

REVILLA Y MORENO, MANUEL DE LA (1846-1881)

ELEMENTOS ESENCIALES DEL ARTE LITERARIO

INDICE:

SECCIÓN PRIMERA

La belleza

SECCIÓN SEGUNDA

La palabra

SECCIÓN PRIMERA

La belleza

LECCION I

Procedimiento necesario para formar el concepto de la belleza. -Análisis de la emoción estética. -Concepto subjetivo de la belleza. -Análisis de las cualidades constitutivas de los objetos bellos. -Concepto objetivo de la belleza. -Cuestión sobre la objetividad de la belleza.

Uno de los conceptos más difíciles de determinar científicamente es el de la belleza; tanto, que bien puede asegurarse que ni una sola de sus definiciones es satisfactoria, acaso porque casi todas se fundan en conceptos deducidos *a priori* más que en datos experimentales, o porque responden a sistemas preconcebidos, que fuerzan al espíritu a concebir lo bello, no como es, sino como es necesario que sea para que su definición se adapte a las exigencias del sistema. Débese también esta imperfección de todas las definiciones de lo bello, a que hay, en lo que se llama belleza, algo verdaderamente indefinible e inefable (como todo lo que afecta a la sensibilidad), especie de *quid divinum* que queda fuera de toda definición.

Por tales razones, y sin poner en tela de juicio el valor que pueda tener en materia estética la especulación metafísica, entendemos que el procedimiento más oportuno para formar un concepto de la belleza, es apelar a los datos de la experiencia y a las indicaciones del sentido común, analizarlos detenidamente y llegar así a la formación de dicho concepto,

prescindiendo de toda especulación *a priori*, y encerrándose en los límites de una indagación analítica y experimental.

Es cosa evidente que todo hombre, por inculto que sea, tiene alguna idea y sentimiento de lo bello, no siéndolo menos que esta idea y este sentimiento proceden de la experiencia, pues nadie tendría noción de lo bello sin haber visto antes objetos bellos.

La idea de lo bello procede del sentimiento de lo bello; es decir, de una emoción especial causada en el hombre por ciertos objetos. Distinguida esta emoción de todas las restantes, el hombre trata de darse cuenta de las causas que la producen, esto es, de las condiciones que ha de poseer un objeto para producirla; y una vez descubiertas estas causas, las reúne en una noción o concepto general, que constituye la idea de lo bello. Como esta indagación de las causas objetivas de la emoción estética requiere cierto grado de reflexión y cultura, la mayoría de los hombres no convierte en idea su sentimiento de lo bello, lo cual explica cómo todos sentimos y apreciamos lo bello y lo distinguimos de lo feo, y sin embargo, no todos somos capaces de formarnos un claro concepto de la belleza.

Por eso, en el sentido común, no hallamos más que conceptos subjetivos de lo bello, que para la mayoría de las gentes no es otra cosa que la causa desconocida de la especial emoción a que se llama *estética*. El sentido común distingue perfectamente esta emoción de toda otra, pero no alcanza a explicar su causa.

Considerado subjetivamente (como lo hace el sentido común), lo bello es lo que causa en nuestro ánimo una emoción agradable, desinteresada, pura, que afecta a todas nuestras facultades, y singularmente a la sensibilidad y a la fantasía, que halaga al alma y a los sentidos (y, en ocasiones, sólo a la primera); emoción que tiene algo de indescriptible e inefable, y que no se confunde con el apetito sensual, con el ansia de la posesión, con el incentivo de la utilidad, con la admiración que causa lo perfecto, con el amor que inspira lo bueno, ni con el simple agrado que produce lo que conforma con nuestra naturaleza o con el estado en que nos encontramos.

Esta emoción es independiente de toda consideración de finalidad, y no supone ningún concepto previo. El objeto bello no es amado, ni nos conmueve, porque hallamos en él conformidad con ningún fin predeterminado (bien o utilidad), ni porque reconozcamos en él tales o cuáles propiedades laboriosamente descubiertas por la reflexión, ni porque satisfaga ninguna necesidad de nuestro ser. Una vez contemplado, sin concepto alguno, sin reflexión previa, ni consideración de fin, el objeto bello se nos impone y causa en nosotros la emoción expuesta.

Así, cuando decimos que un objeto es bueno, afirmamos esta cualidad, porque reconocemos en el objeto la conformidad con un fin de que tenemos concepto; cuando afirmamos que es útil, significamos que satisface una necesidad determinada; cuando aseguramos que es perfecto, damos a entender que descubrimos en él todo aquel conjunto de excelentes cualidades que creemos debe poseer; pero cuando decimos que es bello, no tenemos en cuenta el fin a que responde, la necesidad que satisface, ni las excelencias que posee; no suponemos, en suma, concepto alguno ni consideración de fin.

Lo bello es, ante todo, causa de emoción, y afecta predominantemente a la sensibilidad y la fantasía, al paso que lo perfecto, lo bueno, lo útil y lo agradable sensual, pueden afectar a otras facultades, y no a las precitadas, aunque a éstas afecten también en ocasiones. Y si, por ventura, un mismo objeto produce la emoción propia de lo bello, y a la vez las que pueden ser originadas por otras cualidades, nunca se confunden estas emociones. La emoción causada por la contemplación de un hermoso caballo, se distingue perfectamente del deseo de poseerlo, producido por el conocimiento de sus buenas cualidades y de su utilidad. El placer sensible que causa el olor de una rosa no se confunde con la emoción producida por la vista de sus bellos colores, ni forma parte de la idea de la belleza de la rosa; nadie dice que las rosas son bellas porque huelen bien.

Lo bello pudiera, pues, definirse subjetivamente, diciendo que es *lo que, sin concepto alguno previo, ni consideración de finalidad, causa en el hombre una emoción agradable, pura y desinteresada.*

Pero este análisis no basta para nuestro objeto. La Ciencia no se da por satisfecha con un concepto subjetivo de la belleza; no le basta saber qué efecto causa en nosotros el objeto bello, sino que aspira a averiguar qué condiciones requieren los objetos para producir ese efecto; o lo que es igual, quiere poseer la idea, y no el mero sentimiento de lo bello, que es lo que hasta ahora hemos logrado indagar en este análisis. Es, pues, necesario, que formemos el concepto objetivo de la belleza.

No todos los objetos causan en nosotros la emoción de lo bello, pues los hay que inspiran una emoción, análoga en sus caracteres, pero contraria a aquélla, que nos obliga a denominarlos feos, naciendo de aquí una idea opuesta a la belleza (la *fealdad*, y hay otros que no producen ninguna de ambas emociones, y que por tal razón se llaman *indiferentes*. Esta diferencia en la emoción, supone otra en el objeto que la causa. Hay, pues, que analizar las condiciones que hacen capaz al objeto de producir la emoción estética o su contraria; al conjunto de estas condiciones, o acaso a la resultante de todas ellas, se da el nombre de belleza o el de fealdad.

Fijando nuestra consideración en los objetos que apellidamos bellos, advertimos desde luego que la emoción estética sigue inmediatamente a la contemplación del objeto, y no requiere que éste sea analizado y descompuesto en todas sus partes, ni menos que se penetre en su interioridad, o lo que es lo mismo, la simple presencia del objeto, sin ulterior análisis, basta para despertar la emoción estética.

Ahora bien: lo que inmediatamente contemplamos en todo objeto, no es su contenido interior, ni lo que se llama su esencia, sino su apariencia externa, lo que se llama su forma. Luego, si la emoción estética se produce de la manera dicha, hay motivo para pensar que su causa reside en la forma del objeto, y que la belleza, por tanto, si es cualidad objetiva, debe ser cualidad formal.

Y así es, en efecto. Para declarar que un objeto es bello, basta la contemplación de su forma exterior y sensible. Ninguna necesidad tenemos de conocer la constitución interna

de una flor para tenerla por bella; bástanos para esto ver los colores que la matizan y las formas que afectan sus partes.

Por esto se distingue la belleza de la perfección, la cual se refiere tanto a lo exterior como a lo interior del objeto, por lo cual puede éste no ser bello, y, sin embargo, poseer perfecciones que no constituyen belleza por no aparecer en su forma.

La belleza, pues, reside en la forma; es una cualidad formal. Veamos ahora qué requisitos ha de poseer la forma de un objeto para merecer el nombre de bella, y apelemos, para averiguarlo, a lo que nos dice la experiencia.

La inmensa variedad de objetos bellos que la realidad ofrece, pertenecientes a ordenes muy diversos, dificulta mucho esta indagación, y puede ser causa de señalar caracteres de belleza que no se apliquen a todos los objetos. De aquí algunas definiciones de lo bello, en las cuales no caben todos los objetos que así se llaman. Para evitar este peligro, hay que buscar en estos objetos caracteres muy comunes y generales que puedan constituir la idea abstracta de lo bello.

Conviene, ante todo, tener en cuenta que todos los objetos bellos pueden considerarse divididos en dos grandes grupos, a saber: objetos materiales y sensibles, u objetos espirituales, y que todas las cualidades que constituyen lo bello toman su nombre de los primeros, y por traslación se aplican a los segundos. La unidad, la variedad, el orden, la proporción, el carácter, la expresión, todos los requisitos que a lo bello asignan los estéticos, se entienden primeramente como cualidades materiales, aplicadas por traslación a los objetos espirituales, mediante una analogía que el espíritu descubre. Así, pues, al designar como cualidad general de los objetos bellos la unidad o la simetría, por ejemplo, se ha de entender que estas cualidades no son las mismas en los objetos materiales y en los espirituales, aunque sí análogas o semejantes.

Ahora bien: considerando todos los objetos, materiales o inmateriales, a que se denomina bellos, hallamos que la primera condición que ofrecen es la unidad de su forma exterior (sea o no correspondiente a la unidad de su íntima naturaleza). Ora resida en un objeto, ora en un conjunto de objetos lo que llamamos belleza, no la reconocemos, esto es, no experimentamos la emoción estética, si el objeto o el conjunto de objetos no manifiesta la unidad formal que se revela en la unidad de la impresión en nosotros causada. El monstruo que describe Horacio en su *Epístola a los Pisones*, es feo porque carece de unidad formal, y lo sería aunque su naturaleza interior fuera una.

Pero la unidad estética no es la uniformidad, que engendra la monotonía, sino la unidad varia, la unidad que se determina interiormente en variedad de partes contrapuestas. Una vasta llanura uniforme (el desierto, por ejemplo), una línea recta, no ofrecen belleza porque su unidad no contiene variedad.

La variedad por sí sola tampoco es bella, pues toda variedad sin unidad es confusión y desorden. La unidad manifestada en la variedad, la variedad reducida a unidad, o mejor, comprendida bajo la unidad, son las que constituyen lo bello. Esta unión de la unidad con

la variedad, mediante la cual la forma ofrece un todo, cuyas partes contrapuestas se enlazan entre sí, se refieren y corresponden unas a otras y se hallan contenidas bajo una unidad que las rige y que se manifiesta en ellas, se denomina *armonía*, y constituye el elemento fundamental de todo objeto bello.

Muchos estéticos definen la belleza únicamente por la armonía; pero esta definición, sobre ser incompleta, peca de extensa, pues comprende multitud de objetos que no son bellos, por más que no carezca su forma de armonía.

Esto se observa frecuentemente en el Arte, donde muchas obras de forma irreprochable bajo el punto de vista de la armonía, no merecen, sin embargo, el dictado de bellas, por faltarles otro requisito que, unido a la armonía, constituye el concepto completo de la belleza.

Con efecto; cuando la forma del objeto, por más que sea armónica, no expresa ni revela nada; cuando no la vemos animada por una fuerza que en ella se manifieste de una manera viva, original, característica; cuando el objeto no ofrece nada que le distinga entre la multitud de sus congéneres; cuando, en suma, carece de fuerza, vitalidad, carácter y expresión, el objeto, si no produce en nosotros la impresión de lo feo, cuando menos nos deja indiferentes y fríos. Una fisonomía humana, de facciones regulares y proporcionadas, pero desanimadas e inmóviles; una pieza de música, perfectamente amoldada a los preceptos del arte, pero en la cual no hay un motivo característico, ni una melodía expresiva y sentida, no despiertan en el ánimo la emoción estética, porque les falta una condición sin la cual no hay objeto bello, a saber: la expresión característica, la manifestación de la fuerza y de la vida.

La forma bella ha de ser armónica y expresiva, y ambas cualidades se unen tan estrechamente para constituir la belleza, que ninguna de ellas la constituye por separado, pues así como la armonía sin expresión no produce la emoción estética, tampoco la produce la expresión sin armonía.

Hallamos, pues, como resultado de todo este análisis, que los objetos que llamamos bellos se distinguen por poseer una forma armónica (esto es, una y varia, ordenada, proporcionada y regular) que expresa o manifiesta de un modo característico la fuerza o la vitalidad del objeto. Son, pues, la armonía y la expresión los dos factores fundamentales de la belleza, la cual, según esto puede definirse como *la forma armónica y expresiva, en que se manifiesta sensiblemente la fuerza o la vida del objeto*, o en otros términos, *la manifestación sensible de la fuerza o vida del objeto en forma armónica y expresiva*.

Reuniendo la definición subjetiva de la belleza, antes enunciada, con esta definición objetiva, puede quedar definitivamente formado su concepto, diciendo que *es bello todo objeto que, expresando armónicamente en su forma la fuerza o vida que le anima, causa en el ánimo del que lo contempla, sin previo concepto ni consideración de fin, una emoción agradable, pura y desinteresada*. A este concepto pueden referirse todas las definiciones que de lo bello han dado los filósofos, que generalmente lo definen por la

armonía, o por la expresión, o por ambas cosas, o sólo por la emoción que produce en el espíritu.

Éste sería el lugar donde debería tratarse de indagar si la belleza tiene o no realidad objetiva. Para esclarecer esta cuestión nos sería preciso desarrollar una serie de análisis y razonamientos que nos llevarían muy lejos de nuestro propósito. Además, la cuestión tiene escasa importancia práctica, pues sea o no objetiva la belleza, en lo que toca a su realización artística nos conducimos como si lo fuera, al modo que en nuestra vida ordinaria procedemos como si la realidad exterior fuera tal como nos parece. Estas cuestiones, planteadas y resueltas por la Filosofía crítica, tienen más importancia para la Ciencia que para la vida (y para el Arte por lo tanto), toda vez que nos es forzoso vivir conforme a las apariencias de la realidad y no a la realidad misma que desconocemos. Por otra parte, cualquiera que sea la solución que se dé al problema que aquí apuntamos, no es posible negar que la belleza, si no es una cualidad real de las cosas mismas, cuando menos se funda en alguna realidad, sea la que fuere, y a nosotros nos aparece como real o al menos como causa de algo real (la emoción estética). Y como quiera que con esto nos basta para gobernarnos en la vida y en el Arte, juzgamos inútil insistir en esta cuestión.

LECCION II

Limitación de la belleza finita. -La fealdad; su concepto. -Distinción entre lo feo y lo ridículo o cómico. -Concepto de lo cómico. -Sus caracteres distintivos. -En qué sentido y bajo qué condiciones puede lo cómico producir la emoción estética.

Del concepto de lo bello expuesto en la lección anterior, se deduce fácilmente que en el mundo no existe la belleza absoluta, o lo que es igual, que no hay objeto alguno que sea completamente bello. Con efecto, aparte de que la belleza es una perfección (la perfección de la forma externa de los objetos) y ningún ser de los que en el mundo existen es absolutamente perfecto, la observación nos muestra que en la realidad que experimentalmente conocemos, no hay un sólo objeto cuya forma ofrezca armonía perfecta ni expresión irreprochable de la vida o de la fuerza. Acompaña, pues, a la belleza un límite constante, una negación parcial, siempre relativa, y a este límite se denomina *fealdad*.

Lo feo es un concepto negativo que sólo negativamente puede definirse. Lo feo es *la negación parcial y relativa, el límite necesario y constante de lo bello*; es una carencia, una falta, que afecta siempre uno de los elementos de lo bello, a la armonía.

Con efecto, lo feo no consiste en la falta de expresión o de carácter en los objetos. Cuando un objeto es armónico, pero falto de carácter y expresión, se llama indiferente y no feo. La generalidad de los estéticos cree que todos los objetos son bellos o feos, lo cual es un error, contradicho por la experiencia y el sentido común, que a cada paso afirman la existencia de objetos indiferentes bajo el punto de vista estético, es decir, de objetos que no producen la emoción agradable que causa lo bello ni la repulsión que inspira lo feo. La inmensa mayoría de los objetos se halla en este caso.

Podrá decirse a esto que todo objeto posee algo bello, porque alguna armonía y alguna expresión tendrá (siquiera sea en cantidad mínima). No lo negamos, porque la carencia completa de las cualidades bellas constituiría una fealdad absoluta (que no existe), imposible de confundir con la indiferencia. Pero como quiera que la belleza (por grande que sea la objetividad que se le atribuya) no existe para nosotros, sino a condición de ser percibida, y como su percepción se revela por la emoción que el objeto causa, si esta emoción no se produce podemos asegurar con perfecto derecho que el objeto podrá ser bello en sí (lo cual, sobre ser dudoso cuando menos, nos importa muy poco), pero que para nosotros no lo es; y otro tanto podemos decir de la fealdad.

Existen, pues, objetos indiferentes, y si en ellos nos fijamos, fácilmente observaremos que no es la carencia de armonía, sino la de expresión y carácter la que les hace parecer tales. Cuando la armonía no existe, cuando el objeto es desordenado, desproporcionado, irregular, no nos inspira indiferencia, sino repulsión, y lo apellidamos feo, por más que sea expresivo. Así, decimos de los monos que son feos, por lo irregular de sus facciones y lo desordenado de sus gestos y movimientos, y sin embargo, pocos animales compiten con ellos en expresión. Pero cuando la armonía no va acompañada de expresión ni del carácter, cuando el objeto no manifiesta vida ni originalidad en sus proporcionadas y regulares formas, no decimos de él que es feo, pero tampoco que es bello, y su contemplación nos deja indiferentes. Tal sucede, por ejemplo, con las figuras geométricas y con muchos seres vivos que carecen de expresión.

Es, pues, lo feo la *falta de armonía en la forma de los objetos*, en todos los cuales existe en pequeña o grande escala, pues ningún objeto es absolutamente bello, sino que su belleza está limitada por esa carencia de armonía a que se llama fealdad. Pero en tal caso, si en todo objeto hay algo de fealdad, ¿en qué se distinguen los que llamamos feos de los que apellidamos bellos? Solamente en la extensión de su límite, en la cantidad de desorden que en ellos se observa. Cuando el límite (esto es, la fealdad) representa una cantidad insignificante, un detalle sin importancia, el objeto es bello; cuando el límite invade el objeto y reduce los elementos bellos a la más mínima expresión, el objeto es feo; o en otros términos, la fealdad es la menor cantidad posible de belleza en el objeto, y la belleza la menor cantidad posible de fealdad; de donde se infiere que lo bello y lo feo son ideas correlativas que mutuamente se limitan, con la única diferencia de ser la primera una idea positiva, al paso que es negativa la segunda, pues aquella supone cualidades positivas (armonía, proporción, regularidad, etc.), y la segunda sólo representa la negación parcial o limitación de estas cualidades.

En el uso vulgar suele confundirse lo feo con lo *ridículo* o *cómico*, cualidad que tiene con la fealdad indudables afinidades, pero también señaladas diferencias; lo ridículo o cómico es, con efecto, un desorden, perturbación o falta de armonía, y en tal sentido es análogo a lo feo, pero se distingue de éste en muchos conceptos.

En primer lugar, lo feo acompaña necesariamente a lo bello, y lo cómico no. No hay objeto que no tenga algo de feo, pero son muchos los que nada tienen de cómico o ridículo. Además, lo feo se halla en todo género de objetos, al paso que lo cómico se

produce únicamente en la vida de los seres inteligentes, lo cual se debe a que es propio del espíritu y extraño por completo a la naturaleza.

Lo cómico, por otra parte, no es un desorden permanente como lo feo, sino accidental y pasajero. Hay objetos feos, pero no los hay cómicos. Prodúcese lo cómico siempre en las situaciones y estados en que pueden constituirse y en los hechos que realizan los seres inteligentes, y no tiene, por tanto, más consistencia ni duración que un hecho o estado. De aquí que lo cómico puede desaparecer en el sujeto que lo produce, el cual deja entonces de ser ridículo, al paso que lo feo es indeleble. Además, la perturbación producida por lo cómico no tiene gravedad ni importancia, como puede tenerla la producida por lo feo.

Diferéncianse también lo feo y lo cómico en el género de impresión que en el espíritu producen. Lo feo causa siempre repulsión, repugnancia y a veces tristeza; por el contrario, lo cómico causa una impresión agradable y regocijada que se traduce en un especial fenómeno fisiológico, a que se llama *risa* (de donde procede su nombre de ridículo o risible). Lo cómico, además, puede convertirse en bello y causar emoción estética cuando es representado por el Arte, al paso que lo feo es siempre repulsivo, aunque el Arte lo reproduzca. ¿Qué es, pues, lo cómico o ridículo? Es *una falta de armonía, una perturbación o desorden de escasa importancia y gravedad, y de carácter accidental y pasajero, producida en los estados, situaciones o actos de los seres inteligentes.*

La forma más general del desorden cómico es el contraste, es la oposición entre lo que debiera producirse y lo producido. Contraste entre el fin a que se encamina una acción y los medios que para realizarla se emplean; contraste entre la importancia dada a un hecho y la que realmente tiene; contraste entre lo que piensa, siente o hace un hombre y lo que debió pensar, sentir o hacer; contraste entre la ley natural de un hecho y el accidente que ligeramente la perturba; contraste entre el propósito y el resultado, entre el deseo y el hecho, entre lo que se preveía y lo que se verifica; tales son las principales formas que puede revestir lo cómico.

Tiene más lo cómico de cuantitativo que de cualitativo, pues el grado de intensidad de una acción basta para convertirla de cómica en trágica o viceversa, por lo cual suele decirse que de lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso. Todo contraste en la vida puede, en efecto, ser dramático, trágico y hasta sublime, y juntamente puede ser cómico. La gravedad y trascendencia del resultado bastan para que un mismo hecho pueda ser o no cómico. Si al atacar D. Quijote a los molinos de viento recibiera la muerte, el hecho sería trágico; pero como el resultado de aquel cómico contraste entre la grandeza del intento de D. Quijote y la fuerza de que dispone para ello, se reduce a que el hidalgo manchego rueda por los suelos sin grave daño, el hecho se reduce a las proporciones de lo cómico. Además de la cantidad, influyen en la determinación de lo cómico multitud de circunstancias accidentales, como la calidad y condiciones del agente, la ocasión en que el hecho se verifica, y otras difíciles de enumerar. Pero por regla general puede decirse que ninguna perturbación es cómica, sino a condición de carecer de gravedad y de importancia.

Lo cómico tiene mucho de subjetivo, a lo cual contribuye en mucha parte su carácter accidental y transitorio. Cierto es que lo cómico existe en la realidad, pero también lo es que a veces sólo reside en el espíritu, que cree hallarlo donde realmente no se encuentra. La multitud de circunstancias que influyen en que una acción parezca cómica, da cierta inconsistencia y variabilidad a la noción de lo cómico, y hace que su apreciación varíe mucho según los casos en que éste se produce, y según el criterio y el estado de ánimo del que lo contempla. Una simple mudanza en la opinión de los hombres puede bastar para trocar en ridículo lo que realmente no lo es; como acontece con los trajes, las costumbres, y a veces los sentimientos y las ideas. Los sentimientos caballerescos, que en sí no son ridículos, y que en la Edad Media parecían bellos y hasta sublimes, eran cómicos en la época en que se escribió el *Quijote*, por estar en contradicción con la manera de ser de aquella sociedad. Hay, pues, cosas que en sí son ridículas, y otras que lo son según las circunstancias (o mejor, que lo parecen); lo cual denota que en la noción de lo cómico hay gran preponderancia del elemento subjetivo, más sin duda que en la de lo bello, aunque en ésta también se halle este elemento.

Lo cómico es formal como lo bello, y fácilmente se comprende que debe serlo, puesto que sólo se produce en los hechos, esto es, en determinaciones exteriores de la actividad de los seres inteligentes. La perturbación que lo caracteriza afecta, por tanto, únicamente a la forma de los objetos en que se produce, con la circunstancia especial de que, siendo un estado y no una cualidad, no puede darse jamás en la naturaleza interior de los seres, ni siquiera ser un elemento constitutivo de la forma de éstos.

Lo cómico real jamás es producción consciente y voluntaria del sujeto; nadie se pone en ridículo por su gusto. Precisamente esta falta de conciencia y voluntad del sujeto es una de las principales causas de la alegre emoción que lo cómico produce, hasta el punto de que, cuando aquel reconoce lo ridículo de su situación o de sus actos, cesa la emoción cómica inmediatamente. Sólo en el Arte se produce lo cómico voluntariamente por el artista, por lo cual la risa que su obra causa no recae sobre él, sino sobre lo que es en ella representado.

Lo cómico real no es bello, por cuya razón no es objeto de la Estética, sino en cuanto es origen y fuente de inspiración de las obras cómicas artísticas; no siendo exacto decir que lo cómico es objeto de la Estética porque siempre se produce en una realidad bella, a la cual perturba, pues lo mismo puede producirse en los objetos bellos que en los feos o indiferentes.

Lo cómico es origen de emoción estética cuando es representado por el Arte. En tal caso puede ser elemento estético bajo dos conceptos: o bien porque su representación artística sea bella, o bien porque, haciendo contraste con los elementos bellos de la obra, contribuya a darlos mayor relieve, lo cual puede hacer también lo feo. Pero en todos estos casos lo cómico en sí mismo no es bello, sino que la belleza que ofrece en la apariencia reside en su representación o en el papel que desempeña en la obra de arte. De igual manera (por lo bello de su representación o por razón del contraste) puede lo feo ser elemento estético de la obra artística, sin que pierda por esto su cualidad de tal.

La emoción especial que lo cómico produce, se une a la emoción estética en la contemplación de lo cómico artístico pero no se confunde con ella. En tal caso se duplica lo grato de la emoción estética, por razón del nuevo elemento que trae consigo lo cómico; pero también puede suceder que la exageración de lo cómico despoje de cualidades estéticas a la obra, o impida que se produzca la emoción que lo bello causa. Así se observa muchas veces que nos reímos y solazamos contemplando una obra artística cómica, sin que experimentemos emoción estética, antes bien, condenando la obra por su falta de belleza.

Este fenómeno (constantemente producido por la exageración de lo cómico artístico, llamada lo *grotesco* o bufo) prueba cumplidamente que no pueden confundirse la emoción estética y la cómica, por más que se hallen unidas en muchas ocasiones, y demuestra que el artista cómico no cumple su deber de tal, simplemente con hacer reír, como piensa el vulgo.

LECCION III

Grados de la belleza. -Bases en que se fundan. -Vaguedad y carácter subjetivo de sus denominaciones. -Enumeración de los principales. -Lo agradable, lo lindo y lo gracioso. -Otras calificaciones menos importantes.

Hemos dicho que en el mundo no existe la belleza absoluta, o lo que es igual, que ninguno de los objetos que en él contemplamos es completamente bello, sino que a todos acompaña el límite o negación parcial de la belleza, a que llamamos fealdad. Cuando este límite se reduce a su más mínima expresión, y no basta, por tanto, para oscurecer las cualidades bellas del objeto, decimos que éste es bello, porque su belleza es plenamente perceptible; cuando, por el contrario, lo feo prepondera en el objeto hasta el punto de hacer difícilísima la percepción de su belleza, decimos de éste que es feo; cuando los elementos bellos y feos se equilibran en el objeto (o cuando éste carece de expresión, aunque sea armónico), decimos que es indiferente.

Pero en los mismos objetos que tenemos por bellos, caben grados muy diversos, desde la belleza perfecta (mejor dicho, la menos imperfecta) hasta un grado mínimo de belleza que casi linda con la indiferencia.

Estos grados son, en realidad, numerosísimos, y se distinguen unos de otros por matices tan delicados, que es difícilísimo percibirlos, a lo cual se debe la vaguedad que ofrecen sus denominaciones, el escaso acuerdo que existe acerca del número de tales grados, y lo mucho que hay de subjetivo en su apreciación, pues generalmente ésta varía de individuo a individuo, como repetidamente lo prueba la experiencia.

