

RAFAEL BARRETT (1876-1910)

DE ESTÉTICA

I

Nos sentimos tentados, al estudiar el carácter de las funciones estéticas, en el hombre o en otro animal, de creerlas debidas a un exceso de energía que se escapa por las válvulas del arte, del juego, de la agitación inútil y caprichosa. Mientras el organismo individual o colectivo es débil, mientras cruza un período precario y apremiante que exige todos los recursos de la resistencia, del valor y de la maña, la voluntad de vivir busca y encuentra el camino más corto, decide la medida urgente y salvadora, tiene mucho de automática y fatal, y presenta, en una palabra, el ejemplo constante de lo que los escolásticos entienden por *instinto*. Más tarde aparece ese conjunto de inexplicables rodeos que constituye la ornamentación de la vida. El niño sonríe por vez primera un día en que ha mamado bien y no le duele nada. Crecerá y luchará. Las condiciones de la lucha le acercarán a lo bello si son benignas; le mantendrán en la ignorancia y en la ineptitud si le son crueles. La anemia, el hambre y el miedo son incompatibles con la belleza. Igual cosa ocurre en las sociedades. Nacen amenazadas y desnudas. Aprovechando un instante de sosiego, el troglodita araña inhábiles trazos en el margen liso de su hacha de sílex, o dibuja torpemente en el rugoso muro de su caverna una silueta de ciervo o de mamut. Y es al final de las civilizaciones, durante las mal llamadas decadencias, en medio de la seguridad material de la raza, de la estabilidad política y de un alivio aislamiento, cuando el arte toca su apogeo y se sobrepasa a sí mismo.

Según esta teoría, el arte, en su amplia significación de proceso aparentemente privado de utilidad inmediata para la conservación del individuo y la prolongación de la especie, es un lujo, un sobrante de vitalidad, y deberán surgir sus más intensas manifestaciones en la época de mayor acumulación de energía, es decir, en la época del amor y del celo. No es demostrable esa ley en el hombre, pero lo es en los animales. La estación sexual trae consigo, a lo largo de la escala de los seres y sobre todo en los peldaños superiores, un derroche de hermosuras y de actividades incomprensibles. Los pájaros, los insectos y hasta los peces, hacen como las flores: se visten de brillantes y delicados matices. En la naturaleza, todo se vuelve cantos, danzas, juegos, romerías, y los mil artificios del pudor y del deseo. Las imaginaciones florecen entre las selvas y alrededor de los nidos, e iluminan el tenebroso mundo animal con un incendio pasajero que parece la remotísima aurora del arte humano.

Voy a citar dos ejemplos que mostrarán el alcance de las últimas líneas. Ambos están elegidos en el mundo encantado de los pájaros. No puedo menos que señalar aquí un hecho interesante. Contrariamente a la concepción religiosa y a la concepción darvinista no es el hombre lo último creado, el resultado final de la evolución, el modelo definitivo después de hecho el cual se rompe el molde. El abismo fecundo ha seguido trabajando, y

hacía muchos siglos que el hombre vivía sobre la tierra cuando rasgó los aires el vuelo triunfador del primer pájaro.

Los tetras, gallos silvestres de la América del Norte, tienen costumbres curiosísimas. Sus torneos sexuales han llegado a ser para ellos exactamente lo que son para nosotros: danzas. Demuestra que estas paradas equivalen a una supervivencia, a una transformación, el que los machos se entreguen a ellas no sólo antes, sino después de la cópula. Las practican hasta durante la incubación, para entretenerse mientras las hembras están absorbidas por el deber maternal. He aquí cómo describen los viajeros las danzas de los tetras: «Se reúnen veinte o treinta en un lugar escogido y se ponen a bailar allí como locos. Abriendo las alas, juntan los pies, y saltan como los hombres en la danza del saco. Luego, avanzan unos contra otros, dan una vuelta de vals, cambian de pareja y así sucesivamente... Están lo bastante ensimismados para que el curioso se pueda aproximar mucho».

