realidad, y cuando pensamos hacer las más trascendentales incursiones especulativas, nos hallamos recluídos dentro de nuestro propio magín, dando golpes en sus paredes estrechas, como insectos en los vidrios de una ventana.

Es tan mínima la parte de lo existente que podemos abarcar, que apenas nos abstraemos, al volver a la realidad, ésta nos causa una impresión análoga al despertar de un sueño; pero a la vez que desconocemos lo propio que está aquí, a la mano, querríamos conocer y explicarnos lo que está fuera del alcance de nuestros medios de conocimiento, y como que ya desde los siglos de mayor atraso se ha pre-

tendido descifrarlo todo de una buena vez, nuestro conocimiento efectivo nos causa un desencanto, podría decirse, más bien que una satisfacción. ¡Es indecible la suma de esfuerzos que ha consumido, y consume aún, la rectificación de los viejos prejuicios! Quizá se dirige el esfuerzo científico todavía más en el sentido de demostrar que los viejos errores no son tales, que en el de conquistar nuevas verdades. Todavía preocupan a los estudiosos los problemas de la creación, de la inmortalidad del alma y del vitalismo.

Si bien la rectificación de un error cualquiera significa una conquista positiva, no es menos cierto que la investigación se ha encaminado más que a conocer, a debatir, y estimulados los espíritus por el afán de comprobar, la propia ciencia experimental se ha dedicado también a llenar el supuesto vacío que se denomina "la nada". Para explicar racionalmente el misterio de la vida, que desde los tiempos más lejanos dan por averiguado los creyentes, se ha acudido a la generación espontánea, y desde ahí se ha llegado hasta la teoría del mosaico, por la segmentación del óvulo. Los sabios se han empeñado tal vez más en explicar la no existencia de la nada, que en encontrar nuevas verdades aprovechables y nuevos recursos concretos de acción.

La tarea, sin embargo, parece ser interminable, como quiera que se la encare. Aun cuando llegara a explicarse la iniciación de la vida orgánica en el planeta, quedaría siempre por explicarse el enigma del origen de la substancia inorgánica, y lo que resulta como causa, sería, a su vez, una subcausa con respecto a la precedente, y así, sucesivamente, iríamos de subcausa en causa, sin llegar jamás a la primera.

Esto, como se ve, tiene el aspecto de un círculo vicioso. Si la materia y la energía no requieren la hipótesis de su creación, ni la más pretérita, para explicárselas, dado que su indestructibilidad presupone que no fueron generadas, y que tienen en sí su propia causa, inmanente, ¿por qué no suponerlas capaces de engendrar la vida misma? ¿Por qué presuponer el milagro, si acerca de él no hay una sola noticia fidedigna? ¿No es ir derechamente al reino de la más ilusoria utopía?

De cualquier manera, lo menos que podría decirse de todo esto, es que el hombre pierde su tiempo cada vez que va en busca de la nada, como tiene que hacerlo para intentar el descubrimiento de la primera causa. Si acaso el problema de la causalidad es tal problema, su solución está fuera de las facultades humanas, por ahora a lo menos, y lo que es peor, está en contradicción con todos los elementos más positivos de juicio.

No se ha encontrado aún una sola solución de continuidad. Invariablemente, las conquistas que se han operado dentro del campo de la investigación científica, han llenado "los espacios del vacío", la nada que se presuponía, como se llenan por la atmósfera y el éter los espacios que caen bajo el dominio de nuestros sentidos y facultades. Si hay un enigma, pues, un gran enigma causal, está por completo fuera de las sendas que ha recorrido el hombre para plantearlo y para resolverlo

Acostumbrados a relacionar cada cosa con su causa y a presuponer en cada cosa su principio y su fin, no nos es dado concebir que pueda el total no tener causa, ni ser efecto, consiguientemente. Desde que la materia es indestructible y ocupa, según lo

que ha podido comprobarse, toda "la extensión del espacio", la nada es una simple abstracción psicológica, por cuanto no ha podido ser, ni puede ser. Si la nada existiera, o hubiera existido alguna vez, por otra parte, habría limitado todos los infinitos, si acaso éstos no se excluyen entre sí. Bastaría admitir la más instantánea realidad de la nada, para excluirlos.

Nosotros, por una razón orgánica, hemos tenido que colocarnos en el centro de todos los infinitos imaginables. Puede decirse que los infinitos son el término de lo concebible para el hombre. Son el círculo, la esfera, la periferia, mejor dicho, donde terminan nuestros contactos de relación con el mundo exterior. Lo que llamamos infinito resulta de este modo una ilusión psíquica, que nos hace perder pie en la realidad; es una quimera que ha engendrado el egocentrismo.

Nosotros percibimos fenómenos, y los relacionamos con una idea de sucesión, o sea de tiempo; vemos objetos y los relacionamos con la idea de su aparición, o sea con la nada, con la idea de la creación. De la manía religiosa ha quedado el prurito metafísico, de este prurito nace el vicio de la elucubración supertrascendente. Del animismo ha quedado el prurito de "personificar" a los propios elementos inorgánicos de la naturaleza, el vicio literario, diremos, de suponer "que actúan" sobre nosotros, siendo así que sólo coexisten.

A medida que se operan descubrimientos por la investigación científica, se transforma el concepto de los infinitos, como se han transformado los conceptos antiguos sobre el aire, la luz, el calor, etc. Parece, pues, razonable no intentar la explicación de

los hechos que están fuera del alcance de nuestros medios de conocimiento y de nuestros elementos de juicio. Sólo estamos habilitados para investigar las transformaciones y trasmutaciones que se operan dentro de la parte de realidad que cae bajo el limitado circuito de nuestras vinculaciones con ella, así como las subcausas que se han sucedido en los confines de ese relacionamiento. Más allá está lo desconocido, que no deja de serlo por el hecho de que lo denominemos infinito o de cualquier otro modo.

Si bien la verdad integral, o sea el conocimiento total de la realidad por el hombre, parece imposible, porque, precisamente, a medida que se avanza se descubren nuevos campos de realidades a conocer, es también posible que nuestra situación resulte tan obscura y caótica por la serie de causas de error que han actuado en nuestro camino hacia el dominio de la realidad, hacia su conocimiento, mejor dicho. El conocimiento es una conquista que se opera sobre una región cuyas extensiones y accidentes se amplían y perciben tanto más cuanto más exploramos. En un principio, el hombre creyó ser el centro de todo lo existente, y se lo explicaba así con suma facilidad; pero, a medida que ha ido inquiriendo, se le ha presentado cada vez más complejo, como ocurre al caminar o al ascender, que todo parece dilatarse a nuestra mirada porque vemos con mayores variedades las extensiones del horizonte. Quizá sea esto lo que engendró nuestro concepto de lo infinito, de lo absoluto; así, podría muy bien suceder que todas estas fantasías metafísicas se deban a la circunstancia de haberse planteado mal el problema, la serie creciente de problemas, mejor dicho, que ofrece el conocimiento de la realidad.

Si bien la tenemos aquí, a la mano, nos cuesta tanto o más comprenderla, que escalar una montaña. Parece que, por una ironía, fueran nuestras propias cerebraciones las que dificultan el acceso a la realidad, que colocamos así, por nuestro mismo esfuerzo, como ciertas congregaciones religiosas ponen su vivienda en monolitos casi inaccesibles, allá en Tesalia.

En la obra perpetua de adaptación, tratamos de penetrar los secretos que nos interesan, para ajustar lo más posible lo exterior a nuestras aspiraciones, y es tal nuestra necesidad orgánica de realizar esta obra, que la parte de realidad que no podemos abarcar por el conocimiento, la idealizamos[1] arbitrariamente, impacientados por el ansia de comprobar nuestra primacía, sin advertir que sólo puede conocerse la parte de realidad que cae bajo el dominio de nuestros medios de conocimiento y de acción. Parecería insensato que podamos pretender el conocimiento integral, cuando apenas nos es dado girar sobre una estrecha parcela de la realidad, de las más insignificantes tal vez, si bien no para nosotros, naturalmente, y esa misma parcela sólo la podemos conocer en una forma

[1] A fin de precisar más mi concepto, debo advertir que la palabra "idealizar" la empleo en el sentido de una cerebración irreflexiva y, por lo mismo, convencional y arbitraria, tendiente a enaltecer, a magnificar o a deprimir, vale decir, cuando desfiguramos, exageramos o unilateralizamos, y, por oposición, empleo el vocablo "ideación", no sólo en la acepción que tiene como sustantivo del verbo idear, sino también como la acción del razonamiento deliberado, que se dirige en el sentido de dominar la realidad por el conocimiento, como ocurre cuando se investiga con un propósito científico, o cuando tratamos de sacar otro partido racional de la misma, para utilizarlo en nuestro esfuerzo de adaptación.

convencional, de simple relación. Esto, en verdad, diríase que es más osado aún que si los batisaurios pretendieran disertar sobre el sol desde el fondo de los mares, o que las libélulas quisieran conocer lo que ocurre en los abismos marinos.

Para nosotros es una necesidad fundamental conocer, y en ese esfuerzo inevitable, orgánico, aplicamos a destajo todas nuestras facultades. Así es que el conocimiento de la realidad desaloja siempre a un desconocimiento, a una ilusión anterior, la que debió preexistir necesariamente, debido a nuestra manera de considerar de cualquier modo lo propio desconocido, inexplicado.

Nosotros no tenemos más medios de comprobación, por ahora a lo menos, que la evidencia, y estamos así obligados a considerar la realidad desde el punto de vista de *sus relaciones para con nosotros*, el único, por otra parte, que positivamente nos interesa. Admitiendo que tuviéramos los recursos cognoscitivos que se requieren para abarcar el dominio integral de la realidad, y que nuestra "lógica" fuera realmente lógica, nos hallaríamos frente a la duda de que nuestras relaciones para con el mundo exterior sean efectivas, es decir, que son así como se nos manifiestan; duda que nos pone en jaque, obligándonos a admitir como base fundamental de todas nuestras elucubraciones de carácter metafísico un simple convencionalismo: la fe en nuestros sentidos y facultades, elemento que ha sido negado por algunos filósofos; fe que se conmueve a cada paso, ante la serie de decepciones sufridas.

La opción entre los dos criterios rigurosamente lógicos, el positivista y el escéptico, sin embargo, no puede ser dudosa, por cuanto no nos es útil, ni posi-

ble, por lo demás, suprimir de nuestros cálculos y juicios a la realidad, tal cual es para nuestros sentidos, y tal como la palpamos, y resulta así siempre sensato dar crédito a nuestros sentidos y facultades, por cuanto de otro modo caemos en el caos más arbitrario y perdemos lo mejor, lo único que tenemos para orientarnos. Triunfa, pues, como tendencia, la positivista sobre la especulativa, ésta que ha hecho correr al hombre en pos de tantas quimeras. Por fortuna, cada vez más es Sancho quien toma las riendas del gobierno humano.

El reino del gran hidalgo ha terminado. Parece ya indudable que conviene a la especie humana proceder con un criterio más práctico y por medios experimentales, al ensanche paciente de sus conocimientos y de sus recursos de acción, tanto en el orden físico como en el psíquico, prescindiendo de toda conclusión integral, inoportuna por lo menos, y esta convicción se acentúa así que advertimos la inocuidad de nuestras elucubraciones líricas ante la realidad impasible. Ella permanece ajena a todas nuestras metafísicas y a nuestros anhelos, sin darnos nada más de lo que le tomamos. Es preciso aplicarse, pues, a tomarle lo más posible, en vez de entregarnos a platónicas especulaciones, o de abandonarnos a la vida contemplativa y suplicante, que nos obliga a vivir por autofagia, a expensas de nuestro propio cerebro.

Las huellas que dejan las ideas adquiridas, por otra parte, tienen una persistencia fabulosamente tenaz, y así como todavía hoy se personifican los elementos y agentes del mundo exterior, se "humanizan", podría decirse, se pintan y se esculpen ángeles, y nos es grato mirarlos rubicundos y rollizos, si bien no hemos visto un solo par de alas celestes...

desde los tiempos bíblicos, por lo menos. Todavía nos sentimos muy atraídos por la leyenda, por la fábula, por el prodigioso milagro, por las visiones mirílicas de nuestros ascendientes, las más pretéritas.

Todo esto, todos los antecedentes acumulados por la herencia, este caudal de espejismos e ilusiones, así como lo que hemos podido elaborar nosotros mismos, forma nuestra individualidad apta para vibrar estéticamente, según intentaremos demostrarlo más adelante.

Pero es preciso advertir que si nuestros sentidos pudieran trasmitirnos, por ejemplo, las vibraciones y movimientos de la substancia en las propias formas que se conciben merced a la experimentación y a las inducciones, educciones y deducciones mentales; o si pudiera percibirse el perpetuo proceso celular como se percibe el movimiento de una colmena, la realidad no habría cambiado, mas sí nuestras imágenes y nuestros conceptos estéticos. De esto nos ocuparemos en seguida.

II. NUESTRO RELACIONAMIENTO CON EL MUNDO EXTERIOR

El hombre no percibe más que sus propias formas de relacionamiento con el mundo externo,[1] tanto más variables cuanto que él, como uno de los términos de relación, es esencialmente cambiante. Si la realidad fuera inmutable, variarían asimismo, para

[1] Leibniz decía que las percepciones son la representación íntima de lo que pasa en el exterior. Como se ve, encara este fenómeno del punto de vista de la conciencia.

nosotros, los aspectos de ese relacionamiento, por cuanto el hombre es un ser complejo y evolutivo. Fuera de esa relación, la realidad *es,* simplemente, vale decir, ni es verdad, ni es ilusión: ES.

La verdad es una conquista sobre la realidad en el sentido del conocimiento; es una realidad *conocida* por el hombre. Se comprende, pues, que no pueda subsistir la verdad misma fuera de esa relación.

El hombre se modifica constantemente; y a medida que evoluciona, van transformándose los elementos de relación con el mundo exterior y, consiguientemente, con los de orden psíquico. Es así que, aun cuando permanecieran invariables las cosas del mundo externo, promoverían, no obstante, sensaciones, juicios y emociones distintos.

Fuera de esa relación, las cosas que forman en el mundo exterior no son en sí verdaderas ni falsas, grandes ni pequeñas, bellas ni feas, malas ni buenas, duras ni blandas, obscuras ni claras. *Son,* simplemente; y si bien mantienen relaciones más o menos constantes entre sí, como mantienen su esencia, nuestras cerebraciones del punto de vista del relacionamiento psico-físico nos hacen clasificar y adjetivar desde ese punto de vista, es decir, *del de sus relaciones para con nosotros.* Es así que decimos a menudo: una gran araña o un diamante grande, verbigracia, en tanto que hablamos de una pequeña casa o de un pequeño cerro. En substancia, ni es alto el Gaurisankar, ni es bajo el cerro de Montevideo.

Nosotros no percibimos las cosas del mundo exterior como ellas son en realidad: sólo percibimos en nosotros los efectos de relacionamiento para con lo demás que observamos y comparamos, y para con nosotros mismos, y de esto es que inducimos y

deducimos sus cualidades, con arreglo a nuestras necesidades y aspiraciones, con arreglo a nuestros juicios y nuestros antecedentes psíquicos, y se las atribuimos a las cosas mismas que han promovido tales estados psíquicos. Objetivamos, así, lo que es puramente un resultado psíquico de aquel relacionamiento.

Buda, Jesús, Mahoma, Napoleón, Pío IX, Garibaldi, fueron tales como fueron. Sólo así fueron. No obstante, nosotros los concebimos y los apreciamos de muy distinta manera, y hasta en formas contradictorias; y no sólo en estos casos, en que se trata de entidades más o menos importantes y complejas, son distintos los juicios y los estados psíquicos que en nosotros se generan, sino que ocurre lo mismo al mirar un objeto simple. Así, por ejemplo, un trozo de bronce o de mármol puede engendrar distintos estados psíquicos mediante un cambio de forma, que no altera en nada su esencia. Cuando lo vemos trocado en un ídolo, en una caricatura o en una Venus, verbigracia, no sólo promoverá estados psíquicos diversos con relación a la diversidad de los circunstantes, sino también con arreglo al lugar en que se le observa, a la luz que domina, a la época a que pertenece, a la edad y la cultura de los espectadores y a los demás elementos circunstanciales La misma substancia esencial, pues, puede determinar distintos efectos de relación en nuestra mentalidad.

Si se nos presentara un puñal herrumbroso e inservible, diciéndosenos que es el puñal de Bruto, esto sonaría (principalmente entre los intelectuales) como un acontecimiento, y ese pedazo de hierro haría ocupar la atención de la prensa y de la crítica, acaso más de lo que ocupan las cuestiones que afectan

positivamente a la humanidad. Más aún, mirando un mismo objeto cualquiera u oyendo un mismo sonido o un mismo ruido, podemos observar que nuestras cerebraciones a su respecto se modifican constantemente. Todo esto acusa que en el dominio psíquico, como en el físico, se opera una perpetua transformación, más o menos perceptible. Quizá no hay dos estados psíquicos idénticos, como no los hay integrales en el mundo externo. Quedan inmutables las leyes por que se rigen estos fenómenos, mas no los fenómenos mismos.

Este relativismo es tan evidente como constante, y puede observarse en todo orden de asuntos.

Nosotros no vemos más que las imágenes de las cosas y a la vez plasmamos mentalmente, si así puede decirse, nuestros conceptos y abstracciones. Esto es lo que facilita tanto la variedad de nuestros estados psíquicos.

Como no percibimos la propia esencia de las cosas, sino su exterioridad, para formar un juicio a su respecto procedemos por deducciones e inducciones, en las que influyen diversos factores y circunstancias, con arreglo al lugar y al tiempo, como elementos subjetivos, y a múltiples elementos de diversa índole que gravitan en nuestra complicadísima psiquis, sensible e impresionable como es.

Al ver una persona, un jardín o una casa, plasmamos la impresión que nos sugiere, más que la cosa misma, y nos decimos: una persona agradable, o desagradable; un jardín hermoso, o feo; una casa lujosa, o pobre. Hablo por vía de ejemplo, naturalmente; y si seguimos observando, veremos que en nuestro juicio intervienen, por un lado, diversos elementos para determinarlo, y por el otro, que ese

mismo juicio, precario como es, refluye en otras cerebraciones. Así es que por lo común concebimos a los moradores de una vivienda, verbigracia, con arreglo a la impresión que ella nos produjo y de un modo distinto del que los concebiríamos en otro lugar, prescindiendo, por lo mismo, desde ese instante, de la realidad objetiva, que la sustituimos por una cerebración. Es entonces una cerebración, y no la realidad objetiva, la que actúa sobre nosotros.

Si uno se detuviera a examinar el conjunto de los elementos que intervienen para determinar la resultante psíquica de un relacionamiento tan simple como es el recordado, y si pudiera disociarse y analizarse cada uno de ellos, pasmaría su variedad y multiplicidad, y quizá también su arbitrariedad.

Si se nos presenta a un sujeto, y se nos dice: este señor es un noble, o un millonario, un cardenal, o un guerrero denodado, o un explorador, o un notable esgrimista, podrán producirse muy distintas impresiones psíquicas, según los antecedentes personales acumulados acerca de cada una de estas generalidades, y cada cual cerebrará a su manera. Lo mismo ocurriría si se nos dijera: he ahí el estafador X, el falsario Z, o un leproso, un asesino, etc. Nuestras modalidades cerebrales pueden girar de infinitas maneras, según sea nuestro fondo, es decir, nuestras predilecciones, nuestras fobias, nuestras simpatías y antipatías preexistentes.

Las relaciones más constantes psico-físicas y psico-psíquicas determinan ideaciones e idealizaciones de carácter general, que quedan como pautas, impresas en el cerebro, y actúan a veces como determinantes, o bien como fondo de nuestras cerebraciones. Así nacen las generalizaciones, los adagios y proverbios,

los prejuicios y convencionalismos, con arreglo a cada estructura individual, que se comparten por los individuos de análoga estructura.

Para facilitar el conocimiento del mundo exterior y el de nosotros mismos, construimos medidas y clasificaciones convencionales, que, a poco andar, resultan laberínticas, y por entre ese dedalo inextricable de nuestros propios prejuicios y convencionalismos, observamos la realidad, que es siempre simplista, más simplista por lo menos. Cosas hay que, a fuerza de verlas y de oirlas idealizadas en un sentido cualquiera, no podemos ya percibirlas ni concebirlas conforme son, sin gran esfuerzo; y al entender que generalizamos, concretamos más bien, adoptando una concreción, un molde a aplicar en cada orden de fenómenos.

Dice Oscar Wilde que "el mundo está construído por el poeta, por el soñador". Ésta es una verdad a medias, por cuanto siempre subsiste el mundo efectivo de la realidad, *tal cual es,* a pesar de nuestros devaneos, de nuestros sueños y poetizaciones.

Como no podemos, sin gran esfuerzo, por lo menos, dejar de relacionar los objetos del mundo exterior y nuestros propios conceptos psíquicos con nosotros mismos, tenemos que percibirlos al través, diremos, de esa relación, que implica una deformación del objeto o del concepto en sí. Ésta es la razón por la cual se nos ofrecen el mundo físico y el psíquico idealizados, es decir, relacionados con nuestras propias ideas, tendencias, antecedentes, estados psíquicos, etc., más o menos arbitrarios.

Es que nosotros, en la vida ordinaria, no nos preocupamos tanto de fijar las relaciones más constantes, sino las más variables. Así, por ejemplo,

cuando vemos un tintero de cristal, no pensamos a su respecto en el sentido de fijar su realidad objetiva, o de determinar sus relaciones más constantes, sino cuando investigamos; pero por lo común, en cambio, en vez de considerar lo que es más simple y positivo, que en el supuesto caso sería, verbigracia, un pedazo de cristal conteniendo tinta, lo consideramos de un punto de vista subjetivo, y decimos que es un tintero bien o mal construído, bello o rico, viejo o moderno, de buen gusto o de mal gusto, de moda o anticuado, etc., y que la tinta es más azul o menos negra, de buena o mala calidad, etc.; vale decir, que consideramos el objeto *en sus relaciones de adaptación para con nosotros mismos,* mas no tal cual es en sí, fuera de esa relación convencional.

De ahí que el mismo objeto, encarado de otro punto de vista, se adjetiva de un modo enteramente distinto. Puede ocurrir, por lo menos.

Hay algo sobre lo cual todos los juicios concuerdan. Tomando el mismo ejemplo, todos dirán que ese recipiente es de "cristal" y que contiene una substancia que designamos "líquida". Esto es debido a que entonces hemos ideado en un sentido *de conocimiento,* tratando de considerar esa realidad en una forma simple, objetiva; pero, desde que lo relacionamos con nosotros mismos, con nuestras peculiaridades personales, cada uno lo encara de su punto de vista propio, más complejo y arbitrario, y comienzan a discrepar las opiniones.

Cuanto a las relaciones que mantienen entre sí los objetos del mundo exterior, también concuerdan casi siempre las opiniones. Se dirá, verbigracia, en el mismo caso ya mencionado, que el contenido es más blando que el recipiente, y que es más claro el

recipiente que el líquido que contiene; mas, apenas esa misma relación la referimos a nosotros mismos, puede surgir el desacuerdo, debido a que uno de los elementos que en ella intervienen es muy variable; es decir, nosotros mismos.

Observemos lo que ocurre en el siguiente caso: un perro ve a otro perro. Si el primero está de buen humor, moverá la cola alegremente; en caso contrario, la bajará gruñendo, y lo mismo sucederá si el can se le acerca en actitud hostil o si está aquél de mal humor, aun cuando éste se le acerque en actitud pacífica. Esto se debe, como se comprenderá fácilmente, a que los extremos de esa relación pueden hallarse en estados *distintos*. No ocurriría tal cosa si se hallaran privados de sensibilidad, si fueran de porcelana, por ejemplo. Se advierte asimismo que, cuanto mayor sea el número de estados posibles, y cuanto mayor sea la complejidad de los agentes y elementos que se relacionan, tanto mayor es el número de fases posibles de relacionamiento.

Si presentamos un objeto a diez personas, se oirán, a menudo, otras tantas exclamaciones, que, si bien se promueven por el mismo objeto, están determinadas por distintas causas. Es que cada cual encara las cosas desde un punto de vista personal y subjetivo. En cambio, si se consideraran más objetivamente, las opiniones e impresiones coincidirían, como coinciden cuando se trata de juzgarlas, en cuanto a su forma o estructura, simplemente. Lo más usual, sin embargo, es observarlas de un punto de vista subjetivo, personal, y es de ese modo que divergen las apreciaciones, como divergen los aspectos de un poliedro irregular cuando se le encara de distintos puntos de vista, y aun más. Es por eso que promue-

ven tantas discusiones los libros, los dramas, los versos, los cuadros, las estatuas, los monumentos, las composiciones musicales, etc., y aun otras cosas más simples: una moda, un árbol, un animal, una casa, etc.

Donde puede verse más claramente todavía la variedad de relacionamientos arbitrarios, es en las psicosis o cuando los órganos o nervios trasmisores deforman las impresiones, en la hipoacusia, en la hiperacusia, en las sinestesias, etc. No obstante, en los propios estados normales, y aun fuera de los "defectos" de trasmisión, si puede decirse así, subsisten, en grado menor, naturalmente, análogas causas generadoras de estados psíquicos más o menos arbitrarios, las mismas que acusa de un modo más acentuado cualquier accidente de carácter patológico, y subsisten aun cuando pudieran coincidir las impresiones de los sentidos.

Nosotros idealizamos todo: el honor y la infamia; la honestidad y el delito; la rectitud y la inmoralidad; la justicia y la argucia; la bondad y el odio; la generosidad y el egoísmo; la previsión y la prodigalidad, o el despilfarro, etc., etc.; y cerebramos de acuerdo con estos conceptos subjetivos, más que con arreglo a la realidad objetiva. Todo lo que no ha podido ser dominado por una investigación analítica, científica, lo vemos deformado por nuestras propias cerebraciones de relacionamiento *idealizado,* de un modo más o menos arbitrario, a menudo unilateral, y no considerando los hechos y las cosas como son, en su realidad misma.

Las cosas son, sin embargo, y son tales como son, a pesar de que nuestras impresiones psíquicas las vean deformadas por modalidades de relación. Re-

emplazamos así una realidad objetiva, más o menos constante, por un valor de relación subjetivo, más o menos variable; y cuanto más complejo es el ser, son posibles mayores formas y variedades de relacionamiento, del mismo modo que ofrece mayores variedades una imagen reflejada cuanto más variados e irregulares son los planos de un espejo. El objeto reflejado, no obstante, queda inmune, queda el mismo, no varía, por más que varíen las imágenes reflejadas. Y puede decirse, en verdad, que nosotros, por lo común, vemos la realidad reflejada en un espejo que la deforma: el de nuestros prejuicios y estados psíquicos. Así es como la realidad se nos presenta *idealizada* de diversas maneras, y no tal cual es.

Por más que los objetos del mundo exterior puedan, pues, conservar entre sí relaciones más o menos permanentes, esos mismos objetos pueden producir impresiones y emociones distintas cuando los relacionamos con nosotros mismos. Lo exterior actúa a menudo sobre nosotros por una simple acción de presencia, por algo semejante a lo que llaman los químicos "catálisis", y el efecto que produce en nuestra psiquis, por lo demás, tiene todos los caracteres de un proceso químico. Se forman así "compuestos" que a veces conservan, y otras no, algunas de las cualidades de los elementos que los han integrado.

Lo que nosotros tomamos en cuenta ordinariamente es el compuesto, vale decir, el producto de relación psico-física, y tomamos esos compuestos como la cosa misma, si bien ésta no conserva ya para nosotros nada de su verdadera esencia. Una estatua, un cuadro, por ejemplo, se nos presentan a la imaginación exentos completamente de su ma-

teria esencial: la arcilla, el mármol esculpido, o la tela burda coloreada. Y lo propio ocurre con un arma, un mueble, una casa, un árbol, un país, un astro, etc. Puede imaginarse qué interminable es la serie de relacionamientos antecedentes que han ido promoviéndose sobre cada cosa, y que se nos han trasmitido por tradición y por herencia; pero si esto se imagina, es imposible concebir y disociar una a una las causas y razones que nos hacen vibrar mentalmente en presencia de un cuadro antiguo, verbigracia, o de una estatua o de un ídolo, o cuando oimos un trozo musical que nos evoca cosas indescifrables, inescrutables, que acaso arrancan de la prehistoria.

Esa es la causa, a nuestro juicio, de las sugestiones invencibles que ejercen sobre los soñadores, principalmente, ciertas cosas que los dominan, los cautivan y encantan, llevándolos a veces hasta el delirio.

Es el hombre de ciencia el que trata de penetrar la esencia de las cosas por el análisis, el que disocia sus componentes y se atiene principalmente a la naturaleza íntima de lo que forma el mundo exterior y el psíquico. Es así que conquista la verdad científica, que es la forma superior y dominante de relacionamiento.

Se dice y se admite que la sensación es un estado de conciencia que no podemos descomponer en elementos más simples. Si con esto se intenta definir la sensación en su aspecto más simple, no veo qué interés positivo pueda motivar tal distinción; pero si se entiende, en cambio, establecer que la sensación es un fenómeno indivisible, me parece que hay un error evidente en ello, una ilusión. No se concibe

un estado de conciencia simple, indivisible. Esa abstracción carece de toda realidad.

Si se quisieran descomponer los fenómenos de relacionamiento del mundo físico y del psíquico, habría que disociar el fenómeno orgánico, fisiológico, funcional, de la impresión que se produce sobre los órganos, es decir, sobre los nervios y centros nerviosos, de los efectos psíquicos que sobrevienen, ya sea que se llamen sensación, percepción, emoción, etc. Suponiendo que pudiera construirse artificialmente un organismo análogo al nuestro, veríamos que la primera impresión *no puede producir un "estado" de conciencia;* es menester para ello que se hallen almacenadas otras impresiones y otros elementos psíquicos. Para que sea posible un estado de conciencia cualquiera, por simple que sea, se requiere, pues, más de una impresión, por lo menos.

Los elementos y agentes físicos "actúan", si así puede decirse, por medio de puentes trasmisores, sobre nuestras neuronas, y producen los efectos consiguientes al estado de las mismas y a nuestros estados integrales, ya sean intelectivos, afectivos, emotivos, conscientes, subconscientes o inconscientes, normales o morbosos. No se trata, pues, de una simple yuxtaposición de los elementos del mundo exterior y del psíquico, sino de su relacionamiento, de un proceso de "combinación", diremos, con nuestros estados psíquicos. El mundo exterior *no nos trasmite sensaciones:* nosotros las generamos sobre las impresiones que recibimos en nuestro relacionamiento con él.

Se ha comparado la impresión que recibimos del mundo externo con la impresión que deja el sello en la cera, sin advertir que el sello, al actuar sobre la cera, produce invariablemente *la misma impresión*

sobre la misma cera, en tanto que las impresiones que se generan en el contacto con el mundo exterior, producen, o pueden producir, por lo menos, sobre la misma psiquis diversos estados psíquicos, no ya sobre otras. La impresión, en sí misma, es una abstracción que no podemos disociar de los efectos fisio-psicológicos consiguientes. Nada es más complejo que los estados de conciencia, aun de los mismos que suponemos más simples. Esta realidad me parece que no se ha tomado debidamente en cuenta por los psicólogos introspectivistas, ni por los fisiologistas.

Lo que obstaculiza el análisis de los estados de conciencia es, tal vez, la circunstancia de hallarse integrados también por elementos subconscientes e inconscientes. Dichos estados se nos presentan de igual modo que cuando en plena obscuridad encendemos un fósforo para orientarnos. Vemos algo más claro lo que cae bajo el circuito iluminado por la luz (conciencia), y lo demás se esfuma hacia las tinieblas; pero es evidente que lo que no vemos también integra a la realidad, como lo que no percibimos integra los estados de conciencia, así como que éstos se transforman constantemente. Por la conciencia no nos es posible iluminar todo el escenario psíquico a la vez, ni tampoco sucesivamente de un modo eficaz, por cuanto su continua transformación frustra este recurso, aplicado al conocimiento integral de un estado de conciencia. Para ello sería menester que pudiera iluminarse todo a un tiempo y que asimismo pudiéramos abarcarlo simultáneamente con la conciencia. Es por esto que las introspecciones dan la sensación del vértigo, y es por esto también, a nuestro modo de ver, que han sido tan poco fructuosas.

El procedimiento analítico falla ante esa dificultad.

La impresión, por viva que sea, no genera por sí sola la sensación. Al ver una fiera en libertad, no todos cerebran de igual modo respecto de esa misma impresión *visual;* si vamos caminando por un sitio apartado, de noche, y advertimos la presencia de un hombre, puede suceder que uno se alarme y el otro sonría. ¿Qué ha podido determinar estos tan distintos estados de conciencia? La silueta humana que nos ha impresionado es la misma. Lo que ha ocurrido es que el primero asoció mentalmente a la impresión visual imágenes trágicas, "imaginó" un peligro, y el otro, en cambio, asoció imágenes plácidas, acaso porque reconoció en esa silueta, *mediante una cerebración,* a un vecino pacífico.

Luego, no es la impresión visual en sí lo que ha determinado tales estados psíquicos, tan diversos, sino las cerebraciones consiguientes, es decir, las formas de relacionamiento mental que produce en cada caso la impresión trasmitida al contacto del mundo externo. No es posible desligar, pues, de la sensación, que es un fenómeno *complejo* de relación, la impresión visual, auditiva, táctil, olfativa o gustativa, aun en sus formas más simples, es decir, las cerebraciones asociadas, combinadas con la impresión, las que, a su vez, son *determinantes* del estado psíquico correspondiente. Hay que buscar así, *en esa relación,* el origen del estado psíquico, puesto que si disociamos la impresión de los efectos psíquicos de relacionamiento, no queda en pie más que una simple abstracción, del punto de vista psicológico.

La impresión visual o auditiva, como la táctil o cualquiera otra, no determinaría nada más que la impresión misma, si no se asociara con nuestra psi-

quis por vía de relacionamiento, promoviendo estados de conciencia. Un puñal que nos amenaza, nos dejará impasibles, si no lo vemos; pero apenas lo vemos, se opera algo más que una impresión visual: se opera un estado *complejo* de conciencia. Si al hallarnos reunidos se presenta un hombre armado, en actitud amenazante, ese mismo hecho, esa misma causa producirá —puede producir, por lo menos— distintos efectos: uno huye, otro exclama, otro grita, otro reacciona y se enardece, otro se apresta a repeler la agresión... y otro se echa a reír, porque está en el secreto de la broma. Ese mismo hecho, pues, se ha "combinado" con estados psíquicos distintos, y ha producido por esa sola razón, efectos diversos.

Es que son muy distintas las complexiones psíquicas, debido a la diversidad de factores que las han integrado, y, dentro de nosotros mismos, cualquier circunstancia determina una reacción diferente ante hechos análogos y aun idénticos. A veces un pequeño peligro nos ha hecho perder nuestra serenidad, en tanto que la hemos conservado ante un peligro mayor.

En el mismo ejemplo citado, si advertimos que el puñal con que se nos amenaza es de cartón o de hojalata, verbigracia, los efectos son distintos. Es que entonces podemos asociar a la impresión exterior una cerebración tranquilizadora.

En el sueño puede verse mejor cómo se generan los estados psíquicos, principalmente en las alucinaciones hipnagógicas, y mejor aún, en los sueños cenestésicos. Una arruga de la sábana, que nos molesta, nos asocia un estado de conciencia tal, que nos hace pensar, por ejemplo, que hemos recibido

una herida; un simple gusto salado en nuestro paladar, nos asocia la idea del mar; una comezón asocia la idea de una úlcera o la del fuego, y según sea nuestro estado psíquico, "tejemos" escenas que llegan a veces a torturarnos intensamente.

En el estado de vigilia se operan fenómenos análogos, si bien dentro de una lógica menos arbitraria.

No es la realidad, pues, *la que engendra* tan distintos estados psíquicos en nosotros, sino que en ello también influyen *las formas de relacionamiento.*

Si nos detenemos a examinar, a inventariar, a analizar nuestras cerebraciones, veremos que su fondo es francamente cambiante, no sólo en la faz estética o artística o moral, sino también en todas las demás.

La propia impresión que nos viene del mundo exterior no es, desde luego, una "acción" externa sobre nosotros. es *una relación* psico-física. La flor, cuya fragancia aspiramos; el sol, cuyo calor absorbemos; el aire, cuyo oxígeno aprovechamos, no son elementos que "actúen" sobre nosotros. son elementos integrales de la realidad que nos contiene, y con la cual nos relacionamos en todo instante como con nosotros mismos. Según sea nuestra aptitud para intensificar o percibir los múltiples efectos de tal relacionamiento, vibramos más o vibramos menos, en ese perpetuo contacto.

Si tuviéramos mayor variedad de sentidos, o bien, si nuestros centros trasmisores fueran más sensibles, podríamos experimentar más intensas y diversas sensaciones, y generar estados de conciencia mucho más complejos. Si pudiéramos percibir, verbigracia, por nuestros órganos trasmisores todo lo que nos revelan el telescopio y el microscopio; si pudiéramos per-

cibir las vibraciones del sonido, del calor, de la luz, así como son; si pudiéramos ver a través de los cuerpos opacos, y ver aun el proceso psíquico como vemos los celajes, es claro que se habría transformado completamente nuestra psiquis, así como que nuestros estados de conciencia presentarían aspectos muy distintos de los que presentan.

Ese propio relacionamiento con el mundo exterior, se complica por medio de los elementos subjetivos que intervienen. Por una serie de acciones y de reacciones, recibimos, por reflejo, la impresión de nuestras propias idealizaciones acumuladas, así como al idealizar el mundo exterior, éste, idealizado, refluye, a su vez, sobre nuestra psiquis, emocionándonos con nuestras propias idealizaciones. Nosotros tenemos ya idealizado, según nuestra propia idiosincrasia, todo lo que conocemos, todo lo que nos rodea: al filántropo, al héroe, al filósofo, al cretino, al criminal, etc., como tenemos idealizado, con arreglo a nuestra mentalidad, el cristianismo, el arte griego, los césares, la revolución francesa, etc.; el oro, el valor, la energía, el odio, la industria, etc., etc. Estas idealizaciones por sugestión y por reflexión actúan sobre nuestro cerebro y tienen una influencia innegable en nuestras cerebraciones. Nuestras abstracciones, a la vez, las encarnamos, dándoles formas tangibles. Así, por ejemplo, no podemos concebir nuestras abstracciones más generales sino fraccionadas y materializadas, si así puede decirse. De ahí nacen las variedades mentales más abigarradas. Cuando se nos habla de un acto de heroísmo, o de filantropía, etc., todas esas imágenes acumuladas se asocian de una u otra manera, y ya no podemos ob-

jetivar aquel acto sin sentir las influencias de estos elementos psíquicos, preexistentes.

Es claro que la variedad de relacionamientos que sentimos, más bien que observamos, así como cierta analogía dentro de esa variedad, están determinadas por la multitud poliforme de antecedentes acumulados en cada individuo, los que gravitan en cada cual como verdaderos generadores en toda cerebración; y las analogías que se advierten en medio de esa variedad, son debidas a la identidad esencial de los individuos que forman en cada especie, y dentro de cada especie, a la comunidad de los elementos que actúan más generalmente en cada psiquis; pero esa variedad es innegable.

No es mi propósito profundizar este orden de fenómenos, arduos por demás: sólo pretendo dejar establecido como un hecho fundamental y necesario para mi exposición, que los efectos que sentimos en los contactos con el mundo exterior, son efectos *de relación,* y es por eso que el mismo objeto, el mismo hecho, el mismo rayo de luz, el mismo sonido, el mismo color, producen efectos distintos —a pesar de sus analogías— no sólo sobre cada ser, sino también sobre el mismo ser, en cada momento.

III. FORMAS DE RELACIONAMIENTO

En el proceso de adaptación que operamos por un doble recurso, tratando, por un lado, de aprovechar a los elementos y agentes orgánicos e inorgánicos del mundo exterior, y, por el otro, tratando de ajustarnos a éste, lo más posible, para utilizarlo mejor; en ese proceso, digo, se actúa como lo hace el que

atraviesa a nado una corriente, que, para realizar su intento, se sirve de ella misma en cuanto no le es posible dominarla. Si fuera factible, pondríamos todo, todo el mundo exterior a nuestro servicio, si bien —hay que confesarlo— es dulce y cómoda la corriente, y es más fácil dejarse ir a su merced. Ésta es, pues, la forma de adaptación más común.

En nuestro relacionamiento con el mundo exterior, nos servimos así, pasivamente, de la tradición, en todo aquello que no ha sido rectificado de un modo cabal. Lo que no cae bajo el dominio de nuestra ideación, lo mantenemos en el carácter tradicional, que es eminentemente idealizador. La tradición es poderosa, y es probable que lo sea siempre, dado que no podemos ilusionarnos, todavía por lo menos, con la esperanza de conquistas científicas integrales, y dado también que la mayoría es casi inerte. El único elemento que puede desalojar las formas tradicionales, es un conocimiento más preciso de la realidad, y esto siempre requiere un esfuerzo empeñoso.