Estos grados son, en realidad, bellezas incompletas, manifestaciones de lo bello que no han llegado a su plenitud, pero que bastan para que el objeto en que aparecen deje de ser indiferente y produzca una emoción estética inferior a la producida por los objetos propiamente bellos. En tal sentido puede decirse que se fundan en la cantidad, aunque

también hay en ellos un elemento cualitativo, sobre todo en algunos que se caracterizan, no sólo por su cantidad de belleza, sino por cierta especial manera de ser.

El grado más ínfimo de lo bello es lo *agradable*, calificación que se aplica a aquellos objetos que sólo producen en el ánimo una impresión de placer o satisfacción ligera y poco profunda, que afecta más a los sentidos y a la fantasía que a la sensibilidad y a la inteligencia. Por regla general, en los objetos agradables la armonía existe, pero sin ser lo bastante perfecta para llamar la atención poderosamente, y la expresión es casi insignificante.

Superior a lo agradable es lo *bonito* o *lindo*. En este grado existen bastante desarrollados los elementos constitutivos de lo bello, pero la cantidad de forma en que se manifiestan o la cantidad de intensidad con que se producen, son insuficientes para producir la verdadera y plena emoción estética. Lo bonito o lindo es, pues, lo bello en proporciones reducidas, la belleza de lo pequeño, porque lo pequeño no ofrece campo para que en su forma haya riqueza de armonías ni para que la expresión revele una poderosa vitalidad.

Lo *gracioso* o *agraciado* se refiere más a la cualidad que a la cantidad, aunque no carece de cierto elemento cuantitativo, y se aplica a la expresión antes que a la armonía. La viveza, animación y facilidad de la expresión, la agilidad y ligereza en los movimientos del objeto, se consideran como rasgos distintivos de lo gracioso, al cual caracteriza, por tanto, el predominio de la expresión. Lo gracioso requiere escasa cantidad de belleza para producirse, y aun puede conciliarse con lo feo (no siendo extremado el grado de fealdad). Así se dice de una persona que su fisonomía es graciosa, pero no bella (en el pleno sentido de esta palabra), y suele decirse que *hay feos con gracia*.

Así como lo gracioso se refiere principalmente a la expresión, lo *elegante*, lo *delicado*, lo *noble*, lo *severo*, y otras calificaciones análogas de menos importancia, se refieren a lo puro y selecto de las formas. Lo elegante se une generalmente a lo gracioso, y en cierto modo lo presupone, al paso que lo delicado suele excluirlo.

En resumen, los verdaderos grados de lo bello son lo agradable y lo bonito o lindo. Lo gracioso, lo elegante, lo delicado, etc., son más bien cualidades análogas a lo bello, elementos aislados de éste, o aspectos diversos de la belleza misma. Fijar con precisión estos delicados y apenas perceptibles matices, es tarea difícil para la Ciencia; porque si la sensibilidad los aprecia con leve esfuerzo, la razón no alcanza con igual prontitud a determinarlos. Por eso hay tanto de subjetivo en su apreciación, y por eso su estudio es una de las partes más difíciles y menos cultivadas de la Estética.

LECCION IV

Concepto de lo sublime. -Su relación con lo bello. -Carácter de la emoción que causa. -Elementos subjetivos y objetivos de lo sublime. -Sus diversas manifestaciones.

El examen de la realidad, bajo el punto de vista estético, ofrece objetos (y principalmente estados y aspectos de los objetos) cuya contemplación causa en nosotros una emoción parecida a la que produce la belleza, pero distinta por muchos conceptos, y en los cuales hallamos notablemente alteradas las cualidades propias de lo bello, sin que por esto los consideremos feos, pues antes bien, los tenemos por superiores a los que llamamos bellos. A este género de objetos apellidamos *sublimes*, y *sublimidad* a la cualidad que en ellos suponemos y que causa, a nuestro juicio, la emoción a que nos hemos referido.

Si bajo el punto de vista subjetivo analizamos los objetos sublimes, vemos que su contemplación produce una emoción análoga a la que hemos llamado estética, por cuanto tampoco requiere concepto previo, ni consideración de fin para producirse, y porque es (como aquella) agradable, pura y desinteresada. Pero a la vez notamos que el placer que esta emoción lleva consigo está amargado por una impresión penosa y violenta, por cierto terror que se apodera del ánimo, por una especie de abatimiento que nace de la inusitada grandeza que reconocemos en el objeto. A esta impresión se une un profundo asombro, una admiración sin límites, un como anonadamiento del espíritu ante el objeto contemplado.

Este objeto nos aparece dotado de incomparable grandeza (en extensión o en fuerza), tal que, sobre parecernos su forma hartamente mezquina, con ser grande, para manifestar cumplidamente toda la cantidad de realidad, de sustancia o de fuerza que en él creemos adivinar, antójase también que excede a los límites de nuestra comprensión, en términos que no parece que quepa adecuadamente en ninguna representación ideal. De aquí un desequilibrio, un desorden, una perturbación de la armonía estética en el objeto sublime que, al parecer, no permite incluirlo en el número de los objetos verdaderamente bellos.

Hay, con efecto, en todo objeto sublime un desorden (aparente o real) que es incompatible con la belleza, y sin embargo, lo sublime no es lo feo, ni lo ridículo, ni mucho menos lo indiferente; lejos de eso, produce en el espíritu una verdadera emoción estética, y en tal sentido es fuerza confesar que es bello. ¿Cómo explicar esta aparente contradicción? A su debido tiempo lo veremos.

Así como en los grados inferiores de la belleza suele advertirse el predominio de ciertos elementos estéticos que parecen desarrollados a expensas de los restantes (como la expresión en la gracia, por ejemplo), así en lo sublime hallamos extraordinariamente desarrollada la grandeza a costa de la armonía, que rompe, o al menos perturba. En cuanto a la expresión, ningún menoscabo sufre; lejos de eso, casi todos los objetos sublimes son muy expresivos, como quiera que la grandeza de lo sublime casi siempre es debida a un inmenso desarrollo de fuerza, manifestada con tal empuje, que quebranta la armonía de la forma.

Es, pues, lo sublime, en rigor, un grado o manifestación de lo bello, que se origina por el extraordinario predominio de la grandeza; grado de que son precedentes ciertos aspectos de lo bello considerado bajo el punto de vista de la grandeza, denominados lo *grandioso*, lo *majestuoso*, lo *magnífico*, etc., que son como puntos intermedios entre lo bello

propriadamente dicho y lo sublime. Este puede considerarse como *el más alto grado posible de grandeza*, como *la grandeza incomparable*, a tal extremo llevada, que rompe la armonía de la forma por no caber en ella.

No es, pues, una mera limitación, una simple carencia la que produce lo sublime (pues, si tal fuera, confundiríase con lo feo), sino un extraordinario predominio de una cualidad del objeto, que destruye (o al menos altera) la armonía de éste.

En los objetos feos, la pérdida de la armonía o de la expresión no está compensada por el desarrollo de otra cualidad; pero el objeto sublime gana en grandeza (y a veces en expresión) lo que en armonía pierde. Por eso lo sublime no se confunde con lo feo, ni menos con lo ridículo, que siempre supone la pequeñez.

Sin embargo, si la grandeza desplegada en lo sublime no equivaliera a la armonía perdida, quedaría sólo en el objeto el desorden, que por sí es feo, y el contraste entre la perturbación causada y la escasa grandeza manifestada podría producir el efecto cómico. Por eso suele decirse que *de lo sublime a lo ridículo no hay mas que un paso*.

Lo sublime aparece, por tanto, como *lo bello perturbado en su armonía por la manifestación de una extraordinaria grandeza*; como una belleza de tal fuerza y extensión, que a sí propia se niega en parte por no hallar forma adecuada en que producirse. Por lo que tiene de positivamente bello produce, pues, la emoción estética; su grandeza engendra el sentimiento de asombro que su contemplación causa; y la perturbación que revela, el choque violento que supone entre una fuerza que intenta manifestarse y una forma que no alcanza a manifestarla, el desorden y la desarmonía que esto produce, son también el origen de lo que hay de penoso y desagradable en la emoción. El abatimiento, el anonadamiento que el espíritu experimenta en presencia de lo sublime, débese a que cree ver en él algo de infinito (o de indefinido a lo menos) que no puede comprender ni abarcar en una representación sensible, y esta impotencia para representarlo le humilla y desconsuela, y aumenta la parte desagradable de la emoción referida.

Si atentamente consideramos ahora las diversas formas de lo sublime, fácilmente comprenderemos que en la noción de éste preponderan los elementos subjetivos sobre los objetivos hasta el punto de que pudiera decirse que lo sublime es una creación de nuestro espíritu. El dato real que lo sublime nos ofrece, es únicamente un grado extraordinario de grandeza en fuerza o extensión; esto es lo que hay de objetivo en él. El resto es creación subjetiva de nuestra mente, debida a una apariencia que nos engaña. Demostrando esta afirmación, comprenderemos mejor la íntima relación de lo sublime con lo bello, que antes no pudimos esclarecer completamente.

Es de notar, con efecto, que la oposición perturbadora en que descansa lo sublime puede revestir formas diferentes, que originan grados distintos de emoción.

La grandeza incomparable que lo constituye puede consistir igualmente en la extensión o magnitud del objeto y en la cantidad o intensidad de la fuerza desplegada (sublime de

extensión o *matemático* y de fuerza o *dinámico*); así como la perturbación, el desequilibrio puede originarse en el objeto mismo entre sus varios elementos (entre su forma y su fuerza), o fuera de él, esto es, por el contraste entre la grandeza del objeto y la pequeñez de su posible representación en nuestro espíritu. En la emoción dominarán, según estos diversos casos, el terror, el asombro o el abatimiento.

Hay que tener en cuenta también que lo sublime aparece en ocasiones como permanente en el objeto o como accidental y transitorio, a la manera de lo cómico, esto es, como propiedad o como estado. El espacio celeste, el Océano en calma, las grandes montañas son ejemplos de lo que puede llamarse *sublime permanente*, la tempestad, el huracán, las erupciones volcánicas lo son de *sublime transitorio*. En lo sublime permanente no hay oposición ni lucha; el desorden se produce por el desequilibrio entre la cantidad de materia o de fuerza y su manifestación formal, o mejor aún, entre el objeto y su representación. En lo sublime transitorio el desorden se origina de la oposición y lucha entre diversos elementos, que a veces suele darse en un objeto sólo, y otras en un conjunto de objetos que, referidos a cierta unidad, causan en el alma una impresión única y total.

En lo sublime cuantitativo o de extensión (*matemático*, que decía Kant), que también pudiera llamarse sublime *estático*, o *en reposo*, la emoción no es penosa como en el otro género de sublime, y sólo la caracteriza un inmenso asombro y cierto anonadamiento del ánimo ante tanta grandeza. Aunque en este género de sublime aparece también la fuerza (reflejada en la extensión o cantidad), como quiera que se manifiesta en reposo, no produce el choque y lucha violenta propia del otro sublime, y la falta de armonía del objeto es más bien carencia de forma concreta y limitada en que la fuerza cuantitativa se exprese.

Pero semejante carencia no tiene realidad fuera de nosotros; en el mundo real no hay fuerza que no se manifieste en forma adecuada. Lo que sucede aquí, es que nuestra limitada, comprensión no alcanza a abarcar toda la forma del objeto que nos aparece como indefinida, y en este caso referimos a aquél una oposición entre su esencia y su forma manifestativa, que sólo existe realmente entre el objeto y su representación en nuestro espíritu; o lo que es lo mismo, tras formamos en oposición real en el objeto, lo que es impotencia de nuestra facultad de representación.

Lo sublime de fuerza o *dinámico* no es permanente, es decir, no reside en la naturaleza del objeto, sino en sus estados transitorios. La fuerza en reposo constituye más bien lo sublime matemático que lo dinámico; la fuerza en acción y movimiento engendra lo sublime propiamente llamado así; de donde se infiere que lo sublime matemático y el dinámico no son más que aspectos distintos de una misma cosa.

En lo sublime dinámico el desorden se produce por una lucha de elementos que rompen la armonía de la forma, o por el desarrollo de una fuerza extraordinaria, que también la rompe; observándose que en muchos casos este género de sublime no reside en un sólo objeto, sino en un conjunto, cuya relación armónica aparece quebrantada por la oposición de los elementos que lo constituyen. En este género de sublime se observa lo mismo que

en el anterior. Ciertamente que, cuando es debido a una lucha de elementos reales (de las olas del mar con el viento en una tempestad, por ejemplo), el desorden tiene algo de objetivo; pero aparte de que en la naturaleza todo desorden es aparente, pues está sometido a ley, y es manifestación, por tanto, de un orden general a cuya realización contribuye -tampoco existe en este caso oposición real de esencias y formas, sino oposición entre el objeto y su representación en nuestra inteligencia, que no acierta a medir el grado de fuerza desarrollada, ni a encerrarla en adecuada representación, ni alcanza a reducir a verdadero orden el aparente desorden que contempla.

Todas las manifestaciones de lo sublime contienen, pues, un elemento objetivo: el desarrollo de una grandeza extraordinaria, matemática o dinámica; pero la desarmonía, el desorden que ofrecen, no tienen realidad fuera de nosotros ni son otra cosa que el fruto de una limitación de nuestras facultades conceptivas y representativas, que atribuimos al objeto.

Así se comprende cómo lo sublime puede causar emoción estética, careciendo, al parecer, de una cualidad de lo bello. Lo sublime es, por consiguiente, *un grado máximo de belleza, en que predomina la grandeza sobre la armonía hasta el punto de producir un aparente desorden*, o en términos más breves, es *una belleza que no puede ser objeto de una exacta representación en nuestra mente*. También es posible explicar ahora el carácter especial de la emoción que lo sublime causa, la cual no es otra cosa que la misma emoción estética, alterada por un sentimiento de asombro, de terror o de abatimiento, debido a la grandeza real del objeto, y más todavía a nuestra impotencia para representárnoslo adecuadamente.

Lo sublime aparece en el espíritu como en la naturaleza. A lo sublime material se aplica principalmente la división en matemático y dinámico, a que antes nos hemos referido; pero también puede aplicarse por traslación a lo sublime intelectual y moral. La grandeza extraordinaria de una concepción intelectual puede considerarse como un sublime de extensión o de fuerza, según la caractericen lo vasto o lo profundo del pensamiento. Pero donde más se manifiesta lo sublime espiritual es en la actividad humana, en la lucha de las pasiones y de los sentimientos, en la oposición entre los diferentes móviles a que puede obedecer la voluntad. En la terrible y dramática lucha de las pasiones entre sí o entre las pasiones y la ley moral, en el choque y conflicto de los afectos o de los deberes, puede manifestarse lo sublime dinámico con caracteres análogos a los que la naturaleza ofrece. En tales casos puede aparecer quebrantada la armonía de la vida y desarrollada una fuerza tal de pasión o de voluntad, que apenas sea concebible ni representable.

En lo sublime espiritual como en el natural, la perturbación de la forma bella es también aparente y subjetiva. Es más: la belleza de la vida espiritual aumenta en excelencia cuando en ella aparece lo sublime moral, pues nada hay más bello que el triunfo de la ley moral sobre las pasiones. Cuando el héroe o el mártir sacrifican a una noble idea, a un puro sentimiento o a la ley imperiosa del deber, sus más caros afectos y sus más vitales intereses, y aun su propia vida, la aparente perturbación de la armonía de su vida se resuelve en una armonía más verdadera, cual es la que nace del triunfo del bien. Pero a

los ojos del contemplador, la acción aparece perturbadora y engendra el desorden propio de lo sublime.

La abnegación y el sacrificio en todas sus formas son las más altas e importantes manifestaciones de lo sublime moral; el heroísmo y el martirio constituyen también su mayor grado de excelencia. Pero al lado de estos grandiosos ejemplos de sublimidad pueden reconocerse otros en todos esos terribles conflictos de la vida a que se da el nombre de *trágicos*, y que juegan papel tan importante en la poesía dramática. Donde quiera que la voluntad o la pasión se desarrollan con fuerza suficiente para perturbar la normalidad de la vida, puede aparecer lo sublime, siempre con el carácter de sublime, transitorio, y bajo la condición de que el acto moral tenga la grandeza necesaria para llegar a la sublimidad.

LECCION V

Examen de los diversos órdenes de la belleza natural. -Belleza de los objetos físicos. - Belleza de los objetos espirituales. -Belleza total de la realidad.

Conocidos el carácter y naturaleza de lo bello y expuestos sus diferentes grados, debemos ahora examinar las diversas manifestaciones de la belleza que nos ofrece la realidad, entendiendo por tal el mundo que nos rodea, y que experimentalmente conocemos por medio de la observación externa e interna. A este género de belleza apellidamos *natural* para distinguirla: de aquella otra que es obra de la actividad humana (belleza artística), y que, por tanto, no es producto de la naturaleza.

Para proceder al estudio de la belleza natural, consideraremos dividida la realidad en dos órdenes de objetos, a saber: *objetos físicos, naturales o sensibles*, que percibimos por medio de los sentidos (observación externa) y *objetos espirituales* que no percibimos por medio de los sentidos, sino por el sentido íntimo o conciencia en nosotros mismos (observación interna) y por la observación exterior, unida a la analogía, en otros seres. Reuniendo bajo el nombre de *Naturaleza* a todos los objetos físicos, y bajo el de *Espíritu* a todos los espirituales, podremos establecer dos órdenes de belleza natural que examinaremos sucesivamente.

Lo que se llama naturaleza (el mundo de los objetos físicos o sensibles) puede dividirse en dos grandes reinos: el *inorgánico o preorgánico* y el *orgánico*, comprendiendo en el primero los cuerpos celestes y las sustancias minerales que existen en el planeta que habitamos, y en el segundo los vegetales y los animales.

Los objetos físicos ofrecen dos clases de bellezas distintas, a saber: la belleza *óptica o visible* y la *acústica*. La primera reside en las formas y movimientos exteriores de los objetos; la segunda en los sonidos que producen algunos de ellos.

La belleza acústica no es permanente en los objetos, y se distingue principalmente por la armonía. Su elemento expresivo varía mucho, según los casos, teniendo unas veces

verdadero valor objetivo (el canto en que expresan las aves sus sensaciones), y otras un valor subjetivo, fundado en supuestas analogías, y, sobre todo, en el efecto que los sonidos causan en nuestro ánimo.

La *altura*, *intensidad* o *vigor*, y *timbre* o *pureza* del sonido; el *ritmo* o movimiento ordenado de éste; la *melodía* o acuerdo de sonidos sucesivos, la *armonía* o acuerdo de sonidos simultáneos, constituyen los elementos fundamentales de la belleza acústica en la naturaleza como en el Arte.

En los objetos físicos, considerados bajo el punto de vista de sus cualidades visibles (belleza óptica), hay que examinar la forma y el movimiento. El movimiento no aparece más que en ciertos seres (los que se mueven por sí mismos y los que pueden ser movidos), y ofrece como cualidades estéticas la *facilidad* y *ligereza* o la *grandeza* y *majestad*, así como *su regularidad rítmica*. Ejemplo de lo primero puede ser el vuelo de una golondrina, de lo segundo el de un águila, y de lo tercero la marcha de un caballo. El movimiento, como el sonido, puede tener un valor expresivo real o subjetivo. Los seres inteligentes pueden reflejar en él estados de su ánimo, en cuyo caso el movimiento será realmente expresivo; pero también su expresión puede ser un concepto arbitrario de nuestro espíritu, como sucede cuando consideramos melancólico el movimiento de las hojas arrebatadas por el viento.

En la forma de los objetos físicos hay que considerar la *armonía*, la *expresión* y la *grandeza*. La armonía se manifiesta en la *proporción* (relación de dimensiones de las partes), el *orden* (colocación conveniente y correspondencia de las partes), la *regularidad* (sujeción de las partes a una ley rítmica) y la *simetría* (igualdad de partes opuestas y correspondientes a la vez). La expresión se significa en la cantidad de fuerza o de vida que manifiesta la forma del objeto, en los estados interiores de éste (cuando es vivo e inteligente) reflejados en su forma, en la manifestación del carácter peculiar del género a que pertenece y de los caracteres individuales que le son propios, etc. Por último, la grandeza se revela en el *tamaño* del objeto y también en la cantidad de fuerza en él desplegada.

En los objetos físicos hay que considerar también el *color*, como excelencia de su forma, que les da riqueza, expresión y armonía. El color es *simple* o *compuesto*; en el primer caso, su belleza reside principalmente en su *pureza* e *intensidad*; en el segundo, en la *riqueza*, *variedad* y *concordancia* o *agradable conjunto* de los colores simples que lo componen. El color tiene cierto valor expresivo que proviene de nuestra imaginación, y que se funda en ciertas analogías. Así, consideramos triste al color negro, porque es el de la noche, el del sepulcro, etc. Este valor expresivo tiene cierto fundamento real en el hecho de que los colores producen determinados efectos en nuestro ánimo, entristeciéndonos unos, alegrándonos otros, etc.

De lo expuesto resulta, que hay en la apreciación de la belleza física mucho de subjetivo. Nuestra imaginación propende, con efecto, a dar a los objetos físicos un valor expresivo que no suelen tener, atribuyéndoles cualidades propias del espíritu, y buscando numerosas analogías entre lo físico y lo espiritual. Los casos que hemos citado y otros

infinitos que pudiéramos citar, dan claro testimonio de la verdad de esta afirmación. Por igual procedimiento solemos aplicar a lo espiritual las cualidades de lo físico, y así como hablamos de la tristura del color negro, de lo risueño de un arroyo, hablamos también del vigor del sentimiento, de la claridad de la idea, etc. Esta continua traslación de lo espiritual a lo físico, y viceversa, es el fundamento de una gran parte de nuestras apreciaciones estéticas, y merced a ella solemos dar a la naturaleza material un valor expresivo que no tiene, y hasta un grado de belleza de que en ocasiones carece en realidad.

La belleza de los objetos físicos reside, no sólo en cada uno de ellos, sino en su conjunto, y nace en tal caso de la armonía que éste presenta por la conveniencia de unos objetos con otros, los bellos contrastes que pueden ofrecer, la combinación de colores y tamaños, etc. En estas bellezas de conjunto, hay también un elemento subjetivo, debido al efecto que cansan en el ánimo; así se dice de los paisajes que son risueños, del cielo estrellado que es majestuoso, de un país iluminado por la luna que es melancólico.

Si nos fijamos ahora en el respectivo valor estético de los diferentes órdenes de objetos físicos, fácilmente notaremos que el grado que ocupan en la escala de la belleza, no siempre corresponde al que ocupan en la de la perfección, lo cual es una prueba más de la distinción que hay entre ambas ideas.

Débase esto a que, para calificar el grado de perfección de tales objetos, se tienen en cuenta consideraciones muy ajenas a la Estética (la complicación de su estructura interna, la utilidad que reportan, etc.), y se atiende muy poco a la excelencia de su forma externa. Así, por ejemplo, considéranse como animales superiores los monos, los elefantes y otros que ninguna belleza poseen, porque se consideran como perfecciones la complicación de sus órganos y funciones y el desarrollo de su inteligencia, al paso que se reputan inferiores a éstos otros animales, que en la escala de la belleza ocupan un puesto mucho más elevado, como la mayor parte de las aves, muchos insectos y moluscos, etc.

Considerando dividido el mundo inorgánico o preorgánico en dos reinos: el *sideral*, que comprendo los cuerpos celestes, y el *mineral*, que comprende las sustancias y cuerpos inorgánicos que existen en la tierra, hallamos que los objetos pertenecientes al primero ofrecen como cualidades estéticas la regularidad, y grandeza de sus formas, la luz que despiden, y el orden concertado y majestuoso de sus movimientos, en todo lo cual hallamos los caracteres propios de la belleza. Pero la belleza de éstos objetos reside más en su conjunto que en cada uno de ellos por separado, y llega hasta lo sublime, como se observa en el firmamento estrellado y en el espacio ocupado por la atmósfera. Contribuyen también a aumentar el valor estético de estos cuerpos ciertas ideas morales que a ellos mismos referimos, como la melancolía atribuida a la luna, la majestad del sol, etc.

Los grandes fenómenos de la naturaleza (tempestades, huracanes, erupciones volcánicas, cataratas), son también bellos, y aun sublimes, y se distinguen, ante todo, por la cantidad de fuerza que en ellos se despliega.

El planeta que habitamos nos presenta también numerosas bellezas en los elementos que lo componen y en los accidentes de su superficie. El mar, sereno o tempestuoso, las montañas, los valles, ofrecen multitud de bellezas, casi todas de conjunto, que no pocas veces llegan a la sublimidad. Las grandes agrupaciones de minerales (rocas) también son bellas o sublimes, según los casos, principalmente consideradas en conjunto.

Los cuerpos minerales, en su mayoría, no son bellos. Los que merecen el nombre de tales ofrecen como cualidades estéticas la regularidad de sus formas (cristalizaciones de carácter geométrico), el brillo, pureza, riqueza y armónica combinación de sus colores (mármoles, jaspes, metales, piedras preciosas), y los agradables juegos de luz que algunos presentan (piedras preciosas, señaladamente el diamante). En muchos de estos cuerpos la belleza es debida al Arte, tanto como a la naturaleza (como en las piedras finas talladas artísticamente), o a la circunstancia de servir para adorno de los hombres.

Al aparecer la vida en el mundo orgánico, al nacer en él el organismo y la armonía, crecen también los grados de la belleza natural. La variedad de órganos y funciones en la planta, la vida que en ella se muestra, la animación que su presencia da a la naturaleza inorgánica, revelan un mundo de belleza superior. La planta es bella, no sólo por la armonía que puedan ofrecer sus formas, sino porque es un ser viviente, en el cual se manifiesta, por tanto, un grado de riqueza y variedad de formas y funciones, y una fuerza tan poderosa, que no admite comparación con la que presentan los seres inorgánicos.

La belleza y gallardía de las formas, la simétrica distribución de las partes (ramas, hojas, pétalos de la flor), la riqueza de los colores, constituyen otras tantas cualidades estéticas de la planta, cualidades que se manifiestan sobre todo en el conjunto de plantas diversas, armónica y concertadamente combinadas (bosques, florestas, jardines). Combínase, además, la belleza vegetal con la inorgánica, constituyendo la belleza de los paisajes.

En las plantas se observa lo que antes hemos dicho, a saber: que no siempre las superiores en la escala natural lo son también en belleza. El botánico y el artista consideran de muy diverso modo las plantas, y no pocas veces las que admira el primero son menospreciadas por el segundo, y viceversa.

El reino animal constituye uno de los grados más altos de la belleza natural; pero hay que advertir que en él se unen los elementos espirituales a los físicos, siendo, por tanto, su belleza, no puramente física, sino psico-física o espiritual y material a la vez. El movimiento libre, la expresión de la fisonomía o de las actitudes del cuerpo, los hechos voluntarios y otras circunstancias análogas que influyen no poco en el valor de la belleza de estos seres, débense a la aparición del espíritu en ellos, y son en rigor manifestaciones de la belleza espiritual.

Limitándonos a los elementos físicos de la belleza de los animales (y prescindiendo de las excelencias de su organización interna, que mientras no se revelen en su forma, no constituyen belleza), hallamos en ellos las mismas excelencias que en la planta, aumentadas con el movimiento libre, y las diversas expresiones que ofrece el animal según el estado de su ánimo. La elegancia, regularidad y gracia de las formas, los colores

que ostentan, la viveza o majestad de los movimientos, el vuelo en ciertas especies, la voz en otras, son elementos que contribuyen a la belleza de los animales. También ofrecen estos seres bellezas de conjunto, pero más escasas y menos importantes que en los anteriores. Es de observar asimismo que en los animales no se manifiesta lo sublime; en cambio aparece lo cómico, pero debido a la actividad espiritual del animal.

La observación anteriormente hecha de que en los seres naturales el grado de belleza no coincide con el de perfección, se aplica con especialidad al reino animal. Los órdenes inferiores de éste suelen aventajar en belleza a los superiores. Multitud de zoófitos y equinodermos, la mayoría de los moluscos y gran número de articulados ofrecen formas más elegantes y regulares, colores más brillantes y vivos que muchos animales vertebrados, colocados muy por cima de aquellos en la escala zoológica; y aun dentro de los vertebrados, superan en belleza las aves a la mayor parte de los mamíferos, y entre estos los que se reputan como más superiores (los monos, por ejemplo), son inferiores en belleza a otros que ocupan en la escala lugar muy bajo.