Hay pájaros en Australia y en Nueva Guinea que hacen el amor con un ceremonial delicioso. Para atraer a su amada, el macho construye, según su habilidad, una verdadera casita de campo, o sencillamente una rústica cuna de follaje. Planta ramas y ramillas que encorva en bóvedas de más de un metro de luz. Siembra el suelo de hojas, de flores, de frutos rojos, de huesecillos blancos, de relucientes piedrecitas., de trozos de metal, de joyas robadas en las cercanías. Se dice que los colonos australianos, cuando les falta una sortija o unas tijeras, van a buscarlas a esas tiendas de verduras. El «jardinero» de Nueva Guinea edifica con su pico y sus patas mejor que los aldeanos y con más gusto decorativo. «Al atravesar un magnífico bosque, me encontré de pronto en presencia de una pequeña cabaña de forma cónica, precedida de un césped esmaltado de flores, y reconocí enseguida en esa choza el género de construcción que los cazadores de M. Brujin señalaban a su amo como obra de un pájaro oscuro y poco más voluminoso que el mirlo. Tomé un croquis muy exacto y cotejando mis propias observaciones con los relatos de los indígenas, establecí el procedimiento seguido por el pájaro para levantar esta cabaña que no representa un nido, sino más bien una habitación de recreo. El amblyornis (es un nombre técnico) prefiere un pradito de terreno perfectamente liso, en cuyo centro se eleve un arbusto. En torno de este arbusto, que servirá de eje al edificio, reúne el pájaro un poco de musgo, y hunde oblicuamente en el suelo ramas que continúan vegetando algún tiempo y que, por su yuxtaposición, forman las paredes inclinadas de la choza. De un lado, sin embargo, estas ramas se separan ligeramente para dejar una puerta, enfrente de la cual se extiende un hermoso césped cuyos elementos han sido traídos penosamente, matita a matita, de largas distancias. Después de haber cuidadosamente limpiado este césped, el amblyornis siembra en él flores y frutos que va a cosechar por la vecindad y que renueva de cuando en cuando».

Nos es lícito inducir que el arte en el hombre, como en el amblyornis, es un fenómeno sexual. Hay toda una estética amorosa. Hubo medios sociales, como algunas cortes de la Edad Media, en que el arte simbolizaba el amante superior. Estos hechos no prueban nada contra la realidad actual. Las facultades artísticas receptoras y creadoras no se transmiten por herencia. La mujer es particularmente incapaz de sentir una grande obra y sobre todo producirla. No se concibe siquiera la posibilidad de un Víctor Hugo o de un Wagner

consagrado al amor. El arte es hoy una función especial que no reclama solamente un exceso bruto de energía nerviosa, sino en primer término una organización característica.

¿Cuál es el objeto de esta función? Nuestra ignorancia la considera menos necesaria que la función reproductiva, porque no hemos descubierto aún a la naturaleza otras finalidades que las que tocamos a tientas en la noche que nos rodea. Por eso hablamos de lujo, de sobrante, de inutilidad. No se comprende, a pesar de todo, una función esencialmente inútil que se manifiesta en los animales elevados, insectos, mamíferos, pájaros, y alcanza en el hombre un grado supremo. El arte, sin el concurso de los sexos, pasa de una generación a la siguiente la inmensa mole de formas nuevas, y prolonga, desarrollándola rápidamente, una especie de sensibilidad sobre humana que avanza con nosotros, encima de nosotros, hacia el porvenir. ¿Y qué hacemos en verdad más que seguirla? Algún día sabremos, quizás, dónde nos lleva.

II

No es el artista una máquina más potente que los demás hombres, sino otra clase de máquina.

Hay que entenderse cuando se habla de energías fisiológicas. Derivan todas ellas de la energía química almacenada en los alimentos, la cual se transforma después de energía térmica y en energía mecánica. Las radiaciones eléctricas que se pueden desprender del organismo son muy débiles. Debe existir, pues, una equivalencia entre la energía química de los alimentos por una parte, y por otra, la suma de las energías térmica y mecánica, y en efecto, la experiencia confirma esa ecuación con exactitud suficiente a convencernos de que si el cerebro acumula y desarrolla otra especie de energías misteriosas aún, el *trabajo* positivo de ellas es insignificante.

Pues bien, no son los príncipes del arte los que más comen, digieren y asimilan. Para un Rossini gastrónomo, casado con una cocinera por la poderosa razón de que *le hacía buen caldo*, para un Dumas padre, apóstol, de la sartén y de la novela, para un Castelar que se sentaba a la mesa con la unción de un sacerdote ante el altar mayor, hay muchos Cervantes famélicos y Zolas gastrálgicos. Se presenta aquí una observación curiosa. El admirable misticismo español está creado por hambrientos. Los ascetas se lanzaban al cielo sin la precaución de la alondra, que según un proverbio de la época de los Austrias, cruzaba las Castillas con un ramo en el pico para no perecer durante el viaje. En Italia, el clérigo, lejos de padecer los amarillos y trágicos tonos de Zurbarán y de Ribera, es rosado y rollizo. Sonríe paganamente en las telas venecianas. Y, sin embargo, no ha salido de sus alegres claustros nada comparable a las *Exclamaciones* de Santa Teresa o la *Oda* de fray Luis, donde gime el pecador de este modo, al caminar hacia el Cristo «con pasos tan cansados»:

*Alcanzarte confío,
que pues por el bien mío*

*tienes los soberanos pies clavados
en un madero firme,
¡Seguro voy que no podrás huirme!*

Algo parecido ocurre con la poesía árabe. De tales casos se deduce, necesariamente, que el genio no se elabora en el estómago.