Como que la verdad se nos ofrece incompleta, y como todo aquello que no hemos podido dominar por el conocimiento se nos ofrece idealizado dentro de las formas trasmitidas por la herencia, la que arranca de los albores de la vida orgánica, en los siglos más lejanos de la prehistoria, todos somos más o menos soñadores, y a cada instante nos sorprendemos en pleno reino ideológico, evocando, divagando. Esta predisposición hereditaria reduce nuestro sentido práctico, y nos quita libertad para racionalizar nuestra acción, como se comprenderá fácilmente. Si nos detenemos a comparar el caudal de energías aplicadas en el sentido idealizador con

las que se emplean en el sentido de conocer, de dominar por el razonamiento, se verá muy pronto que es por demás reducida esta forma de actividad libre, racional, científica. Sorprende, en verdad, la pertinacia de las ideas adquiridas, fijadas bajo la presión avasalladora de las influencias y antecedentes hereditarios, que gravitan sobre cada psiquis, sobre cada célula.

Es tal y tan característica esta doble manera de cerebrar, la ideacion y la idealización, que algunos suponen que hay distintos focos anatómicos en el órgano cerebral, de distinta complexión histológica,[1] y cuyo funcionamiento fisiológico es también

[1] "*Estetas y fronetas* — Es de la más alta importancia la distinción anatómica de las dos clases de territorios de la corteza cerebral, que llamamos centros sensoriales y centros de asociación. Los datos fisiológicos, desde hace muchísimo tiempo, habían hecho probable esta distincion, pero la demostracion anatómica no se ha efectuado sino desde hace diez años En 1894, Flechsig demostró que hay en la corteza gris de los hemisferios cerebrales cuatro focos sensoriales centrales (esferas internas de sensaciones o estetas), y entre ellas cuatro focos del pensamiento (centro de asociación o fronetas). El más importante de estos, desde el punto de vista psicológico, es el "cerebro principal" o gran centro de asociación occipito-temporal Los límites anatómicos de los dos territorios psíquicos establecidos por Flechsig, han sido modificados más tarde por él mismo y por otros Los trabajos de Edinger, Weigert, Hitzig, etc., conducen a resultados algunas veces opuestos, pero para la concepción general de la actividad psíquica, y sobre todo de las funciones del conocimiento que aquí nos interesa, la determinación exacta de esos límites es indiferente. Lo esencial es que ahora sabemos distinguir anatómicamente los dos más importantes órganos de la vida psíquica, que las neuronas que los componen se comportan diferentemente desde los puntos de vista histológicos y antogénicos y que presentan las mismas diferencias químicas (en su respuesta a ciertos

distinto: el sensorial y el racional, y Hæckel propone que se denominen células estetales a las que integran el primer foco, y fronetales a las que integran el otro, como bien caracterizadas.

Aun cuando no me hallo habilitado para intervenir en este orden de asuntos, tan obscuros y escabrosos hasta para los más preparados (esto mismo acaso determina y excusa mi osadía), me parece que no se trata aquí de una diferencia substancial de centros, sino más bien de diversos grados de evolución, *en una misma substancia.* Las células estetales-sensoriales acaso sean tan sólo *residuales, ancestrales,* que no han evolucionado tanto como las demás, o sea las que se supone constituyan el fronema. Éstas son, en tal caso, las que, más evolucionadas (las rectificadas), han llegado a las formas racionalizadoras que ahora, por lo menos, forman la modalidad superior del funcionamiento psíquico humano.

Es tarea de fisiólogos y psicólogos, si no lo fuera de anatónomo-histólogos, precisar este punto; pero nos parece muy probable que esa distinción que se comprueba en las formas del funcionamiento intelectual, *así como también en las propias del fun-*

---

reactivos coloreados). Podemos concluir así que las neuronas que constituyen los dos órganos, son también diferentes en su estructura íntima; las vías fibrilares complejas que recorren su citoplasma deben ser diferentes, aunque nuestros medios de investigación no nos lo permitan comprobar. Para distinguir esos dos géneros de neuronas, propongo se llame células estetales a las células de los focos sensoriales, y fronetales a las de los focos del pensamiento. Las primeras constituyen anatóca y fisiológicamente el camino de comunicación entre los órganos de los sentidos y los órganos del pensamiento". *Maravillas de la vida,* t. I, pág. 24, v. c

cionamiento sensorial, no deba responder a distintas circunvoluciones cerebrales, sino tan sólo *a un distinto grado evolutivo* de todo centro o circunvolución.

Algo que parece comprobar esto, es que, *en cualquier orden de asuntos,* siempre se manifiesta la inteligencia humana con un fondo más espontáneamente idealizador, predispuesto a mecerse al son de las evocaciones del pasado, y a encarar las cosas del punto de vista tradicional. Sobre ese fondo, y reaccionando sobre esa tendencia hereditaria, es que se opera el proceso racionalista, positivo, invariablemente ascendente.

Puede decirse que idealizar, e idear dentro del campo idealizado, es la regla, e idear racionalizando en el sentido cognoscitivo, libre, es la excepción. Es claro que dentro de estas dos formas de la cerebración intelectual, tanto de la que sirve de fondo como de la que opera rectificaciones, pueden presentarse todos los grados y variedades imaginables en su evolución. Gráficamente, la obra evolutiva cerebral podría representarse por una tela homogénea, en la que se van estableciendo puntos diferenciales de rectificación. Si la imagen fuera aceptable, se diría que, todavía hoy, dichas rectificaciones se ofrecen como ciertas sederías, con ramos y flores diseminados con sobria parsimonia. Es una mínima ava parte la de ideaciones superiores.

Al examinar las múltiples formas de relacionamiento psico-físico y psico-psíquico, comprendiendo en esta última denominación nuestro relacionamiento con las ideas y estados de conciencia, veremos que todas ellas pueden resumirse en dos fundamentales: la idealización y la ideación. La primera es la forma tradicional y, por lo tanto, más pasiva y es-

pontánea. Ella se acusa a cada paso en las formas ordinarias de la vida, puesto que es nuestro fondo mismo, adquirido por la herencia: es nuestra hijuela. La segunda, la ideación, requiere un esfuerzo mental, porque es una obra de rectificación, en la que tratamos de adaptarnos al mundo exterior en una forma activa, de dominio, de conocimiento.

Alrededor de estas modalidades psíquicas es que giran las investigaciones psicológicas y casi todas las discusiones filosóficas.

Es cierto que en ambos dominios se teje perpetuamente, y *se mejora* el tejido, pero la evolución tiende a dar prevalencia a las formas racionalizadoras de rectificación, como más eficaces, las que terminan en el conocimiento de la realidad, de lo que es, de *la verdad,* en otras palabras. Ese punto terminal del esfuerzo de nuestra cerebralidad es inconmovible, y, al contrario, tiende a confirmarse por las ampliaciones del conocimiento.

Debido a los errores tradicionales, principalmente, nosotros no percibimos muchas cosas del mundo exterior, ni del psíquico, así como son, sino del punto de vista convencional de sus relaciones habituales para con nosotros, y un sinnúmero de antecedentes personales, hereditarios o no, concurren a dar una mayor arbitrariedad a nuestras apreciaciones; pero la evolución va operando lentamente el proceso de rectificaciones racionales, es decir, efectivas, y así es que palpamos los resultados de ese proceso invariable, por lento que sea, y aprovechamos de sus beneficios.

Por la idealización soñadora, a cada instante incurrimos en un desconocimiento de la realidad, y como que, por otra parte, no sólo idealizamos mu-

cho más de lo que ideamos, sino que también, al abstraer, plasmamos mentalmente todavía nuestras abstracciones dentro de formas concretas, representativas, simbólicas, puede decirse, y más o menos arbitrarias, se acentúa considerablemente esta causa de error.

De este doble proceso mental resulta el semillero de convenciones y de disidencias humanas, que hacen necesaria una previa definición para entenderse. Cada cual obra con arreglo a sus facultades, a sus tendencias y a su temperamento, e idealiza, clasifica y concreta a su manera. Si se hiciera un recuento de todos los convencionalismos que han quedado consagrados por la costumbre tradicional, e incorporados a nuestras practicas sociales, habría una obra interminable que realizar, es decir, la misma que realiza la evolución.

El hombre se siente de tal modo dominado por su tendencia idealizadora ancestral, trascendida de generación en generacion hasta nosotros, que hasta ha llegado a atentar contra la realidad misma, intentando desfigurar y desnaturalizar las cosas más naturales, como es el instinto, por ejemplo, su propio instinto fundamental. A éste se le ha pretendido suprimir de mil maneras. Por una serie de disciplinas y convencionalismos consagrados, se ha pretendido —vanamente es cierto— no educar, sino anular el propio instinto vital, y de ahí han resultado males inenarrables, así como los mayores desconocimientos de la realidad y la mayor variedad de desconocimientos.

El amor, por ejemplo, se ha desnaturalizado tanto dentro de las convenciones humanas, que sería ya difícil determinar el punto en que la anormalidad se separa de lo normal. De ahí que este asunto se

preste tanto para los temas literarios y teatrales. Ofrece el doble atractivo de la curiosidad y de la comicidad, fuera de las demás excitaciones. Los celos y el adulterio se adaptan admirablemente a la idealización, porque dados los convencionalismos sociales que pretenden encadenar y desconocer el instinto, se ofrece éste bajo multitud de formas subrepticias. Tal absurdo es lo que solaza a los terceros espectadores, en tanto que se atormentan y deliran los protagonistas. Es así que vemos agotar este veneto "estético" en el drama, en la tragedia, en la novela, en la comedia, etc.; pero no es que sean los celos y el adulterio asuntos "más estéticos", objetivamente, sino que en nuestro ambiente despiertan más fácilmente cerebraciones espontáneas, y tanto más espontáneas cuanto que, en el fondo, todos palpamos la inconsistencia de los convencionalismos sociales y la incongruencia de las reglas legales con respecto a los mandatos de la naturaleza. Pero no es esto sólo, por cierto, lo que se nos presenta idealizado arbitrariamente. Pasa lo mismo con el valor, la codicia, el lujo, la salud, la familia, el dolor, la vida, la muerte, etc. Los conceptos corrientes deforman de mil maneras estas realidades, es decir, estos fenómenos ordinarios de la naturaleza.

El ambiente concurre de un modo incisivo también a determinar tales modalidades psíquicas. En cada medio social rige una mentalidad particular. En un medio más o menos primitivo, como en una agrupación turbulenta y belicosa, por ejemplo, se hace la apología del valor personal o colectivo, del arrojo, del denuedo, como de virtudes capitales, más capitales que el carácter mismo, es decir, la entereza consciente de la propia personalidad, porque son elemen-

tos indispensables para imponerse, para triunfar; en un medio industrial o científico, se hace la apología de otras virtudes más positivas, más complejas y edificantes, y se hace gala más bien de refinamiento y de erudición; en un ambiente místico se exalta la humildad, la sumisión y se dirigen los ojos hacia arriba en son de súplica, si algún factor especial no interviene para determinar rebeldías. En el niño es donde más fácilmente pueden observarse las influencias y sugestiones del medio. De ahí que sean de tanta importancia la educación, la instrucción y el ejemplo en esa edad más que en otra alguna. Es que una vez que se ha impresionado el cerebro, es difícil hacerlo reaccionar. Más fácil es dejarse llevar por la corriente, rehuyendo toda ideación libre, dominadora.

Es indescriptible nuestra propensión a las formas evocativas, idealizadoras. En ese campo todo puede ser idealizado de mil maneras y en cualquier sentido. Víctor Hugo, por ejemplo, poetiza los escarpines de un niño, de tal modo, que vemos en ellos los atributos y encantos de la infancia. De ahí que una prenda tan ínfima, nos resulte un símbolo de exquisita ternura.

En la acepción usual, que equipara el arte a la belleza, Zola ha dicho que una obra de arte "es un rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento". Está implícita aquí la idealización estética de ese rincón de la naturaleza, operada por ese temperamento. El rincón es tal cual es. No tiene en sí los elementos integrales del fenómeno estético. Analizado minuciosamente, no se percibiría en él ningún germen de esteticismo; mas así que lo idealizamos; apenas nos abrimos a las evocaciones que nos sugiere; apenas nos relacionamos con él, tratando de aso-

ciar nuestras evocaciones más espontáneas, y penetrando en sus secretos e intimidades, no con espíritu científico, geométrico, matemático, diremos, sino con un espíritu idealizador, surgen los elementos de carácter estetico emocional. Por medio de una idealización de esta índole hemos integrado, hemos poetizado esa realidad, que es tan indiferente para con nosotros. Es mediante tal complemento que las cosas, las más ínfimas, a veces adquieren en nuestra imaginación un valor simbólico inapreciable; y debido a que no nos es fácil disociar nuestra propia integración de aquello que hemos integrado, pensamos que "tal relación" es un atributo de la cosa misma, cuando en realidad es la asociación de nuestras idealizaciones con la cosa, un relacionamiento psico-físico, lo que no nos deja ver ya en su desnudez la realidad objetiva.

Si se suprimiera por una mutilación la facultad de idealizar, veríamos que aquello mismo que se nos ofrece lleno de encantos, de hechizos y embelesos, de irisaciones poéticas y de sugestiones evocadoras, perdería de inmediato todo esto. Sería un desencanto completo. Si esto ocurriera antes de que un pleno conocimiento positivo, científico, hubiera trocado en ideaciones cognoscitivas, dominadoras, ese caudal de idealizaciones que nos vincula al mundo exterior, acaso nos halláramos en condiciones muy semejantes a las de las especies inferiores. No les aventajaríamos más que por el caudal de nuestras conquistas científicas. Se vería a la realidad despojada de un cúmulo de "encantos" que casi llenan nuestra mentalidad. El hombre se sentiría como un nuevo elemento semi fatal más, en medio de la fatalidad de las leyes que rigen el mundo exterior.

Privados de pronto de esa modalidad mental que

nos permite ver las cosas con los hechizos de la idealización, antes de que el conocimiento científico hubiera operado su obra de selección intelectual, evolutiva, sustituyendo los conceptos tradicionales por conceptos más positivos, ocurriría lo propio que si de improviso pudiéramos ver lo que tiene por dentro y cómo funciona el organismo de un ser querido, por vivisección; menos aún, puesto que no experimentaríamos ni la desilusión ni el dolor. Nos sentiríamos "vacíos" mentalmente. Es esto lo que puede explicar las predilecciones retrospectivas de los reaccionarios, y las fobias misoneístas de los conservadores, amantes del ensueño tradicional. El cúmulo de idealizaciones asimiladas forma, pues, un caudal *necesario*, que sólo puede ser sustituido útilmente por las rectificaciones evolutivas de carácter científico; de otro modo ocurriría un verdadero desastre.

Según están las cosas, y debido a la complexión humana, la naturaleza, la realidad toda, se nos presenta como un vivero inagotable de idealizaciones que nos vinculan íntimamente a ella, y sobre esa trama es que surgen los puntos de rectificación ideadora científica, evolutivamente.

Interesa evidenciar la existencia de ese factor, que actúa tan íntimamente en todas las formas de la actividad mental, y que se exterioriza de tantas maneras. Conviene evidenciarlo, porque es una realidad. De este gran caudal de idealizaciones acumuladas, no sólo echan mano los "artistas" para realizar sus obras, sino todos los ejemplares de la especie también, y para todo. Es un elemento de tal modo identificado con nosotros mismos, que no podemos prescindir de él. No hay quien pueda sustraerse a esto, tanto en

las manifestaciones más simples de la vida ordinaria como en las demás.

Sobre las cosas que nos hemos acostumbrado a encarar del punto de vista tradicional, sobre aquello que no hemos podido someter a un examen personal y libre, es decir, sobre un cúmulo de prejuicios, así como sobre nuestras propias imágenes y abstracciones acumuladas, nosotros ideamos o idealizamos, ya sea disyuntiva o copulativamente; pero lo que idealizamos, es siempre más de lo que ideamos. Es inmenso, pues, el cúmulo de cosas idealizadas y de nuevas idealizaciones que integran el campo de la actividad mental, y es ése el gran filón que todos tratan de aprovechar a su favor. Los enamorados que se acicalan para agradarse recíprocamente, como el industrial que engoma y pone un envase vistoso a sus productos, tratan de explotar esa veta; el comerciante que presenta de cierta manera sugestiva sus mercancías; el profesional que adopta una indumentaria, una literatura y una oratoria apropiadas; los sectarios religiosos y los mismos políticos profesionales que aman la pompa y las formas suntuosas, casi siempre de puro aparato; las personas que comprimen sus impulsos, sus pasiones, sus instintos y ocultan sus defectos bajo una sonrisa superior y amable; todos, de una u otra manera, tratan de aprovechar esa forma tan común de cerebrar, a su favor. La mujer, por su parte, es un prodigio en el arte de agradar, es decir, en el arte de promover idealizaciones, aun más que juicios, que le sean favorables.

Lo que no nos es conocido, lo idealizamos dentro de los moldes tradicionales, más o menos rectificados en la evolución, y es así que todavía pagamos tributo a las cerebraciones de nuestros más remotos an-

tepasados. Todavía sentimos marginalmente, diremos, los efectos de la idealización más ancestral, magnificante, que trataba de explicar por el prodigio cualquier fenómeno: el fuego, los eclipses, el trueno, el rayo, las sequías, los fenómenos sísmicos, el titilar de las estrellas, etc., etc., y es sobre ese viejo bastidor que bordamos nuestras nuevas formas de ideación y de idealizacion.

Pero es en múltiples formas que actúan estas dos modalidades psíquicas. Puede decirse que forman, a veces, algo así como personalidades alternativas, aun en los casos más normales y ordinarios. Lo que llamamos tentación, verbigracia, puede decirse que es un conflicto de ideaciones e idealizaciones. La cerebración idealizadora ostenta sus mirajes seductores, en tanto que la cerebración ideadora trata de precisar, de concretar, formulando razones. En esa alternativa según predomine una u otra forma cerebral, valiéndonos de la locución corriente, "caemos" o "no caemos" en la tentación. La opción se determina por la prevalencia de una u otra de estas dos formas de cerebrar.

Nosotros ideamos e idealizamos, según nuestras sensaciones, nuestros apetitos, nuestras necesidades, nuestras aspiraciones, y con arreglo a nuestra idiosincrasia, y es así como sobre un mundo impasible e indiferente para con nosotros, los cerebros se agitan en todo sentido: la codicia, el amor, la previsión, la gloria, la fortuna, el azar, la felicidad, el crimen mismo, y en ese laboratorio inmenso, que abarca desde la idealización más incipiente hasta la más compleja, desde la ideación más torpe hasta la más intensa y ágil, de vuelo caudal, es que se engendran la concepción artística y el esteticismo, la belleza y

el ideal, de tantas maneras cuantas sean las modalidades cerebrales.

Las ideaciones e idealizaciones encaminadas en el sentido de lo necesario perentorio, fomentan el desarrollo de la actividad más instintiva, diremos, comprendiendo aquí todo aquello que es más indispensable para vivir; las ideaciones e idealizaciones en el sentido de nuestras conveniencias, determinan la ética; las ideaciones e idealizaciones en el sentido de nuestras tendencias y predilecciones más espontáneas determinan el esteticismo, la emoción estética y la belleza; las ideaciones e idealizaciones en el sentido de nuestro mejoramiento, de nuestra mayor emancipación y de nuestro dominio sobre el mundo exterior, determinan el ideal.

Nuestros medios de acción son limitados e impotentes para abarcar y dominar lo que es, tal cual es, si bien el esfuerzo científico tiende a ese resultado, mas, en tanto que se amplía este conocimiento más exacto de la realidad, quedan zonas idealizadas inmensas, todas a rectificarse en la evolución.

Es tan honda y persistente la cerebración de índole tradicional, que no nos permite ver, a veces, las cosas más claras. Así, por ejemplo, a fuerza de ver las cosas del mundo exterior relacionadas del punto de vista de los atributos convencionales que les ha adjudicado el hombre para su mayor comodidad, para facilitar su relacionamiento con el mundo exterior, hoy estamos obligados a hacer un esfuerzo considerable para disociar nuestro propio concepto psíquico de lo que percibimos. Cuesta pensar que una montaña, el famoso Himalaya o el Chimborazo, verbigracia, no son grandes; que un

grano de arena no es chico, que no es duro el granito ni blando el fango.

Esas formas cerebrales cristalizadas durante el largo proceso de nuestra ascendencia, no es fácil reducirlas Es claro que no costaría igual esfuerzo lograrlo entre los intelectuales como entre los analfabetos; pero se requiere, así mismo, un esfuerzo considerable. Si para desmontar a los insulares de Polinesia de su culto a la serpiente y de sus idealizaciones sanguinarias se requiere un esfuerzo casi insuperable, no es mucho menor, sin embargo, el que se precisa para demostrar a un europeo o americano que una estatua griega, por ejemplo, no es bella en sí, ni una catedral gotica, ni un verso del Dante, ni una tela de Rembrandt, ni la "Sonata" de Franck. Se exige para esto un razonamiento cerrado. ¡Es fabulosa la tenacidad de las ideas y conceptos que nos trasmite la tradición!

Acostumbrados como estamos a objetivar nuestras propias cerebraciones, se nos antoja imposible que aquello que estamos habituados a calificar, con arreglo a sus relaciones más frecuentes para con nosotros, pueda ser tan solo un efecto de relacionamiento, más o menos accidental y convencional.

La relación de efecto a causa, que podríamos llamar en este caso "ilusión causal",. nos confunde de tal modo, que caemos a cada instante en el error de apreciar esa relación como una realidad puramente externa, y es así como hemos llegado a objetivar las cualidades que atribuimos a las cosas, como si fueran atributos esenciales de las cosas mismas. Así es como se han objetivado también la belleza y todas las demás formas y variedades del fenómeno estético.

Para verlo más claramente, bastaría considerar lo

que ocurre, verbigracia, con los autógrafos y demás reliquias antiguas, las que alcanzan, a veces, precios exorbitantes. Sólo nuestro espíritu evocativo idealizador puede explicarnos este fenómeno, que, de otro modo, semejaría un simple contrasentido. A un espíritu plenamente positivo le resulta difícil comprender que una cosa inservible, sin ningún interés práctico, pueda ser tan codiciada. Cierto es que los soñadores se escandalizan al oir que se pone en duda el valor de un objeto, para ellos tan precioso, por su vieja historia, por más triste y prosaica que ella sea. Así, por ejemplo, una silla incómoda que ha servido personalmente a Luis XIV para posarse con su famosa real fístula, se la paga y se la aprecia en mucho más que un confortable sillón moderno. Y a medida que nos alejamos en el pasado, sube de punto esta veleidad de los soñadores.

Nada podría explicar este fenómeno, como no sea la idealización evocativa.

Los espíritus soñadores entienden, sin embargo, que es la cosa misma que coleccionan la que contiene en sí esos elementos tan estimables para ellos, siendo así que es su propia cerebración la que se los atribuye a la cosa. Pagan así sus propias idealizaciones, cuando no se trate de puros "snobismos", de simples afectaciones de vanidad suntuosa, por demás frecuentes.

Cada cual encara, o, por lo menos, puede encarar un mismo objeto, desde diversos puntos de vista, y es así que el mismo objeto, según lo encaremos, se nos presenta de distintos modos. El especulador o el comerciante, al mirar una obra de arte, ya sea una escultura, una pintura, un poema, etc., lo considerarán del punto de vista del lucro; y los empresarios tea-

trales, por lo común, en vez de deleitarse con el canto de las divas y tenores que contratan, calculan sus ganancias en prosa pura, entretanto que el público aplaude y delira.

No es juicioso, pues, prescindir de esta realidad palmaria, de esta constante trasmutación de la realidad, de este relativismo que es, para el hombre, la característica más íntima de la realidad. Si en el teatro lírico, verbigracia, donde los personajes hablan cantando inverosímilmente, y mueren de igual modo, no concurriera nuestra idealización, nuestro propio caudal evocativo, reiríamos hasta desternillarnos. En cambio, nos emociona, y, a veces, hondamente.

Para con el mundo exterior, el hombre no se ofrece como un elemento pasivo, pues, como la cera ni como la "estatua" de Condillac; ni es su cerebro una oficina telefónica central, como afirma Bergson, que sólo pone en comunicación sin agregar nada.[1] Al contrario, combina esa impresión individual con sus propios elementos psíquicos. Luego, es más bien un laboratorio químico, y a menudo ponemos de nuestra parte en ese relacionamiento, como se ha visto, mucho más de lo que ha integrado en él el mundo externo.

De todo este sedimento secular, de todo este limo de idealizaciones, que arranca de las fuentes de la vida y que perpetúan la herencia y la tradición, surge el fenómeno estético emocional; de las rectificaciones que se operan por la ideación cognoscitiva, surge, en cambio, el fenómeno estético racional, según intentaremos demostrarlo.

---

1 H Bergson· *Materia y memoria,* págs. 19-20, v. c.

III

GENERACIÓN DEL FENÓMENO ESTÉTICO

Hemos dicho que hay dos modalidades intelectivas fundamentales: la ideación y la idealización. Por ambas vías puede producirse el fenómeno estético, ya sea dentro de esas dos modalidades cerebrales definidas, o bien en su confluencia. Cada sujeto, según su temperamento, vibrará más por una u otra de estas dos formas intelectivas, si bien es tan imposible que los ideadores se hallen exentos de toda influencia idealizadora, como la inversa. Unos y otros actúan, pues, en ambos campos, por más que en cada cual prepondere, por lo común, una u otra de estas formas mentales.

Tanto en el dominio idealizador, como en el ideador, se ofrecen y pueden ofrecerse todos los grados y variedades imaginables. En el primero, en que campea el culto al pasado dentro de una sentimentalidad evocadora, se opta por lo imaginativo, por lo fantástico, por lo impreciso; en el segundo, al contrario, se tiende a precisar, a encarar el pensamiento de un modo más positivo, concreto y dominante, por cuanto predomina la racionalidad; y así como las idealizaciones y las ideaciones pueden alcanzar todos los grados y variedades imaginables, según se ha dicho,

tanto las unas como las otras pueden dirigirse a cualquier plano de la actividad mental y exhibirse allí lo mismo en sus manifestaciones rudimentarias, inferiores, que en las superiores, más conceptuosas o geniales. Al propio tiempo, según sea la índole de la individualidad, toman cuerpo unas u otras de las infinitas variedades y matices de estas dos formas generales de relacionamiento. Nada es más personal que el esteticismo.

Así como la idealización va integrando el esteticismo emocional, la ideación integra el esteticismo racional. En las formas emocionales hay algo de arrobo, de hechizo, de encantamiento que se caracteriza por su vaguedad; en las racionales hay simples constataciones intelectivas conscientes. En las primeras tiende a predominar nuestro sensorio, en un estado de baja conciencia, en tanto que en las manifestaciones de orden racional predomina la inteligencia en vigilia. Nadamos con los ojos abiertos.

Es difícil distinguir el fenómeno estético de índole emocional, del fenómeno estético de índole racional, porque en ambos fenómenos concurren el sensorio y el intelecto, así como la conciencia misma, puesto que según nuestro concepto de la individualidad, ella no puede dividirse;[1] pero concurren de distinta manera y en diverso grado de coparticipación. No obstante, fuera de la zona intermedia, de transición, de los fenómenos emocionales y racionales, pueden caracterizarse las formas típicas, en las

[1] Según nuestro modo de pensar, en todo estado psíquico concurre directa o indirectamente toda la individualidad, de igual modo que en todo acto de una u otra manera concurre todo el organismo. De esto nos ocuparemos más adelante.

cuales prevalece el sensorio o el intelecto de una manera más franca y definida.

No hay, por eso, soluciones de continuidad, sino simples gradaciones y variedades en el desenvolvimiento de las modalidades estéticas. De igual modo que nos resulta a menudo difícil establecer una clasificación precisa y categórica entre la simpatía, el "flirt", el afecto, la ternura, el cariño, la amistad en las relaciones bisexuales, y el amor, que giran desde los confines de la fruición animal instintiva hasta las formas más impersonales, nos resulta difícil también distinguir los fenómenos que se desarrollan en el vasto dominio estético, desde el deleite con que se satisface un apetito animal hasta las formas superiores de la cerebración intelectiva dominadora, sobre todo cuando estos fenómenos se manifiestan con lineamientos indefinidos, no típicos.

En los mismos confines de la satisfacción de la necesidad o del apetito animal, debe buscarse la génesis del fenómeno estético. Apenas se inician la ideación y la idealización, y así que esas cerebraciones se elevan del plano de la necesidad o del instinto animal premiosos, puede surgir el esteticismo en sus formas incipientes, y a medida que se sustrae del circuito de la necesidad vegetativa, se intensifica esa modalidad mental, llegando a asumir, a veces, caracteres inequívocos.

El "gourmet", verbigracia, que idealiza la nutrición, y allí donde los demás descubren un manjar sabroso, o un vino puro, él aprecia sus más tenues matices, y evoca; los enamorados que se magnifican recíprocamente, por una generosa idealización; el que en alas de un recuerdo poetiza, despojándolo para ello de las incidencias y detalles molestos, así

como el esteta que al contemplar o al considerar un paisaje, una fisonomía, una escena que a los ojos de un indiferente se ofrecen sin particularidad alguna digna de fijar su atención, idea o idealiza y evoca en el sentido de sus predilecciones, forman por igual en el campo estético, fundamentalmente, por más que haya diversos grados y variedades en esos mismos estados psíquicos, de un orden idéntico en lo esencial.

El indio que tañe, ya experimenta acaso, y puede experimentar, una emoción estética incipiente de índole musical; mas entre el salvaje que tañe y el músico que interpreta una "romanza" de Schumann, o el célebre "Largo" de Handel; o Chopin, cuando interpretaba uno de sus preludios o nocturnos, o Wagner, cuando concibió su soberbia Tetralogía, si bien hay un esteticismo idéntico, esencialmente, es tal el número de grados intermedios, como puede serlo el que existe entre el vuelo de una mosca y el del águila.

En el orden racional ocurre otro tanto. El salvaje que idea una trampa, o un arma, o un ardid para luchar con ventaja y vencer al enemigo, y razona en el sentido de sus tendencias y aspiraciones, entra, o puede entrar, por lo menos, en el dominio de las modalidades estéticas; ya está en aptitud de experimentar el goce estético racional quizá; pero entre el salvaje que cerebra torpemente, y Darwin que induce el origen humano, hay un abismo, dentro de un mismo campo: el raciocinio.

Es muy poco juicioso pensar, como se piensa, que fuera de la faz emocional no hay manifestaciones de esteticismo; que el naturalista, al dedicar su vida a la observación de la naturaleza, no es tan esteta

como Monet, Anglada, Brangwyn u otros que, preferentemente, ocupan su vida pintando, o como Debussy o Strauss que la emplean escribiendo música; que Nansen, el duque de los Abruzzos, Peary o Amundsen y tantos otros, al afrontar la ruda vida de los hielos polares, para explorar, no son tan estetas como Segantini, verbigracia, que también afrontó la vida de los hielos alpinos, para pintar; que Kock, Roux, Metcknikoff y tantos otros, al vivir en sus laboratorios, investigando, no son tan estetas como Isaie o Thompson, que viven consagrados a descubrir la variedad de matices y sonoridades de sus violines; que el que vuela, o pesca con caña no es tan esteta como el que maniobra el "angelus" o la guitarra; que el esteticismo intelectivo de Spallanzani cuando se aprestaba a resucitar rotíferos desecados treinta años antes, sea menos típico o inferior al esteticismo emotivo de Paganini cuando estimulado por una princesa ardorosa ejecutó un trozo admirable en su mágico instrumento. Se trata de variedades, simplemente, de un mismo fenómeno esencial.

En todos los campos de la vida psíquica, a nuestro juicio, puede producirse la cultura estética; y lo mismo en el dominio de las idealizaciones sentimentales evocativas, que en el de ideaciones francamente racionalizadoras, dominantes, cognoscitivas, es interminable la serie de variedades y de gradaciones que puede ofrecer cada orden de manifestaciones en el desarrollo de una misma modalidad.

El "sportsman" idea e idealiza sobre los incidentes de un premio clásico, con la misma espontaneidad con que el espíritu romántico lo hace acerca de aventuras o galanteos, y que el matemático con respecto

al cálculo. Cada uno lo hace de acuerdo con sus predisposiciones personales, y de ahí que resulte tan difícil concordar acerca de lo que es interesante o aburrido, simpático o antipático, bello o feo; de ahí que se haya consagrado el adagio: "sobre gustos nada hay escrito".

Puede verse, asimismo, que esta enorme multiplicidad de manifestaciones estéticas se acusa dentro de dos planos fundamentales: la ideación y la idealización, y que, en cada uno de ellos, se ofrecen infinitas variedades del mismo fenómeno, en todos los grados imaginables.

Ya el arte, como recurso de acción, se nos presenta siempre dentro de formas ideadoras, racionales, aun cuando se aplique a exteriorizar estados psíquicos emotivos. Fuera de la ideación, de la racionalización, no hay arte, y a medida que ésta se eleva por medio de una deliberación más sesuda, el arte se manifiesta en sus aspectos superiores; pero la manifestación estética, siempre subjetiva,—integrada subjetivamente, por lo menos—, y por eso mismo personal, no depende tan sólo del mayor o menor grado de complejidad o intensidad de las cerebraciones, sino del ajuste, del consorcio de éstas con la índole de la personalidad. Cada cual vibra estéticamente *en el sentido de su personalidad*, y fuera de ahí, no puede vibrar de un modo estético.

En todos los dominios del pensamiento ideador o idealizador puede surgir, pues, ese mismo fenómeno. Cada individualidad se deleita a su manera. Si vais al campo con un hombre de negocios, así que lo creáis compartiendo vuestra emoción, porque mira con insistencia hacia el mismo punto a que miráis, extasiado, un paisaje que se os antoja bellísimo, inte-

rrumpirá vuestra divagación preguntándoos cuánto podría valer la hectárea del terreno, del mismo que os encanta porque lo baña el sol "poéticamente". Para él, eso es lo más importante, y creerá en conciencia haber perdido su tiempo si, atraído por la luminosidad del espectáculo, se distrajo por un instante de sus cálculos aritméticos. Es que él idea e idealiza en otro sentido que el vuestro, en un sentido personal, utilitario, más estrecho, y así mismo experimenta el placer estético de un modo inequívocamente acorde con sus peculiaridades personales.

Un entrenamiento apropiado puede hacer que florezcan copiosamente las formas estéticas, y que las mismas, antes rudimentarias, alcancen una intensidad considerable.

Si se observa bien, se verá que son los mismos elementos esenciales los que, evolucionando, producen el fenómeno estético en todos sus grados y variedades. Todo el organismo —incluso natural y principalmente nuestra psiquis— puede llegar a un estado de mayor aptitud, para que surja más fácil y de un modo más intenso la manifestación estética. Puede decirse, pues, que esta manifestación, en sus grados superiores, es fruto de un adiestramiento. Así como la mano tosca de una campesina y la mano delicada de una arpista o de una bordadora de encajes, es un mismo miembro esencial, que puede adquirir una destreza extraordinaria por medio de disciplinas adecuadas, nuestros órganos, nuestro sensorio y nuestra inteligencia, de igual manera, pueden adquirir mayores aptitudes para el esteticismo, ya sea emocional o racional.

Los comerciantes e industriales enriquecidos —siempre *ideadores*— se esmeran en manifestar facul-

tades para el ensueño también, el que, a fuerza de no concebirlo, repútanlo superior y de buen tono. En cambio, los soñadores, como que apoyan la excelencia de sus gustos y aptitudes en los prestigios del pasado, se envanecen con ellos, como algunos aristócratas modernos, que todavía se pavonean ufanos porque sus antepasados directos perecieron en las Cruzadas, desdeñando el reino prosaico del raciocinio como cosa inferior.

Hay en nuestro espíritu una predisposición tan acentuada a evocar, un fondo tan idealizador, que basta cualquier motivo, una simple apariencia, una ficción, una tramoya, para determinar estados psíquicos que llegan a veces hasta la propia emoción intensa. Un bronce o un mármol esculpidos, un papel o una tela coloreados o simplemente dibujados, una serie de sonidos ordenados, puede sugerirnos estados de alma emocionales, más o menos intensos. No hablemos de las emociones del treatro lírico, en el que abundan las cosas más grotescas, como las corazas y lanzas de hojalata, y en el que a veces cantan a un tiempo y al unísono una multitud de personajes extravagantes, supuestos duques y condesas, míseros remedos, o abigarradas y ridículas representaciones mitológicas, las que, para mayor incongruencia, se presentan todavía estrafalariamente disfrazadas. Basta, así mismo, una cierta disposición de sonidos y de gestos adecuados, para despertar en serio emociones en el auditorio, que acude ansioso y paga, para deleitarse con estos espectáculos plagados de artificio y de inverosimilitud. En el mismo teatro dramático, en que son también de papel las decoraciones, ya sean paredes de palacio o muros de fortaleza, los que trepidan bulliciosamente, sobre

todo cuando se abren las puertas, por más que éstas sean leves como alas de mariposas, allí donde los personajes se presentan caricaturados, empolvados, pintorreados y con pelucas incapaces de ilusionar, las mujeres también ridículamente pintarrajeadas, y unos y otros gesticulando casi siempre con afectación, por más que vemos todo esto y oímos al apuntador, y sospechamos aún, cuando no entrevemos, lo que ocurre entre bambalinas, y vemos a los antagonistas todavía dándose la mano y saludando sonrientes al público después de haberse atravesado a estocadas, seguimos con recogimiento el desarrollo de esa ficción, y nos impresionamos hondamente. ¡Es extraordinario nuestro poder idealizador! Para juzgar de la magnitud de nuestra inclinación a soñar despiertos, no hay más que observar el semblante de los espectadores, el cual delata una concentración en el sentido de optar por la admisión de lo que se finge, más bien que por el de darse cuenta cabal de la realidad objetiva. Allí nadie idea. Todos idealizan.

Es cierto que no todos van al teatro a pagar tributo a la necesidad de solazarse con quimeras, pero no lo es menos que los mismos que no van harían otro tanto si fueran.

Hay ramas artísticas que viven exclusivamente de la ficción, y otras que no dejan de valerse de este recurso para utilizar esa tendencia a la idealización, tan acentuada como es. Acaso tal predisposición, fuera de las causas tradicionales que la alimentan, se deba, en primer término, a que estamos obligados constantemente a percibir la realidad por simples imágenes. Nosotros percibimos la silueta de las cosas que forman en el mundo exterior en un claroscuro más o menos coloreado, y lo demás lo inducimos, lo

deducimos y lo asociamos a nuestras imágenes anteriores; lo relacionamos, mejor dicho, con nosotros mismos. Si vemos la imagen de un tigre, verbigracia, asociamos de inmediato la idea de su ferocidad, de su agilidad, de su fuerza, de su alevosía. Nace así el concepto del peligro. Basta, pues, la "imagen" para que pueda determinarse todo esto; lo demás —fuera de la imagen externa— lo ponemos nosotros. Es por eso que resultan tan diversas las consecuencias de cada impresión, en cada psiquis, y a la vez en cada lugar y en cada momento.

Nosotros no abarcamos por medio de nuestros sentidos a la realidad, tal cual es, pero como ese proceso subjetivo es vertiginoso, no percibimos tampoco sus relaciones de sucesión, y es así que atribuimos a la imagen lo que es simplemente un resultado psíquico, producido en nosotros mismos con motivo de la imagen. El hábito de asociar, de inferir y evocar, todo lo que operamos ordinariamente en una forma mecánica, puede decirse, nos hace creer que todo eso lo presupone o lo contiene en sí el mundo real.

Tal forma de relacionamiento, esa incompleta percepción de la realidad, es lo que tan facilmente nos la hace idealizar. Y no nos damos clara cuenta de este proceso mental en el fenómeno estético, porque al lado del caso típico se encuentra el de orden inmediato, y los fenómenos intermediarios van degradándose por un lado y acentuándose por el otro, en la zona de transición, de tal modo, que resulta casi imposible precisarlos, definirlos y clasificarlos categóricamente; y estas gradaciones y esfumaciones se ofrecen, a la vez, en todo sentido. No hay en ninguno de sus dominios soluciones de continuidad que permitan una clasificacion aceptable ni fácil.

Algo semejante ocurre en el campo de la ideación. Si en el dominio de la idealización, sobre todo en el de la idealización retrospectiva, evocadora, nos extraviamos a cada paso, otro tanto ocurre en el de la ideación, debido a que a menudo ésta se desenvuelve en el enmarañado tejido de idealizaciones, que constituyen nuestra estructura psíquica. La codicia, la lujuria, la ambición de dominar, nos esclavizan, a veces, como a autómatas. Los que sienten esa sed insaciable de acumular o de satisfacer inagotables apetitos mundanos, verbigracia, e igualmente los que sienten una irrefrenable necesidad de mando, se extravían tanto, unilateralizan de tal modo la existencia, que concluyen por perder toda noción de la realidad.