El hombre, físicamente considerado, constituye el grado superior de la belleza animal, no solo por la proporción admirable de sus formas, y la variedad, riqueza, agilidad y gracia de sus actitudes y movimientos, sino por la movilidad y expresión de su fisonomía, que tan vivamente retrata el estado de su alma.

En la belleza física humana hay que considerar la oposición de sexos y la variedad de razas. La primera se observa en casi todos los animales; pero en el hombre, la distinción sexual es quizá más profunda que en ninguno de aquellos. Por regla general, el varón aventaja a la mujer en la proporción y majestad de las formas, distinguiéndose en cambio aquella por la gracia y delicadeza de las suyas. Con respecto a las razas, obsérvese en ellas una escala gradual de belleza, caracterizada principalmente por el color de la piel y del cabello y la regularidad de las facciones, y en la cual se advierte una ascensión creciente desde formas que confinan con las de los animales irracionales (razas negras) hasta el bello tipo de las razas blancas superiores (indo-europeas y semíticas). Dentro de éstas razas hay variedad de sub-razas distintas, y de tipos nacionales, provinciales y aun locales, notablemente diversos bajo el aspecto estético.

La belleza de los objetos espirituales ofrece los mismos caracteres fundamentales que la de los físicos; pero estos caracteres varían por no manifestarse en formas que afecten inmediatamente a los sentidos. De aquí que los términos con que se designan las cualidades y elementos de la belleza física, se hayan de emplear con muy distinto valor al aplicarse a la espiritual, pues ni la forma de ésta es lo mismo que la de aquélla, ni tampoco la armonía, el orden, la regularidad, etc., toda vez que términos semejantes sólo pueden aplicarse con un valor metafórico a fenómenos que no se dan en el espacio ni afectan a los sentidos.

Toda belleza espiritual se refiere necesariamente al pensamiento, al sentimiento o a la voluntad en cuanto se manifiestan en hechos, esto es, en cuanto son actividades del espíritu. Estas facultades, abstractamente consideradas, no son bellas ni feas, y sólo parecen tales cuando están en ejercicio, la belleza del espíritu reside, pues, en su

actividad en cuanto se traduce en hechos, o lo que es igual, se refiere siempre a la vida de los seres dotados de facultades psíquicas.

La fuerza, manifestada en extensión e intensidad, es uno de los principales elementos de la belleza espiritual. Por eso son bellos los pensamientos profundos, los sentimientos poderosos y fuertes y la voluntad inquebrantable y firme.

La belleza del espíritu reside, o en la forma y dirección de la actividad, o en los productos de ésta. En este último sentido hablamos cuando decimos que son bellas ciertas verdades de la ciencia, ciertos conceptos o ideas puras de la razón o del entendimiento, que no son, en suma, sino productos o actos de estas facultades, cuya belleza reside no pocas veces en la forma dada por el espíritu a la verdad descubierta (el binomio de Newton, por ejemplo), o a la idea contemplada (en cuanto se representa en una imagen).

La belleza espiritual comprende dos grados: belleza del *espíritu animal* y belleza del *espíritu humano*. La primera es inferior a la segunda, porque la libertad del espíritu animal es puramente sensible y su inteligencia también, careciendo además de razón y de conciencia moral. Esta belleza puede ser intelectual o sensible, pero no moral, porque el animal no tiene moralidad.

La belleza del espíritu humano es intelectual, sensible y moral. La inteligencia es bella como actividad en su libre dirección y en la formación del conocimiento, es decir, en cuanto se manifiesta en profundos pensamientos y elevadas ideas.

La fuerza creadora en la fantasía, el discernimiento agudo y la penetración en el entendimiento, la clara intuición en la razón, al traducirse en los hechos que pueden llamarse intelectuales, constituyen los elementos estéticos de la facultad a que nos referimos.

Pero donde mejor se muestra la belleza espiritual es en la vida del sentimiento y de la voluntad, esto es, en las determinaciones de estas facultades. En los afectos del corazón, en el amor, en la bondad, en el valor, en la abnegación, es donde reside el más alto grado de belleza espiritual y el que más altas inspiraciones ofrece al Arte. No es menor la perfección estética de la voluntad cuando realiza el bien por puros y nobles motivos, o cuando, puesta al servicio de una elevada idea y unida a fervoroso sentimiento, engendra esos actos, no ya bellos, sino sublimes, que se llaman heroicos. Cuando la belleza del sentimiento y la de la voluntad se unen en un sólo hecho, se encuentra realizado el grado más alto de la belleza espiritual. La heroica abnegación de los mártires, los rasgos sublimes que el amor ofrece en todas las edades, son manifestaciones altísimas de este género de belleza que aventaja a las más excelentes que la naturaleza nos presenta.

Como lo psicológico y lo físico están en el hombre íntimamente unidos, en rigor no puede decirse que en este mundo exista la belleza espiritual pura, por lo cual la división que hemos hecho tiene algo de abstracta. Cabe, sin embargo, que la belleza corporal y la espiritual estén separadas realmente, pero la belleza espiritual no se manifiesta sin alguna forma sensible y corpórea.

Cuando la belleza espiritual y la corporal o física se unen en un mismo objeto, se origina una belleza compuesta, que es el más alto grado de la belleza humana (*mens sana in corpore sano*).

La belleza espiritual puede ser de conjunto como la física, naciendo en tal caso de la oposición o de la concordancia de caracteres, afectos, ideas y voluntades. Esta oposición o concordancia pueden producir un efecto estético a la manera que un conjunto de objetos físicos.

La lucha y oposición entre personajes humanos, realizada en formas bellas, da lugar a un género especial de belleza a que se llama *dramática*. No carece de ella en cierto modo la misma naturaleza, pero el carácter peculiar de lo dramático es en realidad la lucha entre fuerzas inteligentes y libres, resuelta armónica o inarmónicamente, en cuyo último caso la belleza dramática produce los efectos de lo sublime y recibe el nombre de trágica. Toda la vida humana, tanto la de los individuos como la de las colectividades, ofrece a cada paso este género de belleza, que constituye el encanto y atractivo propios de la Historia.

Por último, considerando reunidos en un sólo conjunto todos los aspectos de la realidad, (la naturaleza material como la espiritual) y reconociendo la cantidad inmensa de fuerza y de vida, de materia y de inteligencia que en el universo entero se revela en armónica y grandiosa forma, hallaremos una belleza total, que abraza en conjunto todo cuanto existe, y que es la belleza del Universo o del Cosmos, grado supremo de belleza a que podemos llegar dentro de la experiencia. Las grandes leyes mecánicas, físicas y químicas del mundo material, las del mundo moral o espiritual, los fenómenos generalísimos que ofrecen, el primero en lo que se llama la vida universal de la materia, el segundo en la historia, tales son los elementos de esta total belleza, que por la dificultad de encerrarse en forma adecuada podría calificarse de sublime, si no fuera porque en su vasta y grandiosa armonía no se advierte el desorden que a lo sublime caracteriza.

Recorrido de esta suerte a grandes rasgos el ancho campo de la belleza del mundo, queda terminado el estudio objetivo de la belleza, y faltanos solamente, para completar este trabajo, examinar los efectos de lo bello en el espíritu del hombre y ocuparnos en el estudio de la belleza debida a la actividad humana, esto es, de la belleza artística, lo cual será objeto de las lecciones siguientes.

LECCION VI

Efectos que causa la belleza en el espíritu del hombre. -Juicio y sentimiento de lo bello. - Caracteres de la emoción estética. -Idea de lo bello. -La belleza ideal. -Intervención del entendimiento y la fantasía en su producción.

Todo objeto bello contemplado por el hombre afecta primera e inmediatamente a su sensibilidad, cualquiera que sea el género a que pertenezca. Esta impresión sensible, transmitida al espíritu, produce una emoción o sentimiento, a que luego sigue un juicio, mediante el cual afirmamos que el objeto es bello. Si queremos analizar las causas de la

emoción sentida, esto es, saber qué cualidades especiales hay en el objeto que producen tal emoción, y una vez descubiertas y observadas en varios objetos las reunimos en un concepto o noción, habremos formado la idea de lo bello (lo que propiamente se llama belleza), esto es, el concepto o representación racional de las cualidades que constituyen lo bello.

Que la sensación física y la emoción preceden al juicio en la percepción y apreciación de lo bello es indudable, pues no decimos que el objeto es bello sino porque nos ha causado la emoción que llamamos estética. Pero por razón del hábito, la emoción o sentimiento y el juicio casi se confunden en un momento indivisible, y el acto de sentir lo bello y de calificarlo parecen simultáneos, aunque en realidad sean sucesivos. Sensación, emoción o sentimiento, juicio; tales son, en su orden de manifestación, los elementos que constituyen la impresión estética.

La sensación y el sentimiento de lo bello no pueden confundirse, por más que coincidan en repetidas ocasiones. Sin entrar aquí en consideraciones metafísicas y biológicas acerca de la naturaleza y relación de lo físico y lo psicológico, y sin desconocer tampoco la íntima y constante relación que entre ambos existe, podemos afirmar, sin embargo, que la emoción estética, aunque motivada u ocasionada siempre por la sensación, ni se confunde con ésta, ni por ella es causada en muchos casos. En las bellezas del orden espiritual esto es innegable: una bella acción, un pensamiento bello, ningún placer causan en el ojo que contempla la primera, ni en el oído que escucha la emisión del segundo. El ojo y el oído son en ambos casos ocasión y condición necesarias para que la emoción estética se produzca, pero no la causan. Ninguna relación de conveniencia o agrado puede hallar la fisiología entre estos sentidos y aquellos objetos.

Aun en los mismos objetos físicos, esta distinción es evidente. La impresión agradable que la música causa en el sentido del oído jamás se confunde con la emoción que produce en el ánimo, por más que ésta en general no se produzca si el oído no encuentra agrado en los sonidos que lo hieren. La vibración sonora determina en este caso una impresión grata en el sentido; pero esta impresión no es más que la ocasión para que se produzca el sentimiento estético.

De igual manera los colores producen una impresión agradable en el sentido de la vista, pero que no se confunde con la emoción estética causada por el objeto en que se hallan.

La emoción estética no es, pues, el agrado sensual, ni es causada, sino motivada, por los sentidos. Cuando el objeto bello es percibido por éstos, el espíritu goza y se recrea con la contemplación de perfecciones y excelencias del objeto que los sentidos perciben, pero no siempre estiman, y que en realidad residen, no en las simples impresiones sensibles, sino en la combinación que de éstas hacemos para formar la representación o imagen del objeto.

Así, cuando oímos una pieza de música, no son las vibraciones sonoras las que inmediatamente causan la emoción estética, sino el ritmo y armonía que en ellas percibimos, los sentimientos que expresan, etc., todo lo cual es obra de la actividad de

nuestro espíritu aplicada a la interpretación y apreciación de las vibraciones. Y si contemplamos un objeto que perciben nuestros ojos (por ejemplo, una flor), donde la belleza aparece no es en el conjunto de impresiones sensibles que los nervios ópticos nos transmiten, sino en la imagen que formamos, componiendo, asociando y combinando estas impresiones. El placer que experimentan los ojos al ver un objeto, se reduce al grado de intensidad y claridad de la vibración luminosa, o a la calidad y combinación de colores; como el placer del oído se debe al número, intensidad, etc., de las vibraciones; pero tales placeres son muy distintos de los que en el alma despiertan los objetos vistos o los sonidos escuchados.

La imagen interna (ideal) del objeto, producida mediante la impresión causada por éste en los sentidos, es por tanto la verdadera e inmediata causa de la emoción estética que según esto tiene más de subjetiva y espiritual que de sensual y objetiva. Pero esta imagen varía según el género de impresiones producidas por el objeto, lo cual nos asegura de que hay en la belleza un elemento real y objetivo, existente fuera de nosotros, por más que no podamos determinar con entera precisión hasta dónde llegan en la emoción estética la acción de los elementos reales del objeto y la de nuestras propias facultades.

La emoción estética afecta juntamente a la inteligencia y a la sensibilidad, siendo, por regla general, la armonía del objeto la cualidad que más impresiona a la primera y su vida y expresión las que causan placer a la segunda. La emoción intelectual y la sensible o afectiva se producen simultáneamente y predominan según la naturaleza del objeto. Así, las bellezas del orden intelectual, aquellas en que se revelan idea y pensamiento, afectan más a la inteligencia que las bellezas físicas, que principalmente impresionan a la sensibilidad.

La emoción estética, como todas las emociones, es indescriptible, y fuera vano empeño tratar de decir en qué consiste. Sólo cabe indicar que se compone de una mezcla de admiración y de amor que nada tiene de impura ni de interesada.

No es el apetito de la posesión que suele caracterizar a otras emociones, ni se funda tampoco en nada interesado. Este desinterés, esta pureza, constituyen, como en otro lugar hemos dicho (Lección IV), su carácter predominante, y la distinguen de las emociones producidas por lo agradable, lo bueno y lo útil; pues ni se funda en una satisfacción sensual, como la producida por lo primero, ni en la consideración de conformidad con un fin, que nos interesa personalmente, como las engendradas por lo útil y lo bueno.

Por eso es desinteresada, pues los objetos buenos, útiles o agradables son apreciados por la satisfacción que reportan, por el servicio que pueden prestar, y el objeto bello lo es sin tales motivos y la emoción que produce no va necesariamente acompañada de deseo.

Como hemos dicho al formar el concepto de la belleza, la emoción estética se distingue también por no requerir ningún concepto previo. El objeto bello nos impresiona sin necesidad de saber si conforma con tal fin o tal ley, como lo bueno, o si satisface una necesidad o un placer, como lo útil o lo agradable. Por eso la emoción estética no es

consecuencia de un juicio, sino que se produce inmediatamente que el objeto es percibido.

Como antes hemos dicho, a la emoción estética sigue el juicio estético, por el cual afirmamos, fundándonos en ella, que es bello el objeto contemplado. Este juicio es subjetivo, por tanto, y como fundado en una emoción puede doblarse a multitud de circunstancias personales y fortuitas. Por eso varía, según la condición, cultura, estado, etc., de los individuos, no obstante existir en todos la idea de lo bello.

La idea de lo bello, fundamento del juicio objetivo de lo bello, supone ya un proceso intelectual distinto de la emoción estética, y es debida a un análisis experimental.

Una tendencia ingénita a buscar las causas de todas sus emociones lleva al hombre a indagar qué cualidades de los objetos son las que producen la emoción estética, para lo cual no tiene otro medio que comparar los objetos que llama bellos, porque causan esta emoción, con los que no la causan, y ver qué cualidades poseen los primeros y faltan en los segundos. Hecho esto y reunidas estas cualidades por medio de la abstracción y la generalización, se obtiene una noción común o idea representativa de una cualidad general de los objetos, a que se llama *belleza*.

Esta idea o noción de lo bello sirve después de tipo y criterio para juzgar el grado de belleza de los objetos.

Dueño el hombre de la idea de lo bello y contemplándola en sí misma como idea pura y con abstracción de los objetos en que la ve realizada, le es fácil concebir una belleza perfecta, un tipo ideal de lo bello, con arreglo al cual aprecia las bellezas reales. Para esto no necesita hacer otra cosa que separar mentalmente las cualidades bellas de los límites e imperfecciones que las acompañan, y reuniéndolas en una noción común, formar el tipo ideal de belleza de cada orden de objetos, el cual, tal como es concebido, no se halla en la realidad, esto es, no se descubre en ningún objeto particular, pero los caracteres que lo constituyen existen distribuidos en todos los objetos. Este género de belleza, a que se llama *belleza ideal*, tiene, pues, una existencia meramente subjetiva, y puede definirse, diciendo con Arteaga que es el arquetipo o modelo mental de perfección que resulta en el espíritu del hombre después de haber comparado y reunido las perfecciones de los individuos.

La belleza ideal no es sólo un concepto abstracto que se refiere a la belleza considerada en general, sino que se aplica a todos los géneros de la realidad.

Así hay un tipo ideal de belleza humana, de belleza de cada reino natural, de cada especie, etc., y este tipo es el modelo a que el hombre trata de ajustarse cuando intenta, como después veremos, producir nuevas bellezas.

La concepción de la belleza ideal no es obra exclusiva del entendimiento, sino también de la fantasía. El procedimiento intelectual antes expuesto, por medio del cual formamos la noción de la belleza ideal, llega a ser rapidísimo, tanto por efecto del hábito, como por el

auxilio que le prestan la intuición o percepción sensible y la acción de la fantasía. Pero este procedimiento sólo alcanzaría a formar una noción abstracta de la belleza perfecta, que no tendría valor práctico, si la imaginación o fantasía no se encargara de encarnar en formas o imágenes sensibles los tipos concebidos.

Con efecto, formado por el entendimiento el tipo abstracto de belleza perfecta, a que antes nos hemos referido, la fantasía, por medio de su poder creador, lo encarna en una imagen o figura sensible, que, conformando en lo esencial con el objeto real a que corresponde, carece de las imperfecciones de éste, en cuanto es posible. Por ejemplo: reunidas por el entendimiento en una noción común todas las cualidades que constituyen la belleza de un caballo, la fantasía se representa la imagen de un animal de esta especie, que las reúne todas, careciendo de las imperfecciones que se advierten en los caballos que conocemos en la realidad, y esta imagen de un caballo perfecto, encarnación o forma sensible del tipo ideal concebido por el entendimiento, se convierte en modelo de belleza de este género de animales, y sirve de norma y criterio para apreciar la belleza de los caballos que realmente existen.

La belleza ideal es, pues, un producto del entendimiento y de la fantasía. Es un arquetipo de perfecta belleza representado en formas sensibles interiores, que sirve de criterio para juzgar las bellezas reales, y de modelo para producir la belleza artística, como veremos después.

LECCION VII

Producción de la belleza por el hombre. -La imaginación o fantasía como facultad creadora de lo bello. -Límites de esta creación. -Producción exterior en forma sensible de la belleza subjetiva o ideal. -Elementos que en ella intervienen. -SU resultado: la belleza artística.

Como hemos visto en la lección anterior, el hombre, sirviéndose del entendimiento y la fantasía, puede concebir y representarse bellezas que fuera de él no tienen existencia real, imaginando los tipos perfectos de lo bello, que reciben el nombre de belleza ideal. Pero no se limita a esto la actividad creadora del espíritu humano, pues además de concebir estos tipos perfectos, reproduce fielmente en interiores representaciones subjetivas (imágenes) todos los objetos bellos que en la realidad contempla, y también produce y crea libremente objetos idénticos o análogos a éstos, pero que no ha visto ni existen, u objetos que, asemejándose en lo esencial a los reales, se distinguen de ellos en multitud de circunstancias, y son, por tanto, arbitrarias y caprichosas concepciones de la mente.

La facultad del espíritu, encargada de esta función, a la vez reproductora y creadora, es la *imaginación o fantasía*, y su estudio tiene extraordinaria importancia en la Estética, como quiera que contribuye poderosamente, no sólo a la producción de la belleza ideal, sino a la de la belleza artística.

La fantasía posee, en efecto, la maravillosa propiedad de formar imágenes de los objetos reales, con tales caracteres de verdad, que sus creaciones se confunden con las de la naturaleza. En el mundo interior y subjetivo que la fantasía crea, se producen las imágenes sensibles, según las formas generales con que los objetos son producidos en la naturaleza: *espacio, tiempo y movimiento*. Pero es de advertir que en la fantasía se dan un espacio, tiempo y movimiento propios que no están en continuidad ni en relación íntima con el espacio, tiempo y movimiento naturales, si bien se someten a las mismas fundamentales leyes. Así nos representamos en la fantasía modos y formas de espacio, tiempo y movimiento que en la naturaleza no se hallan determinadamente, pero que están sometidos a las leyes generales de estas formas naturales. Muéstrase en esto que, si bien en la fantasía se unen y compenentran lo natural y lo espiritual, predomina siempre el elemento espiritual caracterizado por la libertad de sus creaciones y actos, a cuyo carácter de libertad se somete lo sensible representado fantásticamente, si bien no por esto son en absoluto y en lo esencial quebrantadas las leyes naturales.

Nótase, además, que en virtud de esta libertad del espíritu, no pocas veces son producidos los objetos en la fantasía de un modo arbitrario y sin la continuidad con que se dan en la naturaleza, produciéndose partes separadas del todo (bustos, troncos, cabezas sueltas), y partes de objetos diversos unidas entre sí caprichosamente (*monstruos y quimeras*).

Esta misma libertad de la fantasía la permite, (como indicamos en la lección anterior) representar los bellos objetos reales, exentos de las imperfecciones y límites que los acompañan, concibiendo así la belleza ideal; esto es, los tipos perfectos de lo bello, la belleza sin límite ni imperfección, no como es, sino como debiera ser.

De aquí se desprende que la fantasía puede ser reproductora o creadora. Con efecto, limitase en ocasiones a representar fielmente los objetos reales que no están presentes a los sentidos (en lo cual se relaciona íntimamente con la memoria), siendo, en tal caso, simplemente reproductora. Pero otras veces se representa objetos que no han sido percibidos por los sentidos, y por tanto crea verdaderamente.

Esta creación fantástica puede ser de varios modos, a saber:

1°. La fantasía puede limitarse a representar un objeto enteramente igual a los que la realidad ofrece, pero que, como tal objeto individual y determinado, no ha sido percibido experimentalmente. Por ejemplo: cuando nos representamos un perro, igual a todos los de su especie, pero que no es reproducción de un perro determinado que hemos conocido.

2°. La fantasía puede representar todo género de combinaciones de objetos reales o imaginarios, sin que en el primer caso correspondan dichas combinaciones a una realidad efectiva, aunque estén formadas a semejanza de las que se producen en la realidad. Cuando los objetos combinados no son reales, su combinación se asemeja, sin embargo, a las que la realidad ofrece. Así, imagina la fantasía paisajes, sucesos de la vida humana, representaciones de mundos desconocidos, lugares de la vida de ultratumba, etc.

3°. La fantasía puede representar partes aisladas de los objetos reales que en el mundo no se presentan así (bustos, cabezas sueltas, etc.), combinaciones de objetos que en la realidad no se combinan (centauros, sirenas, dragones, sátiros, etc.), figuras tomadas de la realidad, pero alteradas en sus proporciones o engalanadas con excelencias o afeadas con imperfecciones que no poseen, pero que están tomadas de lo real (caricaturas en el primer caso, ángeles, amorcillos, en el segundo, demonios y furias infernales en el tercero).

4°. La fantasía puede representar objetos reales idealizados, ora porque aparezcan despojados de sus imperfecciones, ora por reunir en un sólo objeto excelencias y bellezas que sólo suelen hallarse esparcidas en varios, ora por dar mayor extensión y proporciones a las que en realidad tenga, etc. Los tipos ideales y perfectos de belleza que conciben el escultor, el pintor, el poeta épico o dramático y el novelista, son productos de este género de creación, que es el más importante en el Arte.

5°. Por último, la fantasía puede representar en formas sensibles objetos ideales y abstractos (propiedades del alma, ideas puras, conceptos científicos, etc.), personificándolos en formas y figuras materiales que puedan significarlos por alguna razón de analogía o semejanza. Ejemplos de esto son las figuras geométricas, los símbolos y alegorías, los jeroglíficos, las figuras literarias o tropos, etc. En tales casos, la fantasía recibe el nombre de *schemática*.

Esta acción reproductora y creadora de la fantasía se extiende a todos los órdenes de la realidad, y ejerce intervención poderosa en la vida entera; pero, circunscribiéndola aquí a lo que nos interesa, esto es, a la libre reproducción y creación de lo bello, hallamos que es autora de un verdadero mundo de belleza que podemos llamar *fantástica, subjetiva o ideal*, y que sólo tiene realidad en nuestro espíritu. En este mundo vemos simplemente reproducida la belleza real, o idealizada, esto es, libremente modificada y trasformada, pero siempre dentro de ciertos límites. Con efecto, fijándonos en el análisis anterior, podemos observar que la acción de la fantasía se limita a crear combinaciones y modificaciones de formas que pueden llegar a ser verdaderas formas nuevas; pero que de ahí no pasa, y siempre se somete a las leyes fundamentales de la realidad. En sus más libres y caprichosas producciones, la fantasía no hace más que suprimir o aumentar ciertas cualidades en los objetos, o combinar partes diversas de los mismos, o alterar y modificar sus formas. Así produce tipos ideales de lo bello o de lo feo, por ejemplo, acumulando en un objeto imaginario excelencias o deformidades; crea monstruos reuniendo en una imagen partes de seres distintos (por ejemplo, las del caballo y del hombre en el centauro); pero nunca traspasa los límites infranqueables de la realidad, ni hace otra cosa que trabajar sobre los materiales que la experiencia le proporciona.

Pero como quiera que la belleza es pura forma, la fantasía puede verdaderamente crearla, y con efecto la crea. Hay, pues, una belleza creada por el hombre, distinta de la creada por la naturaleza, aunque relacionada con ella. ¿Cabe que esta relación sea tan íntima que la belleza ideal o subjetiva llegue a ser real? ¿Puede la actividad humana salir de lo puramente interno y producir en el mundo real belleza objetiva? He aquí la cuestión que inmediatamente se nos ofrece, y que nos lleva al examen de la belleza artística.

Para resolverla conviene tener en cuenta, no solo la existencia de la facultad creadora que dejamos expuesta, sino un carácter especial de la emoción estética que aún no hemos indicado y que se relaciona con dos tendencias ingénitas en el hombre, que constituyen los fundamentos psicológicos e históricos del Arte bello. Aquel carácter es la fecundidad de la emoción estética; estas tendencias son el espíritu de imitación y el instinto social.

La emoción estética es fecunda, o lo que es igual, despierta en el hombre un deseo irresistible de producir bellezas análogas a las que en la realidad contempla, deseo que es la expresión de la influencia de lo bello en la voluntad. Pero este deseo es debido, tanto a la emoción, como a una de las tendencias precitadas: el instinto de la imitación.

En este instinto, cuyo origen es de difícil explicación, y que hallamos en los hombres más incultos, en las razas más primitivas, en la infancia y aun en ciertos animales superiores, se encuentra el principal origen y fundamento de la actividad artística. Ese afán de imitarlo todo, de reproducir cuanto vemos, de crear al modo de la naturaleza, nos lleva irresistiblemente, cuando la emoción estética se ha apoderado de nosotros, a crear nuevas bellezas análogas o quizá superiores a las que la realidad nos ofrece, a reproducir en formas sensibles la belleza que contemplamos.

Pero no hay que olvidar que, a la vez que contemplamos la belleza real, concebimos la ideal y creamos en nuestro interior mundos de belleza. Y como quiera que el instinto social, antes citado, nos impulsa a exteriorizar todo lo que en nosotros se produce, a comunicar a los demás hombres lo que pensamos y sentimos; de aquí que por un lado la emoción estética y el instinto de imitación nos impelen a convertirnos en imitadores de la naturaleza, creando bellezas análogas a las suyas; por otra parte, la fantasía, ofreciéndonos tipos ideales y libres y caprichosas formas de lo bello, nos induce a aventajar con nuestras creaciones a la misma naturaleza; y por otra, el instinto social nos insta a comunicar a los demás hombres los frutos de nuestra actividad creadora, a encarnar en formas exteriores y sensibles nuestras ideas, y a buscar, como premio de nuestros afanes, el aplauso y la estimación de los que viven con nosotros, y acaso de los que vivirán después. De suerte que todos estos elementos -la fecundidad de la emoción estética, la acción creadora de la fantasía, el instinto de la imitación y el instinto social-, contribuyen a que el hombre trate de encarnar en formas sensibles exteriores la belleza ideal que contempla, ora sea simple reproducción de la real, ora libre creación de la fantasía, originándose de aquí la manera especial de actividad que se llama artística, y que aplicada a la producción de la belleza engendra el Arte bello, como dejamos dicho en la lección II, donde, por vía de preliminar, anticipamos algunas consideraciones acerca del Arte.