Unos y otros, todos buscan el orden de cerebraciones más espontáneas de la individualidad, el ambiente más propicio para vibrar emocionalmente o para idear racionalmente dentro del sesgo de sus respectivas inclinaciones. En esto se acusa también la necesidad estética como una modalidad universal, instintiva. Cada cual vibra a su manera, y trata de vibrar lo más posible.

Toda ideación que se opera en el sentido más espontáneo de nuestra individualidad psíquica, y fuera del radio de la necesidad o del apetito vital que apremian, o de intereses preestablecidos, también premiosos, así como toda idealización que se opera en igual sentido, *son de índole estética;* y, a medida que se hace más compleja la inteligencia y se sutiliza más nuestro sensorio, las cerebraciones estéticas adquiren mayor variedad e intensidad en cualquiera de sus dominios. El que se interesa en la floricultura, por ejemplo, comienza a descubrir particularidades

dignas de atención en las mismas foliáceas y floráceas que antes le parecieron desprovistas de todo interés. Sin bien estas plantas, substancialmente, siguen siendo las mismas, nuestro relacionamiento para con ellas se desarrolla de distinta manera, merced a nuestra diversa integración psíquica a su respecto. No es, pues, porque se modifiquen las cosas del mundo exterior, que nosotros las vemos modificadas: es porque nosotros nos hemos modificado.

Esa es la obra de la evolución.

Sobre el fondo heredado, nosotros vamos tejiendo nuevas formas cerebrales de ideación o de idealización, con arreglo a nuestro temperamento, y es así que vamos encarando *lo mismo* de tan diversas maneras. Son innumerables los elementos que concurren a determinar esa evolución personal sobre el caudal acumulado por causas múltiples y por acciones multiseculares, que han ido elaborando nuestra propia individualidad.

Cada uno idea e idealiza, pues, con arreglo a su personalidad, más o menos consciente, es decir, propia, o refleja, —que es lo más común—, y es así como se presentan las formas estéticas peculiares de cada edad, de cada época, de cada civilización, de cada pueblo, de cada hombre; y en cada hombre, en cada pueblo, en cada civilización, en cada época, en cada edad, el concepto estético evoluciona tanto más cuanto más compleja es la cultura. Quizá no hay dos personas cuyo concepto estético coincida, como no hay dos caras idénticas. Verdad es que existe una cierta comunidad de criterios estéticos en cada época y en cada pueblo, porque concurren factores análogos a producirlos, pero esa comunidad *no es completa,* y no podrá serlo, quizá, por cuanto son

tan innumerables y variados los elementos que integran la modalidad estética, que es imposible coincidir. Muy difícil, por lo menos.

Hay tantas variedades estéticas cuantas son las formas de idear e idealizar. Se idea e idealiza en el sentido de la afectividad, de la combatividad, de la constructividad, de la destructividad, de la firmeza, de la caridad, de la lujuria, del valor, de la sabiduría, del vicio, de la abnegación, etc., etc. Así es como plasmamos mentalmente, si puede decirse así, cada una de estas abstracciones psíquicas, y a medida que se hace más nutrida la cultura, se desbasta la función psíquica, se ordena, se eleva y se complejiza. Es por esta vía subjetiva que se llega desde el esteticismo rudimentario al poliesteticismo conceptuoso, a la vez que existe un mayor grado de aguzamiento intelectual, o de refinamiento sensorial, un mayor bagaje racional o emotivo, a medida que se van seleccionando las ideaciones y las idealizaciones en la evolución. Pero en medio de ese torbellino de cerebraciones diversas, infinitamente diversas y cambiantes, puede verse este hecho permanente: cada cual procura un campo favorable a sus cerebraciones más espontáneas; cada cual procura, pues, su mayor lote posible de cerebraciones *esteticas,* y los mismos que se someten a penosas disciplinas, lo hacen para propiciarse una mayor suma de esteticismo, obedeciendo así a un mandato instintivo, tan instintivo, esencialmente, como es el que determina la nutrición.

IV

LA EMOCIÓN ESTÉTICA

I. LA EMOCIÓN EN GENERAL

Se ha dicho que la emoción se siente mejor de lo que se la define. Esto debe atribuirse a que la emoción no es un estado de conciencia en vigilia. Si acaso hay estados de conciencia en plena vigilia, —lo que no creemos por nuestra parte—, la emoción, por lo menos, no entra en ese número.

Los que se han dedicado a estudiarla, como quiera que la hayan encarado, han tenido que admitir que hay en este fenómeno un elemento psíquico, una cerebraciones sensorial-intelectiva o intelectiva-sensorial, más o menos consciente, que *precede* a dicho fenómeno. Todo nos lleva a pensar que *es esa cerebración misma* la que determina los estados psíquicos y fisiológicos que la subsiguen, y que éstos son consecuencia de aquélla; en otras palabras, que es esa cerebración la causa eficiente de la emoción.

No se concibe un estado emocional sin aquella cerebración de relacionamiento.

Son indispensables, pues, dos concursos para generar la emoción. 1º, *un hecho externo,* imagen visual, impresión auditiva, táctil, etc., o *interno, ob-*

jetivado; 2º, una cerebración *relacionada* con ese elemento. Sin ambos concursos no hay emoción, según nuestro modo de pensar.

Cualquiera que sea el estado psíquico de emocionalidad latente, virtual, no se produce la emoción sin que un hecho externo, o interno objetivado, con una participación de conciencia, por leve que sea, la determine. En el caso de operarse una conmoción cualquiera sin tales concursos relacionados, ella deberá atribuirse a causas morbosas. Sin aquellos elementos no se caracteriza, pues, el fenómeno de que nos ocupamos.

Un peligro, v. gr., que se cierna sobre nosotros sin que lo podamos percibir, nos dejará indiferentes. Todos los puñales que se esgriman amenazantes contra nosotros, no nos inmutarán, si no los percibimos, mejor dicho, si no advertimos "el peligro" que nos amenaza; y a la inversa, si experimentamos la excitación de un peligro, por ejemplo, sin causa externa alguna, ni interna objetivada, lejos de tratarse de una emoción, se tratará de un desarreglo psíquico u orgánico. Es preciso, pues, que haya una relación efectiva, determinada por un acto de conciencia, por incompleta que ella sea.

Es probable que no haya una línea de separación precisa entre ciertos fenómenos patológicos y los emocionales; pero a medida que se esboza un concurso de conciencia relacionado con una impresión externa o interna, la emoción se caracteriza.

Gira así el dominio emocional desde los confines de los estados patológicos hasta los confines de los estados intelectivos de conciencia, de conciencia en vigilia, sin incluirlos. Ni pueden ser, pues, desintegrados de toda conciencia, ni pueden ser integrados

de plena conciencia.[1] En esa órbita semiconsciente es que se desarrolla, con todas sus variedades, grados y matices, el fenómeno emocional. Fuera de esa órbita nos encontramos, por un lado, como se ha dicho, con la vesania, con el dominio psicopático, morboso, o bien, por el otro, con el dominio de la racionalidad, en plena vigilia, que excluye la emoción.

Así, por ejemplo, si observando nuestros propios estados mentales pensamos que vamos a perder la razón, podemos *emocionarnos,* aunque nuestro examen introspectivo parta de un antecedente falaz, objetivado, puesto que hay una integración de conciencia, hay una percepcion más o menos efectiva, bien que sea supuesta, hay un concurso intelectivo; pero si la idea de perder la razón nos conmueve sin ninguno de estos elementos, sólo habrá un fenómeno patológico.

Quizá no pueda cada cual encarar desde ese punto de vista su propia mentalidad sin emoción, no sólo por las vaguedades siempre misteriosas que ofrece la introspección, sino porque el instinto hace difícil que la conduzcamos a nuestro respecto con toda serenidad e imparcialmente; mas si alguien examina el estado mental de un tercero, puede no emocionarse aunque el examen encuentre causas efectivas de perturbación, y eso es debido, según nuestro en-

[1] A fin de evitar una falsa inteligencia respecto de lo que denominamos "plena conciencia", debemos expresar que consideramos siempre relativos los estados de conciencia, de modo que, a nuestro juicio, no puede ofrecerse un caso de plena conciencia, como tampoco lo concebimos de plena inconsciencia, mientras subsiste la individualidad orgánica Debe entenderse, pues, todo esto dentro de su consiguiente relatividad.

tender, a que hallándose excluído el acicate instintivo, la mente actúa en plena vigilia y racionaliza, en vez de divagar.

Lo que determina la emoción, pues, es la pérdida del dominio que ejercemos sobre nosotros mismos, lo cual permite el agolpamiento de las imágenes, el tumulto de las ideas, el desfilar de las asociaciones y evocaciones sin orden ni concierto.

Encarada así la emoción, requiere fundamentalmente que se la considere localizada en nuestro cerebro, en nuestra psiquis, y que participe de nuestro sensorio y de nuestra conciencia, de algún modo, para que podamos destacarla del dominio patológico, puesto que esa cerebración, más o menos intelectiva, de media conciencia, es, precisamente, la que la determina, de un modo esencial.

Los que explican la emoción por los efectos fisiológicos que la acompañan, como Lange, James, Sergi y otros, incurren en una doble omisión es la primera, que la emoción requiere *una causa* física o psíquica, de carácter sensorial, ya sea efectiva o falaz; y la segunda, es que esto presupone necesariamente *un relacionamiento* psico-físico o psico-psíquico, por poco consciente que sea, desde que sin este elemento psíquico caemos en el dominio patológico.

Si no hay causa objetiva u objetivada, así como si no hay una intervención psíquica relacionada con esa causa; si alguien comienza a temblar, o a reir, o a llorar sin tener motivo alguno, lo primero que inferimos es que se trata de un enfermo. Hay, sí, estados latentes emocionales inconscientes, o subconscientes, patológicos, o psicológicos, o fisiológicos, que predisponen a la emoción. Un enfermo, un de-

primido mental, un hambriento, se emocionarán en algún sentido, por lo menos, más fácilmente que un normal, pero ellos mismos requieren una causa efectiva o siquiera supuesta, para que se determine la emoción característica; de otro modo, sólo podrían constatarse simples estados morbosos. Un temblor, sin que pueda atribuirse a una causa cualquiera por el mismo que tiembla, será una convulsión, no una emoción.

Cierto que hay estados patológicos que semejan la emoción, mas no por eso son emocionales; como hay emociones que invaden el campo de la patología, sin que por eso sean fenómenos francamente patológicos.

Binet, advirtiendo la necesidad de una integración psíquica en la emocionalidad, intenta explicarla, recientemente, como *una actitud*, es decir, como una serie de actos coordinados inteligentemente hacia un fin.[1]

A nuestro modo de ver, este psicólogo extrema ese concurso psíquico intelectivo. Si bien nosotros pensamos que es indispensable cierto grado de conciencia para que se caracterice la emoción, entendemos que un concurso intelectivo tan definido la excluye, al perfilar la cerebración racional de plena vigilia.

Precisamente, lo que más impide definir la emoción, es que este fenómeno es de baja conciencia. Pretender su examen introspectivamente, es punto menos que exigir de un ebrio que dé cuenta de su estado de conciencia durante el estado de embriaguez. Si mientras dura la emoción tratamos de escudriñar

1 A. Binet "Qu'est ce qu'une émotion?" — *L'année psychologique*, 1911.

nuestra psiquis, la emoción tiende a desvanecerse, porque es incompatible con el estado de plena vigilia.

La emoción se produce en un campo en que reinan las idealizaciones, las que, como se ha dicho, son imprecisas, acuden en tropel, en desorden, y siempre son, por lo mismo, más o menos arbitrarias.

En ese campo abierto a las divagaciones, en donde perdemos el dominio de nosotros mismos, la emoción se ofrece como un reactivo o como un estimulante psíquico; y tanto la reacción como el estímulo pueden ofrecerse con innúmeras variedades, en todos los grados imaginables, desde el más leve hasta el más violento, y es así que a veces hasta pueden causar la muerte misma.

Dice Spencer que, fuera de la "impresión" que produce un ruido o un espectáculo "alarmante", puede producir también un estremecimiento, un grito, una contorsión, y a veces puede asimismo paralizar los movimientos del corazón y causar un síncope.[1]

Se comprende que un ruido no es *en sí* alarmante, fuera de todo relacionamiento para con nosotros. Es preciso, pues, que "lo conceptuemos" alarmante, y esto presupone la consiguiente cerebración Ha sido menester que "califiquemos" la alarma, es decir, que mentalmente, intelectivamente, en la forma más fu-

---

1 "Un bruit, un spectable alarmant, outre l'impression qu'ils font sur les organes des sens et les nerfs, peuvent produire un tressaillement, un cri, une contorsion de la face, un tremblement amené par un relâchement général des muscles, une sueur brusque, un battement de cœur, un coup de sang à la tête, et à la suite, peut-être, un arrêt de l'action du cœur et une syncope et si l'individu est faible, ce pourra être là le commencement d'une indisposition avec son long cortège de symptômes compliques." - H. Spencer. *Essais sur le progres*, "Loi et cause du progrès", pág. 57.

gaz y rápida, por arbitraria y exagerada que sea, nos demos cuenta de que aquel ruido o aquel espectáculo implican un peligro para nosotros, porque de otro modo nos dejaría impasibles.

Esa cerebración, ya sea reactiva o estimulante, es la que genera la emoción, con todas sus consecuencias fisiológicas. No podemos lógicamente prescindir de ese elemento, porque sin él, sin ese relacionamiento psico-físico o psico-psíquico, quedan por completo inexplicados estos fenómenos. Así, por ejemplo, cuando ingerimos una substancia tóxica o cuando nos infectamos con algún germen mortífero, sin saberlo ni vislumbrarlo, no acusamos emoción alguna. ¿Cómo podría explicarse, pues, esta actitud tan incongruente, en nuestro relacionamiento con el mundo externo, si no la explicamos por medio de una cerebración de conocimiento, y, por lo mismo, más o menos intelectiva, esto es, con mayor o menor intervención de conciencia, por leve que ella sea?

Si bajo la presión de un estado psíquico intelectivo puede producirse una hematidrosis, un sudor de sangre, como lo afirma Binet-Sanglé, [1] ¿por qué no admitir que una cerebración pueda producir los variados fenómenos que se observan en la emoción, comúnmente menos intensos, y a veces más intensos también?

Todo lo que contraría más íntimamente el instinto vital, opera una reacción depresiva o violenta, tanto más acentuada cuanto más en lo hondo contraría ese capital instinto orgánico; y todo lo que favorece y secunda ese instinto opera una acción tó-

[1] Binet-Sanglé. *La folie de Jésus,* t. I, pág 211, 2ª ed.

nica estimulante, tanto más sensible cuanto más en lo íntimo favorece aquel instinto.

Si, de pronto, en despoblado, nos encontramos con un hombre que nos aboca un arma al pecho, o con una fiera pronta a lanzarse sobre nosotros, recibiremos la sacudida máxima sobre nuestro instinto vital; y sus efectos serán proporcionados a nuestro estado psíquico y a la intensidad de la cerebración que reacciona en nosotros mismos, sobre el instinto. Puede ocurrir que esa cerebracion nos paralice y nos hiele; puede ocurrir que nuestra cerebración nos permita adoptar una actitud de resistencia, ya sea defensiva o agresiva; puede también causar la muerte. Todos esos efectos serán correspondientes a nuestra cerebralidad en ese instante, así como a nuestro estado orgánico, que es el campo donde se desarrollan los efectos, puesto que recibe esa sacudida cerebral como se recibe una descarga eléctrica.

Si, en cambio, vemos a dos semejantes que se baten, exponiendo ambos su vida, esto nos emocionará menos violentamente que aquéllo, y tanto menos cuanto menos nos interesen los actores; y es así que llegamos hasta a solazarnos con el peligro ajeno, sobre todo cuando los combatientes son de especies inferiores.

Es claro que nuestro estado psíquico y orgánico, el primero encargado de engendrar la chispa cerebral, y el otro de recibir los efectos de la sacudida, son los que determinan la intensidad de ese relacionamiento en cada caso. Según sean su excitabilidad, sus facultades inhibitorias y sus recursos de resistencia, en ese instante, todo esto determinado, a veces, hasta por factores circunstanciales, así será más o

menos sensible y acaso de una índole también diversa la cerebración reactiva o estimulante.

Una impresión que recibimos puede disociar nuestro funcionamiento cerebral, alterando más o menos por completo su ritmo, de igual modo que puede tonificarlo, como ocurre cuando dicha impresión favorece nuestro instinto. Se comprende que en ambos órdenes pueden ofrecerse todos los grados, desde la tenue emocion grata, tónica, hasta la emoción intensa de igual índole, así como puede verificarse la emoción reactiva del instinto, desde la tenue, que nos conturba, hasta aquella que nos paraliza o nos mata. Lo primero que denota el sujeto emocionado, es un desarreglo en las ideas, o sea la pérdida del gobierno de sí mismo, un desequilibrio más o menos acentuado; a veces, la parálisis momentánea. Hace ya algunos años, le oí referir al explorador Gifford Palgrave un caso típico. Iba caminando algo separado de su campamento, absorto en la lectura, cuando, al levantar los ojos, vio un enorme león que lo miraba en actitud de simple curiosidad. Cuenta Palgrave que se sintió helado e incapaz de hacer un solo movimiento. Se vio perdido.

En este caso mismo, si aquella imagen visual no hubiera disociado por completo las ideas del explorador, no habría habido emoción. Es esa disociación, esa dislocación mental, pues, la que produjo el fenómeno emocional, como causa determinante, *no el león.* Éste permaneció inmóvil, mirando con curiosidad al viajero, cuya psiquis no acertaba a recuperar su ritmo normal, y merced a esta actitud del temido carnívoro, pudo sentir aquél que renacían los efluvios de la vida, que se regularizaban sus funciones psíquicas y se restablecía su equilibrio orgá-

nico, al reasociar sus cerebraciones habituales, y pudo entonces retirarse indemne a su campamento.

Ese mismo león, visto al través de las rejas de una jaula, como es frecuente verlo en los jardines zoológicos, no hubiera ocasionado, por cierto, una emoción semejante, por más que la impresión "visual" es la misma, punto menos. Es evidente que ha sido menester una cerebración reactiva, una conmoción psíquica, para que haya podido producirse el fenómeno emocional, y cuanto más violenta haya sido aquella reacción, más violenta ha debido ser la emoción consiguiente.

Los que prescinden de esa conmoción cerebral, de *relacionamiento* psico-físico, no podrían explicar por qué el mismo león produce distintos resultados psíquicos y orgánicos, según sean las circunstancias en que se le ve. Al objetivar la causa de la emoción, quedan explicadas las variedades de este fenómeno.[1]

---

[1] Maurice de Fleury, al examinar el mecanismo de la emoción triste, dice por vía de ejemplo: 'Si nous perdons quelqu'un que nous aimons, l'accablement profond où nous voilà plongés n'est pas la conséquence de notre chagrin, mais *sa cause*. L'affreux spectacle de la mort, ou l'annonce de la nouvelle fatale, par nos yeux ou par nos oreilles, par notre nerf optique ou par notre nerf auditif, projettent à nos centres nerveux des vibrations si violentes, ces vibrations vont éveiller pour les dilacérer brutalement des notions si bien ancrees, des associations d'idees si invetérees, des habitudes de l'esprit si enracinées, qu'il s'ensuit un accablement, un surmenage La vigueur du cerveau s'épuise, sa vitalité s'amoindrit, la circulation s alanguit, la respiration devient faible, nos muscles détendus fonctionnent avec mollesse, et de tout notre corps nos nerfs de sensibilité apportent au cerveau la notion continue de lutte inutile, de faiblesse, de décheance, d'impouvoir, notre esprit en prend conscience — conscience vague,

Los asociacionistas consideran las relaciones psíquicas entre los diversos factores y elementos que concurren a formar los estados de conciencia, y los fisiologistas contemplan los efectos de la emoción sobre el organismo, y afirman que son la emoción misma. Ni unos ni otros toman en cuenta las rela-

---

confuse — et c'est cela que nous nommons tristesse. C'est un cran spécial, un cran inférieur de l'activité cérébrale Pour peu qu'il y demeure un certain temps, notre esprit en prendra le pli, et toutes choses ne lui apparaîtront plus que sous le jour pénible, mélancolique, pessimiste" — Maurice de Fleury *L'âme du criminel.* "La personne humaine", págs. 34-35

Al encarar así el mecanismo de la emoción, comienza el autor, como se habrá visto, por calificar de "horrible" el espectáculo de la muerte de aquel "a quien amamos", en todo lo cual hay una cerebración implícita, un hecho *de relación* del cual no ha podido prescindirse, porque es real Pues bien· es ese hecho, precisamente, el que apreciado más o menos conscientemente, determina la emoción, según nuestro modo de ver

Sergi, al estudiar la fisiognómica de las emociones, dice· "La teoría que yo sostengo, es que las emociones son los sentimientos de los cambios más o menos profundos de las funciones de la vida orgánica, desde los más vitales hasta los menos, desde el movimiento del corazón y de la respiración hasta las secreciones, al desequilibrio sanguíneo por accion vaso-motora, por dilatación o restricción de los vasos, en cualquier lugar de la circulación que sea, hasta el aumento o la disminución de la energía neuro-muscular, desde todos los fenómenos de la agonía hasta el exceso de la acción de la energía vital Si el sentimiento de estas alteraciones de las funciones orgánicas, referido a la conciencia, es el que constituye la emoción, no vemos ningún motivo para aceptar las interpretaciones de Spencer y Darwin, al menos de la totalidad, no menos que las de otros autores que hacen de esas alteraciones un efecto de la emoción.

"Los fenómenos de los cuales hablo, no se derivan de una corriente nerviosa, excesiva o indirecta, sino de una corriente directa, una vez excitado el centro emotivo común Sin esta

ciones físico-psíquicas y psico-psíquicas, que son de una realidad innegable. No obstante, es menester que la impresión que produce el mundo objetivo *se combine* con nuestras cerebraciones, y que éstas sean "apropiadas", para que se opere la emoción. De otro modo ella no puede generarse, sea cual fuere la calidad de la impresión, vale decir, de la imagen trasmitida por los sentidos.

Por su parte, James, Lange, Dumas, Sergi, de Fleury y otros pensadores y psicólogos toman los efectos de la emoción por la emoción misma. Es evidente que si el hombre no tuviera un organismo como campo de expansión a sus cerebraciones, éstas no podrían manifestarse en todos sus efectos; pero no quiere decir esto que sea el organismo, donde se manifiestan los efectos, la causa de la emoción. Con igual razón podríamos decir que si el cerebro no pudiera recibir impresiones y modificar sus ritmos, no se sentirían los efectos fisiológicos de las mismas.

La vertiginosidad con que se producen las acciones y reacciones cerebrales hacen creer en su simultaneidad con los efectos fisiológicos, pero es indudable que sin una previa apreciacion más o menos consciente de las imágenes que impresionan el cerebro,

---

corriente directa, de excitación de los órganos nutritivos, no habría ninguna emoción Si el corazón continuase invariablemente sus pulsaciones, si los movimientos respiratorios fuesen inalterables, si ninguna perturbacion circulatoria se produjese, ni ningún desequilibrio sanguíneo, si las secreciones no se detuviesen o no aumentasen hasta el exceso, no tendríamos placeres ni dolores, ningún sentimiento de mayor bienestar o de malestar, y las ideas, como las percepciones, permanecerían ineficaces para suscitar una emocion cualquiera". — G. Sergi *Las emociones*, págs. 284-285, v. c

no se realizaría la emoción. Así, por ejemplo, si mientras estamos bebiendo un vaso de agua, se nos asegura que dicha agua está contaminada por alguna sustancia tóxica, nosotros nos emocionamos. ¿Por qué ese cambio? Debemos pensar que es porque podemos apreciar ese antecedente de un modo contrario a nuestro instinto, y si con iguales seguridades se nos dijera que esa agua es un néctar de longevidad, al apreciar ese antecedente tan favorable a nuestro interes instintivo vital, también nos emocionamos, pero de muy distinta manera.

La parte de conocimiento y de conciencia que interviene para determinar los estados emocionales es incompleta, y aun exigua, si se quiere, pero es ella la que conmueve al organismo. Es así, relacionando las imágenes e impresiones externas o internas objetivadas con nosotros mismos, que nos emocionamos; mas no son esas imágenes e impresiones por sí solas las que determinan la emocion. El mundo exterior *no nos trasmite* emociones ni estados de conciencia: nosotros las generamos alrededor de las impresiones e imágenes que llegan a nuestro cerebro por medio de los nervios trasmisores. Debemos pensar que la suposición tan acreditada de que las sensaciones las proyecta "hechas" el mundo exterior, es un residuo egocéntrico. Nosotros decimos todavía que los elementos exteriores nos impresionan, nos excitan, irritando nuestro sensorio, cuando es más lógico admitir que nuestro sensorio se impresiona o se excita *en sus relacionamientos* con el mundo exterior. Pasa con esto como con la leyenda de la ferocidad de las fieras, que tan a menudo demuestran ser menos feroces que el hombre mismo.

Nosotros cerebramos instintivamente en el sentido

de nuestras tendencias individuales, de nuestras necesidades, de nuestras aspiraciones, y todo lo que nos hace reaccionar nos contraría, y puede determinar una emoción, lo mismo que todo lo que nos favorece nos tonifica, nos complace, nos deleita y puede llegar a emocionarnos vivamente. Dentro de estos planos en que se operan todas las formas emocionales, y en ambos planos, pueden producirse todos los grados y variedades emocionales. La risa, verbigracia, parece ser una forma de reacción. Es una dislocación de nuestra mentalidad, que se opera en una forma inofensiva, amable. Por lo general, la hilaridad, como se ha dicho, se genera cuando una situación o un problema complejo se resuelve en una forma demasiado simple o incongruente y desproporcionada, o bien a la inversa, cuando una situación simple se resuelve de un modo por demás grave y complicado. Es lo inesperado de la solución *con arreglo a nuestra mentalidad,* lo que nos mueve a risa. En esta forma de reacción, como que no está en juego nuestro interés instintivo, la reacción se produce sin contrariarnos; al contrario, solazándonos. Puede decirse que está en análogas condiciones el llanto que nos solaza en el teatro y en la novela, siempre por fuera de los apremios instintivos.

Todas estas formas tan variadas de relacionamiento se operan de múltiples maneras, pero siempre dentro del ritmo cerebral, y ya sean favorables o desfavorables, acordes o discordes con él, producen diversos efectos.

Pero no sólo nos impresionamos en nuestros relacionamientos con el mundo exterior, sino también en nuestros relacionamientos con nosotros mismos. Un simple gesto propio puede sugerirnos un estado

de conciencia, y éste, a su vez, al reobrar, puede determinar efectos en nuestro organismo. Los efectos fisiológicos que subsiguen a este estado psíquico debemos suponer que son una consecuencia de la cerebración, aun cuando admitamos que puedan a su vez refluir y reobrar sobre el estado psíquico y determinar una nueva dirección a la cerebración causal, promoviendo así nuevos estados psíquicos y orgánicos subsiguientes. Se ofrecería así en esta modalidad, una de las formas del círculo vicioso. Así, por ejemplo, si alguien me contraría con una frase o con un gesto, y yo, a mi vez, al manifestar mi contrariedad, la magnifico y la exagero, mis propias palabras y ademanes pueden modificar aquel primitivo estado de conciencia, y pueden aun promover un nuevo estado, distinto del anterior.

Se advierte que estas mismas reacciones no excluyen, y por lo contrario, presuponen una cerebración, como elemento necesario del fenómeno emocional.

Esos hechos que nacen de nosotros mismos, actúan como "agentes" en nuestro cerebro, de igual manera que los hechos externos. Si entre tanto que jugamos alegremente, nos inferimos una herida o una contusión, las consecuencias orgánicas de la misma determinan un nuevo estado psíquico. Esto acusa que podemos actuar sobre nosotros mismos, ya sea por medio de nuestro organismo, sobre nuestra psiquis, o viceversa, del mismo modo que actúa el mundo externo, y no sólo físico-psíquicamente, pues, sino también psico-psíquicamente y psico-físicamente. En los fenómenos corrientes de autosugestión es donde puede verse más fácilmente el imperio que puede adquirir uno sobre sí mismo, como lo evidencian tantos antecedentes, entre otros los famosos fa-

kires. Es así como nos relacionamos con el mundo exterior, y con nosotros mismos, de tan distintas maneras.

En el orden psíquico, hay renovamientos constantes, como en el mundo orgánico, y de ahí una serie interminable de acciones y de reacciones en nuestro relacionamientos psico-físicos y psico-psíquicos. Así, por ejemplo, antes de conocer la composición del aire y del agua, y antes de tener noticias respecto de la circulación de la sangre, estábamos relacionados orgánicamente con el aire y el agua, y la sangre circulaba de igual modo que ahora por nuestras venas y arterias, y el aire penetraba en nuestros pulmones como ahora; pero este conocimiento nos ha relacionado "cognoscitivamente" con todo eso. Ahora hay, fuera de la relación orgánica, una relación de conciencia, de conocimiento. Un nuevo orden de cerebraciones se ha agregado a nuestros estados psíquicos, modificando nuestro relacionamiento físico-psíquico y psico-físico. La innumerable serie de acciones y reacciones que genera este renovamiento constante es incalculable, así como la diversidad de estados psíquicos que engendra cada nuevo orden de relacionamientos. Hasta que nos suponíamos libres, libérrimos, para decidir de nuestros actos, nos hallabamos relacionados con nosotros mismos, y con los demás miembros de la especie, de muy distinta manera que ahora que podemos formar una conciencia más informada respecto de los factores que influyen en nuestras decisiones. Sólo se han modificado las formas de relacionamiento, mas no el relacionamiento en sí mismo.

Las diversas culturas tambien determinan aspectos diversos en todas las relaciones. Un guerrero, verbi-

gracia, no encarará sus relacionamientos con el mundo exterior y el psíquico de igual manera que un místico o que un refinado. La mujer, cuya cultura es más delicada así por su propia complexión como por su género de vida, está más predispuesta a generar emociones. Con cualquier motivo exclama y se agita, y basta, por lo común, un pequeño peligro, para que sienta el pánico, el espanto. Dejemos de lado, en todos los casos, las excepciones.

Para ver mejor aún la variedad posible de relacionamientos, así como para comprender cuán superiores son los relacionamientos a base de ideación, comparados con los que se operan en el campo idealizador, pongamos un nuevo ejemplo. Entran varias personas a una casa donde acaba de consumarse un asesinato. Se verá allí que los espíritus idealizadores, mas impresionables, quedan cohibidos, en tanto que los ideadores acusan un mayor dominio sobre sí mismos, por lo menos revelan facultades inhibitorias. Los primeros se aturden y se ofuscan, y en tanto que los otros tratan de ver si pueden prestar algún auxilio a la víctima o descubrir algún antecedente que sirva para esclarecer a la justicia, aquéllos, horrorizados, exclaman, gritan, gesticulan, o, consternados, apartan su vista del sangriento escenario. Los primeros resultan dominados por su propia emoción, en tanto que los últimos dominan, porque no se conmueven tanto. Se emocionan menos porque razonan más.

Lo que acusan los distintos sujetos en este caso, deja ver que el mismo asunto, *la misma causa* ocasional, puede determinar todas las formas y variedades imaginables de relacionamiento, desde la emoción que confina con el dominio patológico, y aun el fe-

nómeno patológico mismo, hasta la emoción que confina con el campo más normal de la racionalidad, y también la manifestación superior netamente ideadora, de plena vigilia.

De lo que antecede, se deduce.

1º Que los relacionamientos emocionales se operan siempre *mediante una cerebración intelectiva-sensorial* o *sensorial-intelectiva, de media conciencia,* y más bien idealizadora que racional, libre.

2º Que la emoción *es el resultado* de un relacionamiento psico-físico, o psico-psíquico, que se opera desde los confines del dominio morboso y el racional de vigilia, normal, y *dentro del campo instintivo.*

3º Que la emoción se opera de tantas maneras cuantos sean los estados psíquicos que sirven de campo a su desarrollo, y producen efectos fisiológicos *en relación a la intensidad reactiva o estimulante de la cerebración causal, y proporcionales al estado orgánico*: en el primer caso, disocia nuestro ritmo cerebral, y lo desconcierta; en el otro; lo asocia, lo refuerza, lo tonifica.

4º Que la emoción es siempre *un fenómeno de carácter inferior a la ideación racional,* dominadora

5º Que la emoción *tiende a evolucionar* mediante una selección de las idealizaciones, y de las propias ideaciones que puedan integrarla, *siempre en el sentido de hacer prevalecer las ideaciones sobre las idealizaciones.*

6º Que los estados psíquicos latentes de emocionalidad no llegan a caracterizar la emoción *hasta que una cerebración, que participa de la conciencia, la determina.*

Esto rige, según nuestro modo de pensar, en todas las emociones. Veamos ahora cómo se caracteriza la emoción estética.

II. EMOCIÓN ESTÉTICA

Era preciso que fijáramos nuestro concepto sobre la emoción, en general, antes de entrar al estudio de la emoción estética, por cuanto esto ha de facilitarlo, desde que, a nuestro modo de ver, todas las emociones son de idéntica naturaleza esencial, y se operan dentro de un mecanismo análogo.

La emoción estética, si bien más delicada, porque emerge fuera del apremio instintivo, se caracteriza por la vaguedad, por la imprecisión, así como por la arbitrariedad con que se ofrece con respecto a sus causas generadoras, mas no por eso deja de exhibirse dentro del campo instintivo, infranqueable para la individualidad, según trataremos de demostrarlo más adelante, al ocuparnos del instinto, porque tanto éste como la conciencia son inseparables en la individualidad. De este punto de vista también indivisible.

Si el instinto, identificado con la individualidad, puede ofrecerse en formas tan atenuadas que causen la ilusión de la libertad mental, la conciencia, por su parte igualmente inseparable, puede ofrecerse en todos los grados imaginables sin llegar al de plena conciencia ni al de plena inconsciencia, que son imposibles, dentro de la individualidad. Todas las manifestaciones de la misma, pues, participan del instinto y de la conciencia, si bien en distintos grados, según predomine una u otra de sus modalidades, es decir, de sus formas de actuación. Lo que no se manifiesta

dominando dentro de los elementos constitutivos y esenciales de la personalidad, actúa así mismo como fondo, en una forma secundaria o accesoria, pero actúa siempre, dado que es la personalidad la que actúa.

Sentado esto, que me parece inconcuso, tratemos de ver cómo se manifiesta la emoción estética.

Ya sea que esta forma emocional se presente en un sentido tónico o reactivo, es decir, favoreciendo o contrariando el ritmo de nuestra mentalidad, como la manifestación estética se desarrolla fuera de todo apremio instintivo, puede resultarnos grata, si bien reactiva. La reacción no hiere ya nuestra personalidad, porque ésta se halla en descanso, diremos, dejándose mecer en un campo más impersonal, más libre. La propia conciencia no está en vigilia, sino también atenuada, adormecida. Por eso es que nos deleitamos de igual modo con las evocaciones del placer que con las del dolor, con una escena alegre que con una triste. Nuestras cerebraciones son entonces "desinteresadas" y, por lo tanto, espontáneas. De ahí la ilusión de que ésta es la manifestación superior de nuestra mentalidad. Cierto que es una de las manifestaciones más desligadas del apremio vital, pero, a nuestro juicio, no es la única, ni la mejor, según trataremos de demostrarlo más adelante.

Prosiguiendo nuestro análisis, veremos que la emoción estética siempre florece en la extensión intermedia que se despliega desde los confines del dominio patológico al racional, sin penetrar por eso en ninguno de ellos. Dentro del primero, no es la "emoción", propiamente dicha, la que puede manifestarse, según lo hemos visto anteriormente, y dentro del segundo, esto es, del dominio racional, no puede surgir tampoco una forma emotiva bien ca-

racterizada. Si tuviéramos la facultad de razonar libres de toda intervención idealizadora, evocativa, se hallarían excluídas, por completo, todas las formas de la emoción, inclusa la estética; pero esto es imposible porque todos cargamos nuestro bagaje ancestral, o sea un lote mayor o menor de modalidades psíquicas forjadas a base de idealizaciones retrospectivas, —el lote congénito que se adquiere por herencia—, el cual excluye las formas puras de racionalidad, y es así que siempre pueden observarse notas marginales de idealización en las formas ideadoras más típicas, en mayor grado por cierto que el de ideaciones en las de idealización. Por lo demás, están trabadas de tal modo estas modalidades psíquicas, que es imposible disociarlas enteramente. Lo más que puede advertirse en las formas características de uno y otro campo, es la prevalencia del raciocinio o la prevalencia de la idealización en nuestras elucubraciones y demás estados psíquicos, mas no la exclusión completa de una u otra de estas peculiaridades mentales que, unidas, constituyen la manera de ser de cada mentalidad individual. Para que pudiera eliminarse la idealización, sería menester una integración total de conciencia, de conocimiento, y para que pudiera suprimirse la ideación, sería menester una desintegración de la individualidad, la anulación total del instinto.

Respecto de lo que no se conoce, es la idealización la que prevalece como forma de relacionamiento, de igual modo que, respecto de lo que se conoce, es la ideación racional la que domina en dicha forma de relacionamiento. Hay un hecho constante en medio del fárrago de aspectos mentales, y es éste que, *respecto de lo que se conoce, es imposible la idealiza-*

ción. Es el misterio, pues, el gran generador de las idealizaciones, del encanto; es él quien nos seduce, nos ilusiona o nos aterroriza, el que se nos presenta con hechizos y atractivos o bajo una fase torva y amenazante. Apenas se disipa un misterio, queda excluído ese dominio para la idealización y entra la ideación a devanar ese conocimiento, no sin que perduren las formas idealizadoras respecto de todo aquello que queda fuera de lo conocido, y aun en sus propios márgenes. Es en ese campo donde puede nacer y nace la emoción. Es el misterio lo que nos atrae; es ahí donde vamos en busca de la ilusión que nos fascina, es allí donde nos embriagamos, al extremo de proclamar que el sueño y el ensueño son superiores a la propia realidad que contiene al misterio y aun a nuestros propios sueños y ensueños. Los mismos filósofos, encandilados por estos espejismos, han llegado a entender que esa embriaguez que se experimenta fuera del apremio instintivo, al divagar sobre lo ignoto que nos circunda, es el cenit de la vida, ¡la razón de la vida misma! . . .

Nietzsche, al hacer la apología del ensueño, y aun el de los sueños "desagradables", y al parangonar lo apolíneo y lo dionisíaco, vislumbra la naturaleza de la emoción estética, cuando, refiriéndose a los propios contrastes que sufre el hombre al equivocarse en las formas de conocimiento, dice: "Si añadimos a este espanto el agradable éxtasis que brota de lo más íntimo del hombre, y hasta de la naturaleza, al romperse el mismo "principium individuationis", arrojamos una mirada en la esencia de lo dionisíaco, que se nos aproxima aún más por la analogía de la *embriaguez;* o por medio del influjo de la bebida narcótica, de la que hablan en himnos todos los pue-

blos primitivos, o a la aproximación potente de la primavera que atraviesa, llena de alegría, toda la naturaleza, se despiertan aquellos movimientos dionisíacos, en cuyo aumento desaparece lo subjetivo hasta el completo olvido de sí mismo."[1]

Aquí, este filósofo vislumbra la esencia de los elementos constitutivos del fenómeno estetico emocional; pero entiende así mismo que es de índole superior. Influenciado por las ideas de Schopenhauer, trata de buscar "la justificacion del Universo", como si fuera una adversidad, y cree hallarla en el arte que le permite encararlo estéticamente. De ahí que haga la apología del ensueño, y piense que el completo olvido de sí mismo es una modalidad tan superior; de ahí que entienda que en ese éxtasis desaparezca lo subjetivo, cuando dicho éxtasis es precisamente una manifestación subjetiva, eminentemente subjetiva; de ahí que crea que sólo por el arte la vida es digna de ser vivida (entiéndase bien que el arte, para él, es sinónimo de esteticismo emotivo); de ahí que en sus pujos "optimistas" formule su himno a la idealización embriagadora.

Debió ser torturante el misterio pleno para los espíritus imbuídos de lirismo e inclinados, a la vez, a investigar. No debieron hallar otro oasis, otro solaz que el de la emoción: paraíso efímero que aplaca, siquiera sea por un instante, "la fiebre de saber", el anhelo de ampliar la conciencia, de vivir, encontrando, en vigilia, las razones que hacen estimable la vida, que hacen insustituible a la realidad. Es, pues, en la vida emocional donde se repararon de su mortificante condición de hombres superiores, y así mis-

1 Federico Nietzsche. *El origen de la tragedia*, pág. 28, v. c.

mo incapaces de hallar una razón que presentara a la vida digna de ser vivida. La emoción estética era el refugio para esos espíritus cognoscitivos, devorados por el afán de penetrar el misterio, porque ella se manifiesta fuera del apremio instintivo. He ahí, muy probablemente, la causa de esta opción por el ensueño.

No hay ni puede haber emoción fuera del circuito subconsciente de la cerebración que idealiza. Para que pueda florecer la emoción estética se requiere un grado de libertad mental capaz de permitir cerebraciones magnificantes, en un sentido espontáneo, en el de nuestras predilecciones, y fuera de todo cálculo o de toda razón que haga imperar un estado de conciencia en vigilia. Es por esto que la emoción estética es sedante, generalmente, y tan adecuada al solaz, aunque se presente en forma de acre reactivo, como ocurre en la tragedia y el drama, verbigracia, en que se simulan las contrariedades y sufrimientos reales, los que, evocados, no se nos ofrecen ya rudos y disgustantes, sino desvanecidos por el alejamiento, y por eso mismo agradables, aun cuando nos rememoren hechos contrarios al ritmo mental de nuestra propia personalidad, el que siempre va a la zaga del instinto. Se comprende así que haya tanta dificultad para definir el fenómeno estético, en todos sus aspectos.

La mayor o menor facultad de asociar, de evocar, así como el mayor o menor caudal de conocimientos, de antecedentes, de emociones recibidas, concurren a la generación de la modalidad estética en la vasta órbita en que florece, determinando su mayor o menor intensidad, y su calidad más o menos emocional o intelectiva, racional.

Cada uno de nosotros ha recogido una suma de imágenes, de ideas, de impresiones, de emociones y observaciones de diversa índole. Al evocarlas no se nos presentan ya en la forma cruda, rígida, áspera en que se produjeron en la realidad, cuando hirieron nuestro instinto, sino atenuadas, veladas por la lejanía. El estado psíquico que determina la evocación es agradable por cuanto semeja la contemplación de un *otro yo*. Hay algo de impersonalidad en esta forma mental, y es así que hasta se recuerdan con placer los propios dolores y penalidades pasadas. La evocación de realidades que se ofrecen ya irisadas por un despertamiento más leve que el del recuerdo, por reminiscencias fragmentadas aún, podría decirse, nos permite deleitarnos sobre nuestro propio dolor. El sufrimiento que experimentamos tiempo ha, puede emocionarnos estéticamente, al rememorarlo despojado de su rudeza, por la distancia. ¡Cuántas veces recordamos con fruición una angustia, una congoja, un peligro, que nos han conturbado intensamente!

Lo agradable es la excitación que produce el desfile de todas estas imágenes vagamente evocadas y que reviven en nosotros, en un estado de semiconciencia, envueltas en la niebla del olvido, de un olvido incompleto, naturalmente.

La evocación es un elemento fundamental en la emoción estética. Si una amnesia nos privara de todas las imágenes y demás antecedentes acumulados, que constituyen el fondo de nuestra individualidad y que reviven por la memoria, quedaría completamente excluído este fenómeno, en su fase emocional por lo menos.

Cuando los poetas o actores recitan, tienden instintivamente a ahuecar la voz, expresando sus conceptos

como si hablaran desde lo ultraterreno o desde épocas pretéritas, para conmover más. En las escenas dramáticas y en las mismas obras musicales o literarias, por la misma razón, se trata de preparar las emociones finales por la evocación en forma de *reminiscencia,* porque ese leve paso atrás, dentro de la vaguedad, es de mayor resultado que la repeticion total. Esas formas veladas, marginales, nebulosas, de la evocación incompleta, son más eficaces en el fenómeno emotivo.

Al evocar recuerdos, sin ningún concurso exterior, podemos también experimentar una emoción de índole estética. Se dirá que objetivamos nuestras propias imágenes y esto es evidente; pero no lo es menos que para experimentar la emoción, tenemos que *integrar* esas imágenes psíquicas objetivadas, lo mismo que integramos los objetos del mundo exterior con nuestras propias cerebraciones, las que, en este caso, deben ser de baja conciencia. El placer que experimentamos con el dolor y con las mayores y más lacerantes angustias, sería inexplicable si la evocación no nos presentara todo esto atenuado por una idealización, vale decir, distinto de la realidad que se rememora.

El propio Spencer, a pesar de que considera objetiva la belleza, dice: "El concepto que tenemos de la belleza, resulta de una acumulación de placeres experimentados"; lo cual presupone una forma de integración subjetiva y especializada, como presupone un caudal de *antecedentes psíquicos,* y si al evocar tratamos de fijar el recuerdo, en vez de deleitarnos dentro de la vaguedad de las líneas tenues e indefinidas, como son las de la reminiscencia; si lo precisáramos enteramente, —cosa imposible, por

lo demás—, la emoción se desvanecería. Pasaríamos así del campo de la idealización al del raciocinio en vigilia.

En la obra de arte plástica puede verse esto mismo más fácilmente. Si el pintor o el escultor observa, discurre, examina y analiza su asunto "prosaicamente", y lo fija así, en vez de idealizarlo, de poetizarlo, su obra no resulta ya emocional, por cuanto queda exenta de idealizacion. Si quiere emocionar es menester que exteriorice su propia emoción, y ésta no puede experimentarse fuera de la magnificación evocadora. Por eso es que se dice que la obra de arte es una interpretación personal.

Se ve así que la emoción, como toda otra forma estética, requiere esencialmente nuestro propio aporte psíquico, y que la parte objetiva que puede motivarla no contiene en sí todos los elementos que la integran. Las impresiones que engendra el mundo exterior son simples imágenes que no tendrían ningún efecto estético si no las asociáramos a nuestros estados psíquicos anteriores, los cuales, según sean, determinan, a su vez, un nuevo estado mental reflejo.

Según fuere la índole predominante de las evocaciones que despierta la impresión, se genera la modalidad estética emocional, como podría generarse otra cualquiera: la tristeza, la cólera, la inquietud, la alegría, etc. Es la calidad de la reacción o del estímulo lo que determina la naturaleza de la emoción, de igual modo que una substancia que ingerimos determina efectos correspondientes a las reacciones químicas que se promueven en la economía orgánica.

Una disposición tal o cual de colores o de sonidos;

un relato o una escena teatral, podrán o no despertar más o menos intensamente evocaciones de índole diversa, que son las que determinan la emoción; pero lo que más debe notarse es que estas reacciones cerebrales, si llegan a emocionarnos estéticamente, es porque son espontáneas e idealizadoras, que, de no ser así, no caracterizarán esa misma emoción. Si no fueran espontáneas, podrían generar cualquier otra forma emocional: la alarma, el miedo, la ira, etc.; y si no fueran idealizadoras, nos determinarían a idear, a razonar fuera de toda emoción.

La propia integración evocativa fundamental en la emoción estética, se produce con desconocimiento de la realidad externa. Nosotros, con un motivo exterior cualquiera, a veces risible, presenciamos, según se ha dicho ya, un desfile de imágenes, de estados de conciencia que se nos ofrecen como reminiscencias, atenuadas, vagas, brumosas, indefinibles, y si durante el estado emocional quisiéramos fijarlas con precisión, de inmediato cesaría ese estado psíquico. La evocación puede decirse que es algo así como el desdoblamiento de nuestra propia personalidad. Nos contemplamos mentalmente a nosotros mismos idealizando lo nuestro, poetizándolo. Hay algo de lo propio que acontece cuando miramos nuestra prosaica efigie en las aguas de un lago, entre flores. Se reproduce algo de la fábula de Narciso en esta modalidad mental.

La emoción estética es así una divagación en el sentido más espontáneo de la individualidad, y ya sea estimulando o reaccionando sobre el ritmo mental, ella puede operarse por cualquier causa, siempre que se halle excluído el apremio instintivo, y siempre que declina la ideación de vigilia. La emoción

estética es una "semi embriaguez", que tiene analogías con algunos de los estados que produce el hachich, el alcohol, el opio; tiene algo del éxtasis, de la euforia. Es un estado de vaguedad y de beatitud, un leve vértigo, un rapto que excluye el examen razonado. Apenas domina la conciencia, cesa ese desconocimiento de la realidad que ha podido determinar nuestras cerebraciones de abandono, inebriantes, soñadoras.

No es en el campo de la ideación, pues, sino en el de la idealización que puede operarse este fenómeno, produciendo estados de conciencia que no sólo escapan a la introspección porque sus líneas son borrosas, sino también porque la introspección supone un esfuerzo de vigilia mental, razonado, que es incompatible con la emoción.

El hecho de que este estado psíquico especial, inefable, sea producido por un agente como el alcohol u otro, o por el sonido o el color; por un vértigo leve o por cualquier otra causa, no excluye que sea esencial de la emoción estética una cerebración evocativa e idealizadora en un sentido espontáneo, vale decir, en el de nuestras predilecciones, desde que ella no puede ser suprimida de la emoción sin suprimir la emoción misma. Que la causa ocasional sea el ensueño por la contemplación, por el sonido, el color, la lectura, el recuerdo u otro excitante, nada importa a la esencialidad del fenómeno, que es, en definitiva, *nuestra propia cerebración.* La embriaguez puede ofrecerse sin esas formas cerebrales, pero la emoción no puede producirse sin ellas.

Es en nuestra propia psiquis, pues, donde se engendra, debido a nuestras mismas cerebraciones, esa leve embriaguez que denominamos emoción estética,

y es por esto que ese estado puede tener por causa ocasional un estimulante cualquiera, sea externo o no. Lo que interesa constatar es que ese estado de beatitud que surge a veces al contacto de la realidad, no es una consecuencia directa de la realidad misma, sino que tiene por causa esencial y determinante, las evocaciones de nuestra propia cerebralidad. Nada importa *la causa* de la excitación: *basta que haya una excitación,* liberadora, digamos, que nos permita divagar fuera del circuito de responsabilidad que modelan las circunstancias ordinarias de la lucha por la vida; nada importa que ese estado lo determine el sonido, el color, el alcohol, o el hachich, o el kafiú, o el dawamesc u otra de las variedades y preparaciones del "cannabis índica", o un cuadro, una estatua, una poesía, una sonata, etc Es un estado de expansión, de esparcimiento dentro de nuestros propios dominios mentales. La emoción estética semeja la fruición que uno experimenta cuando halla lo que desea, lo que busca.

El esteticismo emocional gira, pues, entre la leve imagen plácida que hemos acumulado y la serie de imágenes y emociones que se asocian, las que, si no fueron agradables por sí mismas, se nos presentan gratas por el alejamiento. Usufructuamos, pues, nuestros propios caudales; nos replegamos sobre nosotros mismos.

La evocación es la idealización del pasado. Nosotros vamos integrando nuestra personalidad psíquica con el acopio de imágenes y estados de conciencia, aun de baja conciencia, y es así como nuestra personalidad se modela sobre el fondo de su propia estructura, en la que, como se comprenderá, han in-

tervenido factores innumerables de todo género. Todas estas imágenes y estados de conciencia van formando un sedimento que se nos presenta transformado, idealizado aún por la emoción. De otro modo, no podría explicarse que sea agradable la emoción estética al evocar dolores, ansiedades, angustias y agonías, que son los motivos más frecuentes en los asuntos teatrales, en la novela, en la poesía, en la música, y no lo son poco en las propias artes plásticas. Puede decirse que la música se especializa en la representación de estos temas. Beethoven, Wagner, Brahms, Franck y todos los grandes músicos, parece que no hubieran podido sustraerse a la fascinación de la tristeza, el dolor, que magnifican en sus obras sugestivas, y nosotros nos place seguirlos en sus evocaciones y melancolías.

La multiplicidad de elementos que concurren en cada caso para determinar el fenómeno estético, es lo que produce tanta variedad como se advierte en este orden de asuntos. Esa misma complejidad es la que explica también los grados diversos que ofrece la emoción, en cuanto a su intensidad, puesto que ésta depende de distintos elementos y factores circunstanciales. Será tanto más grata una imagen cuanto más se ajuste a nuestra personalidad y de una manera más espontánea· de ahí la diversidad de las formas estéticas.

Algunos psicólogos han hecho experimentos con el hachich, los que corroboran nuestro concepto de la emoción estética. Al leer el relato de sus efectos, hallamos tales analogías con los estados emocionales estéticos, que parecería oir la descripción de

uno de estos mismos.[1] Se experimenta un embeleso inefable; las facultades imaginativas, bajo la acción de la memoria, de una memoria cuya plas-

[1] Le premier effet produit par l'ingestion du hachich est, selon Moreau de Tours, un sentiment de bonheur tout psychique auprès duquel les voluptés les plus spiritualisees semblent matérielles "C'est un sentiment de bien-être physique et moral, de contentement intérieur, de joie intime, bien-être, contentement, joie indefinissable que vous cherchez vainement à comprendre, à analyser, dont vous ne pouvez saisir la cause Vous vous sentez heureux, vous le dites, vous le proclamez avec exaltation, vous cherchez à l'exprimer par tous les moyens qui sont en votre pouvoir, vous le répétez à satiété, mais pour dire comment, en quoi vous êtes heureux, les mots vous manquent pour l'exprimer, pour vous en rendre compte à vous mêmes". C'est ce sentiment d'euphorie qu'on retrouve assez souvent en pathologie mentale.

Le second phénomène est l'excitation, l'hypoprosexie, la dissociation des idées qui est, pour Moreau de Tours, le phénomène fondamental de tout délire, ce qu'il a appelé le *fait primordial* "Un des premiers effets appréciables de l'action du hachich, c'est l'affaiblissement gradué de plus en plus sensible du pouvoir que nous avons de diriger nos pensees, à notre guise, là ou nous voulons et comme nous voulons". "La volonté fléchissant sous l'action du hachich, la mémoire et l'imagination prédominent, les choses présentes nous deviennent étrangères, nous sommes tout entiers aux choses du passé et de l'avenir. . *nous nous endormons en rêvant*". "C'est pourquoi les luxurieux orientaux cherchent à lancer les rêves du hachich par des voies voluptueuses en se plaçant dans le milieu choisi. C'est au fond de leur harem, entourés de leurs femmes, sous le charme de la musique et des danses lascives exécutées par desalmées, qu'ils savourent l'enivrant dawamesç et, la superstition aidant, en voilá assez pour qu'ils soient transportés au sein des merveilles sans nombre que le Prophète a rassemblées dans son paradis".

Vient ensuite, en troisième lieu, l'altération des notions de temps et d'espace, resultat de la dissociation des idees. Le temps semble d'abord étonnamment long; puis les minutes deviennent des heures et les heures des journées, enfin "d'exa-

ticidad se ajusta a las predilecciones personales, permite que se divague prescindiendo de la realidad. En ese estado, el sujeto puede dirigir sus pensamientos en el sentido más espontáneo. Se pierde la noción del tiempo y del espacio, y los sentidos se exaltan, se hiperestesian. Basta un motivo mínimo para determinar emociones que llegan hasta el delirio, así como para arrobar, o para sumir en deliciosos estados de dulce melancolía.

Por otra parte, puede constatarse la diversidad de estados psíquicos en distintos individuos, en atención a la dosis ingerida y a la calidad de la preparación, y, a la vez, puede comprobarse también que hay diversidad de estados en los mismos individuos sometidos al mismo preparado. Dice Meunier: "La diversité même de ces troubles est un argument de plus en faveur de l'opinion que nous soutenons: le

---

gération en exagération, toute idee précise de durée nous échappe, le passé et le présent se confondent".

L'hyperacousie apparaît alors. La musique agit de la façon la plus intense sur l'individu hachiché. Cela tient d'une part à l'action physiologique du poison sur la sensibilité auditive, d'autre part aux multiples associations d'idées dont les résultats sont intensifiés par l intoxication "C'est ici vraiment que les expressions manquent pour peindre les émotions de toute sorte que peut faire naître l'harmonie La musique la plus grossière, les simples vibrations des cordes d'une harpe ou d'une guitare vous exaltent jusqu'au délire ou vous plongent dans une douce mélancolie. Suivant même la disposition d'esprit oú l'on se trouve, l'ebranlement moral se communique à l'organisme, les fibres musculaires et les fibres de l'âme vibrent à l'unisson et il survient des véritables mouvements choréiques ou hystériformes.

Raymond Meunier *Le hachich Essai sur la psychologie des paradis éphemères,* pág. 61 y sig. (Los párrafos entre comillas son citas de la obra de Moreau de Tours).

hachich procure à l'individu qui l'ingère une étonnante plasticité mentale, il lui donne pour un moment la suggestibilité et surtout l' auto-suggestibilité d'un hystérique." [1]

No creo necesario insistir más, para los fines de mi exposición, sobre estas analogías tan patentes. Lo dicho basta para evidenciar que el fenómeno estético se produce debido a una liberación mental, la que permite cerebrar en el sentido de las tendencias más espontáneas de la individualidad.

Si bien hay que desconfiar de los resultados de la observación, mientras duran los efectos tóxicos, por cuanto es siempre sospechosa la lucidez mental que se requiere para realizar tan difíciles análisis introspectivos, pueden admitirse, no obstante, como ciertas, estas dos conclusiones igualmente importantes:

1ª Que son arbitrarios, y aun, que pueden ser distintos los efectos que produce el mismo excitante sobre cada sujeto;

2ª Que en los diversos estados que determina la intoxicación por el hachich, se advierten fenómenos análogos a los que ofrece la emoción estética, si bien menos acentuados en ésta, la cual se opera en un estado psíquico de baja conciencia también, mas no tan anulada

Esta analogía, la primera, principalmente, que es típica y que no puede ser desconocida en la emoción estética, es decir, la de que son distintos los efectos que se experimentan en cada cual por iguales excitaciones, y aun los que se experimentan, a veces, por cada cual en cada momento; esta analogía, digo, in-

[1] R. Meunier *Le hachich*, pág. 85.

duce a pensar que el excitante tónico, en vez de ser causa integral de la emoción, es tan sólo un revelador de las espontaneidades mentales, vale decir, que los efectos que experimentamos *no son directos,* sino indirectos. El excitante libera de las trabas conscientes, y acuerda así una mayor amplitud de acción.

Al reducir la conciencia que oprime, puesto que nos presenta imágenes de responsabilidad en la lucha, a veces exagerada por la presión de esa misma responsabilidad, nos exime de dicha tensión moral, y esa es, probablemente, la causa de la beatitud eufórica que se observa en tales estados producidos por causas tan diversas, y así mismo de tan singulares analogías.

Pasados los efectos tóxicos, se vuelve a la normalidad, no sin sentir una depresión, como resultado de *la reacción* consiguiente, al restablecerse el imperio de la conciencia.

Acaso la depresión que subsigue se determina por causas contrarias. A medida que la conciencia nos vuelve al estado de vigilia, se nos presenta de nuevo la realidad con la noción de responsabilidades que aparecen reagravadas, y es así que aquel estado eufórico nos prepara a experimentar un descenso, un desencanto, el que por contraste consideramos una decepción. Si entretanto que nos hallamos apesadumbrados por una perspectiva sombría, se nos ofrece un escape, un recurso de salvación, cesa de inmediato nuestra opresión mental y se trueca en un estado de beatitud optimista, mas si ese recurso salvador se desvanece, la reacción que se produce nos hace ver exageradas aun las propias tintas sombrías de nuestro estado psíquico anterior. Es claro que en estos procesos pueden concurrir de distintas mane-

ras los fenómenos orgánicos y fisiológicos, y las demás circunstancias ambientes.

Esa diversidad de resultados psíquicos ante la misma excitación, nos deja ver que no pueden juiciosamente atribuirse a causas objetivas. El más leve excitante puede conducir a estados psíquicos que no guardan relación con él. Bastan unas notas musicales, una tela pintada, una escena teatral, un verso, a veces, para hacernos perder la noción de la realidad, para hacernos evocar desmedidamente; y fuera de esa arbitrariedad, puede verse siempre que son también distintos y arbitrarios los estados de conciencia que genera la modalidad estética, así como el hachich, en cada cual y en cada circunstancia, de igual modo que son diversos los efectos fisiológicos consiguientes en cada individuo.

Si bien es difícil apreciar los fenómenos fisiológicos en la emoción estética, fuera de la sensación eufórica, por cuanto ésta no alcanza a asumir estados tan definidos ni tan intensos como son los que se producen por el hachich, puede verse, no obstante, que hay una similitud innegable. 1º, sensación de beatitud, cuyas causas no pueden precisarse; 2º, dificultad para definir las sensaciones que se experimentan; 3º, debilitamiento de la facultad de dirigir nuestras cerebraciones; 4º, asociación intensificada de ideas; 5º, disociación de ideas con el hecho primordial, causal; 6º, hiperestesia, ilusiones, alucinaciones, etc. Éstas son, en general, las sensaciones que pudo concretar Moreau de Tours al estudiar en sí mismo las consecuencias psíquicas del hachich, según el extracto que en su interesante libro sobre el hachich publica Raimundo Meunier, al que ya nos hemos referido.

La misma alteración de las nociones de tiempo y de espacio que se observa en los fenómenos psíquicos de intoxicación por el hachich, puede observarse en la emoción estética, en un grado menor naturalmente, y de un modo más definido aún en la noción del espacio. Bastan unos tonos para sugerir la visión de extensiones. También es cierto que bastan unas notas para que podamos deleitarnos, como bastan pequeñas dosis de "cannabis índica" para construir castillos en el aire; pero nos preguntamos: ¿de qué valdría el excitante, si no hubiera caudales propios de idealización que explotar?

Es precisamente por eso, que nos sentimos atraídos por la ilusión, por el ensueño. Esa es la realización de nuestros anhelos que alcanzamos momentáneamente, con estos recursos efímeros.

No me resuelvo a estudiar más a fondo estas analogías, porque para ello sería menester contar con un tiempo de que no dispongo y con una preparación que me sería muy difícil obtener. Por lo demás, tal cosa no la exige la propia índole de este ensayo. Me limito, pues, a indicar las ideas más generales sobre esta nueva dirección en las investigaciones que se practican en este campo de estudio tan apasionante, para conocer la naturaleza esencial de la emoción, por si pudieran ser de alguna utilidad. Toca a los investigadores experimentados realizar esa obra, si acaso creyeran que ofrece algún interés esta nueva senda.

V

BELLEZA EMOCIONAL Y BELLEZA RACIONAL

Si se hiciera una encuesta plebiscitaria respecto de lo que se entiende por belleza, se vería que este concepto que pretenden concretar todos los labios y que parece tener alguna fijeza objetiva, ofrece los aspectos más impensados y extravagantes.

Entre los mismos filósofos reina el mayor desacuerdo respecto de la belleza, y, como se ha visto, queda confundido este concepto con el del ideal, el del arte y el de la emoción estética. Se dice, por ejemplo, que son bellos una estatua de Fidias, un drama de Shakespeare, un cuadro de Velázquez, la Sonata de Franck, el Partenón, la catedral de Burgos, etc., etc. Sobre esto mismo hay un acuerdo más aparente que real. Ni todos los que reconocen la belleza de esas obras —que son un ínfimo número con relación a la especie— encaran de igual modo éstas y otras cosas consagradas como arquetipos de belleza, ni esos mismos pocos, acordes sobre lo fundamental, experimentan la misma emoción con respecto a esas mismas obras; por lo demás, si la experimentan en una forma análoga, ni ocurre por iguales motivos, ni con igual intensidad; y si en un momento dado pu-

dieran experimentar la misma emoción con el mismo grado de intensidad, no aciertan a hacerlo así en todo momento.

Si se interrogara, por otra parte, personalmente a cada uno de los ejemplares de la multimillonaria especie humana respecto de cuál es la suma belleza, la divergencia llegaría a todos los extremos posibles. Girarían las opiniones, quizá, entre el dije de hueso que pende de un ala de la nariz de una hotentote, hasta un plenilunio, un ocaso rojo o una esplendente aurora boreal.

Esta disparidad inmensa de opiniones, que todavía se modifica constantemente con relación al lugar y al tiempo, subraya más aún la clamorosa evidencia de que la belleza, así como las demás formas estéticas, no tienen un carácter exclusivamente objetivo, según se cree, sino que surgen de nuestro relacionamiento con el mundo exterior y con el mundo psíquico, y las determina nuestra integración subjetiva.

La belleza es el grado máximo del fenómeno estético, tanto en el orden emocional como en el racional. Es preciso, pues, considerarla como una forma de relacionamiento psico-físico o psico-psíquico, que, como tal, requiere indispensablemente nuestro concurso subjetivo, ya sea por medio de idealizaciones o de ideaciones, o por uno y otro medio a la vez.

El concepto de la belleza lo podemos obtener, pues, por cualquiera de estos medios. Para integrarlo se requieren así dos elementos relacionados de cierta manera: uno objetivo y otro subjetivo, y según sea este último de índole idealizadora o ideadora, o ya que prevalezca una u otra de estas formas intelectivas, surgirá la belleza emocional o la racional.

El elemento objetivo, a su vez, puede ser físico

o psíquico, como ocurre en el campo de la belleza ideológica, en las formas científicas, en el recuerdo, etc., en que objetivamos el primer extremo de relacionamiento: la abstracción, el concepto, la imagen.

La opinión unánime de los pensadores excluye las formas racionales del campo estético. Según su consenso, se acuerda una privativa cerrada en favor de las formas emocionales. Esto evidencia, más que otra cosa cualquiera, la babélica confusión que reina en todo lo que atañe a la belleza, y explica las interminables controversias que se disputan el campo con cualquier motivo de orden estético.

Con una gratuidad indescriptible siempre se ha entendido que son bellos el poema, el cuadro, la estatua, ciertas cosas y aspectos de la naturaleza; pero que no son de igual modo estéticos el invento, el descubrimiento, la obra científica y el propio gesto audaz de los que llegan al sacrificio de sí mismos para operar una conquista provechosa.

No pensamos nosotros que ese gesto sea una inspiración de puro altruismo, como tan a menudo se supone, ni que se haya determinado por el propósito de merecer la gratitud siempre platónica de la especie, sino más bien que lo inspira el afán de combatividad que manifiestan las individualidades bien definidas; pero, como quiera que sea, no vemos razón alguna positiva para privilegiar las formas emotivas como representaciones integrales de la belleza. Esto se debe a un error, precisamente al error inicial que objetiva la belleza como un atributo intrínseco o extrínseco del mundo externo, puramente externo.

Esa privativa en favor de las formas emocionales, menos eficaces, ni tiene asidero en la realidad. No sólo hay esteticismo y belleza en el orden racional

dominador, sino que, a la vez que se opera una conquista, de inmediato se incorpora a las formas emocionales, mejor dicho, el hombre las asimila para mejorar sus propias manifestaciones emotivas Así es que en las propias formas típicas de este orden, la evolución deja ver las incorporaciones sucesivas de toda conquista científica, y es así también que resulta imposible encontrar fenómenos estéticos exentos de toda ideación racional, como lo es la inversa, según se ha dicho ya. Lo que se exhibe, pues, como más típico en uno y otro campo, es sólo la prevalencia de la ideación sobre la idealización, o la de la idealización sobre la ideación. Los investigadores más entusiastas revelan también sus idealizaciones en las páginas literarias con que matizan sus relatos intensos de vigilia, y que brotan allí con una espontaneidad incomparable, de igual modo que los emocionales denotan ideaciones en medio de sus lucubraciones fundamentalmente idealizadoras.

Lo que más caracteriza al fenómeno estético y a la belleza, que es su grado máximo, es precisamente su misma intangibilidad. En sus dominios no hay separaciones radicales en ningún sentido: sólo hay gradaciones, matices o peculiaridades, que, a su vez, no pueden concretarse, porque están de tal modo asociadas, son tan complejas y están integradas de un modo tan íntimamente subjetivo, que es imposible disociarlas para analizar y definir sus componentes. Esto denota a las claras su relativismo, determinado por nuestra integración subjetiva. Nosotros, al describir algo que nos parece bello en sí, describimos nuestro propio estado psíquico, creyendo referirnos al objeto que lo ha ocasionado, como si los atributos que nosotros le adjudicamos

en nuestro propio relacionamiento, fueran cualidades inherentes al objeto mismo. Hablamos de las armonías y contrastes de las líneas o de los tonos de un cuadro, de una mujer, de un paisaje, de una sala, de una escultura, como si esas líneas y esos tonos fueran o pudieran ser armónicos o inarmónicos fuera de toda relación con nosotros, es decir, en sí mismos.

Sin embargo, cuando miramos un objeto cualquiera o un ser animado, no observamos sus propiedades intrínsecas, como no observamos sus líneas y sus tonalidades propias, sino los efectos que éstas producen en nosotros. Todo lo que nos impresiona lo consideramos del punto de vista de sus relaciones para con nosotros, y es tan vigorosa la personalidad, que nos parece hallarse excluída de tales relacionamientos inevitables. Nosotros tomamos sólo en cuenta la forma en que se operan nuestros relacionamientos para determinar si hay belleza o no. Si de la relación resulta un orden evocador de ideas, decimos que hay belleza; de otro modo no. ¿Por qué excluímos del campo de la belleza, que reputamos superior, las manifestaciones superiores del esfuerzo artístico, es decir, las puramente racionales?

Nadie niega la posible belleza de un cuadro, verbigracia. ¿Y qué es un cuadro, en resumen? Es una tela plana, donde las disposiciones del color nos sugieren la idea de una realidad idealizada: un personaje, un viejo, una mujer, un niño, un grupo de personas, un paisaje, una marina, etc. Es una obra encaminada a ilusionarnos, a sugestionarnos, a hacernos soñar, evocar. Y lo mismo puede decirse de una estatua o de un trozo musical.

Si se compara la dirección de uno y otro esfuerzo,

el del pintor, del escultor y el músico con el del investigador científico, se verá que los primeros tienden a hacernos desconocer la realidad, en tanto que el investigador, al contrario, tiende a hacérnosla conocer; los primeros se proponen acumular el mayor número de elementos propicios para embelesarnos con una ficción, en tanto que el investigador trata de informarnos a fin de hacernos aprovechar lo más posible de la realidad. En este sentido es que semejan esfuerzos antagónicos, según se ha dicho.

Los artistas emocionales rinden culto al ensueño, a lo fantástico, tendiendo a utilizar las modalidades que toman la línea tradicional, mientras que el artista científico trata de rectificar nuestros juicios de modo que se ciñan, cuanto es posible, al conocimiento de la realidad, y es precisamente esta doble faz la que engaña: la primera nos seduce, la otra nos irrita. Es lo propio que ocurre cuando se nos adula y cuando se nos corrige Nosotros nos sentimos predispuestos íntimamente a agradecer más el elogio que la censura, si bien ésta, a menudo, es más digna de nuestra gratitud que aquél.

Es que el halago va en el sentido de nuestras corrientes cerebrales y nos parece que afirma nuestra personalidad, en tanto que la advertencia contraría aquellas corrientes, las pretende desviar, y tal cosa presupone un esfuerzo, una rectificación, una reacción dentro del funcionamiento ordinario, más espontáneo por lo mismo. La forma crítica nos disocia con nosotros mismos, mientras que el gesto que nos reverencia, aunque sea en nuestras peculiaridades menos recomendables, nos complace y nos conforta, bien que fuere por medio de un engaño. Es así que optamos por el estimulante amable antes que por el

reactivo, por más que éste nos convenga. De ahí el prestigio que tienen las formas tradicionales, dentro de la quimera misma, sobre las formas racionales en su propio empeño de penetrar la realidad por el conocimiento.

Tiene que ser muy arbitrario nuestro concepto de lo bello, para que acordemos una preeminencia a las culturas emocionales de pura ilusión, antes que a las culturas científicas que tienden a conciliarnos con la realidad, de la que nos desviaron los errores ancestrales.

Nosotros decimos que una cosa es tanto más o menos bella cuanto más o menos se halle de acuerdo con nuestro modo de pensar y de sentir. Esto acusa el aprecio que le tenemos a todo homenaje que se tributa a nuestra personalidad, y no el mayor valimiento del homenaje en sí, porque no hay duda de que es siempre mayor y más digna de aprecio la crítica si nos demuestra que nuestro modo de pensar es inconveniente, falso, o simplemente inadecuado para vivir bien, y evolucionar. Esto vale más, aun cuando nos mortifique por un momento

Si analizamos, veremos que en último término se plantea la eterna cuestión: una manifestación que nos halaga y otra que nos corrige. Por un lado, aquello que tiende a mantenernos en el cauce de la corriente tradicional; por el otro, aquello que tiende a hacernos dominar esa corriente, para mejorar. Si bien no hay duda que es agradable y cómodo dejarse ir como cuerpo muerto, tampoco la hay respecto de que nunca podremos arrepentirnos de habernos tomado la molestia de esforzarnos por mejorar nuestra condición.

La belleza se nos presenta así con dos caras, como

el dios Jano: una que mira hacia atrás, otra que mira adelante. Para los soñadores, pasivos, la primera ofrece irresistibles encantos, por cuanto les permite embriagarse con la evocación que idealiza gratuita y arbitrariamente el pasado; para los combativos la segunda, que hace esperar más de lo que se tiene, mediante un esfuerzo de avance. Por lo demás, es tan superior este concurso, que los más recalcitrantes también se aplican a aprovechar de toda conquista, como los demás, así que se concreta, no sin antes haberse considerado agredidos, cuando no perjudicados por ella.

¡Lo que costó ver que la sombra es el complementario de la luz! Se vio, sin embargo, por los que observan, por los investigadores. Los demás clamaron contra ese descubrimiento que conmovía todas las visiones fantásticas incubadas en los siglos, y después de muchas reservas y refunfuños, cuando no hubo ya manera de desconocer la racionalidad de esta conquista, la utilizan lo mejor que pueden, y siguen soñando con ella. Es cierto que si Chevreul no hubiera aportado este concurso que rectifica y transforma el lúgubre ritmo cromático de las visiones de los viejos soñadores, si no hubiera concretado esa verdad, ellos se habrían podido pasar sin ella; pero no por eso hemos de negar que ese revulsivo que sacudió las modorras rutinarias de un academismo opaco, aburrido, agotado, sin horizontes, fue beneficioso hasta para los mismos que protestaban y esgrimían sus paraguas amenazantes cada vez que aparecía una tela "revolucionaria".

Por esa doble faz de la belleza, es que resulta tan difícil concretarla, y el desacuerdo se hace inevitable porque, en resumidas cuentas, cada uno de nosotros

es el árbitro de la belleza... de "nuestro" juicio acerca de la belleza, por lo menos.

Para que podamos formar el concepto de lo bello, es menester que las ideaciones o las idealizaciones que emergen de cada relacionamiento, se hallen de acuerdo con nuestras tendencias y predilecciones. Bastará que haya un elemento discordante, para que no podamos concretar la imagen de lo bello. Es por esto que no encontramos una sola obra de arte, ni un solo objeto en el mundo exterior, ni un solo concepto psíquico, ni nada que nos dé la impresión de la belleza plena, aun cuando nos parezca que se aproximan. Siempre hay un punto o más en los que querríamos introducir una modificación o una ampliación, para conformar la obra, el objeto o el concepto a nuestras exigencias personales, a nuestra estructura psíquica. Por otra parte, se comprende que no hay ni puede haber un estado psíquico de absoluta plenitud, en ningún sentido.

Se ve así, por un lado, que es imposible integrar enteramente el concepto de la belleza, como el de la verdad, como el del ideal; y por el otro, que los fenómenos estéticos y estados psíquicos secundarios pueden subsistir sin la consecución del grado máximo, absoluto, el cual nunca podremos alcanzar, en ningún orden de asuntos, según todo lo hace presumir. Tal es la relatividad de la belleza.

En nuestro proceso evolutivo vamos exigiendo perpetuamente nuevos factores, nuevas cualidades, nuevos incrementos, y esto, que es inherente a toda forma evolutiva, no puede dejar de serlo en estas manifestaciones de la actividad mental, de una complejidad tan acentuada. Nuestras propias idealizaciones siguen paralelamente la línea progresiva general,

y es así como las mismas modalidades emotivas van integrándose cada vez más con los elementos de una mayor racionalidad; y ¿cómo podría sustraerse a este proceso de carácter universal, un orden de manifestaciones que exige indispensablemente un concurso intelectivo?

El concepto estético evoluciona como la inteligencia. A medida que se amplía nuestra mentalidad, no sólo toma cuerpo el esteticismo, sino que se transforman, también progresivamente, las formas estéticas, excluyendo las unilateralizaciones y los demás aspectos deformativos que restringen el campo psíquico y el de la vida misma. Esto, que converge con los fines morales, no es, sin embargo, un fruto de la ética, sino del mejoramiento, de la complejización que implica todo proceso evolucional intelectivo.

Las manifestaciones estéticas, desde su punto de iniciación hasta llegar al punto que se supone cúspide terminal, —si bien no tiene término—, ofrecen todas las gradaciones imaginables en todos los sentidos imaginables, a la vez que todas las variedades posibles, en cada orden de manifestaciones, precisamente porque son modalidades *de relacionamiento.*

Los que creen haber encontrado la fórmula definitiva de la belleza, son víctimas de una ilusión análoga a la de los que esperan hallar la famosa piedra filosofal. La belleza no se concretará jamás, como tampoco la verdad, ni el bien, ni la justicia, ni el ideal. Ni el más lejano metántropo podrá ver en toda su integridad realizada la concreción definitiva de estos conceptos, debido a que nosotros mismos los vamos alejando con nuestras propias aspiraciones. Son quimeras que, como globos leves, se alejan al quererlos afirmar. ¿No es, por ventura, más grato y

saludable concebir que hay siempre nuevas e inesperadas conquistas a alcanzar, que creer que un día se hallará una fórmula cualquiera de estancamiento definitivo?

Lo que llamamos belleza hoy, mañana requerirá una idealización retrospectiva para que se la considere así. Los genios más grandes en las ciencias, en las artes, en las letras, como los más famosos guerreros antiguos, quedarían maravillados y confusos apenas pudieran presenciar los progresos realizados con posterioridad, e igual cosa ocurrirá con los de nuestros días, y mañana, y siempre.

Se infiere de lo dicho, que no nos es dado, ni será nunca dado concretar la belleza.

Denominamos belleza a una realidad física o una entidad psíquica relacionada con nuestra mentalidad, en una forma espontánea y, por lo mismo, libre del apremio de toda necesidad animal. Para que esa forma de relacionamiento llegue al grado superior de lo que llamamos belleza, es menester, no solo que alcance su grado máximo posible de espontaneidad, sino también el de intensidad; de otro modo, en sus grados menores se nos ofrecerá atenuado e incompleto este mismo fenomeno, como ocurre cuando hablamos de algo hermoso, lindo, gracioso, elegante, etc., en el orden emocional, o correcto, prudente, hábil, ingenioso, etc., en el orden racional, y todo esto, a su vez, admite multitud de gradaciones, desde una vaga sensación de complacencia hasta una emoción vibrante, y desde la leve aprobación que inspira una cosa razonable hasta la admiracion, lo sorprendente, el entusiasmo íntimo que despierta en nosotros lo estupendo.

Lo que hace imposible catalogar "lo bello máximo"

dentro de su propia relatividad, así como sus atenuaciones y variedades, principalmente en el dominio emocional, es que, a veces, un motivo mínimo produce efectos máximos, y viceversa. Hay estados emocionales latentes. El cerebro, entonces, como una máquina pronta a marchar, obedece a cualquier impulso y marcha a todo escape. Así es como se sueña y se evoca abundosamente con cualquier motivo, según se verá en el capítulo siguiente, al ocuparnos de estudiar la naturaleza íntima del fenómeno estético. Allí intentaremos demostrar con más detención que, en todas las formas estéticas, desde la más ínfima hasta la más compleja y superior, hay un elemento subjetivo que las integra. Es precisamente ese elemento tan personal y variable, el que hace imposible llegar a una fórmula definitiva de la belleza, ni de ninguna otra modalidad estética.

En cuanto a la belleza racional ocurre otro tanto, porque es insaciable nuestro instinto. No hay, ni puede haber proeza que colme las aspiraciones instintivas.

VI

NATURALEZA DE LA MODALIDAD ESTÉTICA

I. NECESIDAD DE CONSIDERAR INTEGRADO TODO FENÓMENO ESTÉTICO CON UN CONCURSO SUBJETIVO

Hay un hecho constante en los dominios del esteticismo, que nos obliga a considerar todo fenómeno estético como una modalidad subjetiva, o integrada, por lo menos, con elementos subjetivos, y es éste: entretanto que las cosas del mundo exterior conservan su estructura en lo substancial, no sólo nos impresionan de diversa manera, sino que se presentan a nuestro espíritu de distinto modo, e impresionándonos o emocionándonos en distinto grado, según sean nuestro estado psíquico, nuestra preparación y nuestra cultura. Esto significa que las cualidades que atribuimos a las cosas, son puras modalidades de relación psico-física y, como consecuencia, que en esa relación hay que presuponer un elemento de carácter subjetivo que la integra de un modo esencial.

Pero es tan difícil aislar la emoción, por ejemplo, de sus causas ocasionales y de los demás elementos que la acompañan, que se incurre en el error de con-

fundir la causa con el efecto, y aun con los elementos accidentales que concurren en cada caso.