Pero si todas las causas referidas cooperan a la producción de la belleza artística, su motivo determinante, su causa ocasional es en realidad la emoción estética. Lo bello engendra lo bello; la contemplación de la belleza es la que, determinando en el hombre ese estado de sobreexcitación de sus facultades afectivas que se llama *entusiasmo*, y produciendo luego esa exaltación de sus facultades creadoras, que se llama *inspiración*, lo impulsa, primero a concebir nuevas y acabadas bellezas, y después a producirlas en formas exteriores y sensibles, auxiliada en esto muy eficazmente por el instinto social.

Inútil es decir que, además de esto, se requieren en el hombre las cualidades especiales que constituyen al artista, la capacidad que no puede dar por sí sola la contemplación de lo bello; pero estas cualidades, esta capacidad, no pasarían de simples potencialidades si no las pusiera en ejercicio, si no las despertara a la vida la emoción estética, unida a los demás elementos que dejamos expuestos.

Llegado el hombre a este grado de exaltación de su entusiasmo y de sus facultades creadoras, resuelto a convertir en belleza real y objetiva la que existe en su mente, fáltale sólo encontrar un material sensible en que pueda encarnar sus concepciones. Este material se lo suministran de consuno la naturaleza y su ingenio; aquélla, poniendo a su disposición materias susceptibles de ser modificadas y transformadas, de recibir nuevas formas por ministerio de la actividad humana; éste, dándole, la destreza suficiente para llevar a cabo esta transformación. La mayoría de las sustancias materiales, los sonidos, la voz humana, son otros tantos medios de que el hombre dispone para revestir de formas exteriores la belleza que concibe; dueño de ellos, merced a su destreza, en ellos va traduciendo sus bellas ideas, y de esta suerte, lo que era sólo fugitiva creación de su mente, lo que, ignorado de los demás hombres, había de morir con él, adquiere vida y cuerpo, se graba en formas duraderas y visibles, y se trueca de belleza subjetiva en objetiva, de ideal en real. Entonces, al lado de la naturaleza creadora, compitiendo con ella, y a veces aventajándola, aparece el hombre, creador a su manera; al lado de las bellezas naturales, aparecen las artísticas superiores en ocasiones a las primeras en perfección e idealidad; el mundo de la idea y el de la realidad se funden en uno, tomando carne la idea abstracta, trocándose en realización de lo ideal la materia bruta; y en tal momento se manifiesta, con todos sus esplendores y magnificencias, la más alta y maravillosa creación del espíritu humano: el Arte bello, la *realización de la belleza ideal en forma exterior sensible*.

El Arte bello, por tanto, es el resultado de la aplicación de nuestra actividad a la producción exterior de la belleza ideal, y ésta, al encarnarse en la materia, recibe el nombre de *belleza artística*, que es, en suma, *la unión de la belleza, ideal con la real*, o mejor, *la realización de la belleza ideal*. La belleza artística es, pues, belleza real, pero producida por el hombre, y en tal sentido podemos dividir la belleza real (objetiva) en belleza natural (producida por la naturaleza) y artística (producida por el hombre).

Estos dos géneros de belleza difieren por sus condiciones como por su origen, pero en lo esencial son análogos. Con efecto, si recordamos la doctrina expuesta acerca de la belleza ideal (de la cual es realización la artística), veremos que ésta se somete a las leyes generales de la naturaleza, pero usando de la libertad propia del espíritu en la forma que hemos expuesto en el debido lugar. Así es que la belleza artística ofrece objetos que en la naturaleza no se hallan, y cuando representa los objetos naturales suele idealizarlos; esto es, engalanarlos con nuevas perfecciones, que no poseen, o despojarlos de las imperfecciones que tienen. Pero esta obra de idealización pierde mucho de su pureza al convertirse en artística la belleza ideal, por razón de los obstáculos que el material en que trabaja ofrece al artista. Por eso la obra ejecutada por éste siempre es inferior a su idea; pero, a pesar de esto, puede exceder en perfección a las obras de la naturaleza, que rara vez ofrece los tipos purísimos de acabada belleza que logra concebir y realizar el Arte, lo

cual se comprende fácilmente, teniendo en cuenta los procedimientos de que se sirve la fantasía creadora.

LECCION VIII

Naturaleza del Arte bello. -Su objeto y fin. -Lo expresado en el Arte. -Fuentes en que se inspira. -De lo ideal y lo real en el Arte. -De la verdad y del bien en sus relaciones con el Arte.

De la doctrina expuesta en la lección anterior se deduce que el Arte bello no es otra cosa que la realización de la belleza concebida por el hombre, el lazo de unión entre el mundo ideal o subjetivo y el objetivo o real; y como quiera que la obra del Arte se cumple trasformando la materia para encarnar en ella las ideas y representaciones fantásticas de la mente, síguese que el Arte toca por un lado (en su parte técnica o mecánica) a la naturaleza física, y por otro (en su parte conceptiva e imaginativa) al espíritu, constituyendo a la manera de una segunda realidad (material y espiritual a la vez) creada por el hombre.

El inmediato objeto del Arte es la realización de la belleza ideal (esto es, concebida por el hombre) en forma sensible; pero como al representar en formas sensibles la belleza que el artista concibe, lo que hace en realidad es expresar ideas de éste, su objeto es también expresar ideas al realizar belleza. Debe entenderse, sin embargo, que la expresión de ideas ha de subordinarse siempre a la realización de lo bello, pues aquellas tienen otros medios de manifestación que no son artísticos, y sólo pueden ser materia del Arte, en cuanto revestidas de formas bellas se convierten en ejemplares de belleza ideal.

El fin del Arte es, ante todo, y sobre todo, causar en el espíritu del que contempla sus producciones la emoción estética. Y como quiera que esta pura, desinteresada y noble emoción despierta en el ánimo elevadas ideas, honestos y dignos afectos y valiosos impulsos, el fin último del Arte es la educación del espíritu humano, principalmente en su parte afectiva. Proporcionar objetos dignos y elevados al amor, a la admiración y al entusiasmo, despertar en el alma el culto de lo ideal y de lo perfecto, tales son los altos fines que el Arte puede proponerse, y en tal sentido merece ser considerado como institución verdaderamente educadora, en la amplia acepción de la palabra.

Además, en aquellas artes que, por la especial naturaleza de su medio de expresión, pueden manifestar ideas concretas, el Arte puede proponerse fines que trascienden de lo puramente estético, pero que a ello deben subordinarse. En casos tales, el Arte puede revestir de bellas formas las enseñanzas de la Ciencia, de la Religión y de la Moral, y convertirse en auxiliar poderoso de estas esferas de la vida; pero considerando siempre estos fines como secundarios, subordinándolos a su fin primero, que es la realización de la belleza, no abdicando de su propia y característica finalidad ni de su libre independencia, como pretenden los que, a nombre del llamado *Arte docente*, niegan todo valor a las obras artísticas que no encierran un pensamiento trascendental de cualquier género que sea.

La obra de arte, con efecto, cumple su fin con realizar lo bello, por más que ninguna trascendencia social y ningún pensamiento científico entrañe; y, por el contrario, por grande que sea la profundidad de su idea, ningún valor tendrá si no consigue producir la emoción estética. Pero no se niega por esto que, en las artes capaces de manifestar una idea concreta, cuando la bella forma encierre un profundo y verdadero pensamiento la obra ganará en perfección y en importancia, por más que no necesite de tales excelencias para ser acabada producción artística.

El error de los partidarios del Arte docente consiste en no distinguir en la obra artística la idea expresada y la bella forma que la reviste. Aunque no indiferente, bajo el punto de vista artístico, la idea, pensamiento o asunto de la composición, no es el elemento propiamente constitutivo del Arte, el cual no es más que una forma. Ciertamente que hay ideas de suyo bellas, que por sí solas son un elemento artístico; pero hay otras que, sin poseer belleza, pueden convertirse en objeto del Arte cuando se revisten de bellas formas. Como antes hemos dicho, la creación de la belleza por el hombre se limita a la forma, y a ésta ha de limitarse, por tanto, la creación artística, que en suma no es otra cosa que una aplicación especial de nuestra actividad creadora. El Arte crea únicamente formas; y cuando expresa ideas, no tanto son su objeto estas como las bellas formas en que las encarna la fantasía. Una idea puede ser objeto de la Ciencia, del Arte, de la Religión, etc., y sólo adquiere cualidad artística cuando torna las formas propias del Arte. Por esta razón, una idea de escasa importancia puede ser de gran valor bajo el punto de vista artístico, por razón de la forma que reviste; y, por el contrario, una idea trascendental, revelada en formas poco estéticas, ninguna importancia artística puede tener.

Conviene advertir, además, que si bien el Arte expresa necesariamente ideas, la importancia y carácter de esta expresión varía mucho según las diferentes artes y los varios asuntos que éstas se proponen. Con efecto, aunque siempre lo expresado en el Arte es la belleza concebida, ideada y representada por el artista (esto es, la representación ideal, la idea de la belleza), en ocasiones el artista no se propone manifestar sus pensamientos, sino sólo reproducir libremente los objetos reales, y en otras se propone ante todo manifestar pensamientos, ideas, sentimientos, propósitos, ora directamente, ora personificándolos en figuras, sucesos, etc. Claro está que la trascendencia de la obra ha de variar mucho según estos propósitos, y según el mismo carácter de las artes, pues hay muchas que difícilmente expresan ningún pensamiento concreto.

Hay, sin embargo, algunas manifestaciones o géneros del Arte, en que la propia y sustantiva finalidad de éste desaparece o queda relegada a segundo término. Pero estos géneros, más que verdaderas artes bellas, son formas bellas de artes útiles o formas estéticas, medios artísticos de expresión, de fines e instituciones ajenas al Arte. Tal sucede, por ejemplo, con la Didáctica, donde el Arte literario se reduce a bella vestidura del pensamiento científico. En tales casos, sólo en el medio de expresión reside la belleza; no hay verdadera creación artística, esto es, creación de formas bellas de los objetos, ni finalidad estética en el estricto sentido de la palabra. Por esta razón, la Didáctica se admite entre los géneros artísticos casi por mera condescendencia, pues en realidad no es un Arte verdadero, sino una bella forma exterior del pensamiento; y el

Arte, aunque pura forma, no es sólo forma exterior, sino interno-externa, ideal y sensible a la vez.

Si nos preguntamos ahora qué es lo expresado y realizado en el Arte, cuáles son las fuentes en que se inspira, debemos contestar (teniendo en cuenta lo dicho en la lección anterior) que el Arte expresa todo cuanto existe en el espíritu del hombre; realiza toda la belleza que éste concibe -ora la cree libremente, ora no haga más que reproducir la que percibe por medio de los sentidos-, y se inspira a la vez en la belleza real y en la ideal o subjetiva.

Que todo cuanto puede hallarse en el espíritu del hombre -sea pensamiento, sentimiento o volición, sea representación de la realidad exterior- puede ser expresado por el Arte (con mayor o menor extensión, según la naturaleza de las artes particulares), es cosa que no ofrece duda. El Arte abraza toda la realidad de nuestro espíritu, y a la vez toda la realidad exterior, en cuanto en éste es representada; y mas extenso que la misma Ciencia, puede buscar asuntos en lo conocido como en lo ignorado, en la verdad como en la ficción, en lo real como en lo ideal.

Pues si en esto se hallan conformes cuantos del Arte se ocupan, si admiten también que lo mismo puede éste manifestar la belleza real y objetiva que la puramente ideal, no lo están de igual modo en que el Arte pueda inspirarse legítimamente en lo que no es real y objetivo. De aquí la cuestión acerca de lo ideal y lo real en el Arte, que lleva consigo otra no menos importante, cual es la de determinar las relaciones que existen o deben existir entre lo bello y lo verdadero.

Hay quien sostiene que el Arte debe limitarse a reproducir fielmente la belleza real, que no es más que la imitación de la naturaleza, y que será tanto más perfecto cuanto más se amolde a la realidad. Esta doctrina, llamada realista, esta exageración de un principio verdadero, entraña exigencias imposibles de satisfacer, y no es aplicable a la mayoría de las artes.

Por de pronto, la naturaleza especial de los medios materiales de que el Arte dispone, le impide reproducir con perfecta fidelidad la belleza real. Aun en las artes que mejor pueden llamarse imitativas, hay siempre un elemento ficticio indispensable. Por más que hagan el escultor o el pintor, jamás conseguirán imitar con escrupulosa fidelidad la naturaleza; otro tanto acontece al poeta, y no hay que decir lo que al músico sucede. Es más; por lo general, el exceso de perfección en la copia del natural daña al valor estético de la obra de arte; un cuadro lamido agrada menos que un lienzo tocado con franqueza y valentía; una figura de cera siempre repugna; una composición musical, nimiamente imitativa, rara vez produce buen efecto; y una reproducción descarnada de la vida real en el teatro, parece no pocas veces desprovista de carácter estético.

¿Ni cómo puede negarse que la ficción artística es, en repetidas ocasiones, más bella que la realidad? Si el escultor se limitara a copiar el tosco y vulgar modelo que tiene delante, ¿hubiera producido el arte de la escultura tantas maravillas? El pintor que quiera hacer la figura de un dios o de un héroe, ¿habrá de verse obligado a retratar a un gañán, por no

serle posible copiar otro modelo? Si tal doctrina prevaleciera en toda su exageración, ¿a qué respondería la Música, que nada real ni concreto significa; para qué se había de emplear en el teatro el lenguaje métrico, por nadie usado en la realidad; ni cómo habían de ser legítimas tantas y tan bellas creaciones, puramente ficticias, con que la fantasía ha enriquecido los dominios del Arte?

Esta doctrina limita arbitrariamente la esfera del Arte. Existiendo, como existe, en nosotros, la facultad de concebir y crear nuevas bellezas -ora perfeccionando las que la realidad nos ofrece, ora combinando caprichosamente las formas de lo real-, si esta facultad engendra bellezas verdaderas, iguales, cuando no superiores a las objetivas, y si el Arte es la realización de la belleza, ¿con qué derecho se excluyen estas ficciones ideales, siendo bellas, del terreno artístico? Ciertamente que si el propósito del artista es representar objetos reales, obligado está a producirlos semejantes a lo que son en la realidad, so pena de no realizar lo que se propone; ciertamente que la fuerza de la imaginación no es tanta que sea posible representar con fidelidad objetos reales no vistos, que para pintar árboles, celajes y montañas, hay que ver estos objetos y representarlos como son, y no pintar árboles de hojas azules y montañas de bermellón; pero cuando el artista no intenta reproducir lo real, sino lo fantástico, cuando quiere pintar, en vez de hombres o animales, dioses y demonios, sálfiles y monstruos, lícito ha de serle moverse con libertad y crear formas y figuras caprichosas, mientras no infrinja gravemente las leyes de la realidad o de la belleza.

Claro está que el error contrario a la doctrina realista, el *idealismo*, que no reconoce ley alguna, que todo lo fía a la fuerza de la inspiración, que cree que idealizar la naturaleza es falsearla, que pone límites arbitrarios a la actividad artística, negando el derecho de ser representado en el Arte a todo lo que no sea perfecto, es tan digno de condenación como el realismo que hoy se pregona; pero entre ambos extremos hay un medio razonable, que procuraremos exponer.

Hay que advertir, ante todo, que hay artes y géneros artísticos de suyo idealistas o realistas. Así la Arquitectura, la Música, y aun el Baile, que no representan ninguna realidad concreta, son necesariamente idealistas; siéndolo de igual manera la Escultura, la Pintura y la Poesía cuando representan objetos que no son conocidos por la experiencia. En cambio, la Escultura humana, la Pintura histórica, de costumbres, de retratos, de paisaje, etc., la Poesía lírica, la épico-histórica, la dramática, la Novela, son realistas por naturaleza, como quiera que sus asuntos se toman de la realidad. Las doctrinas extremas a que nos hemos referido no pueden aplicarse, por tanto, a todas las artes.

Así es que, tratándose de artes que no expresan directamente una realidad concreta, o de géneros u obras cuyo asunto está fuera de la realidad observable, la doctrina realista cae por su base, y el artista está autorizado a fantasear libremente sus creaciones, a condición de no traspasar de un modo exagerado los límites de la realidad, a los que, después de todo, está sujeto, quiera o no quiera.

Pero cuando se trata de representar objetos reales, el artista debe inspirarse en la realidad objetiva, sin perder de vista que es libre creador de belleza, y que, al reproducir la

naturaleza, no la copia servilmente, sino que la reproduce con libertad e idealizándola, porque el Arte es a la vez realización de lo ideal e idealización de lo real.

Por más que haga el artista al reproducir la naturaleza, la reproduce según la concibe en su imaginación, y en esta concepción hay siempre un elemento ideal inexcusable. Un paisaje, reproducido por varios fotógrafos, siempre es el mismo; pero copiado por varios artistas, difiere notablemente en cada cuadro; porque cada artista lo interpreta a su manera, sin dejar de reproducirlo tal como es en lo esencial. Un mismo afecto humano varía en su manifestación de poeta a poeta por iguales causas. Tal paisajista da invariablemente un tinte sombrío a todos sus países; tal otro, un aspecto alegre y risueño; tal poeta entiende el amor de un modo platónico y purísimo; tal otro, de una manera sensual. El modelo copiado en estos casos es siempre el mismo, y todas estas copias son en lo esencial exactas; pero al pasar por la mente del artista, el objeto ha tomado necesariamente el matiz propio del espíritu que lo refleja. Si así no fuera, ¿cómo se hablaría de estilos y maneras en el Arte?

Pero aparte de que en toda obra artística existe por necesidad (como producto que es de la libertad del espíritu) este elemento ideal y subjetivo, es cierto también que el arte supone siempre una idealización de lo real que le impone su misma naturaleza. El Arte es realización de lo bello, y excluye, por tanto, toda fealdad; la naturaleza nos ofrece en confusa mezcla lo bello y lo feo; el Arte, pues, si ha de cumplir su misión, debe llevar a cabo un trabajo de selección en la naturaleza, buscando lo bello y relegando lo feo a la condición de accidente secundario o de elemento de contraste que sirva para dar mayor relieve a la belleza.

Es más; la natural tendencia del hombre a realizar lo más acabado y perfecto, y su facultad de concebir la belleza ideal, lo llevan a representar en sus obras lo bello idealizado, esto es, despojado de sus imperfecciones, aumentado en excelencias, concebido libremente con arreglo al tipo ideal de belleza que el entendimiento y la fantasía forman. Por eso, al producir su obra, el artista crea ejemplares de belleza perfecta (en lo posible) o reproduce los objetos reales, atenuando y oscureciendo sus defectos o suprimiéndolos por completo.

Para esto, el artista escoge sus asuntos, prefiriendo los que de suyo posean belleza a los que carezcan de ella; crea sus figuras, tomando en la naturaleza las perfecciones que los objetos individuales le ofrecen, y reuniéndolas en un tipo real e ideal a la vez: real, en cuanto es igual a los objetos reales en sus formas; ideal, en cuanto reúne perfecciones en ellos esparcidas y carece de los defectos que los afean. No se limita, por tanto, el artista a copiar el modelo, sino que éste le sirve para indicarle la pauta a que ha de someterse en la reproducción de lo real, y dentro de la cual es libre para concebir nuevas bellezas que el modelo acaso no posee. Así, el pintor o el escultor se sirven del modelo para copiar lo que sin observación sensible no se comprende ni ejecuta con perfección, por ejemplo: las proporciones del cuerpo, el color de las carnes, los juegos de luz y sombras, etc.; pero este modelo es idealizado por el artista, que le da la noble expresión que no tiene y suprime o corrige los defectos que en él nota.

Hay, pues, en el Arte un procedimiento de idealización que se manifiesta:

1º. En la elección del asunto que el artista quiere tratar y del modelo que le sirve de pauta, pues hay asuntos que poseen por sí belleza, otros que sin poseerla pueden adquirirla al revestirse de forma artística, y otros que por naturaleza son repulsivos al Arte, y de los cuales debe huir el artista, aconteciendo lo mismo con los modelos.

2º. En el aspecto o punto de vista bajo el cual se consideran el asunto y el modelo, en los cuales se debe buscar el rasgo característico, el momento apropiado, el especial aspecto que han de aprovecharse para la obra de arte.

Así, el paisajista busca cuidadosamente el sitio desde el cual ofrece el país aspecto más bello, la hora o la estación más apropiadas para reproducirlo, etc., en suma, lo que pudiera llamarse el *momento estético* del objeto.

3º. En las modificaciones que impone el artista a los objetos al representarlos en formas sensibles, ora suprimiendo sus defectos, ora añadiéndoles perfecciones, ora combinándolos de maneras diversas, debiendo tenerse en cuenta que, cuando el artista aspira a representar objetos reales, este trabajo de idealización no ha de traspasar los límites de lo real, esto es, no ha de producir objetos que no existan ni puedan existir siquiera, en la naturaleza, o lo que es igual, sean verosímiles o posibles.

El artista, pues, debe inspirarse en la naturaleza y someter sus concepciones a las leyes de ésta, guardando constante respeto, si no a la verdad, cuando menos a la verosimilitud, estudiando los modelos vivos y no fiándose por completo de la imaginación. Pero al mismo tiempo, no ha de copiar servilmente la naturaleza, sino que ha de concebirla y representarla con libre idealidad, interpretándola, más que copiándola, creando ejemplares de perfecta belleza, eligiendo en la realidad los objetos, rasgos y momentos más bellos, dejando en la sombra o usando sólo como contraste lo feo, prefiriendo lo expresivo y lo característico a lo indiferente; en suma, idealizando lo real sin desconocerlo o negarlo arbitrariamente, sin perder de vista que lo real y lo ideal son fundamentalmente lo mismo, pues lo ideal no es otra cosa que lo real perfeccionado por la operación abstracta del entendimiento y la representación sensible de la fantasía.

Fácil es ahora determinar las relaciones que deben existir entre el Arte y la verdad. Después de lo dicho resulta evidente que la verdad, en su estricto sentido, no es exigible al Arte; es más, que no habría Arte posible con tal exigencia.

Multitud de obras artísticas descansan en una ficción, esto es, en la representación de objetos determinados que no existen. Tal sucede, por ejemplo, en las obras dramáticas. Si lo bello y lo verdadero fueran lo mismo, si el Arte no pudiera representar lo que no existe concretamente, el Arte sería imposible.

Como quiera que lo bello ideal existe sin ser verdadero (pues el tipo ideal no corresponde a un objeto determinado existente), el Arte requiere cierta libertad en este punto, es decir ha de poder representar objetos que no tienen correspondencia en la realidad. Pero estos

objetos ficticios han de someterse a las leyes de lo real, han de ser posibles, y en esta posibilidad descansa la única verdad exigible al Arte, la *verosimilitud*, que consiste en que los objetos representados artísticamente, si en efecto no existen, puedan existir, sean posibles, quepan en la naturaleza. Bajo estas condiciones la ficción artística puede ofrecer verdad, la verdad artística, que no es igual a lo que generalmente se llama verdad.

Otra cuestión que ocurre al tratar de lo que el Arte expresa es la de saber si el Arte puede ponerse en contradicción con el bien moral, y si el mal puede ser objeto artístico. Sin negar la distinción esencial que existe entre lo bueno y lo bello, fuerza es reconocer que el mal supone un desorden y perturbación, y por tanto no es bello ni puede ser fuente de inspiración del Arte. Además, siendo el fin de éste perfeccionar la educación del espíritu, faltaría a él si se propusiera la idealización y embellecimiento del mal, sobre todo, del mal moral. Esto no quiere decir que el mal no pueda ser representado en el Arte, principalmente en las obras que tienen por asunto la vida humana; pero al representarlo, no ha de aparecer embellecido y realzado, ni constituir un elemento estético, sino que ha de servir de contraste que ponga de relieve la belleza y excelencia del bien. Mas no ha de exigirse al Arte (como algunos pretenden) que tenga siempre un fin moral, lo cual fuera incurrir en el error de los defensores del Arte docente; basta con que no se proponga un fin inmoral, pues el Arte no está obligado a otra cosa que a realizar lo bello, ni es un servidor de la moralidad, sin que por esto neguemos que la obra que encierre una lección moral poseerá una excelencia más que las que de fin moral carezcan.

LECCION IX

División del Arte bello en Artes particulares. -Clasificación de éstas. -Sus caracteres distintivos. -El Arte literario. -Sus condiciones especiales. -Su comparación con las demás Artes. -Transición al estudio de la palabra.

El Arte bello es uno en su esencia, pero se diversifica en varias Artes particulares, según el medio natural que emplea para realizar la belleza. Esta división, que expusimos sumariamente en la lección II, comprende las Artes ópticas (Arquitectura, Escultura, Pintura o Gráfica, Arte de los jardines, Mímica, Gimnástica y Baile), y las acústicas (Música, Declamación y Arte literario). No todas ofrecen la misma importancia estética, pues algunas casi se confunden con la industria (el Arte de los jardines), otras son simples auxiliares de artes más importantes (la Mímica y la Declamación), y otras, sobre ser muy reducido su poder creador y muy vago su carácter expresivo, no producen obras estables o permanentes (la Gimnástica y el Baile). Por estas razones, las que se estudian con más interés en la Estética, son la Arquitectura, la Escultura, la Pintura o Gráfica, la Música y el Arte literario.

La Arquitectura no es un arte puramente estético, sino mixto, pues tanto tiene de bello como de industrial. Su finalidad es doble, es decir, que atiende a la vez a satisfacer necesidades de la vida material y a realizar la belleza. Sometida a procedimientos técnicos de carácter científico, no aspirando a representar nada concreto y determinado, habiendo de subordinar sus concepciones estéticas a su fin utilitario, sirviéndose de

grandes masas sólidas, y no pudiendo expresar idea alguna sino por medio del símbolo, la Arquitectura es la menos libre y espiritual de las Bellas Artes, la menos expresiva, pero también la más grandiosa.

La Escultura se sirve de los mismos materiales de la Arquitectura, pero no atiende a un fin utilitario por lo general. Reproduce e imita objetos reales, y puede también representar los puramente ideales; pero por razón del material que emplea, se limita a representar un objeto aislado o una reducida combinación de objetos. No pudiendo representar la luz ni el espacio en cierta amplitud, y habiendo de ceñirse a la representación de objetos físicos, su esfera de acción es harto limitada, toda vez que se restringe a reproducir cuerpos animales o humanos. El mundo espiritual, por tanto, sólo puede ser objeto de la Escultura, en cuanto manifestado en la fisonomía y el gesto, esto es, en una esfera muy reducida. Por la misma razón, tampoco expresa ideas sino en forma simbólica, ni acciones que no sean muy claras y sencillas. Aventura, sin embargo, a la Arquitectura en valor estético, por cuanto le es dado reproducir objetos determinados y concretos, físicos o espirituales, singularmente la figura humana, que es su más adecuado asunto.

La Pintura o Gráfica (comprendiendo en ella la pintura propiamente dicha, el simple dibujo, el grabado, la litografía, etc.), se sirve de meras superficies planas, en las que representa los objetos con sólo dos dimensiones del espacio (longitud y latitud). Esta aparente limitación del espacio es, sin embargo, su mayor ventaja; pues operando con materiales más fáciles de manejar que los propios de las artes anteriores, pudiendo servirse de los colores y de la perspectiva para causar ilusión al espectador, y hallando mayores facilidades para la representación de la vida y del movimiento, su esfera de acción se extiende a toda la realidad visible, y aun al mundo espiritual, en cuanto puede manifestarse, en la expresión de las fisonomías, en los movimientos del cuerpo y en los hechos de la vida. Todavía le queda cerrado el mundo de las ideas puras, que sólo simbólicamente representa, y el de lo divino, que tiene que representar, como la Escultura, en formas sensibles, necesariamente inadecuadas al objeto; pero nada de esto obsta para que sea la más libre, expresiva, espiritual, rica y variada de las Artes ópticas.

La Música, que se sirve de sonidos naturales desprovistos de todo valor expresivo directo, no es ni puede ser imitativa, pues ninguna relación real existe entre los sonidos y los objetos. Sin embargo, el acertado manejo de los elementos estéticos musicales (ritmo, melodía, armonía, etc.), puede producir en el ánimo ciertos estados de sentimiento muy generales y vagos, que den a la Música un carácter expresivo indeterminado. En casos excepcionales y raros, la Música es imitativa, porque reproduce sonidos naturales (el canto de las aves, el ruido del mar o del viento, el fragor de la tempestad); pero su incapacidad para representar objetos visibles e ideas y sentimientos determinados, es absoluta. Sentimientos vagos de tristeza o alegría, de placer o dolor, de entusiasmo o de melancolía, etc.; he aquí todo lo que puede expresar la Música, merced al diverso movimiento del ritmo; pero si intenta determinar el sentimiento, le es forzoso someterse a la Poesía y convertirse en traductora de las ideas de ésta. En tal caso, la Música adquiere un valor expresivo convencional, nacido de la asociación que establece el que la oye entre los vagos sentimientos que expresa y los que la Poesía manifiesta. Así, al escuchar en una ópera la voz de un cantante que revela sus sentimientos amorosos, asociamos las

palabras que pronuncia a los sonidos musicales que emite, y en los cuales ha procurado el músico que haya cierta expresión que se parezca en lo posible al sentimiento amoroso, y creemos ver en éstos una fiel interpretación de tal sentimiento; pero fácilmente se muestra lo que hay de ilusorio y convencional en esto, si se atiende a que la Música no nos indica de qué género de sentimiento amoroso se trata, y a que, acomodándola a otra letra, quizá nos parecería que expresaba todo lo contrario. Pero esta misma carencia de valor expresivo concreto da a la Música un indecible y especial encanto, porque la reviste de un carácter vago y subjetivo que ningún arte posee en tan alto grado como ella, y la hace susceptible de expresar esos vagos e indeterminados estados de sentimiento verdaderamente indefinibles, cuyo apropiado lenguaje es el musical. Nuestro mayor goce al oír música, es la facilidad con que la adaptamos a nuestro estado de ánimo, la libertad en que nos deja, la espiritualidad o idealidad que en ella encontramos, y que la convierte en verdadero lenguaje del sentimiento, pero del sentimiento separado de la idea. La Música, además, proporciona al sentido un placer independiente de la emoción estética, que no reside en la expresión, sino en la armonía de los sonidos; pero a este placer no debe subordinarse su valor expresivo, como hacen los que la reducen a la armonía.

El Arte literario posee cualidades especialísimas que le distinguen profundamente de los demás. Él es el único, con efecto, que en vez de buscar medios de expresión en lo exterior, los busca en el hombre mismo, sirviéndose de un órgano tan íntimamente ligado al artista como la palabra, que es el medio de expresión más perfecto de todos por ser el más íntimo con nosotros mismos, el más inmediato y el más libre, al mismo tiempo que el más universal y sintético. Con efecto, la palabra como organismo interno-externo (espiritual-natural) de signos es el lenguaje más universal, libre y sintético que se conoce, y el más apto, por tanto, para la expresión.

Su familiaridad con nosotros, su riqueza de formas, su delicadeza y flexibilidad, hacen de ella el medio artístico de expresión más perfecto que se conoce. Por esta razón es el Arte literario el que contiene un fondo de ideas más rico, el más universal, el más libre y el más expresivo.

De aquí la inmensa superioridad de éste Arte sobre los demás, bajo el punto de vista de la expresión, pues valiéndose de un sistema de signos en que el hombre expresa y significa toda la realidad, no halla los límites que la naturaleza del medio de expresión impone a las restantes artes. Toda belleza, ideal como real; toda idea, por abstracta que sea; todo sentimiento, desde el más vago e indeterminado hasta el más concreto y preciso, puede ser expresado por el Arte literario. Narrando y describiendo, representa los hechos y los objetos tan viva y gráficamente como la Escultura y la Pintura, sin verse obligado como éstas a reproducir lo real en un momento dado del tiempo, y en un lugar limitado del espacio; antes bien, pudiendo recorrer una indefinida serie de momentos y retratar espacios inmensos. En vez de verse reducida como estas artes a expresar el espíritu en sus manifestaciones corporales, penetra en lo íntimo de la vida psíquica, y directamente la refleja, sin apelar a símbolos ni a indirectas manifestaciones. Lejos de usar un lenguaje vago e indeterminado, como la Música, se sirve de uno preciso, definido, en que cada signo encierra una idea concreta. Es más; de este lenguaje dispone como quiere, sin tropezar con obstáculos materiales, ni necesitar para manejarlo costosos ensayos y largos

aprendizajes. Es, pues, el Arte literario superior por todo extremo a las artes restantes, pues la naturaleza de la palabra le permite expresar todo lo que a éstas les está vedado, y poseer al mismo tiempo la precisión y determinación de las Artes del espacio, y la libre vaguedad de la Música. A esta superioridad esencial del Arte literario sobre los demás, se une la superioridad *histórica*, pues la Literatura, por razón de su carácter, es la más universal de las artes, la que en todo tiempo y todo pueblo existe, la que mayor desarrollo ha alcanzado, la que más fielmente refleja el espíritu de los pueblos y de los tiempos.

Resulta, pues, que el carácter distintivo del Arte literario reside en la naturaleza de su medio de expresión, al cual debe su superioridad y la extensión que le distingue. Al medio de expresión debe también el ser igualmente apto para manifestar directamente las ideas y sentimientos del artista (el ser subjetivo o expansivo), y para representar los objetos reales, si no en las formas materiales que en la realidad tienen, por lo menos en vivas y gráficas imágenes que permiten a este Arte ser representativo e imitativo. Fuera de esto en nada se distingue de las Artes restantes, pues busca su inspiración en iguales fuentes; como ellas, es a la vez idealista y realista, y por procedimientos semejantes, si no idénticos, produce sus obras. Por esta razón procede ahora que pasemos a estudiar el medio de expresión que es propio del Arte literario (la palabra), y una vez analizado, expongamos la teoría de la producción artística, no en general, sino con aplicación al Arte particular que nos ocupa, pues los elementos de la producción y los procedimientos generales a que se somete son comunes a todas las artes, y sólo varían en lo que atañe al medio de expresión. Por consiguiente, damos aquí por terminado el estudio de la belleza, y pasamos a ocuparnos de la palabra.

SECCIÓN SEGUNDA

La palabra

LECCION X

Idea general del lenguaje. -Sus diferentes clases. -El lenguaje humano. -Sus formas. -La palabra o lenguaje articulado. -Elementos que la constituyen. -Su doble carácter físico y espiritual. -Sus diferentes modos de trasmisión. -Cuestión acerca del origen del lenguaje.

Casi todos los seres dotados de inteligencia poseen medios naturales de manifestar exteriormente sus estados de conciencia, medios que les sirven para comunicar entre sí, y son, por tanto, un auxiliar poderoso y necesario de la vida social. Estos medios son, pues, signos sensibles y exteriores de lo que en lo interior de los referidos seres acontece, y, reunidos en conjunto, reciben el nombre de *lenguaje*. El lenguaje, por consiguiente, en su acepción más general, es *el conjunto de signos sensibles y exteriores en que los seres inteligentes manifiestan sus estados de conciencia*.

El lenguaje puede ser de dos maneras, según que los signos que lo componen son movimientos, actitudes, gesticulaciones del ser que lo produce o sonidos emitidos por el mismo. El primer género de lenguaje se llama mímico; el segundo, considerado en su más lata acepción, no tiene nombre especial; pero limitado a los sonidos producidos por cierto aparato propio de los animales superiores, se llama *vocal*.

La mayor parte de los animales poseen estos dos géneros de lenguaje, pero ninguno de ellos logra significar otra cosa que sensaciones y afectos, siéndoles imposible traducir en signos un pensamiento concreto, ni menos representar con ellos los objetos que conocen. El hombre es el único que, por virtud de una facultad que le es exclusivamente propia, puede dar a los sonidos que emite un valor representativo y figurativo que los haga aptos, no sólo para expresar todos los estados de su conciencia, sino para significar y representar (nombrar) todos los objetos que conoce.

El hombre posee, con efecto, los dos géneros de lenguaje de que se sirven los animales, y otro género especial denominado *Palabra*. Manifiesta sus estados con movimientos y gesticulaciones (Mímica), y con gritos inarticulados que no significan objetos ni ideas; pero además, ligando entre sí (articulando), por una operación intelectual, los sonidos naturales que por medio de la voz emite, dándoles un valor expresivo y convirtiéndolos, por obra reflexiva y voluntaria de su espíritu, en signos representativos, no sólo de estados de conciencia (ideas, afectos, voliciones, sensaciones, etc.), sino de objetos de todo género, crea un lenguaje especial, a que se llama *palabra o lenguaje articulado*, que le permite traducir en signos toda su vida y significar toda la realidad que le rodea. Pero como esta realidad sólo es por él significada (nombrada) en cuanto la conoce y siente - esto es, en cuanto la recibe en su conciencia-; en rigor puede decirse que la palabra no hace otra cosa que manifestar estados de la conciencia humana. Podemos, pues, definirla como el *sistema de sonidos inarticulados, producidos por el aparato de la voz, mediante el cual expresa el hombre los estados de su conciencia*.

Hay, pues, que distinguir en el lenguaje articulado o palabra dos elementos: uno físico o material, otro espiritual. El primero lo constituyen los sonidos que el aparato de la voz emite; el segundo, la combinación de estos sonidos con arreglo a exigencias intelectuales. No son, pues, lo mismo la voz y la palabra: aquélla es el instrumento que el hombre emplea para producir la segunda; ésta es el resultado de la sujeción de la primera al pensamiento.

Con efecto, los sonidos articulados que la voz produce son puramente naturales, pero estos sonidos, aisladamente considerados, no son la palabra; para serlo necesitan ser combinados, según leyes dadas por el espíritu que los hagan aptos para la expresión de nuestros estados. Los sonidos articulados son el material en bruto, la palabra es el material elaborado y transformado por el espíritu. Así como los colores esparcidos en la paleta no pueden ser medio de expresión sin que el pintor los combine según ideas, así también los sonidos articulados nada expresan antes de ser combinados y concertados en los vocablos, frases, etc., por el espíritu del que habla.

La palabra es, por tanto, un organismo físico-espiritual, cuyo carácter físico se revela en ser producida mediante un aparato fisiológico, y cuya espiritualidad se muestra en poder convertirse, mediante la libre operación del espíritu, en signo y manifestación, no sólo del pensamiento, como erróneamente suele afirmarse, sino de la entera vida del ser racional, y en ser, mediante la representación en la fantasía del sonido sensible, palabra interior (*verbo*) íntimamente unida a nuestra interior actividad espiritual, sobre todo al pensamiento, del cual es encarnación constante, verdadero cuerpo. Sabido es, con efecto, que no pensamos sin producir nuestro pensamiento en palabra interior, que ni la voz forma, ni el oído escucha, y que, sin embargo, es claramente percibida por nosotros en un verdadero oído espiritual. Todos conversamos con nosotros mismos en diálogo espiritual cerrado al oído sensible, pero no al oído de la fantasía, y no pocas veces producimos en el lenguaje exterior este lenguaje interno en lo que llamamos monólogo. ¡No es cierto, sin embargo, que todo nuestro pensamiento, y menos nuestro sentimiento, se traduzcan en esta palabra interna, que es la misma palabra natural representada en la fantasía. Bien sabe la conciencia de cada cual que hay en el sentimiento algo de íntimo o inefable que no puede expresarse en palabra alguna, como hay pensamientos que tampoco se expresan.

Este doble carácter de la palabra la penetra de tal modo, que sólo por abstracción pueden separarse lo que hay en ella de espiritual y de físico, pues aun en ese lenguaje interior y fantástico a que nos hemos referido, el elemento material existe, en cuanto semejante lenguaje no se produjera sin la previa existencia de los sonidos que la fantasía representa. Sin embargo, las exigencias del método científico nos obligan a estudiar por separado estos elementos, analizando primero la voz humana y los sonidos que produce, y examinando después la palabra como resultado de la sujeción de estos sonidos a leyes del espíritu.

Además del lenguaje articulado, hay otro medio de transmitir el pensamiento que merece fijar nuestra atención. Tal es la *escritura*; esto es, la representación de los objetos, las ideas o los sonidos articulados por medio de signos gráficos. Este sistema de trasmisión del pensamiento obedece al medio natural de darle fijeza y permanencia y de comunicarlo a largas distancias, y es un felicísimo complemento del lenguaje, al par que una de las invenciones más maravillosas del espíritu humano. Y como quiera que la escritura es el medio habitual de transmitir y comunicar las producciones del Arte literario, claro es que su estudio ha de ocupar un lugar importante en la presente indagación.

Éste sería el lugar oportuno de tratar la grave cuestión del origen del lenguaje; pero siendo más interesante bajo el punto de vista filosófico que bajo el literario, teniendo escasa aplicación a nuestro estudio y entrañando gravísimos problemas, a que debemos permanecer ajenos, nos limitaremos a indicar que, cualquiera que sea la solución que se dé a esta cuestión, es indudable que el lenguaje articulado es exclusivamente propio del hombre, y que la Ciencia nada puede afirmar con certeza acerca de su origen histórico.

LECCION XI

Elementos materiales o físicos de la palabra. -La voz. -Aparato que la produce. -Las letras. -Su división en vocales y consonantes. -La sílaba como elemento fonético. -Elementos físico-espirituales. -El vocablo. -Idea de las partes de la oración. -La proposición, oración o frase. -El período. -Elementos de los vocablos. -Las raíces. -Formación de los vocablos. -Elementos musicales de la palabra.

Como en la lección anterior hemos dicho, en la palabra hay que considerar elementos materiales y espirituales, siendo los primeros los sonidos articulados producidos por el aparato de la voz.

La voz es el sonido que el hombre produce cuando el aire expelido de los pulmones pasa al través de la laringe y hace vibrar las cuerdas vocales que en ésta se hallan. La *laringe* es un conducto colocado en la parte anterior del cuello, y compuesto de cuatro ternillas o cartílagos (el *tiroides*, el *cricoides* y los dos *aritenoides*), que se mueven unos sobre otros por la acción de ciertos músculos. Reviste interiormente a la laringe una membrana mucosa, que es continuación de la de la *faringe*. La laringe tiene dos aberturas: una superior, cubierta por una válvula cartilaginosa (la *epiglotis*), y otra inferior que comunica con la *tráquea*. Hay, además, en la laringe cuatro repliegues: dos, que se llaman *cuerdas vocales superiores*, y dos que se denominan *cuerdas vocales inferiores*. Entre estas cuerdas hay unas cavidades que se llaman *ventrículos de la laringe*, y las cuerdas inferiores forman la *glotis*, que es la parte más estrecha de la laringe, y en la cual se produce la voz, mediante la vibración de las cuerdas vocales inferiores, debida a la acción del aire arrojado de los pulmones.

En opinión de Huxley, las condiciones esenciales para que la voz se produzca, son:

- 1ª. La existencia de las cuerdas vocales.
- 2ª. El paralelismo de los bordes de estas cuerdas, sin el cual no podrían vibrar de modo que produjesen sonidos.
- 3ª. Cierta grado de espesor de dichas cuerdas, no llegando al cual, no podrían vibrar con la velocidad suficiente para producir sonidos.
- 4ª. El paso de una corriente de aire entre los bordes paralelos de estas cuerdas, con la fuerza necesaria para hacerlas entrar en vibración.

Todos los fisiólogos convienen en considerar el aparato de la voz como un verdadero instrumento musical, en el cual (como en todos los instrumentos) se distinguen una parte vibrante (las cuerdas vocales inferiores), un tubo o caja de resonancia (la cavidad comprendida entre la parte superior de la glotis y las fosas nasales) y un tubo conductor del aire (la tráquea y los bronquios). Las observaciones hechas con el *laringoscopio*, muestran que este instrumento pertenece al número de los llamados de lengüeta variable,

completado con un resonador, también variable, siendo en tal caso la glotis la lengüeta y la boca el resonador.

En la voz, como en todo sonido, hay que considerar la *intensidad*, el *tono* y el *timbre*. Depende la primera de la extensión de las vibraciones; el segundo, del número de vibraciones que el cuerpo sonoro ejecuta en un tiempo determinado; el tercero, de la naturaleza del cuerpo sonoro. En el caso presente, la tensión, longitud y grueso de las cuerdas vocales determinan la intensidad y tono de la voz. En cuanto al timbre, la opinión más corriente y autorizada es la de Helmholtz, que lo explica por el conjunto de sonidos armónicos que acompañan a los fundamentales que la voz produce. Las contracciones, dilataciones y movimientos de todo género del aparato vocal, son causa de que resuenen desigualmente los sonidos armónicos que a cada sonido fundamental acompañan, produciéndose así el carácter particular que a los sonidos vocales distingue, y que se llama timbre, carácter que se diversifica en cada individuo y aun en cada una de las situaciones y momentos en que la voz se produce.

La voz se descompone en elementos irreductibles llamados *letras* y divididos en *vocales* y *consonantes*. La teoría más moderna y perfecta acerca de las vocales es la de Helmholtz, que ve en ellas las diferentes cualidades o timbres de la voz, determinados por la especial forma que dan a las vibraciones las diversas posiciones de la boca y de los labios. Con efecto, al ponerse en vibración merced al sonido producido en la glotis, el aire contenido en el tubo vocal, vibra al unísono con aquél; pero lo general es que la cavidad vocal no preste igual resonancia a todos los sonidos armónicos que acompañan al fundamental, sino que haya siempre uno preferido (el que mejor se adapta a las dimensiones nuevas que el resonador adquiere al cambiar de posición la cavidad vocal).

Esta variedad de resonancias produce el timbre particular de las vocales, observándose que a cada disposición nueva del tubo vocal corresponde una determinada nota fundamental. Por consiguiente, las vocales están constituidas por un sonido producido por la glotis, que reviste los caracteres particulares del timbre que le comunica el tubo vocal, diversamente dispuesto para cada vocal; varían, por tanto, los vocales como el timbre de los instrumentos.

Para pronunciar las vocales se necesita, pues, que el tubo vocal se modifique de diversos modos, pero permaneciendo inmóvil durante su emisión. No sucede lo mismo con las *consonantes*, cuya pronunciación requiere que se pongan en movimiento la garganta, la lengua o los labios. Pero las consonantes no son un sonido verdadero y distinto como las vocales (por lo cual no se pronuncian sin el auxilio de éstas), sino que son fenómeno o accidentes sonoros, murmullos o ruidos producidos por la vibración de los diferentes órganos del aparato vocal puestos en movimiento, y que acompañan necesariamente (precediéndola o siguiéndola) a la vocal.

La articulación o ligazón íntima y rapidísima de la vocal con la consonante constituye la *sílaba*. La sílaba es un elemento material o espiritual de la palabra, según se la considere como simple articulación de los sonidos o como dotada de valor significativo.

A los elementos puramente físicos o materiales del lenguaje se agregan otros espirituales (o mejor físico-espirituales, pues en la palabra nunca se separan estos dos aspectos), productos de la actividad humana aplicada a la producción de los sonidos articulados. El elemento espiritual de la palabra se inicia desde el momento en que el hombre articula los sonidos por la obra reflexiva de su voluntad y con el propósito de significar en ellos sus estados de conciencia.

Toda combinación de sonidos articulados en la cual expresa el hombre un estado de su conciencia o con la cual nombra o designa un objeto cualquiera, se llama *vocablo* o *palabra*. Expresa el vocablo forzosamente una de estas cosas: *seres*, *propiedades*, *relaciones*. Con arreglo a este principio se determinan los vocablos como *partes de la oración*. Hay, en efecto, palabras que designan ser u objeto, llamadas *nombres sustantivos*, palabras de relación, proposición o acción: *verbos*, y palabras de relación de relaciones: *conjunciones*. A estas tres fundamentales partes de la oración pueden agregarse las palabras de propiedad unidas siempre a las que dejamos expuestas, a saber: palabras de propiedad de seres o *adjetivos*, palabras de propiedad de propiedades y relaciones o *adverbios*, a las que pueden añadirse las palabras de relación de conceptos en la oración, o *preposiciones*. Por último, hay palabras de existencia o de determinación del ser según la categoría de la existencia, que son los *artículos* y los *pronombres*. Algunas de estas partes se modifican y determinan en declinación y conjugación.

La unión de vocablos que encierra un pensamiento completo se llama *oración*, *proposición* o *frase*, y el enlace de frases que expresan todo un sistema de pensamientos recibe el nombre de *cláusula* o *período*, siendo la reunión de éstos el *discurso*, último elemento de la palabra.

Los vocablos o palabras se componen de sílabas, que se dividen en *radicales* o *derivativas*, según que expresan la idea fundamental de la palabra o las modificaciones distintas de esta idea. La sílaba o sílabas que constituyen el elemento irreductible de la palabra, que expresa la idea fundamental y primaria de ésta, reciben el nombre de *raíz*.

Toda raíz primitiva es monosilábica; las que no lo son deben considerarse como derivadas. Las raíces monosilábicas primitivas se dividen, según la clasificación de Max Müller, en *primarias*, *secundarias* y *terciarias*, componiéndose las primeras de una o dos letras, las segundas de tres y las terceras de tres, cuatro o cinco.

Las raíces suelen dividirse también en *primitivas* o *atributivas*, y en *derivadas* o *demostrativas*. Por raíces primitivas o atributivas se entienden las que designan los objetos, las propiedades y las acciones en sí mismos y sin modificación ni relación alguna, y por derivadas o demostrativas las que designan las relaciones, modificaciones y posiciones diversas (en el tiempo, en el espacio, etc.) de las cosas designadas por las primeras. Todas las formas gramaticales (*desinencias*) entran, según esto, en el número de las raíces del segundo grupo, que en opinión de la mayor parte de los filólogos fueron en su origen raíces independientes, verdaderos vocablos, unidos a las raíces primitivas o atributivas, para modificar su significación y determinar sus relaciones por procedimientos distintos como la yuxtaposición, la composición, la derivación, etc.

Los vocablos o palabras, según esto, pueden ser raíces puras o combinaciones de diversas raíces, simplemente yuxtapuestas u orgánicamente compuestas de diferentes modos. Los procedimientos para la formación de las palabras varían según las lenguas, como veremos en otro lugar, pero todos pueden reducirse a la simple yuxtaposición de las raíces, a la formación de palabras compuestas por mera combinación o por adición de partículas afijas, y a la derivación o alteración fonética de la palabra compuesta, que convierte alguno o algunos de sus componentes en derivados o desinencias. Todos estos procedimientos pueden combinarse entre sí para formar palabras nuevas, merced a la inagotable fecundidad de las raíces.

Para terminar este estudio de los elementos espirituales de la palabra, debemos ocuparnos de sus elementos musicales.

Advertimos, ante todo, que siendo la voz un sonido, puede someterse a la ley musical del *ritmo* o duración normal y gradualmente repetida de las vibraciones de un cuerpo sonoro. Aplicado el ritmo a la emisión de la voz, introduce en ella un elemento verdaderamente musical, manifestado en la *medida*, el *movimiento*, la *tonalidad*, la *melodía* y la *armonía* de la palabra.

La *medida* es la determinación de las partes del ritmo con relación a una unidad que en la palabra se representa por la sílaba. El *movimiento* expresa el grado de intensidad del espíritu por la rapidez o lentitud de la elocución, y se significa en los acentos oratorios. La *tonalidad* o el *tono* se expresa por el acento prosódico, que exige la elevación o depresión de la voz según las palabras o frases que se pronuncian. De aquí nace la *modulación* del sonido o cambio de tono producido por el cambio de ideas o sentimientos expresados. El resultado del cumplimiento de las leyes rítmicas es lo que se llama *melodía*.

En cuanto a la *armonía*, propia de cualquiera obra literaria, descansa más bien que en la armonía de los sonidos, en *el orden y concierto* de las ideas.

Todos estos elementos musicales de la palabra se subordinan al espíritu, cuyo estado expresan, y se determinan, no sólo según lo que es expresado en el lenguaje, sino según condiciones individuales, circunstancias históricas, etc.

Nacen de aquí importantes variaciones en la emisión del lenguaje hablado u oral, variaciones en que influyen el clima, la eufonía o sonoridad de la palabra, la historia, la tradición, la costumbre, etc. De aquí también se originan importantes alteraciones fonéticas en los idiomas y se desprenden leyes filológicas de gran trascendencia.

LECCION XII

La palabra como expresión del espíritu humano. -Lo expresado en el lenguaje. -Intervención de la fantasía en la producción de la palabra. -Cuestión acerca del valor

significativo de los sonidos articulados. -Cómo se forma el lenguaje. -Formas diversas de expresión en el lenguaje. -Lenguaje directo y figurado. -Fundamento, naturaleza y origen de los tropos.

Dueño el hombre del conjunto de sonidos articulados que constituyen la palabra, conviértelos, por obra de su espíritu, en signos representativos de todos los estados de su conciencia; y como quiera que en su conciencia se refleja, no sólo cuanto se realiza en el interior de su ser, sino la realidad exterior que conoce y siente, al expresar sus estados designa y representa también todos los objetos que halla en su conciencia como conocidos o sentidos.

Es, por tanto, la palabra la expresión total de la vida del espíritu humano, lo mismo en su interioridad que en sus relaciones con la realidad objetiva, de la cual es, por consiguiente, representación y signo. De suerte que, merced a ella, no sólo puede el hombre manifestar todas sus ideas y afectos, sensaciones, voliciones, etc., todos los estados de su espíritu y de su cuerpo, sino también designar (nombrar) todos los objetos exteriores, pudiendo de esta manera establecerse entre los hombres una constante comunicación y comercio de ideas y sentimientos que constituye la base más preciada de una superior vida social que aventaja inmensamente a la de los restantes seres inteligentes, y el verdadero origen de todas las excelencias que al hombre distinguen, como de los portentosos progresos que en su vida cumple.

En la producción de la palabra intervienen todas las facultades intelectuales, pero sobre todo la fantasía, porque siendo la palabra una forma sensible de expresión, a dicha facultad toca representar en el sonido el estado de conciencia que se trata de expresar. La fantasía es la que encarna en el sonido, como en forma plástica y sensible, lo que quiere expresar el espíritu; y en tal sentido, la producción de la palabra tiene mucho de común con la creación de las formas imaginativas de los objetos, a que en otro lugar nos hemos referido, pero no puede confundirse con ella, sin embargo.

Con efecto, cuando la fantasía traduce el pensamiento en palabra (no sólo al hablar, sino en el lenguaje interior y fantástico a que hemos llamado *verbo*), no crea una forma representativa del objeto, sino una forma significativa o expresiva. Al representarnos, por ejemplo, un árbol, nuestra fantasía reproduce en nuestro interior la figura del árbol con los mismos caracteres que tiene en realidad; de suerte, que vemos realmente con los ojos del espíritu la imagen del árbol. Pero cuando al mismo tiempo, con el verbo interior o con el sonido externo, pronunciamos mental o materialmente la palabra *árbol*, damos a nuestro pensamiento de este objeto una forma que no es la imagen del árbol, pero que lo expresa y significa de tal manera, que al punto podemos representárnoslo. De suerte que el árbol tiene en nosotros dos formas: una figurativa, que reproduce exactamente las formas reales del árbol, y a la que llamamos su imagen; otra significativa o expresiva, que consiste en un conjunto de sonidos que ninguna semejanza tiene con el árbol, pero que nos representa la idea del árbol, y suscita fácilmente en nosotros la representación fantástica de este objeto.

La fantasía crea, pues dos géneros de formas, a saber: formas de los objetos mismos (imágenes); formas de las ideas de los objetos (palabras). La palabra es, según esto, un conjunto de signos representativos del pensamiento, de formas significativas de las ideas.

Pero, aunque la palabra sea la forma, el cuerpo, la encarnación del pensamiento, es expresiva, como hemos dicho, de todos nuestros estados de conciencia, y representativa a la vez de toda la realidad exterior; en lo cual no hay contradicción, como pudiera parecer, pues todo lo que es expresado por la palabra, ha de revestir la forma de pensamiento o idea para que lo exprese, y en tal sentido, si la palabra representa o significa toda la conciencia (y mediante ésta la realidad entera), lo que inmediatamente expresa, aquello de que es forma, es el pensamiento, la idea de lo que es expresado.