Nosotros atribuimos a las cosas que nos procuran estados mentales u orgánicos más o menos gratos o ingratos, cualidades intrínsecas que no tienen, y es así que hablamos de las flores y de las espinas; de las auroras, de los ocasos y de los huracanes; de las pinturas y esculturas, de la música, de la poesía y la literatura, o de las enfermedades, de las guerras y de los crímenes, según estas cosas resultan favorables o adversas a nuestra individualidad, en nuestros relacionamientos para con ellas. De igual modo, cada cual habla de su concepto propio de la belleza, creyendo hablar de algo externo, tangible. Las cosas que forman en el mundo exterior, sin embargo, lo mismo que nuestras propias abstracciones, no podrían emocionarnos sin nuestro concurso psíquico.

Así, por ejemplo, un sonido o un conjunto de sonidos no podría causarnos emoción alguna si no nos relacionáramos de algún modo con ellos, mediante una cerebración. No basta la percepción de un sonido o de un conjunto de sonidos para procurarnos la emoción: es preciso que se nos despierte un estado psíquico especial, y es por ello que aun los trozos musicales más renombrados como bellos, requieren muy a menudo una serie de audiciones para que nos permitan sentir, no siempre de igual modo, por otra parte, sino alguna vez no más, la emoción estética. Si fuera tan sólo la percepción de los sonidos que contiene el trozo musical lo que determina la emoción, ni sucedería esto, ni tampoco ocurriría que la audición continuada del mismo, deje de producirnos emoción, como pasa tan frecuentemente.

Este mismo hecho que observa W. James, de que

las emociones se gastan por la repetición,[1] aunque parezca contradictorio, corrobora nuestra tesis. A medida que conocemos más una cosa, nos incita a razonar más bien que a evocar, para esto será menester que haya un mayor margen de misterio. Es así que los objetos más ligados con las necesidades vitales, como son, por ejemplo, todos aquellos de que nos valemos para la lucha diaria, no los idealizamos ya, por lo común: los ideamos más bien. A medida que nos familiarizamos, desde que conocemos los secretos e intimidades de un objeto o de un sitio, en vez de poetizarlos, los consideramos cognoscitivamente, y eso excluye la emoción.

El mundo exterior nos impresiona, simplemente; mejor dicho, nos impresionamos a su contacto; mas para que podamos deleitarnos estéticamente con él, es menester que cerebremos de cierta manera por nuestra parte, es decir, que lo magnifiquemos en el sentido de nuestras tendencias instintivas más espontáneas. Ésta es la clave del fenómeno estético.

Este fenómeno, según se ha dicho, puede asumir todos los grados y variedades imaginables, desde el incipiente que confina con la fruición del instinto satisfecho, hasta las formas complejas de mayor conceptuosidad y refinamiento. Esta cultura llega a sensibilizarnos de tal modo, que pueden percibirse los matices más sutiles en la observación de la realidad y de sí mismo. Las emociones y demás antecedentes acumulados se evocan, entonces, en formas infinitas, que sirven no sólo como un tejido de fondo en toda modalidad psíquica, sino como parte integrante de

1 William James *Principios de psicología*, t. II, pág 479, v. c.

la misma. Se infiere de esto que es preciso que integremos la impresión recibida, o sea que sobre esa impresión objetivada apliquemos nuestra mentalidad, en cualquiera de sus dos fases intelectivas de relacionamiento: la idealización o la ideación, y que esto se realice en un sentido espontáneo, porque, de otro modo, no florece el fenómeno estético.

Si dicho relacionamiento se opera a base de idealizaciones, surge la modalidad estética de índole emotiva; si, en cambio, se opera a base de ideaciones, surge la modalidad estética de índole racional. En el primer caso, nuestras cerebraciones de carácter tradicional son más indolentes. Puede decirse que, en un estado de semipasividad intelectual, nos dejamos remolcar dentro de las formas de la cerebración ancestral; en el segundo caso, no es ya una dinámica pasiva, hereditaria, construída por nuestra ascendencia, la que gobierna nuestro cerebro, sino al contrario, nuestras facultades en vigilia, nuestros propios recursos. La mente, con mayor acucia, trata de penetrar la naturaleza esencial de las cosas que forman en la realidad, para conocerlas, para dominarlas, para aprovecharlas. En el primer caso reinan las formas vagas del ensueño; en el otro, tienden a precisarse las formas cognoscitivas, racionales, de utilización, en un estado de mayor diligencia, de mayor aguzamiento, naturalmente.

En ambos dominios es inagotable la variedad de formas y la diversidad de grados. Así, por ejemplo, lo que llamamos gracia, distinción, elegancia, etc., son modalidades emocionales, en tanto que la habilidad, el tino, el tacto, la corrección, etc., son modalidades racionales, de grado menor también; pero las primeras son de igual índole emotiva que las que se gene-

ran en las artes plásticas, en la poesía lírica, en la música, etc., en tanto que las otras son de índole racional, lo mismo que las superiores en esta fase intelectiva, como la propia investigación científica. Por más que puedan presentarse todas estas modalidades en formas infinitamente variables y en tan distintos grados, siempre habrá en ambos órdenes una identidad esencial: por un lado, idealizaciones evocativas, retrospectivas, tradicionales, pasivas, y, por lo tanto, de carácter espontáneo más bien, y por el otro, ideaciones, raciocinios, constataciones en vigilia intelectiva, integradas con un mayor concurso crítico y, por lo mismo, rectificadoras o tendientes a rectificar, a ajustar con mayor solicitud la acción a su finalidad.

En ambos órdenes de esteticismo hay, pues, por un lado, una identidad substancial común: son manifestaciones de relacionamiento con el mundo físico o psíquico; y, por el otro lado, en cada uno de los dos órdenes de relacionamiento, el emocional y el racional, hay una identidad esencial, si bien se manifiesta bajo distintos grados y aspectos en todos los fenómenos estéticos congéneres de cada rama, cuya diversidad multiforme en la faz emocional llega, a veces, al colmo de lo arbitrario.

Así, por ejemplo, W. James, al ocuparse de las *sensaciones,* con relación a la emoción, a mi modo de ver en un sentido inexacto, cita un curioso estado psíquico, cuya procedencia lo hace doblemente instructivo e interesante: "Un día de verano, —dice Guyau—, después de una excursión por los Pirineos, llevada hasta la fatiga, encontré un pastor y le pedí leche; fue a buscar a una cabaña, bajo la cual pasaba un arroyo, un vaso de leche sumergida en el agua y mantenida a una temperatura casi helada; bebiendo

esta leche fresca, donde toda la montaña había puesto su perfume y de la cual cada buche sabroso me reanimaba, experimentaba una serie de sensaciones que la palabra agradable es insuficiente para designar. Era como una sinfonía pastoral percibida por el gusto, en vez de serlo por el oído."[1]

Desde luego, para determinar tal estado psíquico, debe suponerse que no sólo actuó el gusto, sino que concurrieron también otras impresiones visuales, olfativas y auditivas, fuera de muchos otros factores convergentes; y para determinar ese abultado fenómeno estético, típicamente estético, ha concurrido, más que otra cosa alguna, la fecunda imaginación evocadora de este brillante pensador

Sería verdaderamente desacertado objetivar en aquel líquido delicioso la causa eficiente de esa emoción. Por cierto que el pastor que lo sirvió, y los miembros de su familia, no han experimentado jamás una emoción semejante al saborear ese mismo sabroso y perfumado néctar. Era necesario "un Guyau" para transformar ese vaso de leche en una sinfonía pastoral; y digo ese vaso, particularizándome con él, porque, de seguro, la misma leche, servida en el mismo vaso, al propio Guyau, en otro momento, no le habría producido la misma emoción. Es preciso, pues, algo más que el objeto externo: se requiere también al poeta, y todavía que éste se halle en vena de ensueños.

Es muy sintomático que un mismo objeto, una misma escena, un mismo hecho, produzcan tan distintos estados psíquicos, según sea el que los observa,

---

[1] William James *Principios de psicología,* t. II, pág. 472, v. c.

y según sea el estado psíquico del observador. Esto no se aviene de ningún modo con la tesis de la objetividad del esteticismo y la belleza.

Por otra parte, no todos vibran de igual modo ni con igual intensidad. Entre la emoción estética de un espíritu grosero y la del espíritu selecto hay muy poca semejanza. Uno y otro reaccionan, ante iguales excitaciones, de un modo tan distinto como lo hace el mandolino o la guitarra con relación al violoncelo, y del punto de vista de la complejidad, las emociones se diferencian, puede decirse, como las voces vacuas, nasales, del acordeón, y las sonoridades amplias, llenas de matices, del sonido orquestal.

La propia pasión instintiva, animal, que en el hombre vulgar y en el ser inferior se acusan, por lo común, con una materialidad grosera, el amor, supongamos, en una novela o elucubración poética o musical se nos ofrece de tal modo idealizada, magnificada tan hiperbólicamente, que no parece ser la misma. Sin embargo, aun así magnificada esa propia pasión, como lo está en Tristán e Isolda, por ejemplo, e interpretada por los artistas más competentes, deja insensibles y somnolientos a algunos espectadores, a los mismos que se deleitan al presenciar corridas de toros o pugilatos, o riñas de gallos, o partidas de "foot-ball", y que se entusiasman, vibran y deliran con todo esto, de igual modo que otros lo hacen con aquella audición musical; lo que viene a demostrar que no son aestetas, sino tan sólo que tienen aptitudes para otras modalidades estéticas, de un esteticismo distinto o inferior, en todo caso.

La impresión que nos dejan las cosas del mundo externo, promueven o no promueven estados estéticos; mas, en el primer caso, los estados psíquicos se mani-

fiestan en una forma adecuada a la naturaleza de los elementos subjetivos que integran dicho estado, y a la de los demás factores que gravitan sobre nuestra psiquis en ese instante. Bastan a veces algunas notas para hacernos evocar deliciosamente, y otras veces no alcanzamos a percibir ningún estado estético oyendo trozos musicales cuya belleza está fuera de discusión, según la opinión de los peritos más autorizados. Y esto mismo ocurre entre los que tienen mayor preparación.

Resulta así que hay una constante variedad en los estados emotivos que engendra el contacto con el mundo exterior. Las mismas cosas no actúan del mismo modo entre distintas personas, ni aun entre las mismas personas en todo momento. Hay, pues, una completa arbitrariedad en este orden de fenómenos.

El profesor Sergi, al hablar de los "sentimientos" estéticos, da cuenta de una emoción por él experimentada, en estos términos: "No he olvidado nunca los sentimientos que yo experimentaba en estas circunstancias: era de noche, dos horas lo menos antes de la aurora; ascendía por una montaña rocosa a lo largo de peligrosos precipicios, en el fondo de los cuales corría un riachuelo cuya agua chocaba contra las piedras; el cielo estaba estrellado, y muy alto, sobre el horizonte, un gran cometa inundaba el cielo con su luz. El silencio nocturno, interrumpido solamente por el rumor del agua, el lugar solitario y alpestre visible a la luz del cometa y de las estrellas, me causaron un sentimiento indefinido de inmensa admiración, algo inexplicable que me hacía llorar abundantemente. Yo gozaba, sin embargo; hubiera querido detener el tiempo y prolongar el camino, pe-

ro mi sentimiento era depresivo. Sólo la luz del día que surgía, me devolvió la tranquilidad, calmando esta gran emoción y cambiándola por otra agradable y alegre, porque el abismo me pareció riente y el murmullo del agua un canto de la naturaleza viva". "Estos sentimientos, agrega, son sentimientos estéticos determinados a la vista de la naturaleza."[1]

Tal estado estético, congénere del de Guyau, a que nos hemos referido anteriormente, demuestra de un modo palmario que estamos en presencia de simples fenómenos psíquicos, mejor dicho, psico-físicos. Así como es imposible atribuir al vaso de leche a que se refiere el filósofo francés, los efectos subjetivos tan abultados que él experimentó, no es juicioso pensar que el paisaje nocturno a que alude el filósofo italiano, haya sido causa eficiente de su copioso llanto, sino simplemente causa ocasional de una crisis interna, emocional. Es que, a veces, en este campo, con un motivo mínimo cerebramos en un sentido máximo, desbordante. Hay una desproporción disparatada, muy a menudo, entre la causa ocasional de los estados psíquicos y estos mismos estados. Un cabujón de zafiro evoca cielos nocturnos y nos hace soñar con las reminiscencias de esos azules insondables de la noche en pleno campo; una esmeralda evoca los prados verdes y los días luminosos; un jaspe amarillo evoca los ojos del felino, y, *"de fil en aiguille"*, nos representa más o menos vagamente el acecho y las demás escenas salvajes de la selva; la perla y el nácar evocan el fondo de los mares y las playas solitarias; pero todo esto ha de ser a una doble condición: es la primera, que tengamos imaginación

1 G. Sergi: *Las emociones*, pág. 382, v c

más o menos fértil y propensa al ensueño, y la segunda, que tengamos libertad mental.

Todo esto nos demuestra que es indispensable una integración psíquica para que pueda producirse el fenómeno estético emocional, lo mismo en sus formas incipientes que en las más típicas y conceptuosas. Se supone que es la excitación exterior lo que determina la emoción, si bien sólo debe considerarse como una causa ocasional, porque, de otro modo, no se explicaría el que las mismas cosas, por más que permanezcan siendo las mismas, se presenten de tan distinta manera a unos y otros, y aun a nosotros mismos. Tal hecho no podría ocurrir si dentro del mundo exterior existieran las cualidades que atribuimos a sus elementos, es decir, si dichas cualidades tuvieran una realidad concreta, externa, objetiva.

Es debido precisamente a esta forma de relacionamiento para con el mundo exterior, que puede generarse el fenómeno de índole estética, variable y personal como es, puesto que, a existir las cualidades que atribuimos a las cosas, se producirían relacionamientos iguales y constantes, como ocurre en los relacionamientos de la materia anórgana, en vez de la variedad siempre cambiante que ofrece todo el dominio estético emotivo, tan personal. De otra manera no podríamos explicarnos la inmensa variedad de desacuerdos que se advierten a cada paso en este orden de asuntos; desacuerdos que observamos en todo instante, con todo motivo, y que dividen la opinión de los críticos y filósofos, de igual modo que el de todos los hombres. ¿Puede dudarse entonces de la necesidad de considerar integrado dicho fenómeno con nuestro concurso psíquico?

Miramos un paisaje; observamos sus celajes, las

coloraciones del prado y las siluetas obscuras de las arboledas que se recortan sobre el fondo. Esto no nos interesa; mas llega un pintor y esboza su impresión inspirándose en el mismo asunto. Le hemos visto esbozar su impresión. Miramos entonces ese paisaje, ya sea en la tela o en el original, y desde entonces se nos presenta "bello". ¿Qué ha ocurrido para que se opere esta transformación? Es que el artista-esteta ha poetizado las armonías y contrastes que caracterizan al paisaje, y al despojarlo de todo lo que era innecesario a su concepto, *lo ha idealizado,* facilitando así nuestras propias idealizaciones. No obstante, lo que hizo el artista pudimos hacerlo nosotros, mentalmente, aunque no tengamos los medios técnicos de exteriorización, idealizando todavía en un sentido más acorde con nuestro temperamento.

No podría decirse que aquel paisaje se ha transformado, ni siquiera que se ha modificado, para producir tan distintos cambios en nuestro relacionamiento para con él; luego, somos nosotros los que hemos transformado nuestra manera de considerarlo, cerebrando de otro modo a su respecto.

Cierto que hay cosas en el mundo exterior, obras, personas, imágenes o abstracciones, que más fácilmente determinan estados estéticos, como una modalidad de relacionamiento. Con algunas cosas nos hallamos de tal modo relacionados, que nos asocian ideaciones e idealizaciones más espontáneas y, consiguientemente, más gratas. Todo lo que nos rememora la infancia, o los días más felices, verbigracia, están en ese caso; pueden estarlo, mejor dicho. Ocurre también la inversa. Hay cosas, obras, personas, imágenes y abstracciones que nos sugieren ideaciones e idealizaciones que nos contrarían de un modo más

o menos acentuado, a la vez que ellas mismas producen o pueden producir un efecto distinto y aun opuesto en los demás, pero esto prueba, precisamente, que no son todas estas cosas, en sí, bellas o feas, estéticas o inestéticas, útiles o inútiles, buenas o malas, sino que son distintos los relacionamientos que pueden determinarse en nosotros para con ellas, por causas de carácter *relativo*, y, por lo mismo variables.

Entre muchas otras creencias originadas por la misma ilusión de la objetividad de la belleza, a que nos hemos referido, puede citarse la de que la música es el arte más emocional; creencia, por cierto, muy generalizada. Si bien se admite que hay personas refractarias a esa forma artística, y que no lo son para otras, —lo cual denota que no hay una preeminencia esencial en ese sentido—, la ilusión subsiste, por cuanto es, sin duda, más frecuente encontrar aptitudes para la emoción estética de índole musical. Esto, sin embargo, no comprueba que sea la música más estética, ni más emocional siquiera, que las demás modalidades artísticas, sino más bien que nosotros nos emocionamos más fácilmente por medio de las impresiones auditivas, y eso sólo revela una simple predisposición orgánica o una peculiaridad más generalizada.

Lo que determina en cada caso la mayor o menor capacidad subjetiva para evocar, así como lo que determina la emoción misma, es esa facultad la facultad de idealizar, de evocar con espontaneidad.

La emoción estética, como todos los demás grados y modalidades del mismo fenómeno es, en definitiva, un estado psíquico simplemente, como la alegría, la tristeza, la desesperación, etc. La mayor susceptibilidad para emocionarse dependerá siempre de nosotros

mismos, pues, y no tan sólo de las cosas que contiene el mundo exterior. Para los más, será la música; para otros, lo que engendra más y más intensos estados emotivos, de carácter estético, será la poesía, o la pintura, o la escultura, etc.; pero, como quiera que sea, no hay que buscar en el mundo exterior, sino dentro de nosotros mismos, la causa eficiente del fenómeno estético.

Lo propio ocurre en el campo del esteticismo racional. Lo que contiene el mundo exterior, fuera de nuestra integración psíquica, no podría generar ninguna manifestación estética. Si el paleontólogo no se hallara habilitado para desplegar un cúmulo de inducciones y deducciones en presencia de un fósil, verbigracia, pasaría de largo, como lo hacen los salvajes, sin atribuirle ningún valor biológico. En cambio, al naturalista se le ve sonreir con júbilo ante el hallazgo, lleno de ideas, y pronto a reconstruir un ser de la prehistoria, que para él tiene un precio inestimable. Es su concurso subjetivo el que hace "bello" un hueso sepultado en las capas geológicas milenarias.

II. RELATIVISMO DE LA MODALIDAD ESTÉTICA

Si todo fenómeno estético es una forma de relacionamiento, el que se integra, por lo mismo, con elementos subjetivos, es claro que no puede haber fórmulas definitivas, sino evolutivas, de esteticismo y belleza. Cada cual vibrará según sean las peculiaridades de su propia personalidad y las circunstancias ambientes. Por eso es que el fenómeno estético es de un relativismo tan acentuado. Los que cultivan las formas del esteticismo plástico o musical, verbigra-

cia, sonríen desdeñosamente al observar el infantilismo de los jugadores de bolos o de billar, lo mismo que al descubrir el metafisicismo de los jugadores de ajedrez. No es menos cierto que éstos y los otros retribuyen con igual espontaneidad aquel desdén. Ocurre con esto lo que con los afiliados a cada una de las diversas sectas religiosas. El verdadero creyente, poseído de que sólo él y los suyos están en lo cierto, compadece y sonríe también por dentro, al considerar a los incrédulos o a los afiliados a otras sectas, como si lleno de confianza en sus arbitrios, se dijera. "¡Allá os quiero ver!"; y huelga decir que los demás hacen lo mismo.

Tal diversidad de opiniones está diciéndonos que se trata de modalidades personalísimas y, por lo mismo, relativas. Pero es que no sólo hay diversidad de concepciones y de modalidades estéticas hasta en las propias formas típicas, con relación al lugar y al tiempo, sino que hay también una flagrante disparidad, un verdadero antagonismo en las propias formas estéticas coexistentes. Resulta así que dentro de un mismo orden de manifestaciones, fundamentalmente idénticas, las fórmulas estéticas se presentan con tal diversidad y tanta disparidad, que llegan, a veces, a la misma antítesis.

Las chinas, al deformar su pie, y los salvajes al tatuarse, como al colgar dijes de sus narices y orejas, —resabio este último que en parte conservan aún los pueblos más civilizados—, obedecen lo mismo que las más elegantes europeas, a un propósito personal: el de facilitar idealizaciones favorables a su respecto; pero no es menos cierto que estos recursos responden casi siempre al concepto estético ambiente, el cual va

cambiando casi como la moda. Otro tanto puede decirse del uso del "maquillage" y del corsé.

Puede afirmarse, por otro lado, que no hay dos pueblos que compartan la misma opinión estética en un mismo momento, sobre este punto, o bien sobre cualquier otro. Lo que es un colmo de elegancia, de gracia o de belleza para unos, hasta puede causar hilaridad en los demás por su propia extravagancia; y si no fuera porque la imposición de la moda es un simple tributo que se paga al ambiente, podría verse más pronunciada aún la diversidad de criterios estéticos a este mismo respecto. No se verían dos "toilettes" iguales, y quizá reaparecieran el peplo y la sandalia. Bastaría para esto que cada cual tuviera el valor necesario para exhibir sus propias predilecciones estéticas; pero siempre se tiende a marcar el paso con los ucases de la mayoría, y es así que reviste cierta uniformidad la indumentaria de cada pueblo

En cuestiones de mayor entidad sucede otro tanto. Ni hay, puede decirse, una sola obra maestra que no sea discutida aun entre los más reputados peritos. Últimamente se hizo en París una encuesta acerca de cuál era el más bello monumento arquitectónico moderno, y las opiniones vertidas al respecto fueron de una discordancia completa, desconcertante.

La manifestación estética de carácter emocional, sobre todo, se exhibe con un relativismo incuestionable. Así, por ejemplo, nadie dirá que un sollozo o un alarido son bellos o agradables; mas si un trozo musical patético nos sugiere evocaciones melancólicas y un instrumento imita un desgarramiento doloroso, palpitamos estéticamente de emoción. Esto se debe, a nuestro entender, a que esas manifestaciones disgus-

tantes se nos presentan como la expresión de un dolor idealizado, poetizado, magnificado por nuestra propia integración psíquica. Si oímos, en cambio, un alarido o un sollozo en una escena real, sólo nos resultarán esteticos cuando podamos idealizarlos; de otro modo nos causarán disgusto o desagrado, o bien hilaridad, si estallan en un sitio inapropiado o en un instante inoportuno; mas no una emoción estética.

Una borrasca, un huracán, pueden generar el fenómeno estético. La propia mísera barca que se debate para escapar del remolino, del empuje de las aguas encrespadas, aparece bella en el lienzo o en el verso. Esto no significa, sin embargo, que sean bellas las olas que se yerguen "amenazantes" bajo un cielo "siniestro", como no es bella la barca que está a punto de zozobrar. A los tripulantes que sienten el peligro, no habría manera de hacerles comprender el esteticismo de la escena. Los mismos espectadores que la observan desde la costa, no encuentran belleza en esa marina, sino más bien una lamentable adversidad; pero se exhibe luego un lienzo o se recita una poesía idealizando esa misma escena, y tanto los terceros, como los espectadores, y hasta los mismos náufragos salvados, vibran estéticamente. Pueden vibrar, por lo menos.

A este resultado ha concurrido, en primer término, la desaparición del peligro, lo que ha desvanecido los apremios del instinto vital, y, en segundo lugar, "la idealizacion" de una escena que, por lo demás, siempre nos consterna. Si, en cambio, ese lienzo o el verso pudieran reproducir fielmente y con absoluta eficacia la escena real, en vez de expresarnos "un estado psíquico", cada cual experimentaría una emoción adecuada a su punto de vista personal, y congruente con

su psiquis. En un caso predomina, pues, una exigencia instintiva, y en el otro predomina una cerebración libre, la que puede asumir cualquier grado estético, sobre cualquier orden de asuntos.

Fuera del apremio instintivo es que puede generarse la modalidad estética, puesto que frente a él no surgen ni pueden surgir las ideaciones e idealizaciones espontáneas, libres, que caracterizan este fenómeno. En ese caso, bajo la presión del apremio vital, en vez de sentirnos remolcados dulcemente por cerebraciones espontáneas, nos sentimos acongojados por cerebraciones rudas que acuden en tropel, en defensa de nuestra individualidad o, por acto reflejo, en defensa de terceros apremiados por el peligro de muerte.

Al ocuparnos de la emoción, hemos referido lo que le acaeció al explorador Palgrave, al hallarse inopinadamente en presencia de un león en libertad Si nos interrogáramos por qué aquel hermoso ejemplar de la fauna salvaje no pudo inspirar al viajero una oda "al rey de la selva", verbigracia, en los mismos instantes que lo sorprendió, se nos ocurriría en contestacion que es porque el instinto vital era de tal modo apremiante, que no le dejaba la indispensable elasticidad mental para ordenar ideas y rimar; pero así como el explorador pudo reaccionar luego que advirtió el pacifismo del mamífero, articulando movimientos musculares para huir, disipado el pánico pudo surgir el fenómeno estético que antes era imposible por incompatibilidad psíquica. Para que pudiera florecer, debieron antes repararse los desperfectos del choque. No es bastante, pues, para vibrar estéticamente, que poseamos una sensibilidad delicada y un buen

acopio de ideas, sino que es preciso, ante todo, que gocemos de libertad mental.

Cualquier circunstancia puede cohibirnos para cerebrar estéticamente; cualquier antecedente puede hacernos ver transformado por completo el mundo externo. Así, por ejemplo, si entramos en un jardín que antes nos haya impresionado alegremente, y se nos dice que acaba de perpetrarse allí un crimen atroz, todo se trasmuta a nuestra mirada, y ese mismo jardín nos parecerá siniestro.

Nuestro estado psíquico concurre a determinar el fenómeno estético con una relatividad asombrosa. Lo mismo que nos ha causado intensos entusiasmos estéticos, concluye por aburrirnos, cuando no por disgustarnos. Si es así, ¿con qué fundamento podría negarse la índole estética de una manifestación cualquiera, sólo porque no la compartimos o porque la desdeñamos, después de haberla estimado?

La tendencia a objetivar los esteticismos ha causado toda clase de desconocimientos. No sólo nos ha hecho adoptar un lenguaje inapropiado, que no nos permite precisar las ideas en un orden de realidades efectivas, sino que también nos ha hecho tomar como realidad una ilusión. Así, por ejemplo, Herbert Spencer, al observar los movimientos de una bailarina, teoriza sobre la gracia, llegando a la conclusión de que un movimiento es tanto más gracioso cuanto menor es el esfuerzo con que se ejecuta.[1]

[1] Un soir, j'étais à regarder une danseuse, et au-dedans de moi, je condamnais ses tours de force, comme autant de dislocations barbares qu'on aurait sifflees, si les gens n'avaient pas tous la lâcheté d'applaudir ce qu'ils croient être de mode d'applaudir; je m'aperçus que si dans l'ensemble il se glissait par hasard quelques mouvements d'une grâce vraie, c'étaient

Sería más exacto, sin embargo, afirmar que tiene tanta más gracia un movimiento cuanto más adecuado es a su fin y cuanto más adecuado es este fin a las circunstancias Es que, no tan sólo se requiere el primer elemento para que pueda sugerírsenos la impresión de lo gracioso, elegante, sino también el último. Según lo hace notar Guyau, puede haber gracia y elegancia en "los movimientos del trabajo", como puede haberlas en la esgrima, en los juegos atléticos y en las demás formas de la actividad muscular. Es claro que la gracia, por otra parte, no es privativa del baile.

Un movimiento gracioso en el baile, por otra parte, puede resultar, no ya desprovisto de gracia, sino también torpe y ridículo en un match de box, verbigracia, en una asamblea que delibera sobre asuntos graves o en una ceremonia funeraria; por donde se infiere que la economía de fuerzas no es el único elemento de la gracia de los movimientos. La gracia no es una consecuencia de la mecánica del movimiento, pues, sino de una idealización o de una ideación, o

---

ceux qui, par comparaison, coûtaient peu d'efforts Il me revint à l'esprit divers faits qui confirmaient mon idee, et j'arrivai alors à conclure, d'une façon générale, qu'étant donné un certain changement d'attitude à réaliser, une action à accomplir, l'action a d'autant plus de grâce, qu'elle s'exécute avec une moindre dépense de force En d'autres termes, la grâce, du moins la grâce dans le mouvement, c'est un mouvement exécuté de façon à ménager la puissance des muscles, la grâce, dans les formes vivantes, c'est une forme propre à realiser cette économie, la grâce, dans les postures, c'est une posture qu'on peut garder en ménageant cette puissance; et la grâce, dans les objets inanimés, c'est tout objet de nature à rappeler par analogie ces attitudes et formes. — H Spencer. *Essais sur le progrès,* "La grâce", pág 284, v. fr.

de una y otra cosa; lo que acusa una vez más la necesidad de considerar integrado con un concurso subjetivo el esteticismo. Si fuera objetiva la gracia, que es una forma de esteticismo, sin duda alguna, bastaría percibirla para determinar el fenómeno estético consiguiente, como basta percibir un cuerpo para darse cuenta de su forma.

No es dado juiciosamente negar la existencia de un elemento subjetivo en la manifestación estética, una vez que la vemos florecer en un campo tan personal y con un relativismo tan persistente. Es un completo desconocimiento de la realidad atribuir a causas puramente objetivas la belleza y sus modalidades congéneres.

Lo que ha dado en llamarse "sentimiento de la belleza", si bien se observa, no tiene sentido real, como no lo tendría el hablar del sentimiento de la alegría, de la embriaguez, del éxtasis, etc. Es que el fenómeno estético, como la alegría, la embriaguez y el éxtasis, están integrados por concursos psíquicos. No puede entenderse, pues, que lo estético sea una entidad externa, concreta, objetiva, de tal modo que una facultad o un sentido especial nos la haga descubrir en el mundo exterior, como el perro que, al rastrear, descubre una perdiz. Podría decirse, sí, con más propiedad, que hay una predisposición especial para percibir los matices del color, verbigracia, por cuanto éste, si bien es un valor de simple relación, podemos admitir que mantiene algún elemento más permanente dentro de su objetividad, ya sea real o supuesta. Con eso indicaríamos una facultad perceptiva más o menos desarrollada; pero hablar del sentimiento de la belleza, cuando lo bello es una entidad de relación, tan personal como variable, es una

verdadera impropiedad de lenguaje, que denota un evidente error de concepto. Tal desconocimiento, no obstante, se advierte aun en los espíritus más eminentes, y de ahí la inagotable sucesión de controversias y desacuerdos en todo lo que se refiere a asuntos estéticos.

Dice Guyau que "debió ser bello el mensajero de Maratón, aun cubierto de sudor y de polvo, y reflejando en su fisonomía el agotamiento, el principio de la agonía";[1] pero, si acaso pudo parecerlo, entonces, mediante una idealización que magnificara su esfuerzo, hay que convenir en que no pudo causar una sensación de placer, sino más bien de pesar, y no de índole estética. Aquel esfuerzo debió causar admiración y simpatía, mas no pudo sugerir estados estéticos emocionales, tal como los encara este filósofo, como no sea por efecto de una idealización análoga a la que hoy tejemos al evocarlo; pero en ningún caso definidamente de carácter placentero. El placer que pudo experimentarse entonces, y ahora mismo, es el que emerge de nuestra propia cerebración. La realidad objetiva no contiene tales elementos en sí misma. La realidad externa se halla exenta de todo esteticismo propio. El elemento afectivo del placer, por otra parte, no es esencial en el fenómeno estético; mejor dicho, no es un elemento constitutivo, si bien acompaña a dicho fenómeno "como consecuencia" de un estado mental. Por eso es que puede subsistir la modalidad estética aun cuando se evoquen dolores y adversidades, como ocurre en el drama, en la tragedia, en la novela, que nos acongojan. Así co-

[1] Guyau· *Problemas de estética contemporánea,* pág. 57, v. c.

mo el esteticismo surge de nuestro relacionamiento con el mundo externo y el psíquico, el placer emerge de esa forma especial de relacionamiento como una consecuencia.

La vista de un cadáver, por ejemplo, no genera en nosotros estados estéticos. No es fácil, por lo menos. Primará a su vista la cerebración instintiva que nos asocia el temor a la muerte; pero sin esta intervención psíquica no nos causaría ni horror ni compasión. Es preciso una integración subjetiva para que se determine una u otra cosa En razón de asociarse nuestro temor tradicional a la muerte, es que esa realidad no nos sugiere modalidades estéticas; pero si el investigador científico lo observa de un punto de vista ideador, inquiriendo conocimientos, puede experimentar con el cadáver mismo un placer estético, de índole racional. Este relativismo prueba que el fenómeno estético no es una emanación del exterior que llega a nosotros, sino una forma subjetiva de relacionamiento. Por eso es que asume tal variedad de aspectos lo mismo que reputamos típicamente estético o típicamente inestético.

Nuestros "gauchos" idealizan las aventuras y episodios épicos, preferentemente, porque son las formas dominantes de su ideología superior, dado su género de vida; los taurófilos y los aficionados al "turf" idealizan los juegos y hazañas de su predilección, y acaso les invade el sueño al oír la lectura del más soberbio poema, o al ver una estatua o un cuadro de los más notables. En la expedición de Stanley en busca de Emin-Pachá, los que quedaron en un campamento improvisado por imposibilidad de marchar, extenuados por el hambre, vivían soñando con manjares suculentos. Su psiquis idealizaba precisamente

aquello de que carecían. No puede decirse que ésta sea una forma genuinamente estética, pero no es menos cierto que les habría parecido más estético un buen jamón que una estatua griega o un cuadro de Rubens. Todo esto acusa, no tan sólo una íntima relación fisio-psicológica, sino, a la vez, la parte de subjetivismo que tiene la modalidad estética, y su relatividad consiguiente.

La fotografía, que es una reproducción casi matemática diremos, de la realidad, si bien exagera las perspectivas, no genera estados estéticos, fácilmente; mas apenas se nos presenta con un cierto "flou", ya nos permite mejor una divagación evocadora. Cuando contemplamos un paisaje real, dentro de los tintes crepusculares, su vaguedad, las veladuras que envuelven sus líneas, nos hacen más fácil soñar, idealizar. De otro modo, es menester que nosotros hagamos un esfuerzo mayor para poetizarlo, y es así que permanecemos indiferentes tan a menudo ante los más variados paisajes, como lo hacemos ante mil escenas de la vida ordinaria, que permitirían al cultor de ensueños deleitarse y crear soberbias obras de arte, de todo género.

Si miramos a un hombre cualquiera, sin idealizarlo en uno u otro sentido, por lo común no nos sugerirá impresión alguna definible, pero así que lo vemos caricaturado, por ejemplo, nuestros músculos faciales exteriorizan de inmediato un estado psíquico especial, mordaz o chancero. ¿Qué ha ocurrido para que se opere ese cambio? Es que entonces vemos a ese hombre ridiculizado, vale decir, idealizado en un sentido cáustico, cómico o chistoso.

Si a una moderna mundana elegante se le ofreciera el medio de trocar sus esbeltas líneas de "Tanagra"

por las de una de las Venus robustas, feraces, más reputadas como tipo de belleza, se rehusaría indignada, si bien el tipo de Tanagra ya tiende también a desacreditarse, según parece. Pero aun en su propio apogeo, también lo repudiaría indignada una religiosa, verbigracia, imbuída en sus concepciones místicas, y lo rechazaría como un grave pecado todavía, considerando una verdadera monstruosidad escandalosa el presentarse en público de igual modo que lo hacen las mundanas elegantes que ocupan las gacetillas y promueven los comentarios más favorables de la población.

Ese relativismo que reina soberanamente en todas las manifestaciones de la vida, se acusa, pues, de un modo más definido aún, en el orden estético. La inescrutable variedad de elementos psíquicos que intervienen en el fenómeno estético emocional, sobre un detrito complejo como es el de la tradición hereditaria, hace que sea tan difícil concordar sobre estos asuntos. Más fácil es hallar en un bosque, no ya dos hojas, sino dos árboles idénticos. Por eso es tan corriente el acuerdo respecto de la estructura de las cosas que forman en el mundo exterior, como el desacuerdo en cuanto a la apreciación de los fenómenos estéticos.

En las manifestaciones de esteticismo racional no es tan arbitrario ese relativismo, porque se engendra dentro de un orden de ideaciones de carácter positivo, concreto, en el cual es más fácil concordar. El esfuerzo racional tiende precisamente a conocer las relaciones más constantes de las cosas externas entre sí y para con nosotros, y aun a conocernos nosotros mismos. Es por eso que si bien las hipótesis científicas dividen en grandes bandos a los hombres, no puede

verse esa diversidad tan discordante de opiniones que reina en el campo emocional, con cualquier motivo. En las formas ideadoras cognoscitivas, lejos de advertirse un personalismo tan acentuado, se ve que las opiniones *tienden a convergir,* como convergirían forzosamente si pudiera llegarse a integrar todo el conocimiento, o sea la ciencia.

En la observación de la naturaleza con espíritu racional, por ejemplo, surgen formas estéticas inagotables y de un carácter más sereno y provechoso. Dice Hæckel: "Los placeres que nos proporciona el espectáculo de la naturaleza, tienen sobre el arte, lo mismo que sobre los otros goces de la vida (aquí, como se ve, se toma el arte en su acepción usual, que es comprensiva y característica del esteticismo y la belleza), la ventaja inmensa de que nunca nos fatigan. Se vuelve a ellos con un atractivo siempre nuevo, se les comprende y aprecia siempre mejor, y tanto más cuanto en años se adelanta".[1]

Nosotros, al contemplar una planta, por ejemplo, podemos hacerlo de múltiples puntos de vista, y dentro de todos ellos nos es dado llegar a la modalidad estética. Mas, para *emocionarnos* estéticamente, es preciso que prevalezcan las evocaciones idealizadoras de carácter subconsciente y pasivo. Del punto de vista objetivo, cognoscitivo, como es el del botánico o el del floricultor, verbigracia, es imposible que surja la emoción estética: sólo surgirá la modalidad racional estética, es decir, un estado psíquico de líneas definidas, y de vigilia mental. Estas peculiaridades son las que hacen al esteticismo emocional más apropiado para el solaz de reposo, y al este-

1 E. Hæckel: *Un viaje a la India,* pág. 102, v. c.

ticismo racional más constructivo y, por lo mismo, más favorable al progreso.

Para un observador, para un naturalista, es tan inmenso el campo que le ofrece la naturaleza para desplegar su mentalidad de mil maneras, como lo es para el soñador, para el emotivo; pero aquél, al encarar sus ideaciones con un propósito de conocimiento, dominador, tiende a concretar, mientras que éste divaga.

Esta pluralidad de relacionamiento que se operan en ambos dominios, en el de la idealización como en el de la ideación, hace más fácil que encontremos en la observación de la naturaleza relacionamientos más espontáneos, más acordes con nuestra personalidad y, por ende, más estéticos. La obra de arte, en cambio, se nos presenta como la interpretación de un tercero. Nosotros vemos el orden de ideas o de emociones que a un tercero sugirió la realidad, y siempre hay un reparo que oponer, una objeción que formular, más o menos fundamental, porque es muy difícil que coincidan las emociones ajenas con las propias nuestras, en tanto que en la observación directa de la naturaleza, en cualquier dominio, se nos ofrece un campo libre, abierto a nuestras cerebraciones, de cualquier género, y resultan así inagotables las formas de relacionamiento espontáneo.

Si en la observación de la obra de arte emocional o racional es más fácil que sobrevenga el desacuerdo o la fatiga, allí, en nuestros relacionamientos propios con el mundo exterior, eso es imposible. En la observación directa, libre, de la naturaleza, es que logra cada cual el máximum de estados estéticos y se esparce el observador experto allí mismo donde el palurdo se hastía de aburrimiento, y se expande

tanto el soñador en el dominio de las idealizaciones que solazan, como el cognoscitivo se insinúa, ávido de penetrar el misterio, en el reino de las ideaciones.

Se piensa, generalmente, que los que no aman la música, la pintura, la escultura, etc., son aestetas, sin advertir que pueden abrírseles los vastos dominios del esteticismo racional, que, en suma, son superiores. Si bien se examina, no se encuentra un solo ejemplar humano por completo ajeno a las infinitas formas del esteticismo. Esto es imposible. Lo que ocurre es que en los dos campos se ofrecen todos los grados y variedades imaginables. Un necio vibrará como un badajo, un esteta superior como un armonio, como un órgano.

III. LO BELLO Y LO SUPERFLUO

Ocupándose de la emoción estética, dice Ribot: "Sobre el origen de la emoción estética, y, en consecuencia, sobre el carácter que le es propio entre todas las emociones, existe un acuerdo bastante raro entre los autores, cualquiera sea la escuela a que pertenecen: ella tiene su fuente originaria en una superfluidad vital, en una actividad de lujo; ella es una forma de juego".[1]

[1] Dice "Sur l'origine de l'émotion esthétique, par conséquent sur la marque qui lui est propre entre toutes les émotions, il existe un accord bien rare parmi les auteurs, à quelque école philosophique qu'ils appartiennent: elle a sa source dans un superflu de vie, dans une activité de luxe; elle est une forme du jeu". — Th. Ribot: *La psychologie des sentiments*, págs. 330-331.