Así es que, aun cuando la palabra exprese, por ejemplo, un sentimiento o una sensación, lo hace siempre en la forma de una proposición, de una operación lógica. Al decir: *siento frío, veo un árbol, amo a mi madre*, expresamos, sin duda, sensaciones o afectos; pero revistiéndolos de la forma lógica de una proposición o juicio, que en lenguaje gramatical se llama oración. Por eso, cuando el sentimiento, por ser muy intenso o muy vago, no puede encerrarse en una forma lógica, no puede convertirse en idea o pensamiento, lo expresamos, no con palabras verdaderas, sino con gritos inarticulados o interjecciones; por eso muchas veces, refiriéndonos a un sentimiento físico o moral, decimos que es inefable, que nos faltan palabras para expresarlo, etc.; por eso también para expresar en el Arte cierto género de sentimientos vagos e indefinidos, tenemos que apelar a la Música, por ser impotente el lenguaje literario.

De aquí se infiere fácilmente que la palabra no es signo directo de los objetos, pero sí de la idea o noción de éstos; o lo que es igual, entre la idea del objeto y la palabra que lo expresa y significa establecemos una relación tal, que al punto que pronunciamos u oímos pronunciar dicha palabra, nos representamos el objeto.

El procedimiento para producir la palabra es, pues, el siguiente. La fantasía, representándose un conjunto cualquiera de sonidos articulados, los une a la idea de un objeto, convirtiéndolos en forma sensible, significativa de éste. Aceptada por el entendimiento y la voluntad esta asociación entre la idea y el sonido, que es su forma, ambos elementos quedan identificados, y cada vez que el sonido es percibido, la idea se despierta en la conciencia, como igualmente, siempre que la idea es pensada, la fantasía la traduce en palabra interior, representándose el sonido que la expresa; y cuando queremos manifestar al exterior esta idea, comunicársela a los demás hombres, nuestra voluntad dispone los órganos materiales que producen la voz, en la forma adecuada para emitir dicho sonido. De esta manera la idea y la palabra llegan a constituir un todo indivisible, produciéndose simultáneamente en todas ocasiones, hasta el punto de no ser posible pensar la primera sin representarse en la fantasía la segunda, con lo cual la producción del pensamiento se convierte en un monólogo interior, nunca interrumpido, que nos hace creer que no es posible pensar sin hablar, y nos imposibilita para concebir el pensamiento de otra manera que traducido en palabra.

Ahora bien: esta creación del lenguaje, ¿es natural o artificial? o en términos más claros: la correspondencia entre las ideas y los sonidos, ¿es puramente convencional y artificiosa, o responde a alguna relación real percibida por nuestras facultades creadoras? Cuando la fantasía encarna en sonidos las ideas, ¿lo hace obedeciendo a exigencias de la realidad como al concebir las imágenes de las cosas? o lo que es igual: el lenguaje, ¿es signo, o verdadera imagen?

El problema que aquí planteamos se relaciona estrechamente con el del origen del lenguaje, si bien la solución que se le dé, cualquiera que sea, es independiente de las que se den a aquél. Con efecto, haya sido fruto espontáneo de un don divino o de una facultad innata, o resultado de largos y penosos esfuerzos, el lenguaje ha debido tener un comienzo histórico, un punto de partida, y es fuerza saber en qué ha consistido este comienzo, cómo y por qué ha pronunciado el hombre las primeras palabras, y a qué exigencias ha obedecido al concebirlas.

La cuestión no se simplifica con decir que la palabra no es imagen de los objetos que designa, sino forma o cuerpo de la idea o noción de éstos, a los cuales no representa directamente, sino en cuanto, por razón de su estrecha asociación con la idea, al ser pronunciada despierta en el espíritu la representación o imagen del objeto. Aun admitido esto, siempre quedará en pie la cuestión de saber por qué, para expresar la idea de tal objeto, se usa tal combinación de sonidos y no otra.

En el actual estado de la humanidad, la observación da escasos datos para resolver el problema. El hombre aprende hoy a hablar como aprenden los animales que de hablar son capaces; esto es, porque se lo enseñan los demás hombres. A fuerza de ver un día y otro que a tal objeto se le designa con tal sonido, el niño establece una asociación entre el sonido y el objeto, sin que a esta asociación presida razonamiento alguno; la idea que del objeto se forma el niño, y el sonido con que el objeto es designado, se funden en el espíritu de aquel, y el hábito confirma esta fusión y la hace indisoluble, hasta el punto de que el niño ya no pueda pensar en el objeto sin representarse la palabra que lo designa. Por otra parte, las lenguas que hoy se hablan, y aun las más antiguas que conocemos, distan mucho de ser las primitivas, han sufrido numerosas transformaciones; y por lo tanto, es muy difícil, si no imposible, hallar en ellas vestigios de relación o correspondencia natural entre los nombres y las cosas. Algún caso de *onomatopeyismo* es lo único que puede servirnos de indicación para esclarecer el problema. Para resolverlo (si su solución es posible) hay que remontarse a los orígenes; es decir, a lo que para nosotros es completamente desconocido y lo será siempre.

El examen de las raíces o elementos irreductibles de las palabras, y singularmente de las llamadas raíces primarias que, a no dudarlo, han sido las primeras creaciones lingüísticas del hombre, pudiera servirnos de grande auxilio, si las raíces que hoy conocemos fuesen realmente primitivas; pero por desgracia nuestro conocimiento histórico no se remonta a los verdaderos orígenes, y las raíces que hoy llamamos primarias serán probablemente muy modernas con relación a las verdaderamente primitivas.

Sin embargo, del examen de estas raíces deducen los filólogos algunas leyes de gran importancia, con arreglo a las cuales se han formado aquellas. Según estas leyes, las raíces se fundan: 1º. En una relación de semejanza entre los sonidos producidos por un objeto y los sonidos con que lo designamos en el lenguaje, como en las raíces sánscritas *Psu*, estornudar; *Pan*, dar golpes, y en otras muchas palabras onomatopéyicas. 2º. En una relación de semejanza entre la impresión causada en el oído por el sonido y la impresión causada en el espíritu por el objeto que el sonido designa. 3º. En una relación de analogía, que consiste en designar los objetos o las ideas con sonidos que les son análogos; buscando, por ejemplo, sonidos suaves o ásperos para designar objetos delicados o rudos, afectos tiernos o violentos, etc. Los dos últimos géneros de relación pueden fundirse en uno, quedando reducidas, por tanto, estas relaciones, a la semejanza entre el sonido articulado y el del objeto, u onomatopeya, y a la analogía entre la cualidad del sonido y la del objeto.

En cuanto cabe en esta materia, se puede afirmar que a estos procedimientos ha debido sujetarse el lenguaje en sus orígenes, siendo, por tanto, imitativo en el comienzo, y en la actualidad arbitrario y convencional en su mayor parte. Hoy las palabras no tienen relación necesaria con las ideas que expresan, salvo los casos de onomatopeya que aún quedan en las lenguas; en los orígenes, tuvieron una relación puramente material, fundada en semejanzas y analogías materiales. Cuanto se dice de misteriosas relaciones entre los sonidos y las ideas, descubiertas por una portentosa intuición primitiva, no es otra cosa que una de tantas concepciones fantásticas, imaginadas por las escuelas idealistas para llenar con especulaciones temerarias los vacíos que en el conocimiento forzosamente reconoce la ciencia.

Lo más probable (aunque sólo a título de hipótesis deba exponerse) es que el hombre ha comenzado por designar los objetos con palabras onomatopéyicas, ora semejantes a los sonidos producidos por aquellos, ora simplemente análogas a algunas cualidades de los objetos. De esta suerte hubo de formarse un diccionario de raíces (monosilábicas, seguramente, y probablemente aisladas e inmutables) que podían bastar para las necesidades de sociedades muy rudimentarias. Más tarde, cuando los sucesivos desenvolvimientos del espíritu exigieron mayor perfección en el lenguaje, se formarían las raíces derivadas, irían apareciendo las desinencias o formas gramaticales, las raíces se combinarían y modificarían por la aglutinación (como veremos al tratar de las formas de los idiomas), a las palabras onomatopéyicas irían sustituyendo otras más o menos convencionales por virtud de la alteración fonética y de la renovación dialectal, y de esta suerte las lenguas primitivas se aproximarían al estado en que se encuentran las que hoy tenemos por tales, sin serlo realmente.

Pero al llegar a este punto, la cuestión que nos ocupa ofrece una nueva fase, a saber: ¿Cómo se han formado las palabras que designan objetos e ideas inmateriales, que ciertamente no pueden ser fruto de la onomatopeya? Este aspecto de la cuestión nos lleva a tratar de un elemento importante de la palabra, considerada como expresión del espíritu, a saber: del lenguaje figurado.

El espíritu humano descubre, entre los objetos que conoce multitud de semejanzas y analogías, reales las más, arbitrarias y caprichosas algunas, que le permiten designar las cosas, no con su nombre propio, sino con el de otras distintas con ellas relacionadas por alguna semejanza. Este procedimiento permitió al hombre designar los objetos espirituales con los nombres propios de objetos materiales que con ellos tuvieran analogía o semejanza. Esta traslación del nombre de una cosa a otra distinta, fue, pues, el origen de todos los nombres de los objetos espirituales y el fundamento del lenguaje figurado.

El lenguaje figurado no se limita a dar a unos objetos el nombre de otros, llamando, por ejemplo, al sol *fuentes de la luz*, o a la juventud *primavera de la vida*, sino que atribuye a los objetos físicos cualidades propias de los espirituales y vice-versa (como cuando decimos: la *altiva palmera*, el *airado mar*, o, por el contrario: la *negra maldad*, el *marmóreo corazón*); supone actos humanos en los objetos materiales (*la aurora anuncia el nuevo día o es mensajera del sol*; *los cielos proclaman la gloria de Dios*); atribuye actos o resultados materiales a objetos espirituales (*la sabiduría produce sazonados frutos*, *el remordimiento roe el corazón*), todo lo cual constituye el tropo o figura llamada *metáfora*; o designa un objeto con el nombre de otro distinto, comprendido con él en otro más extenso o con él relacionado por vínculos de contigüidad, dependencia o relación de orden (como acontece en la *sinécdoque*, la *metonimia* y la *metalepsis* que, en realidad, son una misma figura en diversos aspectos, y por virtud de las cuales se toman el todo por la parte, el singular por el plural, el género por la especie, la causa por el efecto, el continente por lo contenido, el antecedente por lo consiguiente, o vice-versa, lo físico por lo moral, la materia por la obra, el instrumento por el agente que lo mueve, el lugar por la cosa que de él procede, lo abstracto por lo concreto, y el signo por lo significado).

La más importante de todas estas formas del lenguaje figurado (llamadas *tropos* o *figuras literarias* por los retóricos) es la *metáfora*, que establece una semejanza entre dos objetos (físicos o espirituales ambos, o uno físico y otro espiritual), dando al uno el nombre, o atribuyéndole los actos y cualidades del otro. La *metáfora*, al extenderse y amplificarse, engendra multitud de formas de la expresión figurada, que detenidamente enumeran los retóricos, y de que prescindimos aquí por ser asunto de escasa importancia para nosotros. El *símil*, la *alegoría*, la *prosopopeya*, la hipérbole y la mayor parte de las figuras literarias, no son otra cosa que formas distintas de la *metáfora*, la *sinécdoque*, la *metonimia* y la *metalepsis*.

Las figuras literarias o tropos tienen gran importancia, no sólo por constituir la materia del lenguaje poético, como en lugar oportuno veremos, sino por contribuir poderosamente al enriquecimiento y desarrollo de los idiomas, facilitando la creación de palabras nuevas, el cambio de acepción de las antiguas y la significación de los objetos espirituales y las ideas abstractas, y por ser el más vivo reflejo del carácter de cada pueblo. Con efecto, siendo el lenguaje figurado un producto de la fantasía, el grado de desarrollo de aquél está en relación íntima con el de ésta, y al conocerlo, podemos formarnos idea del carácter, cualidades y género de vida de los pueblos.

LECCION XIII

Vida del lenguaje. -Los idiomas. -Cuestión acerca de la unidad del lenguaje. -Formación y desarrollo de las lenguas. -Leyes a que se somete. -Elementos conservadores y modificadores de las lenguas. -Dialectos y lenguas literarias. -Lenguas vivas y muertas. -Importantes consecuencias que se desprenden de este estudio.

El lenguaje, uno en su naturaleza, es vario y multiforme en sus manifestaciones históricas. Lo que se llama lenguaje humano no existe sino a título de abstracción: lo que en la realidad existe son las lenguas o idiomas; esto es, los diferentes sistemas de sonidos articulados de que el hombre se sirve para expresar su pensamiento.

Cierto que estos sonidos son, con leves excepciones, los mismos en todas las lenguas, y que las leyes de la gramática general en todas se encuentran cumplidas, aunque de modos diversos; pero cada lengua tiene su gramática propia y su propio léxico o diccionario; esto es, cada lengua es una determinación especial, una manifestación característica de la naturaleza general del lenguaje.

Esta rica variedad y esta unidad fundamental del lenguaje humano corresponden a la naturaleza del espíritu. Uno es también éste en sus rasgos fundamentales, y sin embargo, se diversifica notablemente de individuo a individuo, de pueblo a pueblo y de raza a raza. Siendo el lenguaje expresión de la vida del espíritu, no puede sustraerse a esta ley, y por esto se determina en tantas formas o manifestaciones particulares (idiomas) como variedades se observan en la humana naturaleza; y como quiera que el lenguaje es un organismo psico-físico, sus determinaciones varían, no sólo con arreglo a las variedades psíquicas del hombre, sino a las físicas, íntimamente unidas con aquellas.

Varía, pues, el lenguaje según las razas y sub-razas, según las nacionalidades, según las divisiones y subdivisiones de éstas, y aun varía de individuo a individuo. Sin llegar a constituir verdaderos idiomas individuales, determínase, no obstante, en cada hombre, reflejando la originalidad individual, ora en el modo especial de producirse el pensamiento en la palabra (*estilo*), ora en la manera de emitirla, en el timbre de la voz, etc. (*pronunciación*). Varía también, según las localidades, notándose maneras especiales de hablar en cada una de ellas, y en cada provincia y comarca de una nación (*provincialismos*). Estas variedades pueden constituir verdaderos idiomas locales y provinciales (*dialectos*) que, merced a circunstancias históricas, pueden convertirse en lenguas nacionales.

Una cuestión, que naturalmente ocurre al considerar esta inmensa diversidad de lenguas, es la de saber si, aparte de la unidad fundamental que a todas preside, son unas en su origen; esto es, si todas, por diferentes que parezcan, proceden de una lengua madre. Esta cuestión ofrece gran interés por relacionarse estrechamente con la unidad de la especie humana, bajo cuyo punto de vista no hemos de tratarla aquí.

En el estado actual de la Ciencia, la existencia de una lengua primitiva, madre de todas las que conocemos, no puede sostenerse sino a título de hipótesis. Todos los esfuerzos

hechos por varios filólogos para reducir a un origen común los grupos de lenguas que la Ciencia admite, han sido infructuosos. Las dos grandes familias de lenguas, llamadas *semítica* e *indo-europea* o *aria*, son de todo punto irreductibles, y otro tanto acontece con todos los demás grupos lingüísticos. Si ha existido una lengua madre primitiva, ninguna huella de su existencia hallamos, no sólo en las lenguas hoy existentes, sino en las más antiguas que nos es dado conocer.

¿Quiere esto decir que no haya existido lengua semejante? La Ciencia, de suyo prudente y circunspecta, cuando trata de hechos se limita a establecerlos, y, a lo sumo, llena con hipótesis razonables y legítimas los vacíos de la observación; pero nunca debe asentar lo que no se desprenda necesariamente de los hechos conocidos. Al declarar la Filología que las lenguas conocidas son absolutamente irreductibles y que no hay vestigio alguno de una lengua primitiva común, ni afirma ni niega la existencia de esta lengua, porque para ambas cosas le faltan datos. Lo que sí puede afirmar es que, *en el terreno de la ciencia pura*, es vano empeño el de querer buscar razones y datos en apoyo de la existencia de dicha lengua, que sólo a título de hipótesis podrá sostenerse científicamente.

Prescindiendo, pues, de esta cuestión, y partiendo del hecho de que lo conocido por la Ciencia son numerosos grupos de lenguas irreductibles, debemos preguntarnos a qué causas se debe esta variedad de las lenguas, y a qué procedimientos y leyes se someten éstas en su formación y desarrollo. Respecto a lo primero, ya hemos indicado que el principio de individualidad, en lo físico como en lo moral, explica cumplidamente la multiplicidad de los idiomas, a la cual concurren otras varias causas que debemos exponer.

Las lenguas deben considerarse como verdaderos organismos vivientes, sometidos a leyes análogas a las que presiden al desarrollo de los demás. Pero como el lenguaje es un hecho humano, aparte de las influencias naturales que en él obran, hay que tener en cuenta las que son debidas a la acción del hombre. Éste, la historia y la naturaleza, son los tres agentes que cooperan a la transformación y desenvolvimiento, es decir, a la vida de las lenguas.

Así es que, bajo el principio general de individualidad a que antes nos hemos referido, y que es el fundamento que pudiéramos llamar filosófico de la variedad del lenguaje, hay que considerar otras causas de esta variedad, hijas las unas de la acción del hombre, otras de la marcha de la historia, y otras de la influencia de la naturaleza.

Como causas naturales de la variedad y modificaciones del lenguaje, deben considerarse:

1º. La *raza*, que en el sistema de sonidos articulados de que se sirve para expresar su vida espiritual, refleja necesariamente su carácter peculiar, su modo de ser, sus cualidades físicas y morales, sus tradiciones y costumbres, etc. No obstante, multitud de circunstancias históricas pueden impedir la acción de estas influencias etnográficas, por lo cual no siempre tiene cada raza una lengua propia, dándose el caso de razas distintas que hablan una misma lengua o de lenguas diversas habladas por una sola raza.

2º. La acción de lo que se llama en biología el *medio ambiente*, esto es, del conjunto de circunstancias y condiciones exteriores que rodean al hombre e influyen poderosamente en su manera de ser, como el *clima*, la *topografía*, las *producciones del país*, etc. El medio ambiente obra en el lenguaje, ora de un modo indirecto, por razón de las modificaciones que al hombre imprime, y que se reflejan en su lengua, ora directamente por las alteraciones que en ésta determina, si bien este género de influencia es mucho menos frecuente que el anterior.

Las causas históricas del desarrollo del lenguaje son las siguientes:

1ª. Los hechos que determinan nuevas relaciones y mezclas de pueblos distintos, como son las emigraciones, invasiones, conquistas, guerras, comunicaciones comerciales, cambios dinásticos, etc., pues al poner a unos pueblos en contacto con otros, al mezclar las razas, al hacer que pueblos que hablan una lengua conquisten a otros que hablan otra distinta, al determinar influencias literarias, contribuyen a la alteración de las lenguas, a que los idiomas se conviertan en dialectos, y vice-versa, a que las lenguas pasen de vivas a muertas, de incultas a literarias, de literarias a incultas y a que se introduzcan en ellas nuevos elementos y formas.

2ª. La acción lenta y gradual de la ley del progreso que paso a paso va modificando las lenguas, a la vez que modifica las instituciones, creencias, costumbres, etc., de los hombres, adaptando suavemente el medio de expresión de que éstos se sirven a los nuevos estados de cultura a que llegan. Como causas modificadoras del lenguaje, debidas a la iniciativa individual del hombre, considerado en su actividad constante y regular, pueden enumerarse:

1º. Todas las modificaciones que al lenguaje imprimen lentamente los hombres, casi siempre sin darse cuenta de las razones que a ello les impulsan, alterando el valor fonético de las palabras, haciéndolas cambiar de significación, creando palabras nuevas y desechando otras, admitiendo elementos extraños y sometiendo a ajenas influencias; en suma, cambiando incesantemente su lenguaje.

2º. El cultivo literario del lenguaje, que unas veces obra como elemento modificador y renovador, otras como elemento conservador de éste.

3º. La invención de la escritura; que contribuyó a fijar las formas lingüísticas, a promover y facilitar la cultura literaria y a dar fuerza a la tradición.

4º. La creación de instituciones dedicadas especialmente a conservar la pureza e integridad de las lenguas, como las Academias y otras semejantes.

La acción combinada de todas estas causas, acordes entre sí unas veces, contrapuestas otras, basta a dar cumplida explicación de los innumerables cambios que en las lenguas se observan, de la constante aparición y desaparición de los idiomas; en suma, de todos los complejos y variadísimos fenómenos que la historia del lenguaje ofrece.

A los ojos de la Ciencia aparecen las lenguas, según esto, como verdaderos organismos vivientes, cuyo nacimiento, desarrollo y muerte ofrece notables semejanzas con los fenómenos que se observan en la vida de los restantes organismos. Las leyes que a las transformaciones de las especies orgánicas presiden cúmplense en la vida de las lenguas, no ciertamente con el rigor inflexible que la naturaleza presenta (pues en las lenguas prepondera un elemento distinto, que es la libre actividad del hombre), pero sí en el grado suficiente para que pueda establecerse la comparación. Así, a la manera que las especies orgánicas luchan por la existencia, logrando el triunfo las mejor dotadas y más favorecidas por la naturaleza, las que mejor se adaptan a las condiciones de vida en que se hallan, nótese entre las lenguas una parecida *concurrència vital*, en que la victoria pertenece a las que por su propia valía o por circunstancias históricas especiales se hacen dignas de ella. Así observamos que unas lenguas se imponen a las otras y las reducen a la condición de simples dialectos, que otras veces los dialectos logran convertirse en verdaderos idiomas, que lenguas inferiores desaparecen rápidamente al contacto de las superiores, etc., verificándose así una especie de *selección* análoga a la que se observa en el reino orgánico.

De igual manera, así como en éste luchan dos fuerzas contrarias, conservadora la una, modificadora la otra de los caracteres específicos, como son la *herencia* y la *adaptación*, observamos en la vida del lenguaje la acción de elementos conservadores y modificadores, pudiendo contarse entre los primeros la *tradición*, y entre los segundos la *alteración fonética y significativa de las palabras*, y la *renovación dialectal*.

Hay, con efecto, elementos que conservan y elementos que modifican y transforman el lenguaje, y al juego concertado de ambos se debe el que las lenguas no se inmovilicen y estanquen, ni tampoco vivan en perpetua y anárquica mudanza. Cuando cualquiera de estos elementos falta, las lenguas mueren, o por falta de savia que las vivifique y reanime, o por falta de consistencia que las impida fundirse en otras distintas.

La tradición es la verdadera fuerza conservadora del lenguaje; si otros elementos no contrarrestaran su influencia, los idiomas difícilmente variarían, y a lo sumo se acrecentarían con palabras nuevas, según las necesidades crecientes del espíritu. La tradición adquiere nueva fuerza cuando las lenguas se fijan por medio de la escritura, cuando la cultura literaria contribuye también a fijarlas estableciendo lo que se llaman formas y modelos clásicos del lenguaje, y cuando instituciones especiales se encargan de velar por la pureza de éste.

Pero a la acción de estas fuerzas conservadoras se opone la de numerosas influencias modificadoras, que antes hemos enumerado, unas lentas y graduales, otras anómalas y violentas, nacidas de muy distintas causas. Todas estas fuerzas (entre las cuales puede contarse la cultura literaria, que si en un sentido es conservadora, es renovadora también), obran sobre las lenguas por medio de dos procedimientos constantes: la alteración fonética y significativa de las palabras, y la renovación dialectal, que son causa de la creación y desaparición de palabras y de formas gramaticales.

Modifícanse las lenguas, con efecto, merced a la alteración de la forma y del sentido de las palabras, debida a la acción de las causas supradichas, y en general a la ley de constante transformación o evolución que impera en la naturaleza. Cuando la alteración se verifica en las formas de las palabras, se llama *fonética*; cuando afecta al sentido de éstas puede recibir el nombre de *significativa*.

La alteración fonética se cumple por sustitución, adición, fusión, sustracción, reduplicación y suavización de las letras, y otros procedimientos que la Filología estudia detenidamente.

A la alteración fonética se debe, según Max Müller, la aparición de las formas gramaticales.

La alteración del sentido de las palabras se verifica, ora por cambios en el modo de pensar de los pueblos, que introducen cambios análogos en la significación de las palabras, ora por la adopción de palabras extrañas, que cambian de sentido al ser importadas a otro país, ora por la acción del lenguaje figurado que, por medio de metáforas, sinédoques, etc., altera el sentido primitivo de los vocablos.

La alteración fonética y significativa de las palabras se debe en mucha parte a la *derivación etimológica* o influencia de unas lenguas en otras. Con efecto, al pasar las palabras de una lengua a otra suelen experimentar graves modificaciones en su forma y en su significación, mostrándose en estos cambios las siguientes leyes: 1ª. La misma palabra puede recibir formas distintas en diferentes lenguas. 2ª. La misma palabra puede tomar formas distintas dentro de una sola lengua. 3ª. Palabras diferentes toman igual forma en lenguas distintas. 4ª. Palabras diferentes toman igual forma en una misma lengua.

Para comprender lo que se entiende por renovación dialectal, es preciso fijar el sentido de la palabra *dialecto*, que generalmente se considera como cosa distinta de las lenguas o idiomas. El dialecto no es otra cosa que un estado especial de las lenguas, y en tal sentido toda lengua ha sido alguna vez o puede llegar a ser dialecto, y en cierto modo lo es siempre.

El dialecto significa en general *el estado libre e inculto de las lenguas*, en que estas manifiestan con entera espontaneidad su propio carácter e incesantemente se modifican y trasforman. Dentro de esta acepción general de la palabra dialecto, caben todas las siguientes formas dialectales:

1º. Llámense dialectos en general todas las lenguas que, por causa de permanecer en el estado oral, no han llegado a fijarse y constituirse de un modo relativamente definitivo. En estas lenguas puede haber cierta cultura literaria; pero no habiendo escritura que fije en verdaderas obras los resultados de esta cultura, y no bastando la influencia de la tradición para conservar en su integridad las formas de la lengua y evitar los estragos de la alteración fonética y significativa, las lenguas cambian con pasmosa facilidad y engendran a cada paso nuevas variedades dialectales. Estos cambios son tan numerosos y

bruscos, que la distancia de algunas leguas basta para que un mismo dialecto tenga formas diferentes, y el trascurso de algunos años para que cambie por completo.

2°. También se da el nombre de dialecto a las diversas lenguas provinciales y locales de una nación, por más que estén fijadas por la escritura y las obras literarias. Lenguas que merecieron el nombre de verdaderos idiomas, pueden convertirse en dialectos de esta especie, cuando la nación que las hablaba se trueca en provincia dependiente de otra. Tal aconteció con las lenguas que hablaban los pueblos sometidos a Roma, con el provenzal o lemosín, con el catalán, el valenciano, el vasco y otras lenguas semejantes. No hay que decir que estos dialectos pueden de nuevo convertirse en idiomas si cambian las condiciones sociales y políticas de los pueblos en que se hablan.

3°. Reciben asimismo el nombre de dialectos las formas peculiares y características que reviste una misma lengua en cada localidad o en cada clase social. En tal sentido, las lenguas literarias no son otra cosa que el dialecto especial de las clases ilustradas y superiores.

El nombre de lengua o idioma se aplica, por tanto, a los idiomas fijados por la escritura y literariamente cultivados que disfrutaban de las consideraciones y privilegios de lenguas oficiales de una nación. Son las lenguas de las gentes cultas, de las clases superiores y de los elementos oficiales, diversificadas en formas dialectales populares y locales, y avasalladoras de las lenguas provinciales reducidas a la condición de dialectos.

Como es natural, los dialectos influyen constantemente en las lenguas oficiales y literarias, renovándolas, enriqueciéndolas, modificándolas y siendo juntamente elementos modificadores y conservadores, pues si de un lado las alteran, de otro perpetúan los caracteres tradicionales de la raza, no pocas veces perturbados y aun corrompidos y olvidados por las lenguas literarias. Pero la acción de los dialectos es principalmente renovadora; gracias a ellos las lenguas literarias no se inmovilizan, y merced a su acción incesante el lenguaje es una creación inagotable y continua.

Como de lo expuesto se desprende, los dialectos e idiomas están sujetos a cambios numerosos y constantes. Así se observa que todo dialecto puede convertirse en lengua literaria y oficial, cuando se lo permiten las circunstancias históricas, bien porque se fije por medio de la escritura, bien porque el pueblo que lo habla constituya una verdadera nación independiente. De igual manera, toda lengua puede transformarse en dialecto por las causas antes mencionadas.

Obsérvese también que al desaparecer una lengua que avasalló a muchas, éstas reaparecen a su muerte y se convierten en numerosas lenguas que parecen hijas de aquella, y que no son otra cosa que sus formas dialectales convertidas en lenguas independientes. No hay que decir cuánto influyen en estos fenómenos de la vida de los idiomas y dialectos los grandes sucesos de la historia.

Cuando las lenguas literarias dejan de ser lenguas nacionales, y son sustituidas por los dialectos, que a su vez se transforman en verdaderas lenguas, poco a poco van pasando de

la categoría de vivas a muertas, o lo que es igual, dejan de ser habladas por las muchedumbres, y se reducen a la condición de lenguas sabias, clásicas o aristocráticas, usadas solamente por las clases ilustradas. Por algún tiempo viven en este estado, y son la lengua de la ciencia, de la literatura y aun del poder político; pero cuando los dialectos vulgares se van imponiendo y adquiriendo cultura literaria, llega un momento en que las primeras dejan de ser el lenguaje oficial y culto, y quedan reducidas a la condición de lenguas muertas, que nadie habla, y que, a lo sumo, son cultivadas por ciencias especiales. La historia del latín ofrece notabilísimo ejemplo de estas transformaciones.

De todos estos hechos se desprenden consecuencias importantes, a saber: que las lenguas tienden a una variedad sin límites; que si por ventura ha existido una lengua primitiva, única, debió desaparecer muy pronto, dando origen a infinidad de dialectos; que esta variedad responde a condiciones inherentes a la naturaleza humana, y que, por tanto, no hay empresa más vana e imposible que la de crear artificialmente una lengua universal, como lo han imaginado multitud de utopistas que daban claras muestras de desconocer juntamente la naturaleza del lenguaje, la del género humano y las leyes de la naturaleza y de la historia.

LECCION XIV

Clasificación de las lenguas. -Bases en que puede fundarse. -Escasa importancia de la clasificación geográfica. -Imposibilidad de la etnográfica. -Clasificación genealógica: su relación con la morfológica; lagunas que presenta. -Clasificación morfológica. -Su importancia. -Lenguas monosilábicas, aglutinantes y de flexión. -Sus caracteres. -Subdivisiones de las lenguas de flexión. -Clasificación morfológico-genealógica.

Balbi, en su *Atlas etnográfico*, ha clasificado 860 lenguas y 5.000 dialectos, y asegura que el número de lenguas existentes no baja de 2.000. Este extraordinario número de idiomas ha sido clasificado por la Filología, con arreglo a diferentes bases a saber: la geografía, la etnografía, la genealogía y la morfología.

La clasificación geográfica de las lenguas tiene escaso valor para la Filología, pues ningún dato importante suministra para establecer las relaciones que entre aquellas existen. La distribución de las lenguas por la superficie del globo ha obedecido a causas muy complejas, por lo general poco o nada conocidas. De la coexistencia de distintas lenguas en un mismo pueblo, o de la existencia de una sola en pueblos distintos, ninguna consecuencia filológica puede deducirse, dada la confusión que reina en este punto. Si a las relaciones y afinidades etnográficas de los pueblos correspondiera la distribución de los idiomas, la forma de ésta sería muy importante; pero tal correspondencia no existe en la mayoría de los casos. La distribución de las lenguas se debe casi siempre a circunstancias puramente históricas, y su conocimiento no da luz alguna para esclarecer las relaciones de los idiomas entre sí. Por esta razón, la clasificación geográfica de las lenguas, muy importante para el historiador y el geógrafo, es poco estimada en filología.

La clasificación etnográfica es de todo punto imposible. Sin duda que las razas han debido, en los comienzos de la vida humana, poseer lenguas distintas, en que reflejaran su carácter propio; pero la mezcla de las mismas razas, las mudanzas cumplidas en la vida de los pueblos por los sucesos históricos, las emigraciones, el desarrollo mismo del lenguaje, al contrarrestar la influencia de la tradición y de la herencia, han privado a las lenguas de su carácter etnográfico. En la actualidad, la clasificación de razas que hace la Etnografía, y la de idiomas que hace la Filología, no guardan entre sí correspondencia alguna. Una misma raza habla idiomas completamente irreductibles, y un sólo idioma puede ser hablado por diversas razas. No hay una lengua caucásica, mongólica o etiópica; no hay relación alguna entre las lenguas y las razas; si la hay, por ventura, suele ser entre los idiomas y esas razas, más históricas que naturales, que para la Etnografía son dudosas cuando menos, como la raza latina, la germánica, la eslava, etc. Por esta razón, la Filología no contribuye en nada a esclarecer los problemas de la unidad o variedad de la especie humana, de las relaciones de las razas entre sí, etc. Ni la Etnografía auxilia a la Filología, ni ésta a aquella, y por tanto, es vano todo empeño de hacer una clasificación etnográfica de las lenguas.

La Filología, pues, necesita apelar a otras bases para hacer una clasificación exacta de las lenguas. Estas bases son: las afinidades que permiten asignar a diferentes lenguas un origen común y constituir con ellas un grupo natural, análogo a las familias botánicas y zoológicas; y las formas especiales de estructura que, sin establecer un origen común, señalan, sin embargo, un procedimiento particular de formación que establece un vínculo común entre varios idiomas, estén o no unidos genealógicamente. La primera clasificación se llama *genealógica*; la segunda, *morfológica*. Ambas se completan, por cuanto todas las lenguas que constituyen una verdadera familia están necesariamente unidas por vínculos morfológicos, de suerte que la clasificación genealógica se comprende siempre dentro de la morfológica, siendo ésta el género y aquella la especie, o lo que es igual, la clasificación genealógica no es más que una subdivisión de la morfológica.

La clasificación morfológica expresa estados de las lenguas, formas especiales de su estructura en diversos momentos de su desarrollo; la genealógica indica comunidad de origen entre varias lenguas pertenecientes a uno de los grupos de la clasificación morfológica. Por consiguiente, aunque ambas clasificaciones son históricas en el sentido de que expresan estados distintos del desarrollo de las lenguas o relaciones de sucesión y parentesco entre éstas, hay entre ambas diferencias notables, que pueden reducirse a las siguientes:

1ª. Las distintas lenguas comprendidas en un grupo de la clasificación genealógica están ligadas por vínculos y afinidades que permiten atribuirles a un origen común, a una lengua-madre; pero las que se comprenden en un grupo de la clasificación morfológica, pueden, a pesar de la analogía de su estructura, ser irreductibles y proceder de orígenes muy diversos.

2ª. La clasificación morfológica es completa y se aplica a todas las lenguas conocidas; la genealógica sólo comprende algunos grupos clasificados, y deja fuera de sí diferentes

lenguas, cuyas afinidades con otras son desconocidas. Es más: al paso que los tres grandes grupos de la clasificación morfológica están definitivamente fijados por la Ciencia, la clasificación genealógica experimenta constantes modificaciones, y cada filólogo la suele exponer a su manera, exceptuando dos grandes familias perfectamente determinadas y reconocidas por todos, que son la *semítica* y la *indoeuropea*.

La razón de esto es que, no habiendo llegado hasta nosotros las lenguas madres de los diferentes grupos genealógicos, no siendo posible buscar ayuda en la Etnografía para estas indagaciones, siendo muy incompletos los datos históricos y arqueológicos que pudieran esclarecer estos problemas, y pudiendo inducir a graves errores el uso inmoderado de la etimología, es extremadamente difícil precisar con la necesaria exactitud las afinidades de las lenguas y formar con ellas verdaderos grupos naturales. Los obstáculos, a veces insuperables, con que en la historia natural se tropieza al clasificar las especies, puede dar idea de los que hallan en sus clasificaciones los filólogos.

Hay que notar, además, que el procedimiento generalmente adoptado para descubrir vínculos de parentesco entre las lenguas, esto es, la comparación de sus elementos gramaticales (lo que se llama *gramática comparada*), se aplica difícilmente, como observa Max Müller, a las lenguas que no han poseído una cultura literaria que haya fijado sus formas, pues cuando esta cultura no se opone a las alteraciones producidas por la renovación dialectal, el trabajo comparativo a que nos referimos presenta graves dificultades. Es más: ni siquiera la identidad de las raíces en diversas lenguas puede servir de guía para reconocer su origen común, cuando la cultura literaria falta, pues hasta en las raíces introduce variaciones profundas la acción incesante de los dialectos. Por estas razones, sólo ha sido posible clasificar genealógicamente los grupos de lenguas literarias, reduciéndose la clasificación, por lo que a las restantes respecta, a agrupaciones más o menos arbitrarias.

Pero el hecho de no constituir verdaderas familias naturales lenguas que ofrecen algunas afinidades notorias, no basta para negar la posibilidad de que tengan un origen común. Por regla general, estas afinidades (sobre todo, cuando afectan a las formas gramaticales), denotan que, cuando menos, esta comunidad de origen es posible, por más que el estado actual de la Ciencia no permita afirmarlo con entera seguridad.

Por consiguiente, la clasificación de las lenguas debe fundarse en la *morfología*, esto es, en el análisis de su estructura, y a esta clasificación morfológica debe subordinarse la genealógica, comprendiendo en los tres grandes grupos de la primera las familias, agrupaciones y miembros aislados de la segunda, y constituyéndose así una verdadera clasificación *morfológico-genealógica*.

Bajo el punto de vista morfológico, las lenguas se dividen en *monosilábicas* o *aisladoras*, *aglutinantes* y *lenguas de flexión*, también llamadas *orgánicas*, que a su vez suelen dividirse en *sintéticas* y *analíticas* y en *objetivas* y *subjetivas*.

Diferéncianse estas tres clases de lenguas por su estructura léxica y gramatical; esto es, por el procedimiento a que obedecen en la formación de las palabras y en la producción de las formas gramaticales, procedimiento que se llama en las lenguas del primer grupo *monosilabismo*, *aglutinación* en las del segundo, y *flexión* en las del tercero.

Como ya sabemos, una raíz puede ser vocablo o elemento de vocablo; pero en las lenguas monosilábicas, raíz y vocablo son cosas idénticas, porque las raíces permanecen puras, invariables, sin modificación de ninguna especie. En tales lenguas no hay, por consiguiente, formas gramaticales de ningún género, ni conjugaciones, ni declinaciones, ni conjunciones, ni preposiciones, ni nada que indique la menor alteración en la forma de las palabras. Una lengua de esta especie, no es, pues, otra cosa que un conjunto de raíces monosilábicas aisladas e invariables, y a esto deben estas lenguas el nombre de monosilábicas y aisladoras. Inútil es añadir que en tales lenguas no es posible la alteración fonética.

Estas raíces aisladas tienen una significación muy general y vaga, no pudiendo decirse de ninguna de ellas que es nombre, verbo, adjetivo, adverbio o preposición; de aquí que cada palabra pueda significar multitud de cosas distintas, y ser a la vez varias partes de la oración. Por ejemplo, la palabra china *tao*, significa arrebatarse, conseguir, cubrir, bandera, trigo, conducir y camino.

Este carácter especialísimo obliga a estas lenguas a adoptar un procedimiento muy singular para determinar la acepción de cada palabra y la función que desempeña en la frase; todo lo cual se significa por la colocación de las palabras en la proposición gramatical, y también por la entonación que se les da al pronunciarlas; de modo que, en la gramática de estas lenguas, no hay en realidad más que sintaxis y prosodia: carecen de analogía.

Como quiera que en repetidas ocasiones necesitan estas lenguas que a una palabra acompañe en la proposición otra accesoria que determine su sentido, poco a poco estas raíces accesorias van perdiendo su significación primitiva e independiente, lo cual facilita la transición desde el monosilabismo a la aglutinación. Con efecto, nada más natural y fácil que unir a la raíz principal la accesoria que determina su sentido, perdiendo ésta su valor propio y formándose así una palabra compuesta.

Las lenguas aglutinantes forman sus palabras mediante la yuxtaposición o aglomeración de raíces diferentes, una de las cuales (la que representa la idea fundamental de la palabra) conserva su propio valor, significación e independencia, al paso que las restantes, que sólo son modificaciones de aquélla (desinencias) pierden estas cualidades y pueden experimentar los efectos de la alteración fonética. Una raíz invariable, unida estrechamente a otras variables; tal es la forma de la palabra en las lenguas aglutinantes, que también pudieran llamarse lenguas *de desinencias* y *polisilábicas*.

Hay, pues, en estas lenguas verdaderas formas gramaticales, y en ellas la gramática no es una simple sintaxis como en las anteriores. El género, el número, el caso, el tiempo, el modo, todos los accidentes de la declinación y de la conjugación se encuentran en ellas;

las palabras tienen valor gramatical propio; son nombres, verbos, adverbios, etc.; hay, en suma, una enorme diferencia en sentido progresivo entre estas lenguas y las anteriores.

Pero la aglutinación todavía difiere bastante de la flexión. Las palabras formadas por este procedimiento se descomponen fácilmente en sus elementos, notándose muy bien que las raíces accesorias han sido palabras independientes, y conservan cierto valor propio relativo. Entre las raíces que componen la palabra, no hay, pues, una verdadera compenetración, una fusión completa que no permita separarlas, y además, siempre hay una (la raíz principal) que jamás se modifica; de suerte, que no están fundidas, sino simplemente aglomeradas o pegadas, y de aquí el nombre que llevan estas lenguas.

La transición de las lenguas aglutinantes a las de flexión es tan fácil y natural, o acaso más, que de las monosilábicas a aquéllas. Basta, con efecto, para que la aglutinación se transforme en flexión, que la raíz invariable de la palabra formada por aglutinación se someta a la alteración fonética, modifique su forma, pierda su valor e independencia y se funda con las demás raíces en un compuesto orgánico, casi completamente indivisible. Por eso dice con razón Max Müller que la diferencia que hay entre las lenguas aglutinantes y las de flexión, es la que existe entre un mosaico mal hecho, que por todas partes descubre las junturas de las diferentes piezas que lo componen, y otro bien hecho, en que parece imposible descubrirlas.

En las lenguas de flexión la raíz principal expresa las relaciones que la unen con las raíces restantes que componen la palabra, y determina, por tanto, las variaciones que en su posición y significación experimenta, por medio de una modificación de su propia forma, de una alteración fonética: de suerte, que las desinencias gramaticales no se expresan solamente con la yuxtaposición de prefijos y sufijos, sino con una variación de la forma de la raíz, sin que esto quiera decir que la yuxtaposición referida no exista también en estas lenguas, pues en todas ellas se encuentra, como vestigio del estado de aglutinación en que antes se hallaron, así como ofrecen restos de su primitivo monosilabismo. La raíz, pues, se dobliga, es flexible, y de aquí el nombre de lenguas de flexión. Las raíces que expresan desinencias (prefijos y sufijos) se modifican también, como en las lenguas aglutinantes, y se funden con la principal. Por tales razones, es difícilísimo en estas lenguas descomponer las palabras y distinguir la raíz principal (el radical) de las raíces que significan meras desinencias, pues la alteración fonética es en estas lenguas tan poderosa, que no pocas veces la raíz casi por completo desaparece a fuerza de modificaciones.

Las lenguas de flexión suelen dividirse en sintéticas y analíticas. Llámase sintéticas a las más antiguas, y analíticas a las modernas, y se funda esta división en que en estas últimas se observa cierta tendencia a la descomposición en las formas gramaticales, sustituyendo los casos de la declinación con las preposiciones y algunas voces de la conjugación con verbos auxiliares. De esta manera la raíz recobra en cierto modo su antigua independencia, y la sintaxis su importancia, observándose una especie de *salto atrás*, o caso de *atavismo*, una vuelta a los procedimientos del monosilabismo y de la aglutinación; pero, no obstante, las lenguas analíticas nunca pierden su carácter de lenguas de flexión. Algunos filólogos suelen llamar *objetivas* a las lenguas de flexión

antiguas, y *subjetivas* a las modernas, sosteniendo que las primeras representan plásticamente los objetos externos, y las segundas sujetan la expresión de las cosas exteriores a las leyes del pensamiento; pero esta división, más ingeniosa que exacta, no se ha generalizado ni goza de gran crédito.

Después de lo que queda expuesto, es fácil comprender que el monosilabismo, la aglutinación y la flexión, no son otra cosa que estados, etapas, fases sucesivas del desarrollo de las lenguas. El monosilabismo ha sido el estado primitivo de éstas; más tarde lo ha sustituido la aglutinación, y últimamente la flexión ha reemplazado a ésta; así se observan en las lenguas aglutinantes vestigios de su estado anterior monosilábico, y en las de flexión restos evidentes de la aglutinación. Toda lengua aglutinante ha sido antes monosilábica, como toda lengua de flexión ha sido aglutinante; pero si todas las que han llegado a grados superiores de desarrollo han tenido que pasar necesariamente por los inferiores, no todas han recorrido la escala completa, habiéndose quedado algunas, aunque pocas, en el estado monosilábico y otras en el de la aglutinación.

He aquí ahora la clasificación morfológico-genealógica de las lenguas, en la cual comprendemos sólo los grandes grupos y las lenguas aisladas de más importancia, sin detallar todos los idiomas comprendidos en cada clase.

Lenguas monosilábicas. -Se reducen a cinco, que se extienden por la China, el Tibet y la Indo-China, y son el *Chino*, el *Annamita* o *Cochinchino*, el *Siamés*, el *Birmano* y el *Tibetano*.

Lenguas aglutinantes. -Mucho más numerosas y extendidas que las anteriores, comprenden diferentes grupos, algunas lenguas sueltas y una gran familia, bastante bien determinada.

Las lenguas aglutinantes que no se clasifican en ningún grupo son el *Japonés*, el idioma de los habitantes de la *Corea*, el *Pul* o lengua de los Pulos o Fulas (tribus del centro del África), el *Singalés* o idioma de Ceilán, el *Brahui*, que se habla al N. O. del Belutchistan y el *Éuscaro* o *Vascuence*.

Los grupos comprendidos en esta clase de lenguas son los siguientes:

1º. Las lenguas *Americanas*, llamadas también polisintéticas.

2º. Las lenguas de los *negros africanos*.

3º. Las lenguas de los *Cafres*.

4º. Las lenguas de los *Hotentotes*, *Bosquimanos* y otras tribus del África meridional.

5º. Las lenguas de la *Nubia*.

6º. Las lenguas de los *Papús*, indígenas de la Nueva Guinea (Oceanía).

7°. Las lenguas de los indígenas de la *Australia*.

8°. Las lenguas *Malayo-polinesias* habladas por la raza malaya y divididas en tres grupos, a saber: el *Melanesio*, el *Polinesio* y el *Malayo* propiamente dicho. Extiéndense estas lenguas por la Oceanía, la isla de Formosa y la de Madagascar.

9°. Las lenguas *Dravidianas*, también llamadas *Tamúlicas* o *Malabares*, habladas en la parte Meridional de la Península cisgangética (India oriental).

10. Las lenguas del *Caúcaso*.

11. Las lenguas *Hiperbóreas*, habladas en las regiones árticas.

12. La gran familia de las lenguas *Uralo-altaicas*, que comprende cinco grandes grupos, a saber: el *Samoyedo*, el *Finés* o *Finlandés* (también llamado *Ugro-finés*), el *Turco* o *Tártaro*, el *Tonguso* y el *Mongol*.

En esta familia se hallan comprendidas numerosas o importantes lenguas que se extienden por Asia y Europa, y entre las cuales figuran el *Samoyedo*, el *Lapón*, el *Magyar* o *Húngaro*, el *Turco*, el *Mongol*, el *Calmuco*, etc.

Lenguas de flexión. -Comprenden tres grandes familias: la *Camítica*, la *Semítica* y la *Indo-europea*, que también se denomina *Aria*.

Familia Camítica. -Las lenguas comprendidas en ella ofrecen indudables relaciones de parentesco con las semíticas, se extienden por el N. E. del África y se dividen en tres grupos, a saber: el *Egipcio* (que comprende el *Egipcio antiguo* y el *Copto*), el *Líbico* (que comprende el antiguo *Libio* y el moderno *Bereber*), y el *Etíope*, en el cual se cuentan diferentes lenguas del África central en la parte que confina con el Sur del Egipto.

Familia Semítica. -Ésta y la indo-europea son las dos familias mejor conocidas y determinadas por la Filología. La flexión se somete en ella a procedimientos y leyes distintas de las que rigen en la familia indo-europea, por lo cual entre ambas familias hay diferencias de estructura profundas, que unidas a la radical diversidad de sus raíces, hacen que sea imposible reducirlas a una forma común. Estas lenguas se extienden por Arabia, Palestina y parte de la Abisinia, y se hablaron en Asiria, Mesopotamia y Siria.

Comprende esta familia tres grupos, a saber:

1°. El grupo *Arameo-asirio*, que abarca el *Arameo* (*Caldeo* y *Sirio*) y el *Asirio*.

2°. El grupo *Cananeo*, que comprende el *Hebreo* y el *Fenicio*.

3°. El grupo *Árabe*, que comprende el *Árabe* propiamente dicho y las lenguas de la parte meridional de la Arabia y de la Abisinia.

Familia Indo-europea. -Este grupo es el más importante de todos, tanto por haber sido su estudio la base principal de las investigaciones filológicas y por ser el que mejor se conoce, como por comprender las lenguas que más alta importancia han tenido en la historia de la civilización.

Las lenguas indo-europeas constituyen una verdadera familia, nacida de una lengua madre, hoy perdida, pero reconstituida idealmente, gracias al genio de profundos filólogos, entre los cuales merecen singular mención Schleicher y Chavée. A esta lengua primitiva dan algunos autores el nombre de *Indo-europea* y otros el de *Aria* (del sanscrito *arya* y del zendo *airya*, noble).

La familia indo-europea comprende ocho grandes grupos, a saber:

1°. Las lenguas *Indias*, divididas en lenguas *antiguas*, lenguas *modernas* y *dialectos de los Gitanos*, comprendiéndose entre las primeras el idioma *Védico* (lengua de los *Vedas*), el *Sánscrito* (lengua sagrada y literaria), el *Pracrito*, o lengua vulgar, y el *Palí*, o lengua sagrada del Budismo. Entre las lenguas modernas se cuentan el *Hindustani*, el *Hindui*, el *Bengalí*, el *Mahratta*, etc.

2°. Las lenguas *Iranias* o *Erancias*, a las cuales pertenecen el *Zendo* o lengua sagrada de Zoroastro y del *Avesta*, el *Persa* antiguo, el *Armenio*, el *Parsi*, el *Huzvareco*, el *Persa* moderno y otras de menos importancia que se han hablado o se hablan en Persia, Armenia, Beluchistán, Afghanistan y otras comarcas vecinas a estas.

3°. La lengua *Griega*, que comprende el *Griego* antiguo y el moderno.

4°. Las lenguas *Itálicas*, que se dividen en antiguas y modernas, comprendiéndose en las primeras el *Latín*, el *Oscó* y el *Umbriano*, y en las segundas las lenguas llamadas *neolatinas*, *romances* o *románicas*, como son el *Italiano* moderno, el *Español* o *Castellano*, el *Portugués*, el *Francés*, el *Provenzal*, el *Ladino*, *Romanche* o *lengua de los Grisones* (hablado en el cantón suizo de este nombre y en algunas comarcas italianas y austríacas), y el *Rumano* o lengua de la Moldo-Valaquia o Rumania.

5°. Las lenguas *Célticas*, que se extienden por Francia y la Gran Bretaña, se dividen en dos grupos (el *Gaélico* y el *Bretón* o *Kímrico*) y comprenden diferentes idiomas, como el *Irlandés*, el *Erse* o *Escocés*, el *Galés*, el *Córnico*, el *Bretón* o *Armoricano*, el *Galo* antiguo y el dialecto de la *isla de Man*.

6°. Las lenguas *Germánicas* que se extienden por Alemania y Escandinavia (Suecia, Noruega y Dinamarca) y se dividen en cuatro grandes grupos, a saber: el *Gótico*, el *Escandinavo*, el *Bajo-alemán* y el *Alto-alemán*. En el grupo *Escandinavo* se comprende el *Nórdico* o escandinavo antiguo, el *Irlandés*, el *Noruego*, el *Sueco* y el *Danés*; en el grupo *Bajo-alemán* el *Frisón* y el *Sajón*, que se divide en *Anglo-sajón* o *Inglés* y *Antiguo-sajón*, dividido a su vez en *Bajo-alemán* propiamente dicho y *Neerlandés* (*Holandés* y *Flamenco* o *Belga*). El *Alto-alemán* se llama también *Tudesco* y *Alemán* moderno.

7°. Las lenguas *Eslavas*, que se extienden por Rusia, Polonia, Servia, Bosnia, Herzegovina, Montenegro, Bulgaria, Bohemia, Hungría, parte de la Prusia y multitud de comarcas del Austria, no se dividen en grupos especiales. Cuéntanse entre ellas el *Eslavo eclesiástico*, el *Ruso*, el *Polaco*, el *Tcheco*, el *Servio*, el *Búlgaro*, etc.

8°. Las lenguas *Léticas*, extendidas por la costa S. O. del Báltico (extremo N. O. de la provincia alemana de Prusia Oriental y provincias rusas de Kowno y Curlandia), y reducidas al *Antiguo Prusiano* (lengua muerta), el *Lituanio* y el *Lético* o *Lete*.

LECCION XV

La palabra escrita. -Su influencia en las lenguas, en la literatura y en la historia. -Su desarrollo histórico. -Escrituras figurativas. -Escritura cuneiforme. -Escrituras alfabéticas. -La imprenta. -Su capital importancia.

Como dejamos dicho en lugar oportuno, el pensamiento no se trasmite sólo por medio del lenguaje oral, sino por medio de la *escritura*; y como quiera que este medio de trasmisión tiene extraordinaria influencia, no sólo en la vida de las lenguas y en la Literatura, sino en la historia entera, debemos examinar aquí esta palabra artificial, debida a la inteligencia creadora y a la industria maravillosa del hombre, cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos y cuya última y sorprendente forma, la imprenta, tantos servicios ha prestado a la causa de la civilización. Desde los tiempos más remotos comprendieron sin duda los hombres que era necesario fijar y hacer permanente la palabra, de suyo percedera y fugitiva. El deseo de perpetuar la memoria de sus hechos, de comunicarse sus pensamientos en la ausencia, de conservar sus leyendas tradicionales, sus cantos poéticos, sus leyes religiosas y civiles, les obligó a representar en signos gráficos indestructibles, o al menos de larga duración, la palabra hablada.

Pocos inventos ofrece la historia de importancia tan inmensa como el de la escritura. Gracias a ella, las lenguas pudieron fijarse y pasar de la movable condición de dialectos a la de idiomas literarios; la tradición, que conserva las formas características del lenguaje, pudo cobrar mayor fuerza y oponer algún dique a los estragos de la alteración fonética; las leyes del lenguaje, las formas gramaticales que presenta, pudieron fijarse en cánones relativamente invariables, creándose así ciencias casi imposibles antes de que hubiese escritura, como la Gramática y la Filología, y los grandes monumentos literarios se conservaron como eternos modelos que, sirviendo de pauta a las generaciones futuras, impidieran la pérdida de las buenas tradiciones y la decadencia de las lenguas.

Naturalmente, no fue menor ni menos bienhechora la influencia de la escritura en el Arte literario. Antes de su invención, confiado el depósito de la Literatura a la tradición oral, alterábanse y corrompíanse las obras literarias, olvidábase el nombre de los autores, perdíase la memoria de los buenos modelos, y el Arte literario era manifestación fugitiva del ingenio, inferior a las artes restantes que disfrutaban del privilegio de perpetuar sus producciones, privilegio entonces negado a la Literatura. La tradición literaria

difícilmente se conservaba; la enseñanza del Arte apenas era posible: su influencia extendíase a muy limitado círculo, y se extinguía en breve período de tiempo, sin que a impedirlo bastara la repetición constante de los cantos poéticos ni la institución de colegios de poetas que se encargaran de conservarlos. Nada ponía obstáculo insuperable a la acción demoledora del tiempo.