Es realmente significativo que, a pesar de coincidir las opiniones sobre un punto así, radical, se hallen en todos los demás en completo desacuerdo. Acaso se debe precisamente a este error tan capital el desacuerdo, también unánime, que reina en todo lo que atañe al arte y la belleza; porque es sintomático que, partiendo los filósofos de un centro fundamental así acorde, lleguen a conclusiones tan distanciadas, y con una predisposición tan acentuada al debate.

La idea de que el esteticismo es una manifestación de superfluidad y de lujo, tiene su origen, a nuestro juicio, en un falso concepto doble: el de haberse confundido el arte con las "bellas artes", y a una y otra cosa con la belleza, manteniéndose, por otra parte, separadas, como si fueran de distinta naturaleza, las modalidades estéticas leves, o incipientes, y las complejas, intensas, superiores. A estos errores fundamentales que campean en las exposiciones y teorías de los más insignes filósofos y pensadores, se debe el que hayan pretendido explicar el arte y la estética por medio de un concepto tan inexacto y tan vago, por lo demás, como es "la superfluidad".

Es tan difícil establecer la línea de separación entre lo superfluo y lo necesario, que sería preciso proceder a una prolija investigación circunstancial, para determinar dónde acaba lo necesario y dónde comienza lo superfluo. Se dice, por ejemplo, que el lujo es superfluo, pero no sabemos qué es el lujo. Para definirlo de un modo concreto sería menester que se procediera a un examen muy minucioso en cada caso. Un paseo, un mueble, hasta un adminículo de cocina, o un par de zapatos, son una superfluidad y, a la vez, un lujo o una necesidad estricta, según

se consideren. El lujo es una superfluidad con arreglo a la acepción actual, porque representa una demasía, un exceso; pero esto deja de ser una definición precisa, si se advierte que la demasía y el exceso son valores de una relatividad innegable. La acepción natural debería encarar el lujo como lo que insume recursos o energías que pudieron tener aplicación mejor, y más estricta, satisfaciendo necesidades más premiosas.

Bien se ve que es demasiado impreciso este elemento de juicio, para que pueda servir de fundamento a una teoría filosófica; pero no es esto lo peor. Lo peor es que aun cuando pudiera distinguirse más neta y fácilmente lo necesario de lo superfluo, no aventajaría este fundamento de la emoción estética, por cuanto es *inconsistente;* y lo que se dice de la emoción rige también para los demás grados y matices del fenómeno estético emocional.

Dentro de lo superfluo caben muchas otras modalidades: la alegría, la simpatía, la amistad, el decoro, el espíritu industrial... ¡y el propio espíritu científico! Si lo superfluo es aquello de que puede prescindirse para la vida, se convendrá en que no es indispensable para vivir el que se conozcan las leyes que rigen al mundo astronómico, ni las mismas que rigen al planeta que habitamos y a los organismos que lo pueblan. Esto será útil, en todo caso, mas no puede reputarse necesario, en el sentido natural de la palabra, como no lo es la calefacción, el alumbrado, la pavimentación, etc. Cuando más se desconocían estas cosas, es precisamente cuando se han producido más frecuentes casos de longevidad.

Eso de la superfluidad es un concepto tan elástico, que, en realidad, no dice ni explica nada. A

nadie se le ocurrirá definir la avaricia, verbigracia, como que tiene origen en una superfluidad vital, en una actividad de lujo; ni se dirá que es una forma de juego. Sin embargo, el avaro magnifica la realidad en un sentido ideológico, lo mismo que el esteta emocional, si bien en una dirección distinta. El avaro acumula tesoros, como el esteta acumula imágenes y observaciones que han de servirle para emocionarse más fácil e intensamente, y es indudable que todo lo que aquél acumula de más es carga inútil, superflua. No obstante, sonríe el avaro, al agregar un nuevo bien "superfluo" a sus caudales, con igual complacencia con que el asno carga un grano que no es para él.

Para un enfermo no es un lujo, ni es superfluo hacer un viaje de recreo, como no lo es para un millonario; pero lo es, sí, para un pobre jornalero que tiene más cargas que recursos. Un baño era antes una superfluidad, un lujo, así como es hoy una necesidad corriente.

A cada instante vemos, por un lado, un relativismo constante en la apreciación de lo necesario y lo superfluo, y por otro lado, una serie de demasías diversas que nadie intenta calificar como un lujo o una superfluidad.

A nadie se le ha ocurrido considerar como un lujo, verbigracia, el espíritu religioso. Sin embargo, el comercio con los dioses no es necesario, en la acepción normal de la palabra, desde que también se puede vivir sin él, como viven los organismos inferiores y como viven los propios diversos pueblos de la tierra practicando formas religiosas antagónicas entre sí, lo cual demuestra, por sí solo, que esa necesidad

no es perentoria. Se puede vivir sin ello; luego, debería considerarse también una superfluidad.

El esteticismo, como el misticismo, son distintas modalidades psíquicas que no pueden ser explicadas por un simple elemento negativo como es lo innecesario. Si comenzáramos a eliminar en el orden de lo necesario, entraríamos en un terreno de tal relativismo, de un relativismo tan arbitrario, que concluiríamos por reputar innecesario lo mismo que mantiene a los individuos en perpetua actividad, colocándonos así en oposición con una realidad objetiva, palmaria. Bastaría esto para que debiéramos desechar ese fundamento por irreal.

Spencer, en la inteligencia de que hay una oposición efectiva entre lo útil y lo bello, acepta la observación de Emerson, según la cual lo que la naturaleza ha creado antes para proveer a una necesidad, sirve después como ornamento. De este modo se explicaría que las mallas de los guerreros, las torturas, las prisiones sombrías, los castillos en ruinas, etc., etc., sirvan de material literario, poético y teatral. Después de citar numerosos ejemplos en comprobación, concluye por establecer que lo bello nace de lo que ha dejado de ser útil, y que las cosas actuales, como que despiertan ideas poco distintas de las cosas ordinarias, son de escasa utilidad para el artista.[1]

Esta ilusión, generada por el erróneo concepto de la objetividad de la belleza, sirve, al contrario, para demostrar que *toda manifestación estética presupone un concurso subjetivo;* y es singularmente raro que

[1] H. Spencer: *Essais sur le progrès,* "L'utile et le beau", pág 258

este eminente filósofo haya podido resultar también víctima de aquella ilusión, cuando sus propias observaciones tienden con toda claridad a demostrar la afirmación que acabo de subrayar. Comparad, dice, lo que nosotros sentimos considerando las extensiones todavía incultas, en estado virgen, y lo que siente un salvaje en igual caso. ¡Qué contraste!

Esta sola exclamación basta para demostrarnos que el carácter estético de una cosa cualquiera, es una resultante de un relacionamiento psico-físico. Por más vírgenes e incultas que sean esas extensiones, nunca podrán ser consideradas de igual modo por el hombre civilizado y por el salvaje. Lo que cambia es la forma "subjetiva" de apreciarlas. En sí, no son más bellas, ni menos bellas. Esas mismas extensiones silenciosas, tristes, desolantes, donde no silba la locomotora, ni se destacan las aldeas con sus construcciones policromas sobre arabescos de una vegetación ordenada; esas mismas extensiones, más desiertas que la Pampa y el Chaco y que las mismas estepas rusas o el Sahara africano, pueden hacer vibrar estéticamente al refinado moderno como pudieron hacer vibrar al troglodita, si éste hubiera tenido aptitudes para el esteticismo. El propio sello sombrío, siniestro, que acusan, es un atributo de nuestra imaginación soñadora, evocativa. Esas extensiones desiertas pudieron entonces, como pueden ahora, generar el concepto de la belleza, como el del terror o cualquier otro. ¿A qué debe atribuirse esta realidad, entonces, si no es a la existencia de un elemento subjetivo, cambiante, en uno de los factores de relacionamiento?

Esas u otras extensiones, entretanto que se exhiben idénticas a sí mismas en lo substancial, permiten forjar todo género de cerebraciones a su respecto,

dentro y fuera del esteticismo; y si para el hombre primitivo no bastaron a engendrar manifestaciones de carácter estético, es debido a que él no tenía aptitudes para evocar ni para idear libremente, con espontaneidad.

Esta incompatibilidad de estados psíquicos; la imposibilidad de cerebrar de un modo espontáneo entretanto que nos hallamos solicitados por el apremio de una necesidad perentoria, ha originado la ilusión de que el fenómeno estético es una superfluidad, y que en esa fuente, en lo superfluo, es preciso buscar su génesis. A nuestro juicio, aquella incompatibilidad, como lo dijimos anteriormente, no es más que "una circunstancia" que obstaculiza la manifestación estética, mas no tiene ninguna eficiencia ni valor alguno positivo para explicarla.

Hoy mismo, los más cultos y refinados no se deleitan estéticamente con sus propios asuntos, por bien que marchen, y si acaso pueden hacerlo dentro de las ideaciones, no lo hacen de un punto de vista emocional. ¡Guay del que sueña sobre estos tópicos! Lo que es un punto de mira en nuestro esfuerzo utilitario en la lucha por la vida, aguzado el instinto como está, hace imposible soñar, divagar, evocar. Las cerebraciones acusan entonces una tensión prosaica, práctica. Puede imaginarse fácilmente que no debían tener su espíritu muy libre nuestros antepasados para que pudieran prosperar las formas estéticas.

VII

EL ARTE Y LA EVOLUCIÓN ESTÉTICA

I. RELACIÓN ENTRE EL ARTE Y LA ESTÉTICA

En las múltiples formas en que se relaciona el hombre con el mundo externo y el psíquico, para satisfacer sus necesidades y sus aspiraciones se vale de su arte como del mejor medio de acción, ya sea para conocer, para procurarse lo que le conviene, para tributar sus homenajes, para producir, para solazarse; en fin, para todo.

Hemos visto que la modalidad estética, en todos sus grados, es una forma especial de relacionamiento, la más espontánea; esto es, la que sólo puede florecer fuera de la presión del apremio instintivo, y el arte que sirve para todo, sirve también para concretar, definir o plasmar los estados psíquicos que se determinan en ese campo, lo mismo que para lo demás. Se ve así que la relación que existe entre el arte y la estética es la de medio a finalidad; pero es un error palmario, a mi juicio, considerar que todo el arte está adscripto a la estética, así como creer que la estética emocional acapare todas las formas superiores de relacionamiento. Lo más que puede ocurrir es que, por efecto de la evolución general, dicha moda-

lidad se presente mejorada como "una consecuencia" de nuestras formas de adaptación, cada vez más complejas y superiores a medida que el hombre se eleva en el conocimiento y se independiza de los apremios instintivos, y a medida que va rectificando los errores tradicionales que reducen su libertad psíquica y le quitan su verticalidad.

El arte, como ya dijimos, se manifiesta incondicionalmente dispuesto a secundar al hombre, como un arma siempre pronta a herir en el sentido que se la dirija. Mejor dicho, el arte no es una entidad concreta, como se la supone, sino un recurso de que usa y puede usar el hombre para todo. Nada es más natural, pues, que éste lo utilice para aquello que le conviene o cree que puede convenirle. Es así que se ha servido de él para congraciarse sumisamente con sus ídolos y dioses más espantables, lo mismo que para guerrear, para navegar, para volar.

Del desconocimiento de esta realidad ha nacido la vaguedad desesperante de nuestro lenguaje toda vez que se aplica a precisar ideas sobre cuestiones artísticas y estéticas Por más que el arte se haya aplicado alguna vez, preferentemente, a fines suntuosos y superfluos, no puede negarse que al propio tiempo se aplicaba a todo, y no pudo ser de otro modo, desde que había algo más premioso que "lo superfluo", que demandaba su auxilio. Sólo una confusión tal como la que ha presidido el estudio de esta cuestión, a causa de los espejismos tradicionales que han viciado el conocimiento, según trataremos de demostrarlo más adelante, puede explicar el cúmulo de juicios y apreciaciones tan imprecisas y contradictorias que se vierten en ambos dominios, el del arte y la belleza. Es así que se oye hablar indistintamente del arte, de

la obra de arte, de las bellas artes, de la belleza, del ideal, etc., manteniendo todo esto en un verdadero embrollo.

Dice Hegel, hablando de la obra de arte: "Mais ce n'est pas cette réalité extérieure et matérielle qui constitue l'œuvre d'art; son caractère essentiel c'est d'être une création de l'esprit, d'appartenir au domaine de l'esprit, d'avoir reçu le baptême de l'esprit, en un mot, de ne représenter que ce qui a été conçu et exécuté sous l'inspiration et à la voix de l'esprit. Ce qui nous intéresse véritablement, c'est ce qui est réellement significatif dans un fait ou une circonstance, dans un caractère, dans le développement ou le dénouement d'une action. L'art le saisit et le fait ressortir d'une manière bien plus vive, plus pure et plus claire que cela ne peut se rencontrer dans les objets de la nature ou les faits de la vie réelle. Voilà pourquoi les créations de l'art sont plus élevées que les productions de la nature. Nulle existence réelle n'exprime *l'idéal* comme le fait l'art.".[1]

Confundida así la obra de arte con la belleza y el ideal, como una entidad capaz de realizar el prodigio de corregir a la naturaleza, de embellecerla por su magia, se comprende que no sea fácil hermanarla con la ciencia, y que haya provocado las protestas de los cultores del conocimiento, dentro del plano en que se va excluyendo lo extraordinario por lo verdadero. Considerado así el arte, como algo que puede consumar el milagro de lo bello, del ideal, por causas misteriosas, trocando la realidad "inferior" en algo maravilloso, se conciben las salvedades que se

[1] Hegel: *Esthétique*, t. I, pág 13.

formulan a nombre de la ciencia;[1] pero nos parece claro que tal oposición es sólo aparente.

El arte y la estética, si pudieran considerarse como entidades, son dos entidades *independientes*, aun cuando en algún caso mantengan una relación de medio a finalidad. El arte subsiste sin la modalidad estética, de igual modo que ésta subsiste sin el arte; y puede decirse aún que la mayor actividad artística se manifiesta fuera del campo estético, — el emocional sobre todo—, como ocurre principalmente con las artes industriales y la investigación científica. Cuando el salvaje prepara su flecha y cuando el bacteriólogo investiga, se valen igualmente del arte, y ni una ni otra cosa las hacen, por lo general, para servir una modalidad estética, — si bien ésta puede florecer por igual en ambos casos—, sino en vista de la satisfacción de una necesidad vital, o de un interés. Del mismo modo, el que se deleita estéticamente contemplando un paisaje dentro de una aurora o de un ocaso, no invade por eso el dominio artístico. Sólo podría decirse que al ordenar subjetivamente sus ideas y evocaciones, lo hace con arte, es decir, con ingenio, con inteligencia. De ese punto de vista, llegaríamos a establecer que el hombre no puede dejar de valerse de sus recursos artísticos, para todo, como no puede dejar de valerse de sus sentidos y facultades; pero, tomando como arte tan sólo *la exteriorización* de tales recursos, en su faz objetiva, que es la evaluable y la que nos interesa,

[1] Dice Le Dantec "Je crois que le progrès de la tendance scientifique dans un individu s'oppose, chez cet individu, au progrès de la tendance artistique. Plus on aime la précision et la vérité impersonnelle, plus on se défie des entrepreneurs d'illusion". — *Science et conscience*, pág. 318.

resulta que pueden percibirse destacados ambos dominios, el del arte y el de la estética, claramente definidos.

Si el artista va ampliando la órbita estética, como va ampliando el dominio científico, este resultado no significa que sea la belleza o la ciencia la finalidad exclusiva del arte. Son campos distintos de cultura de la actividad artística, y ésta abarca todos los dominios de la acción del entendimiento.

El arte se aplica por el organismo *a servir al organismo,* en todos los planos posibles del pensamiento y de la acción. El hombre va acompañado de ese recurso como va acompañado de sus órganos y sus músculos, de sus sentidos y sus facultades, en su marcha hacia la consecución de sus propósitos, y ese recurso está supeditado al hombre como lo están sus sentidos y sus músculos, y de tal modo, que lo acompaña incondicionalmente, sin que le limite la licitud ni la inmoralidad, la virtud ni el vicio, la utilidad ni la inutilidad, lo bello ni lo horrendo. Sólo el instinto animal reina con soberanía sobre el hombre, y de ahí que no haya perdido su orientación natural ni en los propios días de mayor extravío en las ideas.

El arte ha sido una manifestación primaria, anterior al fenómeno estético. Las primeras ideaciones han debido dirigirse en el sentido de adaptar el organismo al mundo exterior en una forma rudimentaria, de simple satisfacción de sus necesidades perentorias. Antes de idealizar o de idear en una dirección francamente estética, en un orden más desinteresado y superior, ha debido atender lo que le era más premioso. Así, por ejemplo, el lenguaje, que es una obra de arte realizada por el hombre en su es-

fuerzo de adaptación a la vida social, ha debido emplearse antes que en filigranas poéticas, en la consecución de lo que era más vital, sin duda alguna.

El esteticismo, el propio esteticismo emocional, sólo ha podido prosperar a medida que el hombre se ha ido emancipando de los apremios de la necesidad; pero el arte ha acompañado al hombre en todas las vicisitudes de su evolución y en todas sus formas de actividad. Es por eso que puede verse en cualquier documentación arqueológica un vestigio artístico, esencialmente artístico, por ínfimo que sea, tan inequívocamente artístico como lo son las obras más portentosas del arte moderno.

En definitiva, el arte, pues, es un auxiliar del organismo; más aún: la forma artística es la mejor que emplea el organismo para atender sus necesidades y aspiraciones. ¿Podría suponerse una subordinación exclusiva de los sentidos a una modalidad psíquica cualquiera, con prescindencia del organismo, de todo el ser, de la completa individualidad? Naturalmente que no, y lo mismo sería considerar que el arte está, estuvo o estará un día exclusivamente consagrado al esteticismo. Es, precisamente, por la inmensa variedad de sus formas que el arte parece intangible y se le reputa como una entidad de excepción, casi sobrenatural.

Si es difícil concretar la modalidad estética por su variedad y su relativismo, que la exhiben bajo tan diversos aspectos, no lo es menos el arte, por cuanto comprende todas las formas de la actividad deliberada, que son innumerables y progresivas, como las del esteticismo, que son una consecuencia de la evolución.

No puede decirse, pues, con propiedad, que el

progreso es fruto del arte, sino del hombre, que lo opera por obra de su propia estructura inteligente y evolutiva, en consecuencia; ni puede decirse que la belleza es obra del arte, sino del hombre, que, al adaptarse a la realidad, —su ambiente—, va ajustando sus cerebraciones al ritmo natural. No puede decirse tampoco, propiamente, que el hombre mejora la realidad por su arte, porque ella es inmejorable, sino más bien que, al adaptarse de un modo más racional, como lo hace por el conocimiento, experimenta los beneficios consiguientes a un ajuste mejor en sus relacionamientos con la realidad infranqueable, insuperable. De ahí que no haya podido ni pueda prosperar el esteticismo fuera de cierta cultura y de cierta libertad mental.

La relación entre el arte y la estética es, entonces, la de medio a finalidad, mejor dicho, la de un medio general a un fin particular.

II. EVOLUCIÓN EMOCIONAL

El estado de emoción debió ser la característica del hombre primitivo, como lo es del salvaje, que vive bloqueado por idealizaciones terroríficas. La libertad psíquica indispensable para el florecimiento estético debió, pues, aparecer muy tarde. En el propio período inicial del cristianismo, todavía se advierte la congoja que oprime a los espíritus. Este estado de ansiedad que se caracteriza en el famoso Apocalipsis y en todos los relatos de los exégetas cristianos, no podía favorecer el desarrollo de las formas estéticas superiores, por lo menos, por cuanto para ello se exige cerebrar más impersonalmente, y

esto no pudo acaecer entre los que se suponían en todo instante amenazados por la iras divinas, cuando no solicitados por espíritus maléficos, que se les ofrecían insidiosos a cada paso, para tentarlos pérfidamente, alevosamente.

Todo induce a pensar que a medida que retrocedemos en la investigación del proceso estético, se encuentran cada vez menores huellas de esa modalidad. El hombre primitivo, cuanto más primitivo, debió hallarse más obseso, más esclavizado por preocupaciones excluyentes de la libertad mental requerida para que prosperen las formas estéticas.

Si acaso hubo entonces manifestaciones incipientes de orden estético, éstas no pudieron florecer ni alcanzar el grado de emoción. Aun dentro de una plena vida emocional, pues, debemos suponer que la emoción estética no se manifestó. Sería inconsulto pensar que fuera posible la modalidad estética típica antes que el hombre se independizara de las preocupaciones afligentes que lo subyugaron cuando todo le era desconocido, y cuando se suponía en pleno reino sobrenatural, expuesto a crueles castigos por cualquier causa, en medio de asechanzas que lo rodeaban por todas partes y de todas maneras. Sus emociones debían ser entonces de otro carácter.

Apenas se abrió algo la conciencia, la evolución debe haber determinado una emocionalidad grosera, torpe, pasional, antes de que se produjera la emoción delicada que presupone mayor caudal consciente y mayor libertad mental, y de ahí es que han podido surgir también en ese terreno más abierto, las formas superiores de racionalidad, que determinaron el esfuerzo cognoscitivo.

Puede decirse que el miedo es la antípoda del fe-

nómeno estético, porque éste se opera cuando las cerebraciones son más espontáneas y acordes con nuestra individualidad, y el miedo es precisamente un estado psíquico de disociación, de dislocación de la conciencia. Lejos de sentirnos aletargados por nuestro cerebrar más espontáneo, nos sentimos conturbados, sacudidos por un orden de cerebraciones de carácter urgente, defensivas, contrarias por completo a nuestra espontaneidad mental; y el miedo, el terror, el pánico mismo debieron estrechar al hombre, hasta determinarlo a adoptar las múltiples formas religiosas que por todas partes se manifiestan en la tradición histórica, con visos de morbosidad característica en muchos casos.

La psicología religiosa, hasta que se mantuvo en sus formas álgidas, debía excluir necesariamente la manifestación estética que requiere libertad mental para prosperar. ¿Qué libertad podía dejar al hombre una preocupación tan grave como es la del comercio con dioses irascibles, vigilantes, que en todo momento estaban prontos a una represalia, a dar un feroz escarmiento por razones de su lógica tan arbitraria? Entre la naturaleza y el hombre se erguían esos fantasmas, pues, como un obstáculo a las formas espontáneas de adaptación. Lo mejor, lo más apetecido, era quizá lo mismo cuyo holocausto exigían estos dioses sedientos de la sangre del sacrificio para aplacarse.

Los cantos salvajes denotan la incertidumbre, la congoja que embarga. Los viejos cantares nos envían aún sus ecos siempre tristes, siempre plañideros. Los de nuestra propia campaña, de ayer no más, están impregnados también de una melancolía aflictiva. Esas melodías quejumbrosas, lastimeras, reflejan

con ingenuidad la psicología de los hombres de uno o dos siglos ha, tan sólo, y así mismo suenan como un lamento en las poblaciones que matizan nuestras cuchillas de esmeralda, hoy en vías de tan extraordinarios progresos.

No serían por cierto menos desconsoladoras las antiguas danzas religiosas, con sus monótonos cantos rimados.

El paganismo griego, menos inhumano que el cristianismo, permitió las formas emotivas dionisíacas, que acusan un consorcio más íntimo con la naturaleza; pero tanto el cristianismo, como todas las formas religiosas que consideran por encima de este mundo la finalidad humana, obligando al hombre a sacrificar los bienes presentes para poder aspirar a los de ultratumba, así como las que conciben la intervención de los dioses dentro de un sentimiento de justicia sobrenatural, y, por lo mismo, arbitraria e implacable, han debido ser fatales para cualquier esteticismo definido.

Es dado pensar, pues, que las formas estéticas inferiores han podido manifestarse mejor antes de que el hombre tomara en serio su comercio con los dioses, y principalmente con dioses tan iracundos e inhumanos, inexorables. Nada es más antagónico del esteticismo que tales formas supersticiosas, incompatibles con esta modalidad mental, como lo es un peligro inminente.

Hay dos formas típicas, puede decirse, de normalidad: la ignorancia inconsciente y el conocimiento racional. Los ignorantes viven en plena seguridad porque no saben que ignoran, y la duda, que es la clave del temor, no les asalta. La duda se formula a medida que se inicia la especulación para explicar

el misterio, lo ignoto que entrevemos. Un conocimiento demasiado incompleto, peor aún, mal encaminado, es fertilísimo para engendrar la duda inquietante, el desasosiego. Entonces apremia el instinto sin auxilio alguno, sin concursos inhibitorios, y cada cual trata de ampararse, de defenderse por cualquier medio. En ese estado mental es más fácil el éxtasis o la alucinación mística, que las formas libres de cualquier modalidad estética superior, característica.

Si los excitantes favorecen las emociones congéneres de las formas estéticas, como la beatitud, el embeleso, la alegría, la exaltación desopilante, es porque, según se ha dicho, al atenuar el concepto de la responsabilidad, permiten a la individualidad expandirse libremente. Así es que se despiertan los optimismos consiguientes a un estado tónico, haciendo cerebrar con una espontaneidad que no pueden ofrecer los estados de tensión nerviosa que suscita el terror o la lucha. Los excitantes engendran estados psíquicos de plenitud, porque nos irresponsabilizan. Al desvanecer nuestra conciencia aguijada por el temor de un fracaso, al tonificarnos, determinan formas cerebrales más libres. Es así que se ofrecen como reveladores de las tendencias individuales más íntimas. Son libertadores "efímeros" de nuestras preocupaciones; pero en estado de vigilia, cuando apremian las zozobras de la responsabilidad, cuando el instinto las magnifica todavía, es imposible que se concilie la visión terrorífica con la libertad mental, que es un elemento requerido fundamentalmente para toda manifestación estética.

El religioso primitivo debió sentirse peor que sometido, esclavizado, torturado, traicionado por la naturaleza. El animismo debió insinuarse por todo

el ambiente, de mil maneras. En cada parpadeo debió caber la visión de un fantasma, de un reproche, de una amenaza. Es poco juicioso pensar que en tal situación moral pudiera expandirse el hombre estéticamente. Puede afirmarse que es más favorable al esteticismo la propia ignorancia que la intelectualidad, cuando oprime la angustia o la inquietud misma. Si puede generarse el fenómeno estético en formas rudimentarias, en plena ignorancia, es imposible que se engendre en ningún grado sin una dosis de libertad mental, ni aun en sus aspectos más leves; si el ignorante o el propio inconsciente sólo pueden vibrar estéticamente de un modo torpe, en cambio no puede vibrarse de ningún modo, ni aun así, cuando apremia el instinto, cuando invade la congoja.

Para idear e idealizar de un modo espontáneo, lo mismo que para entrar en el campo científico, han debido desvanecerse esas visiones aflictivas que implicaban una actitud perenne de premiosa defensa. El proceso evolutivo, pues, es el de la independización del espíritu humano, así como su meta es hoy el mayor dominio cognoscitivo de la realidad. La emoción ha ido así desde lo terrorífico hasta lo grosero, pedestre, y de ahí se dirige hacia el consorcio normal con la naturaleza, a ese campo opimo donde surgen como flores las modalidades estéticas, tendiendo todas a intelectualizarse para llegar a la racionalidad, que es su forma superior.

Si pudiéramos ver las cerebraciones como se ven las arboledas o los movimientos de las aguas del mar, podríamos advertir que cada cual trata de ubicarse, aunque sea dentro de un mismo ambiente, en el orden de actividades que mejor se avienen con sus tendencias individuales más espontáneas; si pudiéramos

analizar fenómeno por fenómeno en el campo estético, como se pueden observar las aves o las plantas de un valle, se notaría, en primer término, que siempre se tiende a cerebrar con espontaneidad, vale decir, en el sentido más acorde con la personalidad, ya sea a base de ideaciones o de idealizaciones, y, en segundo término, se vería que los fenómenos estéticos participan de ambos concursos: el ideador y el idealizador, si bien en diverso grado; y, por último, observaríamos también, que para que el esteticismo se desarrolle en formas superiores, se requiere, por una parte, libertad mental, y por la otra, el auxilio del conocimiento. Fuera de ahí queda excluído el esteticismo superior, así como fuera del uso de esa libertad queda excluída toda manifestación estética.

Para verlo mejor, supongamos que en una misma extensión de campo han plantado sus carpas diversos grupos; naturalistas: geólogos, paleontólogos, entomólogos, botánicos, etc.; artistas, según la acepción usual: escultores, arquitectos, pintores, poetas, literatos, etc., y un grupo heterogéneo de turistas, entre los cuales hay filósofos, metafísicos idealistas, o bien místicos, cinégetas, etc. Supongamos también que tienen aseguradas sus necesidades más perentorias de alimentación, abrigo, etc. Si nos fuera dado observar los procesos mentales de cada uno de los grupos, advertiríamos, en primer lugar, que unos actúan a base de ideaciones principalmente; otros a base de idealizaciones, y otros con una y otra base, indistintamente; en segundo lugar, podríamos notar que dentro de cada grupo hay innumerables diferenciaciones en las propias ramas del mismo proceso; y, por último, observaríamos que, *fuera del orden de conocimientos racionales, no hay dos cerebraciones idénticas.* No

obstante, en ese torbellino de cerebraciones diversas, podríamos ver que las que se dirigen al conocimiento van por un camino más ideador que idealizador, en tanto que las que se alimentan de la fuente tradicional tienden a hacer preponderar la idealización sobre la ideación.

En el de los naturalistas, verbigracia, veríamos que todos, por diversas vías de ideación, tienden a conocer, a precisar, a dominar; en el de los "artistas" advertiríamos que, entretanto que los plásticos acusan una tendencia marcada a la idealización, los poetas y literatos se valen de uno y otro concurso para actuar; en el otro grupo de turistas observaríamos que los idealistas y pragmatistas idean dentro de un campo abstracto, prescindiendo de los documentos que ofrece la realidad objetiva, o sea la misma que interesa a los naturalistas por vías ideadoras y a los artistas plásticos por vías idealizadoras, y a los poetas y literatos los veríamos actuar por ambas vías a la vez. Los místicos, cerrados en la contemplación de sí mismos, con recogimiento, permanecerían pasivos, en tanto que los cinegetas hacen ejercicio físico y se solazan con los goces orgánicos.

Advertiremos, ante todo, que dentro de todas estas modalidades psíquicas, como formas de relacionamiento físico-psíquico o psico-psíquico, cabe el esteticismo. Él dependerá, en grado y calidad, del mayor o menor ajuste de las cerebraciones que se desarrollan con las tendencias individuales, así como, en cuanto a calidad, del aporte de conocimientos; pero observaremos que, cualesquiera que sean el grado y la calidad de estas formas de esteticismo, se presupone libertad mental, o sea la irresponsabilidad del instinto que apremia. Si allí mismo descendiera de las nubes

"un enviado celeste" proclamando una catástrofe, como antaño, o bien si se produjera una inundación, un diluvio, un terremoto, todas las cerebraciones se contraerían bajo la presión instintiva vital, y se desvanecería todo esteticismo. Apenas surge el apremio instintivo, ceden las formas estéticas, tanto las emotivas como las racionales.

¿Podría decirse, por esto, que estaba excluído antes el instinto? No, lo que estaba excluído era *el apremio instintivo.* En cuanto al instinto, era él, precisamente, el que encendía las ideaciones e idealizaciones de todos los grupos y en todos los individuos de todos los grupos, dado que cada cual ha tratado de cerebrar de acuerdo con las tendencias de su propia individualidad.

Puede verse, asimismo, que es el conocimiento, el mayor dominio de la ideación, lo que más favorece la libertad mental y dilata el campo de las cerebraciones, en consecuencia. Si uno de los que estaban allí hubiera podido demostrar a los demás que aquel embajador celeste era fruto de un alucinamiento, o hubiera podido construir un puente para preservar de la inundación, o bien determinar el sitio donde podían ampararse con seguridad del diluvio o del terremoto, apenas renacida la tranquilidad en los espíritus, habrían vuelto a abrirse las cerebraciones habituales y hubiese podido surgir de nuevo el fenómeno estético, en todos sus grados y variedades. Bien, pues. esa es la obra de la investigación científica. Ella es la que libera de los fantasmas tradicionales y reduce los apremios, propiciando así las formas de todo esteticismo; es ella la que normaliza al hombre obseso durante siglos y siglos, al místico atormentado por mil supersticiones y quimeras esclavizantes.

Tanto en el campo físico como en el psíquico están siempre latentes los elementos que han de engendrar el fenómeno estético en todos los grados; pero para que éste pueda prosperar, es preciso que se verifique un consorcio físico-psíquico o psico-psíquico, con alguna espontaneidad. Esto es fundamental. La naturaleza, por su parte, se nos presenta bajo tantas fases cuantos sean los puntos de vista desde los cuales nos trabamos con ella. Tanto en lo que se refiere a los relacionamientos generales como a los de orden estético que de ellos surgen, cuando llegamos a la cerebración espontánea hay una diversidad considerable de formas, la misma que está determinada por la variedad de tendencias personales. Esto no excluye la posibilidad de que haya fases más constantes de relacionamiento, determinadas por precedentes ancestrales, principalmente, no ya por la identidad fundamental de nuestras exigencias instintivas y por la comunidad de los elementos ambientes. De ahí que también haya, en medio de la diversidad de formas estéticas, algunas más persistentes. Hay cosas e ideas de tal modo asociadas en nuestra mentalidad, que engendran manifestaciones más permanentes y modalidades estéticas más generales. Así, por ejemplo, entre otras muchas cosas, los relatos de las hazañas de nuestros antepasados, que siempre se esmera en magnificar la tradición y halagan nuestra vana presunción de semidioses, hijos de dioses, cuando no descendientes de héroes-semidioses que manejaban el rayo a su antojo, todavía promueven múltiples formas de esteticismo emocional en todos los hombres.

Pero si todo esto que nos engaña, haciéndonos vivir de leyendas más bien que de realidades, permite la floración estética emocional, no ocurre así con las

tradiciones supersticiosas y religiosas, que hacen temer siempre desmedidamente las iras divinas, hasta aconsejarnos el menosprecio de los bienes terrenos. Esto cercena, cuando no excluye, el esteticismo, porque reduce, cuando no imposibilita, la libertad, que es el único plano donde pueden producirse copiosamente las modalidades innumerables y superiores del fenómeno estético.

Dentro de la propia emotividad puede hallarse, pues, excluída la manifestación estética, como puede alcanzar, merced a las cooperaciones del conocimiento, un grado de considerable desarrollo en calidad, cantidad y variedad.

III. EVOLUCIÓN DEL ESTETICISMO

Ha pensado Tolstoy que el arte, para ser de buena ley, debe estar al alcance de todos. Se refiere al arte emocional, naturalmente.

Esta tesis se apoya en un hecho inexacto, y es el de que las obras maestras se imponen a todos por igual.

El generoso anhelo del pensador nos parece utópico. Fuera de que es imposible que se emocionen y vibren con la misma intensidad un espíritu selecto y un espíritu grosero, aun ante las propias obras consagradas, por más que lo simule a veces la sugestión, es imposible también que se hallen en igual caso, jamás, los que han cultivado su sensorio y su intelecto por disciplinas especializadas, acopiando observaciones y antecedentes, y los que han permanecido ajenos a este cultivo. Si fuera posible obtener una simple equivalencia de emociones entre el espíritu

vulgar y el refinado, debería ofrecerse a cada cual una obra de distinta naturaleza.

En los planos fundamentales en que se desarrolla el torrente de cerebraciones, se opera, como es natural, una selección, que debe manifestarse en sus efectos. Cada disciplina predispone a nuevas formas emocionales y racionales, en el proceso invariable de rectificaciones de la individualidad; cada conquista rompe una fila de cristalizaciones cerebrales, si puede decirse así; cada paso de avance requiere un esfuerzo, que es preciso realizar para sentir los efectos. Es así que, entre la emoción del refinado y la del rústico, hay la misma diferencia que entre un encaje flamenco y un tejido burdo. El vulgo irá siempre, forzosamente, detrás del esteta superior, por más que jadee para alcanzarlo. Cuando el vulgo ha llegado a comprender lo que proclamara como bello el esteta, ya éste se ha distanciado nuevamente, en su afán irresistible de ascender, de ampliar los dominios de su esteticismo.

De esta permanente retaguardia a que se halla condenado el vulgo, acaso nació el "snobismo". Acostumbrado a sufrir desengaños, el espíritu inferior comienza a darse por convencido antes de estarlo realmente. Esto, que es apenas una semiconciencia del progreso constante del esteticismo y del arte, es ya algo, pero no es suficiente para fundar una igualdad en este terreno. Para realizar aquel anhelo sería menester que entre tanto que se entrenan los espíritus vulgares, quedaran estacionados los selectos.

¿Cómo podría encontrarse una fórmula que satisficiera por igual las exigencias del refinado y las del zafio, con ser tan distintas como son? Para lograrlo no hay otro camino que el de la realidad, esto es,

satisfaciendo con obras de distinto orden demandas distintas; pero es imposible que una misma cosa sea comprendida de igual modo por hombres cuyo criterio juzga con arreglo a un plan de idealizaciones y evocaciones *distintas*.

Desde que todo puede engendrar conceptos estéticos, la línea a seguirse es la de una exploración continua en todos los dominios de la cerebralidad aplicada a adaptar, a asociar al hombre y la naturaleza, el organismo a su ambiente, y a medida que avanza, el esteta encontrará más grato el concepto que la exterioridad, lo sincero y llano, que lo artificioso; lo simple, intenso, descarnado y franco, que lo ampuloso y lo pedante; lo que conserva su carácter originario, esencial, típico, que lo que ha sido deformado por convencionalismos; en tanto que el vulgo se deleita con el artificio, con las armazones de relumbrón, con lo altisonante, con lo afectado, con lo presuntuoso; vale decir, con lo mismo que repudia y menosprecia el refinado por efecto de su propia evolución. Es así que el espíritu culto se detiene a observar y se deleita con las mismas bestias y plantas que el rústico maltrata con su zueco.

Hay un trabajo constante de especialización, diríase una supersensibilidad adquirida por el ejercicio de los sentidos y facultades que se dirigen a percibir las intimidades de cada entidad, por mínima que sea, lo cual permite apreciar los matices más tenues y delicados en cada orden de manifestaciones, y ese entrenamiento por el cual se van acopiando elementos que han de producir la eclosión estética, no debe quedar olvidado, porque se incurre así en un desconocimiento palmario de una realidad tangible. ¿Cómo, pues, pretender que el vulgo pueda percibir y apreciar, por

más que se empine, lo mismo que percibe y aprecia por un tenaz esfuerzo de especialización el espíritu selecto? ¿Podría rivalizar en destreza digital el gañán de manos encallecidas, con el pianista, verbigracia, que no ha hecho más que ejercitarlas con solícito cuidado?

Son bastante recientes los aspavientos inspirados por el naturalismo y el realismo literarios, el "leit motiv" y la dramatización musical en la obra lírica, y el impresionismo en las artes plásticas. Todo esto provocó nutridas protestas de sincera indignación. No obstante, los "mártires", diríamos, de estas reformas, han sido aclamados hasta por el vulgo mismo. A Wagner, que fue tan discutido por los propios intelectuales, se le escucha ya con recogimiento hasta en nuestras plazas públicas. Lo mismo puede decirse de lo demás; y es así que los silbidos de reprobación de que tanto huyen los ramplones, han sido precursores muchas veces de verdaderos acontecimientos artísticos.

Guyau afirma que para que un sentimiento llegue a ser verdaderamente estético, su armonía debe ser percibida con espontaneidad. "Es necesario, dice, que nuestra conciencia entera esté interesada y en acción, pero sin razonamiento y sin cálculo, en disposición de experimentar inmediata y espontáneamente un placer a la vez sensitivo y voluntario".[1]

Esta concepción estética es inexacta, porque precisamente las formas más preciadas de esteticismo, como se ha visto, son aquellas que requieren un esfuerzo preparatorio mental.

---

[1] Guyau. *Problemas de estética contemporánea*, pág. 52, v. c.

Este filósofo sueña generosamente, como Tolstoy, con formas estéticas absolutas, y es así como espera que un día el progreso habrá de confundir por completo lo agradable con lo bello y con lo artístico, llegando en esa visión utópica hasta pensar en que habrá instrumentos de una sonoridad tan perfecta, que no pueda tocárseles sin que emitan sonidos de valor musical. "El más ligero choque, dice, hará vibrar hasta las profundidades de nuestra vida moral".[1]

Para llegar a esta conclusión es menester que se olvide el valor relativo del sonido que emociona, a veces, no por su sonoridad solamente, sino por "su ajuste" a lo circunstancial. Las asonancias y disonancias que comienzan a utilizarse como medios de expresión, y algunos instrumentos, que no descuellan ciertamente por su sonoridad, quedarían excluídos del arte musical si se realizara el sueño de Guyau, y, en cambio, parecen estar en vías de florecimiento. Tan relativo es el sonido, que una nota a destiempo, por más dulce y sonora que sea, irrita o mueve a risa, como una frase o una palabra fuera de oportunidad.