Pero, una vez descubierta la escritura, todo cambia por completo. Siquiera este medio de conservar las producciones literarias no ofrezca condiciones de solidez y perpetuidad como aquéllos de que disponen las artes plásticas, en cambio al multiplicar los ejemplares de una sola producción, cumplidamente compensa esta desventaja, hasta tal punto, que con ser tan frágil la materia en que consignan el poeta o el didáctico los frutos de su ingenio, mayores garantías de duración ofrece que la piedra, el bronce o el hierro en que el escultor o el pintor trazan su pensamiento, pues no hay más que un *Apolo de Belvedere* o un *Pasmo de Sicilia*, pero *Iliadas* y *Divinas Comedias* hay muchas. Además, merced a la escritura, la obra literaria se extiende por el mundo entero y a todas partes lleva su influencia, y merced a ella también, la tradición se conserva, los modelos clásicos se perpetúan y permanecen como normas constantes de la inspiración, los renacimientos literarios son posibles, las influencias de una literatura en otra se facilitan, el Arte pierde su primitivo carácter local para hacerse universal y humano, y la historia de la Literatura, imposible en el período oral, se convierte en una realidad, naciendo con ella la crítica, la Filosofía de la Literatura y la misma Estética en su aspecto literario, ciencias todas que difícilmente se produjeran si, rota a cada paso la continuidad de la historia literaria, no pudieran el filósofo, el historiador y el crítico estudiar las manifestaciones del ingenio en su marcha progresiva, inducir del análisis histórico y experimental las leyes que las rigen, reconocer sus aciertos y sus errores, y en vista de todos estos resultados de la indagación, formular los principios invariables del Arte literario.

Inútil fuera ponderar el inmenso servicio que la escritura ha prestado a la civilización de los pueblos, ya dando a la Ciencia poderosos medios de propaganda y consignando de un modo indestructible sus descubrimientos y progresos, ya prestando análogos servicios al Arte, a la Industria y a la Religión, ya grabando en indelebles páginas los principios del Derecho y las leyes que rigen a los pueblos, ya facilitando las relaciones comerciales de éstos, ya difundiendo por doquiera la instrucción y la moralidad; ya, en suma, estableciendo todo género de íntimas y duraderas relaciones entre los hombres. Puede decirse que la invención de la escritura señala el paso del salvajismo a la civilización, de lo prehistórico a lo histórico, de la inmutabilidad al progreso, y que si el hombre no es verdaderamente tal sino porque habla, tampoco es verdaderamente social y culto sino porque escribe.

La primera forma de la escritura fue la representación gráfica del objeto designado por la palabra. Con efecto, dada la asociación constante que nuestro espíritu establece entre la imagen sensible del objeto, representada por la fantasía, y la representación, también fantástica, de los sonidos con que lo nombramos, no era difícil comprender que así como el sonido suscita la imagen, la representación gráfica del objeto traería inmediatamente al espíritu la palabra con que éste es designado, traducíendose en lectura (en representación de los sonidos), la contemplación de las imágenes. Por consiguiente, cuando los hombres

trataron de fijar la palabra por medio de representaciones gráficas, lo primero y lo más sencillo que se les ocurrió fue pintar el objeto mismo de que se trataba, medio muy imperfecto y difícil, tanto por la lentitud que el dibujo del objeto requiere, como por la imposibilidad de representar las ideas y objetos no sensibles. Estas dificultades inspiraron la idea de representar, no ya solamente objetos sensibles, sino ideas espirituales, y para ello, buscando las analogías existentes entre lo espiritual y lo material, se hizo al objeto sensible expresión de una idea, con la que guardaba semejanza. Por último, no bastando esto para la adecuada expresión del pensamiento, se representó por medio de ciertas figuras un sonido o palabra de la lengua oral, con ayuda del cual pudiera reproducirse el nombre de la idea que se quería expresar. Tales son los períodos de la historia de la escritura figurativa o ideográfica, también llamada jeroglífica.

Todos estos procedimientos ofrecían, empero, graves dificultades, tanto por su lentitud como por exigir no poca inteligencia para interpretar los signos de la escritura. Por tales razones hubo de buscarse un medio más sencillo y expedito de representar la palabra, y de aquí nació, en época más adelantada, la escritura fonética o alfabética, en que el signo no representa objetos ni ideas, sino las sílabas o las letras que constituyen las palabras, sistema seguido hoy por todos los pueblos cultos.

Las escrituras figurativas que la ciencia conoce, son la de los pueblos americanos, las de los chinos, japoneses y annamitas, y la del antiguo Egipto. Hállanse también formas rudimentarias de éste género de escritura en los salvajes americanos modernos, y en algunos pueblos de la Oceanía.

La escritura de los antiguos pueblos americanos comenzó por ser figurativa, esto es, por representar los objetos; luego fue fonético-figurativa, representando por medio de las imágenes el sonido principal de la palabra que se trataba de expresar.

Los orígenes de la escritura china se remontan, según autoridades respetables, al siglo XXVI o XXVII antes de J. C. Esta escritura se compuso al principio de verdaderos signos figurativos, que representaban los objetos; pero que más tarde se convirtieron en ideográficos y fonéticos. Con efecto, como la imagen no basta para representar ciertas ideas complicadas, hubo necesidad de combinar los signos y darles cierta significación convencional. Así, una puerta y una oreja significan *escuchar*, el sol y la luna significan *brillo* o *resplandor*, etc. Perdiéndose poco a poco la forma primitiva de los signos, su valor figurativo se fue perdiendo, y de representar objetos pasaron a representar ideas, trocándose la escritura de figurativa en ideográfica. Por último, no bastando esto, imagináronse otros caracteres, que constan de dos elementos: uno ideográfico y otro fonético.

En estos caracteres el elemento ideográfico precisa y determina el valor del fonético. Todos los caracteres chinos pueden además usarse como fonéticos.

Esta complicación de la escritura ha obligado a los chinos a buscar claves que sirvan para la clasificación de los signos. Estas claves, a que ellos llaman *jefes de clave*, constan de 214 signos, de los cuales 169 son los ideográficos, que en los caracteres compuestos

precisan el valor del elemento fonético, y los restantes son figurativos. Combinando estas claves elementales se forman todos los caracteres chinos, que ascienden a 50.000, de los cuales se usan habitualmente 15.000. Los chinos escriben de arriba abajo en columnas verticales y paralelas. La escritura de los annamitas no es más que una modificación de la china.

En el siglo III de nuestra era, la escritura china se introdujo en el Japón, donde adoptó una forma intermedia entre el sistema ideográfico y el alfabético. Con efecto, la escritura japonesa ya no representa objetos e ideas, sino sílabas, lo cual constituye un gran adelanto. Esta escritura es, por consiguiente, mucho más sencilla que la china, y sus diferentes sistemas (el *Man-yo-Kana*, el *Kata-Kana* y el *Fira-Kana*) constan sólo de 47 signos. Los japoneses escriben de igual manera que los chinos.

La escritura figurativa mejor conocida y más estudiada es la del antiguo Egipto. El estudio de esta escritura comienza desde 1799, en que se descubrió la célebre inscripción de Roseta, escrita en caracteres hieráticos y demóticos y en griego, y se debe principalmente a Champollion. Esta escritura ha tenido tres períodos, respectivamente denominados: período de la escritura *jeroglífica*, de la *hierática* y de la *demótica* o *epistolográfica*.

En la escritura egipcia se observa una progresión creciente desde el sistema figurativo e ideográfico al fonético o alfabético. Comenzaron, con efecto, los jeroglíficos por representar los objetos materiales; luego representaron por traslación los espirituales y abstractos (en lo que se llama signos ideográficos o *ideogrammas*) y más tarde representaron por medio de un signo convencional los sonidos del lenguaje. Juntábanse no pocas veces todos estos signos, y así, la imagen de una abeja, por ejemplo, podía representar la abeja misma, o significar rey o jefe, o representar una letra, (aquella con que comenzara su nombre en el lenguaje oral). Fácil es comprender la confusión de escritura semejante.

La escritura hierática o sagrada y la demótica o popular (que data del siglo VII antes de J. C., reinado de Psamético 1, y dura hasta el siglo III de nuestra era, en que es sustituida por la *copta*) son derivaciones de la jeroglífica y se componen de signos figurativos y fonéticos, a veces arbitrarios, que en ocasiones reproducen ligeramente el contorno de los jeroglíficos o trazos sueltos de éstos.

El sistema de representar sílabas o letras con el signo jeroglífico de un objeto, cuyo nombre comienza con el sonido que se trata de representar, constituye ya una transición al alfabetismo, análoga al silabismo japonés. Esta transición se observa también en la escritura llamada *cuneiforme* (en figura de cuña), usada por los imperios Persa, Asirio y Medo, a la cual precedió indudablemente una escritura figurativa, de la cual no se han hallado vestigios. La escritura cuneiforme consta de signos muy complicados, que son combinaciones distintas de una sola figura, que representa una cuña o clavo. Estos signos son 42, y en vez de representar objetos o ideas representan letras y signos ortográficos.

Parece, pues, evidente que la escritura ha recorrido en todos los pueblos el período figurativo, el ideográfico, y distintas formas complicadas del fonético (escritura fonética egipcia, escritura silábica japonesa, escritura cuneiforme), antes de llegar a la escritura alfabética propiamente dicha, en que cada letra se representa por un sólo signo. Los hechos expuestos prueban esta afirmación, y también la prueba el que las escrituras alfabéticas ofrecen con frecuencia en la forma de las letras vestigios de un período anterior figurativo, y el que en algunas lenguas semíticas las letras parecen tener a la vez valor alfabético, ideográfico y figurativo.

Sin entrar a dilucidar la cuestión de cuál es el alfabeto primitivo, ni de si los alfabetos modernos sin excepción son hijos del *Fenicio*, diremos que los alfabetos más importantes son, entre los semíticos, el *Hebreo*, el *Fenicio*, el *Arameo*, el *Siriaco*, el *Kúfico*, el *Himiarítico*, el *Árabe*, etc., y entre los indo-europeos el *Sánscrito*, el *Zendo*, el *Griego*, el *Gótico*, el *Escandinavo* o *Rúnico*, el *Eslavo*, el *Latino* o *Romano*, el *Etrusco*, etc. Las escrituras alfabéticas ofrecen muchos puntos dignos de consideración, como el sistema de escribir (de derecha a izquierda o viceversa, de ambas maneras combinadas, etc.), el sistema de puntos ortográficos, el hecho de carecer algunas de letras vocales (como el hebreo, por ejemplo), o sustituirlos con ciertos signos particulares, y otra multitud de detalles, sin duda importantes, pero cuya exposición no cuadra a nuestros propósitos.

LECCION XVI

La palabra como medio de expresión del Arte literario. -Distinción entre el lenguaje vulgar y el literario. -Cualidades estéticas de la palabra. -Elementos del lenguaje literario. -Del estilo. -Sus diferentes clases. -Formas del lenguaje literario: lenguaje prosaico y poético.

Expuesta la doctrina general de la palabra, debemos examinar ahora las condiciones especiales que ésta ha de poseer para convertirse en medio de expresión del Arte literario; acerca de lo cual, lo primero que naturalmente ocurre es que la palabra, al ser órgano de un Arte bello, ha de ser artística y bella, siendo, por tanto, el lenguaje literario distinto del vulgar, que no necesita poseer tales cualidades.

El lenguaje vulgar es una producción espontánea, y en cierto modo irreflexiva, del espíritu, en que sólo se atiende a expresar con claridad y exactitud el pensamiento; el lenguaje literario es una producción reflexiva, subordinada a idea y fin, sometida a leyes y preceptos fijos, en una palabra, artística. Forma exterior y sensible de la obra literaria, manifestación de un pensamiento artístico y bello, el lenguaje literario ha de ser estético, y en él, tanto como en el fondo y en la forma interna de la composición literaria, se ha de realizar la belleza.

Para conseguir este resultado ofrece de suyo la palabra cualidades bellas naturales. Aun sin someterla a ley alguna, la palabra posee una belleza musical que le es propia; es un conjunto de bellos sonidos, que ya en su timbre, ya en su modulación, ya en el tono con

que son emitidos, ostentan verdadera belleza. La *pronunciación* constituye un primer grado de belleza en el lenguaje oral.

La conformidad de la palabra con el pensamiento es también una condición estética muy digna de tenerse en cuenta. Esta conformidad puede ser material o espiritual: la primera existe cuando entre el sonido y la idea hay una relación directa o una afinidad notable; tal sucede en las palabras onomatopéyicas, y en las que, sin serlo, son adecuadas a lo que expresan, como en ciertas palabras de suave y dulce o áspera y ruda pronunciación, que cuadran perfectamente al género de ideas o sentimientos que con ellas se expresan. La onomatopeya, considerada en este amplio sentido, es un importante elemento de la palabra literaria, y muy singularmente del lenguaje poético.

La conformidad espiritual de la palabra con el pensamiento no pende del carácter sonoro de la palabra, sino de relaciones establecidas por el uso; pero no por eso es menos importante, ni contribuye menos a la belleza del lenguaje, en cuanto produce una cualidad estética, como es la armonía.

Cuando esta conformidad de la palabra con el pensamiento se extiende, no sólo a los vocablos, sino a su combinación, esto es, a la frase, al período, al discurso entero, el lenguaje expresa cumplidamente cuanto el pensamiento encierra, y en sus formas imita en lo posible lo que éste trata de representar. En tal caso, el lenguaje, además de ser armónico y melodioso bajo el punto de vista musical (merced a la sonoridad de los vocablos y al orden y proporción de los períodos), además de ser propio y adecuado, es expresivo, y en cierto modo imitativo, pues siendo dulce y tierno unas veces, severo otras, majestuoso algunas, movido, impetuoso, pintoresco, etc., según las necesidades del pensamiento, refleja con toda la posible exactitud el carácter de éste, y puede llegar a ser una verdadera pintura. A esta cualidad, que puede llamarse *expresión*, a la *propiedad*, y a la *armonía* musical ha de agregarse la *pureza*, esto es, la conformidad del lenguaje con los preceptos del idioma y los buenos modelos literarios. El lenguaje literario debe, pues, ser *puro*, *propio*, *expresivo* y *armónico*.

Aparte de estas cualidades esenciales del lenguaje literario, hállanse en él, sobre todo en el género poético, otros elementos que poderosamente contribuyen a su belleza. Tal es, por ejemplo, el uso de los tropos o figuras de que en otra ocasión nos hemos ocupado, y que tanto contribuyen a dar al lenguaje un carácter verdaderamente pictórico, siendo además auxiliares eficacísimos de la fantasía. Aunque en el lenguaje común se halla a veces esta traslación del sentido natural de las palabras, a que se llama figura o tropo, nunca es en él tan frecuente como en el lenguaje literario, y principalmente en el poético, del cual es capitalísimo elemento. Este lenguaje figurado, que crea las *imágenes*, esto es, las representaciones fantásticas de los conceptos en la forma sensible de la palabra, y que recorre una numerosa serie de grados y de formas, desde la simple comparación a la metáfora, y de aquí a la alegoría, constituye el material más rico y variado del lenguaje literario y el que le da un carácter más original y propio.

Otro elemento importante del lenguaje literario es la libertad de que disfruta. A primera vista pudiera parecer que, habiendo de sujetarse este lenguaje a reglas y leyes fijas, es

menos libre que el vulgar, que de ellas prescinde (excepto de las gramaticales en su estricto sentido); pero, en este terreno, como en el de la moral, se cumple el principio de que la libertad reside principalmente en la subordinación a la ley. Libertades en la elección de los vocablos, en la disposición sintáctica del discurso, que serían intolerables o parecerían ridículas en el lenguaje común, son de todo punto lícitas en el literario, y sobre todo en el poético. Las numerosas elegancias que los retóricos exponen, como las llamadas licencias poéticas, son buena prueba de esta libertad del lenguaje literario.

Contribuye también a la belleza de éste la manera peculiar con que se produce según el asunto que mediante él se desenvuelve, o según el carácter del escritor que lo maneja. Esta manera especial, que constituye lo que pudiera llamarse *carácter original* del lenguaje, es lo que se denomina *estilo*.

El estilo se determina según el carácter de la obra, por lo cual decimos que hay estilo poético, didáctico y oratorio, estilo épico, lírico y dramático en la Poesía, estilo político, forense, en la Oratoria, etc., y hablamos también de la propiedad o impropiedad del estilo con relación al asunto.

El estilo, considerado bajo este punto de vista, puede recibir multitud de formas, y de aquí las numerosas divisiones que de él suelen hacer los preceptistas. Ninguna de ellas agota todas las formas posibles del estilo, que, en realidad, pueden ser tantas como asuntos pueden inspirar al artista. Creemos, por tanto, completamente inútil intentar clasificar el estilo o adoptar cualquiera de las clasificaciones conocidas.

Determinase, además, el estilo según el carácter del escritor, que en el lenguaje se revela hasta el punto de que Buffon haya podido decir que *el estilo es el hombre*, y de que muchas veces, tratándose de autores de originalidad muy poderosa, la simple lectura de uno de sus escritos baste para conocer que son suyos. Bajo este concepto, hay tantos estilos como escritores.

Pero, además, como quiera que el artista revela en su obra, no sólo su carácter individual, sino todas las influencias que en él se determinan por virtud de las relaciones en que su personalidad se desenvuelve; y como la tradición literaria, el carácter de raza, etc., influyen notablemente en la producción del pensamiento en el lenguaje, sígnese que el estilo se determina también según el pueblo y el tiempo en que la obra es producida, distinguiéndose, por tanto, además del estilo puramente individual, el estilo *local* propio de una ciudad o provincia (estilo sevillano, estilo catalán), el estilo *nacional* (estilo francés, alemán), el estilo *etnográfico* o de raza (estilo oriental, latino), y el estilo en relación al tiempo (estilo antiguo, moderno, estilo del siglo XVI). En esta relación puede el estilo ser impropio del pueblo o de la época en que se produce; por ejemplo, en España se censura el estilo *afrancesado*, y en el actual siglo no se recibe con aceptación el estilo del siglo XVI, originándose do aquí el *anacronismo* y el *extranjerismo* del estilo.

Este aspecto original y característico del lenguaje contribuye a darle variedad extremada, y por tanto es un elemento de belleza, como quiera que, mediante él, se manifiestan la fuerza expresiva, la flexibilidad maravillosa y la inagotable riqueza de la palabra.

Cuando el lenguaje reúne todas las cualidades que hemos enumerado, merece el nombre de bello y artístico, y es propiamente literario. Compuesto en tal caso de palabras sonoras, propias, expresivas y castizas, armónicamente concertadas y compuestas en correctas y bien trazadas frases y en proporcionados, rotundos y sonoros períodos; embellecido por figuras y elegancias bellas y oportunas; acomodado a la índole del asunto que expresa, y siendo fiel reflejo y encarnación exacta de las bellas formas de que este asunto se halla revestido por la fantasía del artista; dotado, además, de la originalidad y del carácter que le dan la naturaleza, de lo que expresa y la manera especial con que el artista lo produce, el lenguaje es una verdadera creación artística, una adecuada y hermosa vestidura del pensamiento, un órgano admirable y perfectísimo de la más bella de las Artes.

El lenguaje, cuyas cualidades hemos enumerado, sirve de órgano indistintamente (aunque con caracteres especiales en cada caso) a la Didáctica, a la Oratoria y a ciertos géneros poéticos; pero fáltale aún una condición nueva para ser el medio de expresión más propio y perfecto de la Poesía. Cuando el lenguaje no posee otras cualidades que las expuestas, apellídase prosaico; para ser poético fáltale otra, en sumo grado importante. Tal es la sujeción a una ley musical fija y constante, que no es la ley general de sonoridad a que siempre se somete. La sujeción a esa ley, que es la del ritmo, constituye lo que se llama *versificación*, forma la más adecuada de la Poesía, aunque no la única. Hay, pues, lenguaje prosaico y lenguaje poético; a exponer las condiciones de este último, que representa el más alto grado de perfección y belleza de la palabra, debemos consagrar la lección siguiente.

LECCION XVII

El lenguaje poético o rítmico. -Sus cualidades especiales. -La versificación. -Su concepto. -Noticia de los principales sistemas de versificación. -Transición al estudio de la producción literaria.

El lenguaje literario, común a todas las manifestaciones artísticas del pensamiento expresado en la palabra, adquiere cualidades especiales cuando es órgano de la más bella de las Artes que en la Literatura se comprenden, de la Poesía. Con efecto, siendo fin primero y predominante de ésta la realización de la belleza, tanto en el fondo como en la forma de sus producciones, no se contenta con el lenguaje que es común a las demás Artes literarias (por más que también pueda emplearlo, como en otro lugar veremos), sino que crea para sí un lenguaje propio, dotado de especialísimas condiciones estéticas.

A las cualidades generales que debe poseer el lenguaje literario, agrega el poético otras nuevas, además de requerir como absolutamente necesaria la posesión de otras, que no siempre son indispensables en aquél. Tal es, por ejemplo, el uso de los tropos o figuras, de las imágenes, comparaciones, etc., por todo extremo indispensables en la Poesía, de cuyo lenguaje son material imprescindible, no siéndolo de igual modo del de los restantes géneros literarios.

Distínguese, además, el lenguaje poético por las numerosas libertades que le son permitidas, y a veces indispensables, y que en otros géneros rara vez se necesitan, y con frecuencia ni aun se disculpan; lo cual se debe a que es, ante todo, el lenguaje de la imaginación, y por tanto, disfruta de la amplia libertad que a ésta caracteriza en sus creaciones, y siempre se reviste de los vivos colores que a éstas distinguen.

Llévanse, pues, al más alto grado en el lenguaje poético las cualidades del literario. Atiende aquél, con mayor esmero que éste, a la elección de los vocablos, buscando los más sonoros, propios y onomatopéyicos, fijándose cuidadosamente en los epítetos, y concertando las palabras en armoniosa frase; dispone con amplia libertad de todos los elementos del lenguaje, permitiéndose las más atrevidas licencias sintáxicas y prosódicas; traslada a cada paso el sentido de la palabra, creando todo género de figuras e imágenes; busca en el símil o comparación, en la hipérbole, en la alegoría, en el símbolo, en la personificación, nuevos elementos de expresiva belleza, y de esta manera constituye un lenguaje pintoresco, lleno de color y de vida, ideal y libre, que se distingue tanto del lenguaje literario común, o mejor dicho, prosaico, como se distingue la creación original y vigorosa del poeta de la que es propia de los restantes géneros literarios.

Pero a todas estas excelencias (que en suma no son otra cosa que las del lenguaje literario, en general, elevadas a su más alto grado de perfección) agrega el lenguaje poético otra que le es peculiar y le da privativo carácter, a saber: la sujeción a una ley musical fija y constante, lo que se llama *ritmo* o *versificación*.

Sin entrar ahora en la cuestión de si el único lenguaje propio de la Poesía es el rítmico (cuestión que tiene lugar más oportuno al estudiar en particular la Poesía), y limitándonos a consignar que, si no es el único, cuando menos es el más adecuado, y que sólo ella puede usarlo legítimamente, indicaremos en términos sumarios cuáles son los caracteres del lenguaje rítmico, y cuáles las formas con que ha aparecido en la historia.

El lenguaje rítmico es hijo de la Música. La idea de sujetar la palabra a una ley rítmica constante, nació de haberla unido a la Música en los primitivos tiempos, en los cuales, no sólo la Música y la Poesía eran inseparables, sino que a ellas se agregaba constantemente el Baile. Esta unión imponía a la Poesía una ley musical, la convertía en verdadera música; y cuando la separación entre las artes mencionadas llegó, la Poesía conservó su carácter musical, y la manifestación de este carácter fue la versificación, que (según la acertada definición de Herosilla) es *la artificiosa y constante distribución de una producción poética en porciones simétricas de determinadas dimensiones, sujetas a ciertas medidas y denominadas versos*.

El lenguaje rítmico se ha sometido a leyes y fundamentos distintos en cada pueblo, originándose de aquí los diferentes sistemas rítmicos o métricos. Los primeros y más sencillos se fundan en lo que se llama el *ritmo ideal*, esto es, en la correspondencia simétrica de los pensamientos, siendo, por tanto, una simple modificación de la prosa, que no llega a constituir un verdadero ritmo musical. Tal es el *paralelismo hebreo*, que se limita a dividir la frase en dos partes iguales, conteniendo la primera el pensamiento capital, y la segunda la repetición amplificada, la antítesis o el complemento de dicho

pensamiento, como se observa en los versículos de la Biblia. Para perfeccionar este sistema se adoptaron otros varios procedimientos, como contar las sílabas de las dos partes en que se divide la frase, o emplear acentos eufónicos para darla cierta melodía. Varios pueblos orientales, además del hebreo, emplearon este y otros sistemas análogos.

Otro procedimiento, no menos sencillo y elemental, pero que tiene más carácter musical que el paralelismo, es la *aliteración*, que consiste en servirse de palabras que comiencen con una misma letra. La poesía primitiva de los pueblos septentrionales ofrece repetidos ejemplos de la aliteración, que tampoco fue desconocida de griegos y latinos.

Los sistemas rítmicos que merecen el nombre de tales, se fundan en diversos elementos, como son el *acento*, la *cantidad silábica*, el *número de sílabas* y la *rima*.

En la cantidad silábica descansa principalmente la versificación griega, hecho perfectamente explicable si se advierte que la Música y el Baile iban estrechamente unidos a la Poesía en Grecia, y que, por tanto, la medida del tiempo había de tenerse muy en cuenta en aquel sistema de versificación. La cantidad sigue dominando en la métrica latina; pero no se conserva con tanta pureza, sobreponiéndose en cambio el acento, que va cobrando cada vez mayor importancia, hasta reemplazar a la cantidad en los primeros siglos de la Edad Media.

En las literaturas modernas la ley de la cantidad ha desaparecido casi por completo, aunque quedan de ella algunos vestigios, siendo sustituida por el acento y el número de las sílabas, como se observa en la versificación castellana, por ejemplo.

Un nuevo elemento rítmico aparece en las modernas literaturas, y es la rima. La rima, adorno del verso más bien que verdadera condición musical de él, consiste en la igualdad o semejanza de la terminación de los períodos simétricos (versos) en que se divide la composición. La igualdad de todas las últimas letras del verso, a contar desde aquella en que carga el acento, se llama *rima perfecta* o *consonancia*; la igualdad de las vocales, pero no de las consonantes, se denomina *rima imperfecta* o *asonancia*.

El número de sílabas, la colocación del acento, la igualdad o semejanza de terminaciones y algún resto de la antigua ley de la cantidad silábica, constituyen, pues, las bases de los sistemas de la moderna versificación. No son, sin embargo, todos estos elementos igualmente esenciales en todas las lenguas modernas, pues en castellano, por ejemplo, se puede prescindir de la rima y componer versos sueltos, aunque sean extremadamente difíciles, por nuestra ineptitud para percibir el ritmo cuando quedamos privados del auxilio del consonante.

El acento es el elemento común a todos los sistemas rítmicos y el más importante de todos, por representar el elemento ideal o espiritual de la versificación; los demás son cualidades musicales o adornos del ritmo. Con gran esmero determinan gramáticos y retóricos los distintos oficios del acento (sintáxico, prosódico y musical), y lo dividen en *tónico* y *eufónico* y en *agudo*, *grave* y *circunflejo*, conviniendo todos en que representa la notación musical en la pronunciación, y distingue las sílabas en que se debe elevar la voz

por ser las principales, con lo cual marca también un movimiento susceptible de medida, un verdadero ritmo. Por tales condiciones el acento ha logrado sobreponerse a la cantidad silábica, y convertirse en elemento capital de todo sistema rítmico.

Multitud de cuestiones de no escasa importancia ofrece al gramático y al filósofo el estudio de los diferentes sistemas rítmicos; pero como no interesan inmediatamente a nuestros propósitos, juzgamos conveniente omitirlas aquí.

Terminamos con esto el análisis de la palabra, y por consiguiente el de los elementos esenciales del Arte literario. Sabido ya que éstos son la belleza, que es lo realizado por dicho arte, y la palabra, que es el medio sensible de realizarlo, debemos tratar ahora de saber cómo se realiza, o lo que es igual, qué elementos intervienen y a qué principios y reglas se somete la producción de las obras literarias, o lo que es lo mismo, de las realizaciones parciales y concretas de la belleza literaria. Para esto hemos de examinar, no sólo el modo de producirse las obras y los elementos de éstas, sino las condiciones que ha de poseer el artista, así como la influencia social del Arte literario, y la intervención que en él tiene el público que contempla sus producciones; todo lo cual será objeto de la segunda parte de nuestro estudio.