Entre el sonido y el concepto a que aquél se aplica, hay la misma relación que entre la palabra o el signo y el pensamiento que tratan de expresar. Nadie pensará que jamás pueda confundirse el pensamiento con las palabras o los signos de que nos servimos para exteriorizar nuestras ideas, por más que se los perfeccione. Lejos de eso, tal cosa sería fatal para el arte y el esteticismo. Pensar, pues, en aquellas so-

[1] Guyau: *Problemas de estética contemporánea*, pág. 111, v. c.

noridades prodigiosas de por sí, equivaldría a pensar que podría hallarse una palabra o una frase que deleite a todos por igual, definitivamente.

No son los sonidos los que habrán de modificarse más con la evolución, sino nuestra manera de utilizarlos y comprenderlos. El esteticismo se transforma constantemente. Lo que nos parecía bello, deja de parecérnoslo así que avanzamos. Para deleitarnos con aquello que anteriormente promovió nuestros entusiasmos, es preciso que lo idealicemos en un sentido magnificativo, lo cual presupone que no es aquello mismo lo bello, sino su evocación. No es, pues, en la faz objetiva donde es preciso esperar la evolución estética, sino en la subjetiva. Los menos evolucionados seguirán deleitándose con los mismos motivos con que los más evolucionados se hastían. Los salvajes, cuyo esteticismo es siempre melancólico o bélico, se solazan con monótonas danzas guerreras, con movimientos y alaridos que se repiten interminablemente, a la vez que los bibliófilos y los bibliómanos con libros y hasta con las viejas pátinas de los mismos, que perciben y acarician con fruición; los niños se encantan con un grotesco espectáculo de circo o de títeres, o bien simulando con sillas y cuerdas que conducen un carro o un tren. Lo trivial es bello para el espíritu vulgar, y hasta los propios asuntos que han perdido interés para el evolucionado, vuelven a reconquistarlo, a veces, por la evocación generosa.

Por eso es tan personal el gusto. Juntar a dos emocionales de distinta cepa, es exponerlos a continuas riñas, como lo es el juntar a dos viejos malhumorados: lo que al uno deleita, crispa al otro.

El gusto es siempre personalísimo. A los místicos,

ciertos solaces mundanos, aun los más inocentes, les escandalizan, porque están fuera de su órbita estética. La religiosidad elimina naturalmente del campo de su libertad mental todo aquello que pueda caer bajo la acción de sanciones celestes, y estrechan así su esteticismo; la supersticiosidad mina el alma de melancolías infinitas, y *dentro de eso mismo* buscan el místico y el supersticioso su solaz estético, apenas pueden espontanearse. Para cada agrupación y para cada cual hay un concepto de la belleza, dentro del sesgo de sus inclinaciones, determinado, como se comprenderá, por múltiples factores y antecedentes. Es así que puede hablarse de la belleza japonesa, india o europea, como una tendencia común, motivada por los factores y antecedentes comunes, mas no por eso idéntica, desde que dentro de cada tendencia se advierte una infinidad de variedades y matices.

Si se suprimiera la facultad de idear e idealizar, quedaría por completo suprimido el fenómeno estético, porque es esa facultad la que genera los esteticismos superiores e inferiores, pero si sólo se destruyera lo que ahora nos emociona o por cualquier forma ideadora nos deleita estéticamente, crearíamos un nuevo orden de esteticismo sobre esos mismos escombros, del mismo modo que los enclaustrados sustituyen la psicología de la libertad por la del muro estrecho y enrejado, y vibran estéticamente allí mismo, apenas se familiarizan con la vida claustral y obtienen su normalidad.

En las propias deformaciones y transformaciones de la función nutritiva, la glotonería y el refinamiento del "gourmet", debidas a idealizaciones de diversa índole, pueden caracterizarse el esteticismo in-

ferior y el superior. Ahí mismo puede verse, por un lado, que es tanto más animal cuanto menos consciente y, por otro lado, que es tanto más seleccionado cuanto más intelectivo. Si Berthelot hubiera podido llevar a cabo su intento de simplificación nutritiva, ¡cuánto se habría modificado esa función que sirve de deleite a tantos y tantos!... Y si tal proceso se opera en las propias manifestaciones inferiores de emocionalidad vegetativa, animal, ¿podrá dejar de operarse en las superiores, o en los dominios racionales? Claro que no, desde que es precisamente su acción la que determina aquel proceso de transformaciones constantes, y la evolución estética es una consecuencia del mismo.

Se ve así que la evolución empuja todo hacia la mayor intelectualización, todos los dominios mentales. De lo pasional se va a lo sentimental, y de ahí a lo intelectual, a lo intelectivo-racional. Sólo la ilusión, que hizo considerar como una peculiaridad intrínseca o extrínseca de las cosas su esteticismo o su inesteticismo, ha podido motivar el desconocimiento de este fenómeno en todos sus grados, llegando a suponerse que la misma emoción estética es un simple efecto de la percepción de las cosas bellas en sí. Esa ilusión no ha permitido disociar el fenómeno para considerarlo en sí mismo, y es de ese modo que las teorías se han referido a la supuesta causa eficiente, objetiva, descuidando los efectos de relacionamiento; pero aislada dicha modalidad de lo que le sirve de simple causa ocasional, puede verse que su evolución obedece a la misma ley de intelectualización que acompaña todos los procesos de la actividad, tanto en la faz emocional como en la racional. Todos

los esteticismos tienden así a participar, cada vez más, del conocimiento.

En la evolución general, las idealizaciones se seleccionan a base de ideación, y las ideaciones se seleccionan a base de conocimiento. Si dentro de las formas de idealización nuestro relacionamiento con el mundo exterior, en el proceso de adaptación, parece mantenerse en un campo arbitrario, no por eso deja de sentir el influjo de los progresos de la racionalización, operándose así un ordenamiento, a medida que se rectifican nuestros juicios y se amplían. Como que la evolución se desarrolla sobre un fondo preexistente, que es todo lo que ha acumulado la inteligencia en cuanto a observaciones, a juicios y prejuicios, a usos más o menos rectificados, y demás antecedentes, es siempre más fácil encontrar predisposiciones para el acatamiento de lo ya consagrado, que para propiciar reformas. Esa es la influencia del hábito, ese es el prestigio del pasado; pero puede verse, así mismo, que van transformándose, bajo la acción del conocimiento, las propias modalidades emocionales, como se transforman las prácticas sociales y políticas, y todo lo demás.

Veamos ahora qué es el pasado, y cómo influye en la evolución estética.

IV. EL PASADO

Muchos son los que apagan todavía su sed de saber explorando el pasado; a muchos espíritus se les impone de tal manera la tradición, que una duda acerca de su autoridad o de su prestigio paréceles una irreverencia, cuando no una herejía. Para ellos,

la sabiduría de nuestros antepasados no puede ser sobrepujada. De ahí que sean tan pocos los que inquieren libremente sobre lo tradicional, para saber lo que hay de aprovechable y de verdadero en esos antecedentes, y lo que hay de falso, para rectificar sus juicios. Entretanto que éstos se hallan espoleados por la curiosidad y la duda, aquéllos viven petrificados, a veces, en un orden de ideas cuyo germen inspirador acaso data de los días más nebulosos de la prehistoria. Para éstos, el progreso es una adversidad, y no pudiendo dar máquina atrás para reconstruir el pasado, protestan contra la evolución natural. Tamaño desvío, fruto de una falsa idealización retrospectiva, insana, que no deja ver las cosas como son, hace que se malogre *el presente,* que es el mayor bien posible y que, por lo demás, *es.* Este espejismo, que nos muestra como superior la serie de "presentes pretéritos", tanto menos envidiables cuanto más lejanos, se ofrece, así mismo, para muchos, con una magia irresistible.

De todo punto de vista, sin embargo, es más bien compasible que envidiable ese *"remoto presente"* que tocó vivir a nuestros antepasados.

Los espíritus soñadores, como que están en plena adoración contemplativa de lo que fue, resultan molestados por toda audacia en el sentido de avance. Para ellos la vida no tendría sentido fuera de los relatos que susurran en sus oídos fascinados, y por más que sea leve ese susurro como el de una lejana arboleda, ellos, hiperestesiados, conciben todo eso poblado de seres fantásticos, imposibles como las viejas leyendas, como los cuentos de Perrault. En esos espíritus, es lo irreal, precisamente, lo que tiene encantos y sabor; lo demás es prosa vulgar y baja.

Eso es lo que hace del ensueño un valor prodigioso, y del arte aplicado a plasmar el ensueño una forma de arte superior e insuperable. Desde esa cumbre fantástica, todo resulta pequeño, aun lo más estimable y admirable. Este "vicio de conocimiento" es necesariamente de malas consecuencias, todas a deplorarse.

Hasta los propios filósofos más eminentes se han dejado seducir y adormecer por la quimera tradicional, con ese nectar falaz, y miran el pasado como se miran los paraísos efímeros por los alucinados. El misterio, la irisada vaguedad que envuelve el recuerdo de los tiempos pasados, hace muy fácil dejarse fascinar, y es así que, a costa exclusiva de nuestra propia imaginación, vive aún con cierta holgura toda esa legión de dioses y semidioses, que se forjó acaso con la simple narración de las proezas que se atribuyeron a los viejos héroes, los que lucían necesariamente más aún que nosotros, su parentesco con el antropoide.

Los relatos de la tradición tienen dos causas por igual magnificativas el viejo hiperbolismo de nuestros crédulos ascendientes, y nuestra predisposición a enaltecer todo lo que se acerca a las fronteras de lo desconocido, como es lo pretérito. Todavía deslumbran los cantos de la epopeya homérica, quizá menos, no obstante, de lo que debieron deslumbrar a Homero, si Homero existió, las recitaciones de los rapsodas y aedas, que, a su vez, debieron ser más hiperbólicos que Homero respecto de las proezas fabulosas de sus respectivos héroes; todavía fascinan la vieja cítara ingenua y las primitivas flautas y siringas que inspirarían compasión al propio musicastro actual. Para nuestros mismos antepasados de-

bieron sonar deliciosamente, sin duda alguna, mas no tanto ni con tanta magia como lo suponemos en nuestras evocaciones generosas, superlativas, desbordantes.

Nuestros emocionales y los propios filósofos se sienten atraídos aún por el encanto de la leyenda que les hace ver los sucesos más insignificantes como cosas prodigiosas, aureoladas con destellos multicolores. Apenas se evocan, afluyen en tropel las imágenes retrospectivas, con zumbidos de colmena ¡Ay, qué desencanto si pudiéramos palpar aquellas realidades como palpamos las nuestras! Los gestos de los dioses y los héroes, y las propias sonrisas de las viejas heroínas, quizá nos hicieran desplomar de pura desilusión. Por lo demás, preciso es reconocer que hasta resulta irreverente pensar que no sonrien con iguales encantos nuestras exquisitas mujeres modernas, y no obstante, con un aturdimiento inexcusable, envidiamos las de nuestros antepasados que, de ningun punto de vista pudieron ser mejores, como no sea por efecto de nuestra propia ofuscación.

Por un vicio de conocimiento, todo lo que es añoso se transfigura a nuestra mirada, tomando contornos de proeza mirífica, seductora, pasmosa. Por un fenómeno de anamorfosis, al evocar lo viejo, con tener tan acentuada la fobia de la vejez propia, lo vemos rejuvenecido, hermoseado, rozagante, agraciado, jarifo, o bien trasmutado en grandeza y majestad, si se trata de apreciar su importancia, y así es que cualquier suceso antiguo se nos ofrece agigantado. Si una catástrofe como la del "Titanic", que apenas mereció algunas crónicas fugaces en nuestros días, se hubiera producido en la antiguedad, su relato habría llegado hasta nosotros con perfiles de

fábula, y figuraría, con el mejor título, por otra parte, en los propios fastos de la mitología.

Esa veta inagotable de la evocación magnificente que tanto ha preocupado a los pintores, poetas y escultores, debió ser bien pobre en sus comienzos, pero el hombre, a quien le es tan grato el soñar, no se da cuenta de que al hacerlo vive autofágicamente, esto es, de su propia fantasía, y menosprecia la realidad, en la cual hay tanto que aprender, que estimar y que admirar. En pos del mísero sueño falaz, se deja de lado *lo que es*, que, "por el solo hecho de ser", resulta incomparable, y se prefieren los ecos de lo que fue, lo que por fuerza tuvo que ser inferior . Si oyéramos al dios Pan y a Orfeo mismo, ya sabríamos lo que es decepción y aburrimiento .

Subyugados por la leyenda, encandilados por sus relatos acerca de realidades que debieron ser tristes, si se las parangona con la nuestra; cautivados por el crepitar de las lucubraciones poetizantes, desmedidas, más que por el conocimiento de la realidad que las ha engendrado, hasta se llegó a pensar que los artistas que han plasmado esos prodigios, realizaron la obra magna de arte y de belleza; no obstante, si pudiéramos observar el origen de tanto ditirambo, se disiparían las aureolas de los dioses y los héroes, de igual modo que se apagarían los balbuceos de las viejas flautas y los flébiles sones de las celebradas cítaras, ante los acordes vibrantes de nuestras bandas militares. Esas reliquias maravillosas del pasado son obra exclusiva de nuestra imaginación.

Dice Nietzsche "La apariencia del mundo de los sueños, en cuya producción es cada hombre artista, es la presuposición de todo arte plástico, y

también, como veremos, de una parte importante de la poesía".[1]

La comprensión de esta realidad, que sólo rige para las modalidades emocionales, pierde su fuerza cuando declara que por ellas se hace la vida posible, y digna de ser vivida. Esto significa negar el progreso y las evidencias más esplendentes de la evolución, no ya los halagos y promesas incomparables del conocimiento.

Nietzsche se nos presenta aquí como un soñador prendado de las leyendas pretéritas, más bien que como un filósofo. Atraído y dominado por idealizaciones evocativas, exaltantes del más remoto pasado, al razonar bajo tal sugestión, otorga prestigios extraordinarios, que no tuvo jamás la realidad, fuera de nuestros propios desvaríos, de un optimismo involutivo, superlativo, quimérico, casi delirante. Esa preeminencia que se pretende adjudicar a lo viejo sobre lo nuevo, es fruto de una ilusión que se disiparía de inmediato apenas nos pudiéramos poner en contacto con aquella realidad. Esto, felizmente, es imposible. Lo dionisíaco y lo apolíneo que destellan en nuestra imaginación preñada de evocaciones exorbitantes, nos desengañarían por completo apenas pudiéramos despojarlos de nuestros propios concursos psíquicos.

La naturaleza, en lo antiguo, debió ser como ahora, poco más o menos. Se requieren muchos cientos de siglos para que se opere en el planeta un cambio sensible, y en lo que atañe a la humanidad es tanto lo que se ha transformado, sin embargo, que el hombre moderno resultaría un dios, más bien que un

[1] F Nietzsche: *El origen de la tragedia,* pág 25, v c.

semidios, en el obscurantismo de la antigüedad, que tanto nos ofusca. Frente a un sabio de nuestros días, todos los dioses olímpicos resultarían pigmeos, deplorables pigmeos; no obstante, nosotros miramos a los prohombres modernos como a simples mortales, en tanto que deificamos a aquellos otros más atrasados, concibiéndolos como seres ultraterrenos, prodigiosos, acaso inmortales. ¡Oh, qué triste papel harían hoy día!

Tal desconocimiento es una de las causas del error que campea en todo lo que se refiere al arte y a la estética. La preeminencia que tiene aún a nuestros ojos lo fantástico, el ensueño sobre la realidad insustituible, y sobre el conocimiento, ha engendrado tantos falsos juicios cuanto leemos y oímos todos los días a propósito de tan interesantes asuntos. Es tal el desconocimiento que reina sobre todo esto, que nosotros imaginamos un empíreo especial y más aureolado, donde están reunidos los genios plásticos y los demás cultores de las "bellas artes", relegando a un segundo plano el sitio donde acampan, si acaso, los genios que más hicieron por la humanidad, en las demás líneas de la actividad general. Y este orden de ideas es el que impera entre los intelectuales, precisamente, porque en vez de ajustarse a la realidad, tomando ese "la" para razonar, dejan correr sus cerebraciones en el sentido de las fantasías más arbitrarias.

Si fuera posible justipreciar el daño que tal desconocimiento ha causado a la humanidad, nos espantarían los resultados. Esa antiguedad, cuyos personajes nos hacen conocer y admirar desde la escuela como tan extraordinarios, no tienen otro mérito que el de haber nacido antes, haciendo, por su parte, lo

que pudieron, con arreglo a los recursos de su tiempo, siempre más limitados e inferiores que los actuales, como hacen nuestras eminencias con arreglo a los recursos de actualidad, que, en cuanto a lo demás, son más dignos de la primorosa ironía de nuestros modernos Juvenales, que de las apologías altisonantes, de los panegíricos descomunales y campanudos, casi divinizantes que se les espetan todavía.

Por fortuna, la evolución opera su obra, aun cuando yerren los pensadores especulativos, y es así que la rectificación se realiza a veces antes en el orden de los hechos que en el de las ideas Es que por debajo de los tomos de lucubración filosófica está el instinto, que sólo trata de asimilar lo que conviene al hombre, y deja correr las disertaciones. Ese pasado, a medida que se le conoce, va perdiendo todo su prestigio, por el lado de lo prodigioso, al propio tiempo que lo reconquista, puede decirse, como un esfuerzo paciente, perseverante, tenaz, de carácter genuinamente biológico, para producir lo mismo que menospreciamos: *el presente*. Ese pasado, tal como se encaró por los devaneos de idealización arbitraria que inspiró un desconocimiento, resulta así decepcionante, con ser magnífico. Todas esas divagaciones de un hiperbolismo casi deificante se truecan, por obra de la cultura científica, en un verdadero atentado, en la más irreverente de las caricaturas. Todos los dioses y los héroes de la antigüedad resultan, de este modo, personajes de sainete, por más que, en realidad, sean nuestros antepasados, vale decir, el "puente" por el que llegamos a disfrutar de los beneficios de la vida, y en ese carácter, sí, dignos de todo nuestro respeto, cuando no lo fueran de nuestra gratitud.

Y es preciso ver cómo defienden los soñadores ese reino ilusorio de la fábula, en el que sueltan su imaginación a explayarse con tanto personaje fantástico. Se han encariñado de tal manera con todo eso, están de tal modo identificados con ese mundo quimérico, que se les antoja pensar que fuera de él mueren la inspiración y la belleza, al mismo tiempo que la investigación va abriendo otros surcos más hondos y feraces para la propia poesía, para el propio ensueño.

Todavía nos sentimos atraídos por las sugestiones del relato tradicional maravilloso, como guardamos en el alma con cierto cuidado y hasta con cierto temor, lo que se nos ha contado de extraordinario en la niñez, todo eso que por un lado nos hace reír y por el otro nos estremece, en nuestros propios deliquios de la edad madura. Todavía influyen en nuestro espíritu las espeluznantes hazañas y añagazas de los viejos dioses; todavía admitimos que pueda haber algo de verdad en las más inverosímiles proezas de los viejos héroes, y, al evocarlas, una mueca dúplice se diseña en nuestro semblante, que refleja la fruición con que se rememora el gesto superior de los que pueden pertenecer a nuestra ilustre fantástica prosapia, y el dejo de abandono y de desdén que nos inspira, al propio tiempo, el razonar. No sabemos, en fin, a que atenernos Aunque en las pacientes investigaciones realizadas no se ha encontrado un solo hueso, una sola reliquia, un solo documento de excepción, despoblados así de lo sobrenatural los tiempos fabulosos, amamos el prodigio todavía, y los soñadores cierran los ojos para no perder sus ilusiones, escandalizados por tanta prosa como exhiben, a su imaginación ofuscada, los pobres mora-

dores de cavernas, nuestros vulgares y velludos antepasados de carne y hueso. Esos sí, de hueso y carne. ¡Oh, amamos por demás el ensueño mirífico todavía! Siempre es excesivo, por otra parte, este apego incondicional a la quimera.

Para muchos espíritus, aun en nuestros días, la realidad y la verdad se ofrecen como elementos inferiores, cuando no adversos. Por más que esto implique un contrasentido fundamental, desde que *somos obra de la realidad y vivimos dentro de ella,* si bien como tributarios, también con un envidiable señorío; y, aun cuando no nos es dado siquiera imaginar nuestra existencia fuera de ella, tememos que se pierda esa "poesía de la vida", ese mundo de fantasías, como si fuera mejor tan exagerado desconocimiento, que el conocimiento mismo.

Será siempre útil reconocer que vale más la buena prosa que la mala poesía, esa que vive en el verso y fuera del verso de la idealización arbitraria, la que va cediendo su puesto al conocimiento, a la racionalidad, a la verdad, que es el culto de la realidad. Hay extensiones infinitas también de poesía donde inspirarse en los márgenes de la biología, de la cosmología, de la geología, de la citología, de la astronomía. Hay donde soñar, fuera de la fábula mitológica, infantil, forjada en plenas tinieblas; hay como soñar, aun despiertos, en esos dominios menos falaces, y no por eso menos sugestivos y sorprendentes

Si el pasado es inmutable, cambia, no obstante, la manera de considerarlo; pero no es por el ensueño que se opera este cambio, sino por la ideación escrutadora, esa misma evolución tan lenta que se observa en las propias artes evocadoras del pasado.

Sin ello no se modificarían las formas soñadoras. Quedarían definitivamente cristalizadas.

Del pasado no queda más que *la realidad presente,* fuera de los relatos que a él se refieren, y por obra del conocimiento vamos ampliando la conciencia acerca de los bienes más positivos y estimables de la vida, así que se disipan los misterios, así que lo extraordinario cede a lo real.

No es el ensueño, pues, lo que más hace apreciar la existencia, ni lo que guía la evolución: es el raciocinio.

V. LA EVOLUCIÓN ESTÉTICA ES UNA CONSECUENCIA DE LA EVOLUCIÓN GENERAL

La modalidad estética sigue la suerte de la evolución general. En ese inmenso laboratorio de cerebraciones en que la especie brega en pro de sí misma, la manifestación estética se va perfilando indefectiblemente en el sentido de lo que mejor cuadra a su interés, el que, por causas orgánicas, le parece ser algo extraordinario y superior. De ese perenne laborear, en el que cada uno piensa estar en lo cierto; de ese choque de ideas y aspiraciones y actos surge la línea evolutiva, como una resultante que se impone, porque es obra de experimentación y de conocimiento. En esa obra constante, en que se agitan las facultades del hombre para mejor adaptarse a la realidad, donde las intenciones íntimas individuales resultan impenetrables, en el detalle, porque se desarrollan a la sombra de la caja craneana, sólo se advierte *el efecto del esfuerzo,* y en cuanto a éste, nunca se manifiesta más proficuo que cuando señala

una orientación positiva, explotable, aprovechable, una verdad, en fin.

En medio de las rutinas que aprisionan y de las timideces que cohiben, surge a veces preeminente el pensamiento que se cierne por entre la maraña de cerebraciones de bajo vuelo, e impone definitivamente su acción cognoscitiva como "lo útil más útil" para los fines del hombre y de la especie. Todos, sin excepción, le tributamos vasallaje a la verdad, inclusos los soñadores, y en ese proceso nacen nuevas formas ideadoras que propician nuevas manifestaciones estéticas.

Si para los que son incapaces de columbrar las proyecciones de una conquista científica, no es obra bella una inducción, una síntesis, una teoría, una hipótesis, no ya el haber concretado una verdad colosal como la esfericidad de la tierra, verbigracia, o la existencia y la acción de la célula en la vida orgánica, y reinan aún con supremacía en sus cerebros calenturientos la vaguedad del ensueño, las idealidades fantásticas, las sugestiones evocadoras, no es sensato negar la superioridad de las formas intelectivas de la racionalidad dominadora. Por algo es que hay investigadores que llegan hasta olvidarse de sí mismos, en su afán de concretar una nueva verdad.

Los que se recluyen en un laboratorio, no determinan su conducta, según se cree, en vista de las seducciones de la nombradía o de los halagos de la gratitud humana, con lo cual se hallarían burlados, sino conducidos por el placer instintivo de aclarar un misterio, lo cual siempre resulta de vivo interés. Es, en otra escala, el mismo incentivo que anima a los pesquisantes hábiles cuando se contraen a desenredar un drama complicado, con peligro y sa-

crificio, a veces, de sí mismos. Si no fuera así, no habría cómo excusar la ingratitud humana, ni cómo explicarse la sabiduría de los sabios.

El instinto se advierte indefectiblemente en todo acto humano. Quizá esto pueda escandalizar a los sentimentales, y tal vez más que a nadie, a los mismos que se sorprenden todavía, después de veinte siglos, de que Jesús se sacrificara para redimir a sus semejantes en cumplimiento de una misión divina, a su entender, y por lo mismo conminatoria, puesto que con los dioses, siempre protervos, no hay otro remedio que obedecer ciegamente.

Ese instinto feraz es el que guía al hombre, lo mismo que al insecto, hacia sus mejores vías de adaptación. En ese perpetuo laborío de cerebraciones, donde pululan a toda hora los ensueños y los raciocinios, azuzados, unos y otros, por el afán de garantir el organismo y de mejorar su condición, es donde se forja la emancipación del espíritu que ha de engendrar las formas, cada vez más superiores, del esteticismo y la belleza. Se comprende que al reformarse el hombre por este esfuerzo no interrumpido, vaya cerebrando, poco a poco, con espontaneidad en los senderos mismos que recorre la evolución, su propia evolución. Si así no fuera, no tendría sentido el interminable batallar humano.

Lo que nos confunde es el culto inconsiderado a las preocupaciones de nuestra ascendencia, las que centellean aún en el fondo de nosotros mismos y nos fascinan Podría decirse que marchamos hacia adelante con la mirada vuelta atrás.

Tanto el arte, como las propias modalidades estéticas, tienden cada vez más resueltamente a asumir formas racionales Si observamos el proceso evolu-

tivo, veremos que el hombre racionaliza cada vez más sus medios de acción, tratando de ceñir su actividad artística a la mejor satisfacción de sus necesidades más positivas. Aunque parezca una prosaica paradoja esta afirmación, minados como estamos aún por lo mirajes de un romanticismo lírico que ha hecho desconocer al hombre las realidades más evidentes, apenas nos detengamos a examinar lo que ocurre, advertiremos que el arte, como el esteticismo, tienden, invariablemente, a asumir formas congruentes con los dictados de la razón, que coloca por debajo de toda la hojarasca de falsas idealizaciones, en un terreno más sólido, las exigencias instintivas de mejoramiento efectivo; pero no es menos cierto que si la mentalidad general se afirmara resueltamente en este terreno, sería mucho más fácil evolucionar. Es todavía mucha la pólvora que se invierte en salvas.

En el vasto escenario en que se desenvuelve la actividad general, que miramos a través de mil clasificaciones consagradas en nuestra mente, todas convencionales, y artificiosas por lo mismo, por más que nos confundan nuestras propias elucubraciones declamatorias, y por más que nos hallemos tan inclinados a lo maravilloso, no por eso dejan de preponderar, guiadas por el instinto, las formas racionales, ni dejan de labrar sobre ese caos ilusorio una respetable cantidad de verdades positivas que guían al hombre, como guían los faros al navegante, y de ellas se sirve el soñador mismo. El propio ensueño se pondera de este modo, y marca el paso en la evolución, aunque sea refunfuñando.

La modalidad estética, como una consecuencia de este proceso general, va incorporando así los concur-

sos del saber. Es cierto que no todos pueden asimilar de igual manera; pero no lo es menos que todos asimilan.

En las formas racionales la evolución tiende a perfilarse resueltamente en el sentido del conocimiento, en tanto que en las emocionales el conocimiento se aprovecha con menos decisión. Si en las primeras las ideaciones ofrecen un margen residual de idealizaciones, en las últimas son marginales, al contrario, las ideaciones cognoscitivas, prevaleciendo el ensueño como asunto primordial, capital. Y es tan embriagante el ensueño, que parece superior. Tanto es así, que han quedado excluídas del reino de la belleza, en el concepto de los propios filósofos, las obras científicas ¿Por qué no es bella la obra del entomólogo, que descubre, por ejemplo, la admirable organización colectiva termitaria; la del biólogo, que descubre los íntimos secretos de la vida; la del paleontólogo, que reconstruye una especia extinguida?... ¿Acaso porque es más seria, más grande, más intensa, más útil y conceptuosa?

Pero, a pesar de esa arbitraria exclusión, en la cultura humana tienden indefectiblemente a preponderar las formas racionales sobre las emotivas, así como las emotivas superiores, más racionalizadas, sobre las inferiores A medida que el hombre se informa, integra con mayor concurso de raciocinios sus funciones mentales, y su concepto del esteticismo y la belleza emocional se va transformando. Si las cerebraciones idealizadoras van construyendo por su parte nuevos órdenes de esteticismo y nuevos conceptos de la belleza, a base emocional, cada vez superior, eso es debido a que esas mismas idealizaciones van asimilando *racionalidad,* y así se acen-

túa progresivamente la línea ascendente intelectiva, superior. Si se examina lo que ocurre en la poesía, en la literatura, en las mismas artes plásticas, y en la música, no ya en la arquitectura, se verá que todas van evolucionando hacia la racionalidad.

Así como el esteticismo y la belleza emocional se caracterizan por su integración evocativa, el esteticismo y la belleza racional se caracterizan por su integración admirativa. En el primer caso cerebramos indolentemente, dejando correr nuestros pensamientos a manera de camalote, en tanto que en el otro orden estético estamos compelidos a cerebrar activamente, poniendo a contribución nuestro razonamiento con la mayor diligencia. En el primer caso, vivimos del pasado, usufructuando las imágenes acumuladas por la tradición, y en el otro, vamos penetrando en un orden de ideas más preciso y concreto, que requiere la acucia de nuestras facultades en vigilia.

Se habla, por ejemplo, de la belleza helénica como de un arquetipo de belleza, sin advertir que las obras antiguas se nos ofrecen idealizadas por su propia antiguedad, vale decir, por la evocación. Sin embargo, si un escultor de nuestros días exhibiera como propias las mejores esculturas de Fidias o de Praxíteles, de mirada ausente, en un mármol que llevara el sello del buril moderno, por cierto que no nos parecerían bellas, tan bellas por lo menos. Miguel Angel, que comprendió el valor de ese elemento, enterró una de sus esculturas para que pareciera antigua, seguro de que así habría de apreciarse más. Esto que vemos a cada paso, ese prestigio que tiene en nuestra mentalidad todo lo que es antiguo,

demuestra que las formas de la belleza emocional requieren forzosamente el concurso de la evocación.

La belleza racional, que es la máxima belleza, no exige esto ni ninguna otra ficción para imponerse. Al contrario, resulta tanto más intensa cuanto más agudeza alcance nuestra ideación intelectiva para analizarla, mientras que la otra es tanto más intensa cuanto más nos hace soñar, y evocar, y divagar en un estado de baja conciencia, la cual otorga una mayor libertad a nuestras cerebraciones íntimas, de cepa tradicional. Para deleitarse con las grandes inducciones del genio humano, huelgan la ficción y el ensueño. Basta razonar.

Del esfuerzo aplicado en todos los campos de la idea y de la acción, nace el progreso, que, en definitiva, es obra de conocimiento. Con esto se va emancipando el hombre de las trabas que le oponían sus propios errores, sus propios fantasmas, para adaptarse a su ambiente, y así va abriendo sus cerebraciones, cada vez más espontáneas en su consorcio con la naturaleza; así va floreciendo progresivamente el esteticismo, un esteticismo cada vez más intelectivo y superior. Todos, en procura del bienestar humano, van tejiendo de una u otra manera el progreso en la tela cerebral, pero no son igualmente eficaces los diversos aportes y concursos, como se verá.

VI. INFLUENCIA DEL ARTE EN LA EVOLUCIÓN ESTÉTICA

Si bien no es la forma de expresión algo substancial, es preciso reconocer que la actividad, en todas sus formas, gira necesariamente alrededor de los re-

cursos de que se dispone para la acción. De este modo es que nuestra cerebralidad queda, por lo común, estrechada dentro de los límites del recurso de que nos podemos valer más fácilmente, y encaramos así nuestras observaciones y nuestro esfuerzo de ese punto de vista, no porque no nos sea dado hacerlo en otro sentido, sino porque se establece una especialización, un hábito, puede decirse, una rutina que esclaviza.

Se comprende que, al actuar, cada cual encamine su esfuerzo de tal modo que pueda ser utilizado por los recursos que emplea. El pintor, el escultor, el arquitecto, el poeta, el músico, el dramaturgo, el investigador científico, etc., todos, si acaso se ocupan, por vía de excepción, de alguna modalidad extraña a su arte, la regla es que orienten su observación y su esfuerzo en un sentido tal que les sea posible utilizarlos dentro de los recursos de acción de que disponen. Por lo menos, en tal dirección es que determinan su acción fundamental. Es tan difícil que un músico se aplique a las ciencias naturales, verbigracia, como que un naturalista se dedique a considerar un paisaje del punto de vista de sus líneas y armonías, y si lo hacen, cada cual tratará principalmente de aprovechar todo aquello que le sirva para dar ensanche a sus medios normales de acción. Así, por ejemplo, el escultor sueco Carlos Millés se interesó en cuestiones paleontológicas, pero lo hizo para mejor concebir y esculpir su admirable grupo de plesiosaurios, y no para aplicar sus observaciones, verbigracia, a los fines de la biología. Es frecuente, por lo demás, que los pintores y escultores estudien anatomía, pero esto lo hacen solamente para asimilar todo aquello que puede ser utilizado en sus res-

pectivos dominios artísticos. Tanto es así, que los críticos y maestros del arte plástica aconsejan que después de haber estudiado, se olviden de lo que han aprendido, a fin de que no trascienda el conocimiento científico, dominante, en sus obras, lo que supondría en asuntos de carácter emocional una antipática petulancia, por lo cual deben hacer de modo que sólo les sirva dicho estudio para los fines convencionales de su arte genuinamente evocador. De igual modo, si bien en un sentido opuesto, sin embargo, los naturalistas se ocupan también en modelar, en dibujar y acuarelar, pero lo hacen con un propósito enteramente distinto al de los escultores y pintores, es decir, en un sentido documental, para fijar un antecedente, para conocer, no para evocar y provocar ensueños inebriantes.

Se ve, pues, por un lado, que cada serie de esfuerzos se encamina de distinto modo en la evolución, dado que lo hace con arreglo a los medios ordinarios de que echa mano para actuar, y, por el otro, que, según sean dichos recursos de acción, así será la índole de los esteticismos que fomenta y que tiende a fomentar. Para verlo mejor, echemos una rápida mirada sobre las líneas más generales de la acción total artística:

Las artes plásticas y la música

Las artes plásticas y la música, aplicadas principalmente a concretar estados emocionales, viven de la evocación. Es que la escultura y la pintura, en todos sus manifestaciones y variedades, como la música, cuentan con recursos de acción restringidos,

que no permiten innovar, por más que puedan asimilar, dentro de cierta medida, las conquistas que se operan. Ellas viven esencialmente del pasado, pues, por medio de la evocación. Ni el claroscuro, ni el color, ni el sonido inarticulado pueden plasmar conceptos de avance; y si asimilan las conquistas que se realizan, concurriendo así a su divulgación, no son bastantes para concretarlas por sí mismas, ni para tomar iniciativas en el sentido de la renovación, de la rectificación, del conocimiento. Por eso es que estos artistas, al observar la naturaleza, no lo hacen, como ya dijimos, con el propósito de conocerla en su faz objetiva, substancial, sino más bien buscando en ella "inspiraciones", dentro del dominio idealizador, que les permitan emocionarse y emocionar por el ensueño.

A estos artistas poco les interesa —dentro de las exigencias de su arte, naturalmente— el conocimiento de la realidad, en su esencia, ni el provecho que de ello pueda reportar el hombre o la especie. Por tal razón, así como por hallarse tan desconocida la naturaleza íntima del arte y la estética, dicen frecuentemente que el arte no tiene fronteras, como si el hombre, por su arte, pudiera excepcionarse de la ley común por la emoción; y dado que ellos, como magos, pueden trocar en "belleza" cualquier cosa, no se detienen a observar la realidad más que de un punto de vista convencional, que les permite vibrar y hacer vibrar a los demás con sus propios ensueños.

Para verlo más claro, tomemos, por vía de ejemplo, las escenas de una guerra, las de una epidemia, o bien las del comercio de esclavos. Si estos asuntos, más que dantescos, fueran explotados por la escul-

tura, la pintura o la música, estas formas artísticas no podrían hacer más que librar a la cerebraciones de los terceros las emociones que esos horribles cuadros produjeron en la psiquis del artista, en tanto que el arte literario, o poético, o científico, podrían insinuarse más en la mente, presentando esa misma realidad bajo aspectos diversos, y aun podrían explicar las causas generadoras de esos males y excesos de crueldad salvaje, proponiendo los medios de prevenirlos o de reprimirlos.

El pintor, el escultor o el músico que quisieran exponer el estado psíquico que engendra una de esas escenas, tendrían que limitarse a la manifestación de su propio sentir, dentro de un plan personal más o menos arbitrario, sin expresar las causas que lo determinan, y despreocupados de los preventivos o remedios Es ésta, como se ve, una forma psicológica personal, documental, si se quiere, pero siempre incompleta y pasiva. El cuadro, estatua o poema musical, desde luego, dejarían indiferentes a los incultos y a los crueles, es decir, a los mismos sobre quienes es más preciso actuar, en tanto que el escritor, a la vez que exhibe su propia emoción, puede expresar algo más, esto es, todo lo que se le ocurra, los juicios y comentarios que le sugiere tal flagelo o tal acto de barbarie, e incitar a que se aplique el correctivo conveniente. Es, pues, una forma de acción más completa y eficaz, por cuanto divulga también, e instruye.

Dentro de la música y el arte plástica, no hay recursos para cooperar en la evolución en un sentido innovador: sólo hay recursos de exposición, limitados.

Cualquier asunto moral, inmoral o indiferente a la moral; cualquier asunto que tenga o no tenga in-

terés para el hombre y la sociedad, sirve y puede servir para emocionar en el campo sentimental, soñador, evocativo. Cuantos más artificios permita utilizar una escena, un paisaje, un estado psíquico o un aspecto cualquiera de la naturaleza, es asunto de mayor interés para el artista emocional, dado que más intensamente vibrará éste y hará vibrar a los demás. La precisión, lo geométrico, lo estricto resulta inestético del punto de vista emotivo, por cuanto no nos permite divagar en el campo de la evocación soñadora.

Dio cuenta la prensa, últimamente, de que un escultor japonés había esculpido su propio retrato en madera con tal prolijidad, que al compararse el original con la escultura, se dijo, no se percibía ninguna diferencia. El cronista aseveraba que había sido tal la minuciosidad del artista, que no sólo puso a la estatua ojos de vidrios enteramente "iguales" a los suyos, sino que la había dotado también de una cabellera perfecta. Para el caso, nada nos importa averiguar si es o no exacta la noticia, puesto que de cualquier modo este antecedente sirve para precisar mejor nuestras ideas sobre el asunto de que aquí tratamos.

Esta "proeza" escultural —admitamos por un instante que lo sea— nos permite ver que es imposible emocionar estéticamente, dentro de ese plan. Es de suponer que nadie dudará que, en vez de emocionar de un modo estético, la referida escultura debe producir la impresión hilarante de un muñeco, tan nimia como ingeniosamente construído, antes que la de una bella obra de escultura superior, de índole estética emocional, por cuanto es difícil, si no imposible, que nos incite a soñar, a idealizar,

algo así, tan materializado; y bien: esto es realmente demostrativo.

Si un día se pudiera construir anafroditicamente un ser viviente, completo, así, de un modo artificial, dotándolo de una semejanza perfecta con el ser humano, al punto de ofrecer igual complexión anatómica, e iguales modalidades fisiológicas y psíquicas, los emocionales no podrían dejar de mirarlo como a un monstruo, por más que tuviera formas apolíneas y por más que cerebrara seráficamente.

Los investigadores científicos, ellos, sí, harían su agosto; pero los demás verían en esa construcción algo de diabólico, que les impediría asociar estados psíquicos espontáneos, o evocar en este sentido, hasta que, familiarizados con tal maravilla de conocimiento, se entrara en el campo de los relacionamientos ordinarios, se alejara en el tiempo, y pudiera esta obra de ingenio científico ser idealizada evocativamente por el ensueño. Los investigadores, sí, se aprestarían de inmediato a deducir conclusiones utilizables en el terreno científico; pero los soñadores, para quienes esta conquista significaría derrumbar una buena parte de las idealidades de que viven, tendrían que hacer un esfuerzo extraordinario para reparar el desperfecto que habría producido esa maravilla en su psiquis sentimental, y no por eso dejarían de hacerlo, como lo hacen siempre ante toda realidad, ante toda verdad que se conquista, a fin de quedar de nuevo habilitados para seguir soñando.

Los escultores, pintores y músicos, confinados en el circuito emotivo, como se ve, tendrían que hacer una serie de gimnasias mentales preparatorias, para asimilar una conquista que desbarata sus idealidades, e incorporarla a sus medios ordinarios de ac-

ción, a fin de recuperar el balanceo undívago del ensueño que adormece.

Un prodigio como el que suponemos, no obstante, implicaría abrir a nuestra mirada el antro de uno de los más apasionantes misterios humanos. Si algún desconcierto pudiera producir un suceso tan instructivo e interesante para los espíritus racionalizadores, tal desconcierto sólo se operaría en las filas de los que aman la quimera, la ilusión embriagante más que la propia realidad. Para éstos se requiere el misterio, como elemento más impresionante y evocador. La plena luz de la evidencia reduce considerablemente su campo de acción.

Del .punto de vista emocional, nada es menos propicio que el conocimiento substancial, integral. Cierto que se exige, cada vez más, la complejidad en el concepto de la propia obra de arte emocional para que pueda sobrevivir a la frecuentación; pero también es cierto que sin un margen de misterio, la emoción se desvanece. Esa misma complejidad tiene que mantenerse dentro de lineamientos vagos, imprecisos, porque apenas se precisan los hechos, cesa todo estado emocional. Lo matemático excluye el ensueño. Lo que conocemos, no es propicio para esta modalidad, y lo propio que frecuentamos demasiado, está expuesto a la prosa. Sólo a medida que se nos aleja en el recuerdo, puede trocarse otra vez en asunto de evocación y de ensueño. Por eso es tan personal el esteticismo emotivo. Lo que para unos es un colmo de belleza, a veces, para otros es un colmo de insignificancia.

Estas artes, contraídas a interpretar el pasado, a causa de sus medios naturales de acción, puesto que no pueden prescindir de lo evocatorio, según se ha

dicho, se nos ofrecen así como las más retardatarias en el proceso evolutivo; y no pueden sustraerse de la magnificación de los antecedentes tradicionales, en sus propios esfuerzos más conceptuosos, porque eso para ellas es esencial. Emerge de su naturaleza misma. La evocación es su razón de ser; fuera de ahí, sólo pueden concurrir como auxiliares de las otras ramas.

Por eso es que se acude a lo antiguo, en busca de arquetipos de belleza, y por eso se aprecian tanto las más remotas pinturas y esculturas, así como los asuntos más primitivos, que deleitan incomparablemente al cultor plástico o musical. No es pequeño, sin embargo, el esfuerzo que se requiere para saborear esos viejos lienzos bituminosos, ennegrecidos, ahumados, que se ostentan como reliquias de belleza insuperable en los museos y galerías. No obstante, si nos diéramos cuenta de que ponemos de nuestra parte mucho más de lo que ponen esos documentos históricos, para confraternizar estéticamente; si advirtiéramos que es preciso animarlos, como Prometeo a su arcilla, con el fuego de nuestras propias evocaciones, comprenderíamos que hay más de ilusión que de realidad en esas formas de esteticismo.

Fuera del solaz, pues, las artes plásticas, de igual modo que la música, desempeñan un papel pasivo en la evolución, dado que no cuentan con recursos propios de conquista y de renovamiento. Viven principalmente a expensas de la evocación, y el arsenal de la evocación es el pasado. Resulta así, que, por su misma índole, es de poca entidad su aporte en la evolución, que hace su mejor palanca del pensamiento dominador.

La arquitectura y las artes decorativas

La arquitectura, esta rama cuya musa patronal se la concibe amamantando a las demás artes como la loba de la leyenda amamantaba a los fundadores de Roma, si tuviera algún abolengo materno, no es otro que el de la precedencia en el tiempo. Si bien no es un arte emocional, es también pasiva. Todavía los expertos escudriñan y míden las vetustas construcciones de la más lejana antiguedad, no como arqueólogos, naturalmente, sino pensando encontrar allí plasmada la belleza arquitectónica, inconmovible. Es así que se manifiesta su incapacidad congénita para el avance. Todavía se encarece la conveniencia de mantener como prototipos estéticos irreemplazables los órdenes de arquitectura más antiguos, —no ya los más exóticos—, si bien han cambiado tanto las necesidades a que aquéllos respondieron, como si pudiese justificarse siquiera una construcción moderna dentro de moldes que antaño consultaban necesidades pretéritas, hoy paracrónicas, si así puede decirse, y, por lo mismo, ausentes.

Es tal, sin embargo, el espíritu conservador que predomina en esta rama artística, que se tolera la imitación de lo antiguo como algo digno de loa todavía. Los propios secesionistas actuales aparecen así, ante los mismos profesionales que gozan de mayor reputación, como descarriados, porque han abandonado la vía que les trazó la antiguedad, la cual es, para ellos, lo mejor; más aún, lo inmejorable. El patrón clásico, según ellos, deberá regir de un modo eterno.

No obstante, lógicamente, debería ser de tal ra-

cionalidad el arte arquitectónico, que no admitiera un solo vano inútil, dado que, en resumidas cuentas, es un contrasentido, si no tan abultado, sí tan incongruente, en principio, como una habitación sin puerta de acceso. Pero la idea de que el exterior es el asunto principal en la obra arquitectónica, ha hecho olvidar los deberes más elementales, y se ha optado antes que por la vía racional, como fundamental y superior, por la emotiva, desacertada, desde que no es un arte destinado a emocionar, consagrándose los viejos cánones clásicos, en la falsa inteligencia de que son siempre de oportunidad, no ya de que son insuperables. ¿Puede ser más evidente el conservatismo de la arquitectura?

El concepto estético de una obra arquitectónica debe regirse, sin embargo, por una estricta adecuación racional del medio a la finalidad, porque fuera de ahí no se justifica el esfuerzo. Este criterio es constante, aun cuando pueda y deba procederse de distintas maneras, en cada caso. Así, por ejemplo, si es absurdo sacrificar las comodidades del interior a la fachada, cuando el fin primordial de la obra es la habitación, no lo es menos sacrificar la fachada al interior, cuando aquel fin es de pura exterioridad, como ocurre, verbigracia, en las obras destinadas al ornato. Fuera de esa subordinación, se cae en lo arbitrario.

En este segundo caso, cuando se trata de arquitectura puramente decorativa, no deja de ser así mismo indicada la racionalidad, *como criterio inmutable,* aunque entonces ella exija otra manera de encarar la obra. Así como un mueble debe responder necesariamente a su fin más directo, una construcción arquitectónica cualquiera, que no es en substancia

otra cosa que un gran mueble, debe ceñirse, en primer término, a dar la más completa satisfacción a las necesidades que determinan la demanda. Resulta así que la arquitectura, en su faz decorativa, como todas las artes decorativas, está, ante todo, obligada a ajustar, a adaptar su esfuerzo de la mejor manera a su finalidad natural, que es, en definitiva, adecuar lo más y lo mejor posible el esfuerzo a la necesidad "creada". Se ve, pues, que no puede considerárselas como artes de avance.

Tanto la arquitectura, en todas sus fases, como las artes decorativas, en cuanto a sus medios de acción, se encuentran en igual caso que la pintura y la escultura. Es también arte plástica. Lo que las diferencia es que éstas responden a necesidades más efectivas que la simple exteriorización de estados psíquicos, y en tal sentido tienen un carácter menos arbitrario.

Confinadas estas artes dentro de sus recursos plásticos de acción, no pueden tampoco concurrir a la acción innovadora. Sólo les es dado asimilar lo que se conquista dentro de otras ramas, más aptas para el conocimiento. El arquitecto y el decorador aplican *lo conocido* a la satisfacción de exigencias ya creadas. Ésta es su órbita natural de acción, y es por eso que reina en ellas, como en pintura y escultura, un espíritu eminentemente conservador, cuando no reaccionario. Lo mismo que se plasman todavía las personificaciones mitológicas más primitivas, con visibles tendencias retrógadas, hieráticas, se copian o se imitan también las construcciones de la antiguedad más remota, en la inteligencia de que ellas son inmejorables. No contando estas artes con recursos capaces de promover por sí mismas una renovación

en el campo de las ideas, ni en el de la actividad general, sólo pueden aprovechar el progreso que surge de otros dominios de acción, el que refluye en estas ramas como en todas las demás en cuanto les sea dado asimilar, dentro de sus propios recursos. De ahí que sea casi un axioma entre los profesionales, que la belleza de lo antiguo no se puede ni se podrá jamás sobrepujar; de ahí que se pretenda mantener como arquetipos los más vetustos edificios, encaminados en otras rutas, para dar satisfacción a otras demandas, y los veamos así remedando aún lo más añoso y anacrónico, en tanto que cambian radicalmente, puede decirse, las necesidades y aspiraciones que el arquitecto y el decorador deberían satisfacer lo más directa y estrictamente que sea posible.

Estas artes que, por su propia naturaleza, van a la zaga de los factores de avance, tratando de ajustar su acción a las nuevas necesidades que crea el proceso general de la actividad humana, sin poder agregar nada por su propia cuenta, dado que su verdadera misión consiste en satisfacer incondicionalmente aquellas demandas, aplicando todos los concursos que les brindan las ramas de conocimiento, y adecuando lo más posible los recursos decorativos a ese mismo fin, como su más consciente forma de actuar; a estas artes, decíamos, a pesar de las resistencias que ofrece su característico apego al pasado suntuoso, las vemos, no obstante, evolucionar hacia las nuevas orientaciones, y es así que los arquitectos y decoradores bajan de su estrado nobiliario, como los artistas plásticos y los músicos, para consagrarse a satisfacer las nuevas demandas cada menos suntuosas, por ser cada vez más positivas. Aun cuando el espíritu reaccionario encuentre aún, fuera de la pasividad de la multitud,

el estímulo de los vencedores del oro y de los que creen, por cualquier motivo, que es menester dar pruebas de "amor al arte y a la belleza" en el sentido convencional y falso de la tradición, se opera un cambio sensible también en la faz arquitectural y decorativa, y vemos así a los más encumbrados profesionales modernos interesados en alojar convenientemente al ínfimo obrero, con la misma dedicación con que antes se ocupaban en alojar a los reyes y magnates, y a los dioses y sus ídolos, en palacios y catedrales. Entonces era ésa su misión capital.

Todo lo que se ha avanzado en materia edilicia, en cuanto a ampliar los recursos de acción, se debe a la física, a la química, la mecánica, la higiene, etc. Éstas son las ramas artísticas que han permitido a la arquitectura dirigirse hacia nuevos horizontes, modificando sus medios tradicionales de acción, y éstas y las demás ramas de investigación científica son las que han determinado las actuales direcciones de la actividad general y las nuevas exigencias. Su progreso es debido, pues, a la asimilación, la cual, por lo demás, está limitada dentro de la medida que les es dado colmar con sus elementos de acción plástica.

Literatura, poesía y demás derivaciones del lenguaje: oratoria, teatro, etc.

El hombre no cuenta con ningún medio de expresión más completo que el lenguaje. Es así que el literato, el poeta, el dramaturgo, el orador, y todos los demás artistas que echan mano de este recurso más rico, están habilitados para encaminar sus observaciones con mayor libertad, como lo están, a la vez,

para concretar y emitir sus conceptos con largueza. Pueden, así, pues, racionalizar su acción con mayor amplitud, tendiendo más fácilmente a encarar los relacionamientos del hombre con el mundo exterior y el psíquico de un modo más efectivo. Acostumbrados a dar más libre vuelo a sus cerebraciones intelectivas, están más predispuestos a idear en el orden de avance, así como para asimilar, y aun para divulgar las conquistas que se operan, por lo cual reputamos a estas artes como más eficaces en la obra de la evolución general y, como consecuencia, en la evolución estética. Si las artes plásticas y la música tienen que ceñirse forzosamente a las formas evocativas, estas otras pueden también utilizar este filón, a la vez que cualquier otro, concurriendo a la cultura general, en todos los planos de la actividad.

En las obras poéticas, literarias o teatrales, se halla, a veces, un concepto realmente avancista, si bien es más fácil y más común, hay que reconocerlo, verlas consagradas al culto emocional, en procura de un simple solaz; pero se advierte, así mismo, en este campo, una predisposición, día a día más acentuada, a racionalizar. Apenas ocurre una novedad en el dominio científico, el arte poética, literaria y teatral trata de asimilarla, y luego la divulga. Tanto el poema, como la novela y el drama, y sus variedades congéneres, aprovechan mucho más el conocimiento que se conquista, para aumentar sus caudales, y de ahí que veamos evolucionar las formas estéticas en las letras de un modo bastante definido, sustrayéndose así del campo puramente emotivo evocador, que antes fue para ellas también fundamental.

El realismo, cada vez más pronunciado, que revelan estas artes, es un paso en la evolución sobre el

romanticismo, el sentimentalismo y el misticismo, por cuanto denota una preponderancia de ideaciones sobre las viejas formas de franca idealización retrospectiva, la que, por su propia afectación, nos va resultando de más en más trivial y, a veces, hasta empalagosa.

La poesía, cuya utilidad se ha puesto en duda por algunos hombres de ciencia, en el falso concepto de que sólo luce oropeles, es una forma artística destinada a fijar y a trasmitir conceptos, si bien imprecisos, tan complejos e intensos, que no pueden ser expuestos mejor en la forma llana de la prosa común, precisamente porque no son tangibles ni pueden ser sometidos estrechamente al análisis del escalpelo científico. No es ciencia; pero no por esto deja de prestar servicios a la acción humana en las propias vías del conocimiento si hay una orientación al ideal, si esos conceptos, por indefinidos que sean, permiten al espíritu elevarse a un orden mental superior de aspiraciones. Con eso solo, ya ejerce una acción benéfica, estimulante y convergente con la de la ciencia misma.

El desdén de algunos hombres de ciencia con respecto a la poesía, ha tomado como blanco la mala poesía, es decir, la que abusa de la sonoridad de las palabras, exenta de todo concepto, —vicio, este último, por demás frecuente también en las otras ramas a que nos hemos referido—; pero esos mismos simples anhelos vagos, las visiones, a veces las "verdades" que vislumbra el poeta, aunque no puede explicarlas, representan un esfuerzo estimable que no debe menospreciarse, fuera del caso en que nos halláramos habilitados para establecer con fijeza que en ellas nada hay de aprovechable, nada de ideal

realizable, que es todo utopía; de otro modo no, por cuanto ese mismo aleteo hacia la verdad puede servir para plantear o estimular, y aún para columbrar un nuevo orden de investigaciones a ensayarse, las que pueden ser de verdadero interés científico. No debemos olvidar que, en resumidas cuentas, ni un solo sabio hay que no tenga mucho que aprender, así como que tampoco hay un ignorante que no tenga algo que enseñar. ¿Qué se dirá, pues, del poeta, que es, a veces, un verdadero vidente? ¿Podría desestimarse el concurso que prestan estos ardorosos trabajadores de la idea, en cualquier órbita en que actúen, aun cuando sea en los propios dominios más marginales del conocimiento?

No es preciso que se dirija la acción dentro de la vía francamente investigatorio-científica, para que puedan aportarse elementos favorables a la evolución en los dominios del pensamiento mismo. Así como Goethe vislumbra los horizontes del moderno monismo, Shakespeare penetra en los misterios de la psicología morbosa y Baudelaire percibe los fenómenos de la audición coloreada. Éstas y muchas otras intuiciones geniales, acaso han preparado o contribuído a estimular las propias investigaciones científicas, en estos campos aún no iluminados por la ciencia misma, si bien explorados hoy día en vías más promisoras de esclarecimiento. El poeta y el literato son los que se acercan más al investigador científico.

Dado que estas artes tienen libertad en los medios de expresión, aunque menos la poesía que la prosa literaria, por las restricciones de sus reglas de lenguaje, —lo cual se advierte en la propia elección

de los asuntos poéticos y literarios—, su acción es propicia al avance.

Quizá no hay un estado psíquico en el cual no intervengan de algún modo las dos formas mentales de ideación e idealización, según se ha dicho ya, si bien lo más frecuente es que prepondere una u otra. Como que estas ramas pueden alimentarse en ambos dominios, tienen una gran amplitud de acción. Es así que vemos a veces idear acerca de idealizaciones o idealizar respecto de asuntos típicamente ideadores. La propia obra de índole científica, por ejemplo, puede sugerir idealizaciones, como ocurre tan a menudo en la novela, el drama, etc., en que la ideación científica aparece como asunto librado a los devaneos de la imaginación fantástica, soñadora, de igual modo que en la novela y el drama realista se tiende a dar un carácter más ideador a las propias pasiones que emergen del dominio evocador, emocional; pero en los dos campos en que se agita la cerebración intelectiva hay, así como en sus confluencias, espacios inmensos donde acudir en busca de nuevos senderos, de nuevos matices, de nuevas documentaciones y antecedentes que pueden servir lo mismo al poeta que al literato, al dramaturgo, etc., para señalar un nuevo derrotero hacia el conocimiento.

Todas estas disciplinas en los vastos dominios a que se dirige el entendimiento; todos estos aportes a la obra común de la conquista cognoscitiva; todos estos esfuerzos que se operan en el dominio subjetivo, tan personal como es, van tejiendo una red de hilos psicológicos que permitirán al investigador concretar una verdad. Estos artistas, al actuar en todos los dominios con libertad completa de acción, pueden evolucionar mucho más resueltamente que los emo-

cionales, propendiendo a la transformación de las modalidades estéticas, encareciendo cada vez más los esteticismos de orden superior racional. Si su acción de avance, debido a los encantos de la leyenda, no es muy resuelta, es, en cambio, definida, y su acción divulgadora evidente, tan evidente como que la difusión del conocimiento es una de las palancas más eficaces para fomentar el progreso.

El arte científica

Esta forma artística, a la inversa de lo que ocurre con las artes conservatistas, que viven del pasado, se preocupa de indagar, de concretar, de precisar lo que hay de verdad en cada orden de relacionamientos, fuera de todo prejuicio. Aplicada a conocer, por todas las vías posibles, por todos los recursos que puedan imaginarse, resulta de una fecundidad incomparable e influye poderosamente en la evolución general, así como en la evolución estética, que es una consecuencia de aquélla, y lo mismo en el dominio ideológico que en el material. Cada conquista de conocimiento y aun cada nueva vía investigatoria, presuponen una revulsión saludable, siempre proficua en la actividad general, la que, de otro modo, permanecería inmutable dentro de los moldes inveterados de la rutina tradicional. Todas las ramas artísticas, unas más y otras menos, según sus aptitudes para asimilar, y todas las modalidades psíquicas, son tributarias de la ciencia y de la investigación científica, que concreta a la ciencia humana en su esfuerzo victorioso terminal. Los caudales que suministra el artífice científico se apro-

vechan de mil maneras, en la obra de utilizamiento y de divulgación. Es el arte aplicado a conocer, pues, el que permite que avancemos; es el arte matriz.

Fuera del conocimiento no hay progreso posible, en ningún orden de asuntos; fuera del conocimiento la especie humana vegetaría tristemente, estancada en sus formas de acción tradicional, explotando el pasado, sin articular una sola iniciativa de mejoramiento Puede decirse que no habría distinción entre lo primitivo y lo evolucionado, puesto que la evolución sería imposible.

Lo que hace tan fecunda a esta rama de la actividad, es su insumisión al prejuicio, que le permite estudiar libremente la realidad y todos los relacionamientos del hombre para con ella, así como le permite también utilizar con igual libertad todos los recursos de acción. El perpetuo choque de ideas de los hombres y los pueblos se engendra, precisamente, por la resistencia tradicional a todo avance en la aplicación del conocimiento; pero, a pesar de ese obstáculo, se van rectificando incesantemente las afirmaciones pretéritas, porque es imposible resistir a la verdad, una vez que ella se perfila y se concreta. Por más tercos que sean los reaccionarios, tienen que rendirse a ella y tienen que asimilarla tanto como puedan, y aunque lo hagan de mal talante. La verdad es soberana.

Mientras que los cultores incondicionales del pasado se esmeran en vituperar como una irreverencia audaz toda rebelión contra los preceptos y enseñamientos tradicionales, no se esmeran menos los combativos en acumular antecedentes y observaciones para que la obra científica se lleve a buen término. Es así que se realiza la evolución. Nosotros no per-

cibimos la enormidad del esfuerzo operado en esa vía, a causa de un doble factor de desconocimiento. la generosidad con que idealizamos, magnificando el pasado, y la tacañería con que valoramos las excelencias de lo nuevo. Ese misoneísmo esencial, fruto de las preocupaciones ancestrales, si bien lo va reduciendo la obra del propio proceso evolutivo, puede palparse, a cada paso, al considerar las resistencias que ofrecen todavía las clases conservadoras y reaccionarias a toda reforma, por más documentada que se halle su proposición

No basta, pues, que se realice una conquista en el orden científico, para que la especie pueda aprovecharla en toda su extensión: es preciso que se la rumie pacientemente, para asimilarla poco a poco; pero eso lo hace cada cual, de un modo indefectible, con arreglo a sus aptitudes. Si no es más efectivo y más rápido el progreso, se debe a la resistencia sistemática, —podría decirse orgánica—, que oponen los cultores de la tradición, prendados de lo que constituye su propia ascendencia, su propia historia, más que de los anhelos y esperanzas; más preocupados de sí mismos, pues, que de elaborar ideas y preparar conquistas para forjar la historia de los que vendrán después.

Si no fuera por la acción científica positiva, nos hallaríamos aún en la mísera condición de los hombres primitivos, viendo los mil fantasmas atormentadores creados por las ilusiones de la ignorancia, e incapacitados para todo esteticismo superior. Se comprende que en ese lúgubre ambiente aplicado al hechizo, no pudiera prosperar esta modalidad, dado que cada hombre era un centro, cabeza de turco de todos los agentes exteriores que, con aspectos de-

moníacos, se suponían conjurados contra él. Víctima así de su propia saña, —el peor de los enemigos es uno mismo, en estos casos—, sólo ha podido salir de tal condición tristísima por obra del conocimiento, que ha desarmado al formidable enemigo, reconciliando al hombre consigo mismo y con la realidad, que va a identificarse con él. Esa obra es la que lo ha "normalizado", dándole aptitudes para el esteticismo. ¿Podría negarse, entonces, la eficacia de la obra científica en la evolución estética?

El arte industrial

Se distingue el arte industrial por su índole eminentemente divulgadora. Puede decirse que la industria ofrece, más que ninguna otra rama artística, condiciones admirables de asimilación y de divulgación. Cada descubrimiento, en cualquier dominio que se realice, se aprovecha de inmediato para diseminarlo, tendiendo a hacer sentir sus consecuencias de un modo tan rápido como general. Esta rama artística es singularmente favorable a los intereses de la especie.

Es que el industrial, como el investigador científico, no están limitados por ninguna barrera en sus respectivos campos de acción, ni por ningún procedimiento técnico; al contrario, ponen todo recurso libremente a contribución para obrar, y es esto lo que hace tan eficaz y tan apta su acción, para determinar el avance.

El industrial procede sin reparos de ningún género, como no sea el lucro; pero éste, lejos de ser un obstáculo, es un aguijón que lo estimula a inge-

niarse de infinitas maneras para ofrecer sus productos. En la competencia que se plantea para saciar la demanda, se esmera en ofrecer lo más, y lo mejor que le es dado presentar, en las condiciones más ventajosas, y es así que hemos llegado a un auge tal que sorprende, verdaderamente. Si se piensa un instante en todas las manipulaciones que ha requerido cualquiera de los utensilios que tenemos sobre nuestra mesa de trabajo, en todas las dificultades que han tenido que vencerse, una a una, para que por un precio irrisorio, a veces, podamos escribir y cambiar de pluma, en vez de salir a cazar aves para procurárnoslas, inferiores; si se piensa acerca de lo que ha sido menester para sustituir al papirus o al pergamino por estas tersas y blancas carillas que obtenemos por un precio ínfimo, así como en el trabajo y la perdida de tiempo que implicaría el conseguir por esfuerzo propio la tinta, la goma, los fósforos, las tijeras, el cortaplumas, no ya los libros instructivos que sobre cualquier materia pueden lograr todos los hombres; si se piensa en las comodidades, seguridades, facilidades e informaciones que suministra, es preciso reconocer que la industria humana ha realizado hechos que confinan con el prodigio.

Pero esto mismo es insignificante con relación a sus efectos. La instrucción, la mayor libertad de pensamiento que tales concursos aparejan, la difusión de todos estos beneficios en todos los planos de la acción y de la vida, son inenarrables.

En la actividad industrial, el poder de absorción de todo conocimiento equivale, puede decirse, al de expansión. Apenas se realiza una conquista cualquiera, el industrial se apresta a deducir todas sus consecuencias aprovechables con todo su ingenio, y

es tal su celo, su afán por vencer, que realiza a veces verdaderas proezas. Esta forma, típicamente activa, no sólo en cuanto hace participar de las ventajas del conocimiento al mayor número posible de hombres, sino en cuanto sirve de poderoso acicate al propio investigador, debe considerarse como altamente estimable en la obra evolucional, desde que favorece y estimula el esfuerzo investigatorio, e irradia los beneficios alcanzados hacia todos los vientos. Ningún aliado de la ciencia es más recomendable, puesto que ninguno le presta una contribución mayor.

Los efectos de la doble acción de las industrias, como estimulantes del progreso científico y como agentes de divulgación, resultan de una evidencia tal, que nos parece inoficioso demostrarlos.

VII. CONCLUSIONES

Dado que la evolución estética se realiza como una consecuencia de la evolución general, según lo dijimos, es lógico pensar que "el conocimiento" es el factor más favorable al esteticismo, por cuanto es el propulsor más fecundo y efectivo en la obra evolucional.

Aun cuando el concepto dominante acerca del esteticismo, del arte y de la belleza se halle en completa discordancia con esta conclusión, nosotros no vacilamos al sustentarla. Estamos persuadidos de que, inequívocamente, la ciencia y la investigación científica son las que hacen prosperar y desenvolver lo mismo las formas artísticas que las estéticas, y para verlo no será preciso acudir a demostraciones de una extremada complicación· basta considerar

que el progreso realizado en cualquier rama artística y en todas las concepciones estéticas, siempre corresponde a un paso de avance en el conocimiento; y para comprobarlo, no hay más que observar cómo las culturas adictas al conocimiento han prosperado mucho más que las que viven del pasado, es decir, las emocionales, y entre éstas, cada vez menos, las más emocionales.

Si se suprimiera la aptitud de conocer, no se podría determinar ya un solo paso de progreso en la evolución humana. No habría razón alguna para la transformación de los modos ordinarios de operar, y entonces se cristalizaría la acción dentro de las pautas que regían, las que, por lo demás, han sido también determinadas, a su vez, las propias inferiores, más inferiores, por el conocimiento, nada más que por el conocimiento. ¿Se concibe, acaso, una reforma cualquiera, en la acción, sin ese concurso? No, seguramente; y, en cambio, apenas se concreta una verdad cualquiera, unos y otros, todos, se sirven de ella; hasta los más reacios la toman en cuenta, porque no pueden dejar de hacerlo. Hasta los místicos, que son los que más se destacan por su misoneísmo, tienen que rendirse a la verdad conquistada, aun cuando se halle *en oposición* con sus más íntimas creencias, porque es una entidad que está por encima de todo, destinada a preponderar, por lo mismo.

Los emotivos de segundo grado, diremos, tan apegados también a lo tradicional, aunque por otras causas, que se suponen distintas si bien son más o menos congeneres, —quizá por derivaciones místicas—, por más que entiendan que sus convicciones son obra de pura racionalidad, tienen, así mismo,

que rendirse a la verdad, y modifican su plan de acción con arreglo a ella.

Por más que se suponga que lo emocional es algo extraordinario, que raya en el prodigio, es tan cierto que las formas científicas son superiores, que, apenas la disquisición cognoscitiva ilumina las tinieblas y medias tintas en que florece la idealización evocativa emocional, ésta se desvanece, y reina el razonamiento. Hasta que el conocimiento positivo de la realidad no precisa los hechos del mundo exterior y del psíquico, tales como son en sus relacionamientos estrictos para con nosotros, cada cual los idealiza y los considera a su antojo; pero así que se concreta su conocimiento, cesan las idealizaciones y se truecan en razonamientos. Las leyendas, los milagros, los fantasmas, las sirenas, los gnomos, los pegasos, los endriagos, las dríades, las hadas, etc., se van eclipsando así que se avanza más y más en el conocimiento de la realidad. Hoy casi no se ven, ni imaginativamente. El más rico filón de los artistas emocionales se va disipando, como se disipó el prestigio del trueno y del rayo. Es que a medida que el hombre amplía su conocimiento, se transforma y se reduce ineludiblemente el dominio de las idealizaciones arbitrarias.

Las propias artes plásticas y la arquitectura, así como la poesía y la música, que parecían consagradas al culto privativo de la belleza, de una belleza ultraterrena, sublime, han tenido que bajar de su pedestal, para asimilar cuanto les es posible los conocimientos alcanzados por la investigación científica, y así se va transformando el concepto estético y artístico por obra de la evolución, en todos los dominios. Hay que convenir, por lo demás, en que

sería pequeño, mísero aun, el concepto de la belleza, si tuviera que mantenerse definitivamente recluído en el abismo de lo que fue. Se le presentaría así como una diosa impenitente, con la cara vuelta hacia atrás, en busca de consuelo, y de inspiraciones. Si, según las opiniones consagradas, sólo es bello "lo que nos emociona", resultaría que sólo es bello lo que nos evoca el pasado mediante un desconocimiento de la realidad, consumado en el sentido de la tradición, tantas veces fabulosa, y que es tanto más bello lo que más nos interna en ese antro, sobre todo cuando penetramos "emocionados", es decir, con los ojos vendados por la quimera.

A pesar de todas estas disposiciones a ensalzar lo emocional como superior, y a los cultores de la emoción como magos, capaces del ensalmo milagroso ilusivo, la evolución efectiva determina el avance de estas propias artes reaccionarias, encauzándolas hacia el solaz, que es su máxima expresión, y haciéndoles prestar su concurso como auxiliares de las demás ramas artísticas, que es su máxima forma de utilización racional. La propia música tiende, cada día más, a las formas de esparcimiento, al multiplicar la variedad de sus manifestaciones, y al diseminarlas, cada vez más, por la divulgación. La pintura y la escultura, bajo el impulso de las nuevas orientaciones y dentro del concepto de "la sobriedad en la unidad", como medio más eficaz de consecución, van democratizándose, paralelamente, al insinuarse en todas las manifestaciones de la industria, para concurrir a las nuevas y crecientes necesidades sociales. Bajo el influjo de aquel nuevo medio de consecución a que acabamos de referirnos, el que parece haberse introducido desde el Japón a Europa, a mediados del siglo

pasado, —concepto que tanto se ajusta a los ideales modernos—, se encaminan las artes plásticas *a la decoración*. Esta nueva manera de encararlas fue como un soplo de frescura auroral sobre la frente abatida de un academismo estéril, maltrecho, ya trasnochado y marchito, el que pretendía mantener su cetro tradicional casi regio, casi deífico, dentro de lo suntuoso, ampuloso y pedantesco. Gracias a esa nueva serie de informes y concursos se ha determinado una expansión en las aplicaciones plásticas, cuyas consecuencias sería hoy ya imposible apreciarlas con justeza.

Destronada la suntuosidad que parecía ser un elemento inseparable de la obra plástica, se han iniciado múltiples corrientes de aplicacion divulgadora, tales que, son ya muy pocos, a la sazón, los que no pueden gozar en sus viviendas de los encantos de una evocación grata, mitigante. Ya no es preciso ser potentados, ni ostentar gran profusión de costosos objetos de arte en las salas y habitaciones de una vivienda, para que ellas resulten adecuadas a su servicio, y amables por lo mismo. Al contrario, basta una cerámica industrial, una burda tela decorativa, un simple tono, a veces, para determinar una armonía que nos hace amar nuestra choza tanto o más de lo que puede amar el millonario a la suya, palaciega.

El japonés, que ha podido unir a su frugalidad los más exquisitos refinamientos, decora su habitación con una planta o una guía florida dispuesta hábilmente, y cultiva dentro de la mayor parsimonia su esteticismo, mejor que el afectado advenedizo rastacuero con sus lujos de relumbrón. Este nuevo rumbo de las artes plásticas, como una expansión del color y de la línea, aplicados a difundir el bienestar

en las propias extracciones sociales más desheredadas, tiende así a concurrir a la evolución general, en una vía igualitaria, y esto se debe exclusivamente a las constataciones de la ciencia, es decir, a una conciencia más informada. Era preciso que la investigación cognoscitiva hubiese reducido tantos y tan inveterados prejuicios como traía consigo la corriente tradicional, para que pudiera asimilarse ese elemento de democratización, de socialización, que por una ironía trajo el Oriente, tan encandilado aún con los prestigios de la leyenda y con los beneficios de la autocracia divinizada, si bien queriendo abrir los ojos, a su vez.

Los sumos artistas son, pues, en oposición al concepto corriente, los que lo subordinan *todo* al conocimiento, en su afán de disipar el misterio, el misterio que atribulaba y quedaba incólume en tanto que se le quizo explicar por causas fantásticas, sobrenaturales. Ellos son los que desmontando el prejuicio ancestral por entre la propia maraña de cerebraciones que, por causas hereditarias y, por lo mismo, estructurales, tendían a mantener el error como una invalorable y sacrosanta reliquia, han abierto la conciencia a las luminosidades de la realidad generosa. ¿Con qué razones podría disputarse, pues, por nadie la preeminencia que corresponde a la investigación en el progreso humano? ¿Podrían pretender esa preeminencia, acaso, los emotivos, los soñadores, por superior que sea su cepa emocional?

Precisamente, las artes emocionales, es decir, evocadoras, las que por lo mismo gozaban de mayor prestigio en la conciencia humana, son las que menos cuentan con elementos para desplegar un pensamiento dominante. Ni el sonido distribuído en el

tiempo, ni el plano o la línea, el claroscuro o el color pueden plasmar eficazmente otra cosa que no sea una evocación, una sugestión del pasado, que si es estimable por el solaz que procura, no contiene ni puede contener un concepto amplificador en las vías del conocimiento a conquistarse, como elemento más eficaz y profícuo en la evolución que *nos impone* la realidad, o sea nuestra propia estructura, y que nos lo impone como algo superior, más elevado. Entiéndase bien que nosotros no desconocemos la importancia ni la utilidad de las artes emocionales, y tanto menos cuanto que ellas evolucionan a base de conocimiento; lo que desconocemos es su preeminencia sobre las demás formas utilitarias, racionales. Sabemos que a causa de un espejismo tradicional se considera lo útil y positivo como algo inferior, y este colmo de desconocimiento es el que desearíamos patentizar; sabemos que a la realidad, en la manera usual de pensar, se la cotiza como algo superable, por efecto de ese mismo desconocimiento que incita a dar precedencia a lo menos útil sobre lo más útil, con un lirismo inexcusable; y deseamos demostrar que es tal la magnitud de este absurdo, que, a pesar de él, nos rendimos a la realidad como lo más útil y aun imperativo y superior, en todo momento, y la reconocemos como soberana en el instante mismo en que pretendemos desconocerla. En esa virtud es que, apenas se concreta una verdad, que no es otra cosa que una realidad conocida, nos sometemos incondicionalmente a ella, tanto los emocionales como los creyentes y los ateos, todos por igual. Únicamente quedan privados de sus beneficios, pues, los ignorantes, por hallarse imposibilitados o incapacitados para

asimilar. Los demás, todos se acogen a la conquista, y la aprovechan. Todos capitulan.

Sólo por una abstracción mental nos es dado intentar, —vanamente, por lo demás—, su desconocimiento. Es que ponernos en contradicción con la realidad, es contradecirnos a nosotros mismos, que somos parte de ella; y esto es un flagrante contrasentido. Debido a eso es que todas las artes, y todos los hombres, y todas las formas de ideación, de idealización y de actuación se van transformando incesantemente al contacto de la realidad, a su mayor conocimiento. Si fuera posible abarcar de una buena vez todo el conocimiento de la realidad, nos rendiríamos mentalmente a su evidencia, como nos rendimos físicamente a un rayo que nos fulmina; pero como el conocimiento se opera por etapas, lenta y fatigosamente, cada cual se mantiene dentro de sus respectivas posiciones, y asimila lo que no puede dejar de asimilar. Es claro que se ofrecen todos los matices imaginables, en cuanto a las predisposiciones asimilativas; pero esa ley natural se cumple así mismo ineluctablemente.

Si, como se ha dicho, el arte es un medio, y no una finalidad, es inconsulto negar que es el concepto de la obra, y no la forma de exteriorización, lo que ha de apreciarse en primer término. ¿Y cómo podría acordarse a las llamadas bellas artes una primacía sobre las formas artísticas consagradas a ampliar el caudal de verdades positivas y a consolidar el mayor y progresivo dominio del hombre, dentro de un mejoramiento constante? ¿Por qué hemos de otorgar una preeminencia, en el orden de las conquistas humanas que presupone la evolución, al ensueño sobre el conocimiento? Ni la obra benemérita de los que

utilizan el conocimiento, en sus múltiples aplicaciones, ni la del propio divulgador genial, pueden disputar la derecha al investigador científico triunfal, en cuanto a su acción en los destinos de la humanidad.

Las más "bellas" obras del arte humano son las que lograron explicar una parte, por pequeña que ella sea, del inmenso misterio que nos conturba, las que han encontrado una ley por la que se rigen los fenómenos naturales, un hilo conductor en medio de un torbellino perpetuo, cambiante como las visiones caleidoscópicas, indescifrable, que nos abruma porque es indescifrable, y que, conocido, resultaría ser un opimo tesoro. Una verdad de carácter general que resiste al análisis comprobatorio, una verdad que se impone a todos por igual, es un factor vigoroso de evolución, una palanca que al elevar la conciencia humana pondera al hombre, lo equilibra, lo vincula consigo mismo y con la naturaleza, erigiéndolo así en ser superior y dominante. La consecución de la verdad es la obra máxima del arte, es ella la que ha sustraído a la humanidad de sus torturas y humillantes vasallajes cuando era un inerme organismo sometido a sus visiones fantásticas, devorado por su propia supersticiosidad pantófoba. Merced a la obra de la investigación escrupulosa y libre, es que ha podido llegar a la vibración estética, primeramente dentro de las formas emocionales inferiores, llegando luego a las propias cerebraciones racionales, de una racionalidad cada vez más amplia, más consciente y dominante.

En resumen, si observamos lo que ocurre en el proceso de la evolución artística y estética, vemos, por una parte, que todas las formas activas tienden a racionalizarse por el conocimiento, así como que

cada rama artística concurre a la evolución general con arreglo a la calidad de sus medios ordinarios de acción, y advertimos, por la otra, que la aptitud asimilatoria de conocimiento es siempre proporcional a los recursos de acción y de expresión, de donde resulta que el aporte de cada rama artística es tanto más valioso e intenso cuanto más pueda dicha rama penetrar en el conocimiento, y tanto más favorable a los intereses de la especie cuanto más pueda divulgar el conocimiento. Cuanto a la dirección, se comprende que las ramas menos trabadas por el culto a lo tradicional son las más propicias al proceso evolutivo.

FIN DEL TOMO II

Í N D I C E

	Pág.
LA ESTÉTICA — PARTE SEGUNDA	7
I. LA SUPUESTA CIENCIA ESTÉTICA	9
II. CAMPO EN QUE FLORECE EL FENÓMENO ESTÉTICO	
I. Realidad, Ilusión	29
II. Nuestro relacionamiento con el mundo exterior	46
III Formas de relacionamiento	63
III. GENERACIÓN DEL FENÓMENO ESTÉTICO	80
IV. LA EMOCIÓN ESTÉTICA	
I. La emoción en general	93
II. Emoción estética	111
V. BELLEZA EMOCIONAL Y BELLEZA RACIONAL ...	130
VI. NATURALEZA DE LA MODALIDAD ESTÉTICA	
I. Necesidad de considerar integrado todo fenómeno estético con un concurso subjetivo	142
II. Relativismo de la modalidad estética	154
III. Lo bello y lo superfluo	168

Pág.

VII. EL ARTE Y LA EVOLUCIÓN ESTÉTICA

I. Relación entre el arte y la estética 175

II. Evolución emocional 181

III. Evolución del esteticismo 191

IV. El pasado 199

V. La evolución estética es una consecuencia de la evolución general 209

VI. Influencia del arte en la evolución estética . 215

Las artes plásticas y la música 217

La arquitectura y las artes decorativas 224

Literatura, poesía y demás derivaciones del lenguaje: oratoria, teatro, etc. 228

El arte científico 233

El arte industrial 236

VII Conclusiones 238