De la energía mecánica se dirá lo mismo. Beethoven era robusto, pero Wagner no hubiera hecho carrera en los circos. Preferimos a Maupassant casi loco, y no cuando daba, de joven, saltos mortales. Chopin, anémico y endeble, ha escrito páginas que son una tempestad; Pascal, enfermo, es terriblemente fuerte; adoramos la fiera melancolía de Enrique Heine clavado en una butaca y admiramos la risa despiadada que agita el cuerpo tullido de Scarron.

Respecto a la energía térmica he de afinar, sin dar alcance de mayor cuantía a mi afirmación, que los hombres de talento que he conocido tenían especial odio al frío, particularmente Echegaray, enterrado bajo gabanes y capas en todo tiempo. Zola era muy friolento y una chimenea le costó la vida. Saint Saëns huye en invierno con las golondrinas a países calientes y la mitad del año visita el Mediterráneo o las Canarias. Es como si estos hombres de arte quisieran evitar pérdidas por radiación, para utilizar su energía de otra manera. Pero hay probablemente falsedad en tal conclusión. El siglo último nacieron dos magníficas escuelas, la noruega y la rusa, bajo latitudes heladas, y actualmente la música de Petersburgo ostenta, a pesar del clima, una valentía y una riqueza de ritmo maravillosas.

Si no es, por lo tanto, energía fisiológica de ningún orden lo que caracteriza al artista, hay que buscar ese carácter en la distribución de la energía humana, en lo que denominamos vagamente *organización*.

Por mucho tiempo se creyó que lo importante en la organización era el órgano. Es el método clásico de Cuvier. Considerado estáticamente, el animal, como un edificio, tiene su arquitectura y estudiarla hasta llegar a deducir de una de las partes el conjunto entero, como basta el diámetro de una columna para proyectar todo un frente, era lo esencial. El órgano determinaba la función.

Pero una observación más profunda ha ido cambiando estas ideas. Los naturalistas, desde Darwin, han tomado el hábito de mirar las especies, no fijas como formas geométricas, sino indefinidamente transformables; no inmóviles, sino en marcha a lo largo de los siglos. Se descubrió que en esa constante mudanza los órganos se quedan atrás, por decirlo así, respecto del impulso interno que hace evolucionar al animal. La especie se abre a través de sí misma. Los órganos están obligados a ejecutar funciones nuevas y tienen lugar de seguirlas. La función, en vez de ser causa, es un efecto, y el órgano no revela la función en su realidad íntima, ni deja sospechar lo que fue la especie de ayer ni lo que será mañana.

El hombre ha hecho soberbias cosas con sus dos manos, es cierto; pero el mono tiene cuatro y no hace nada. ¿Quién atribuiría a los castores sus construcciones fluviales? Nadie sin saberlo pensaría que son pájaros los tejedores de nidos cuya delicadeza es imposible imitar. Fabre, que ha publicado últimamente el tomo X de sus magníficos *Souvenirs d' Entomologie*, dice, hablando de la habilidad del escarabajo para fabricar su pelota en las tinieblas: «Es un elefante empeñado en bordar». Y claro que ante tantos ejemplos declararemos con Fabre: *el órgano no determina siempre la capital*.

Ahora se aprecia la honda verdad de la definición de Bonald: «alma *servida* por órganos». Hay un mecanismo interno que es el que avanza, exige, inventa. En él radica el poder directivo. Él es quien imprime el rumbo a todo el ser. Él esclaviza los miembros y los doblega a ejecutar obras que no ejecutaron nunca. Él desea lo imposible y lo logra casi. Él empuja la especie hacia el futuro, sacrificando la carne. Pero no es un espíritu abstracto, sino algo tangible y real: es *el sistema nervioso*.

He aquí el verdadero esqueleto del organismo. Desde la cédula, en que el núcleo representa el factor directivo, o factor nervioso, hasta el animal superior, en que la sustancia gris de los centros y la blanca de las comunicaciones constituyen un tejido de enorme complicación, encontraremos el mismo elemento encargado de *distribuir* la energía. Entonces aparece el hombre en su realidad interior, y le contemplamos reducido a un sistema nervioso que se *sirve* de los órganos nutritivos y musculares exactamente lo mismo que el hombre se *sirve* de las máquinas.

Si queremos entrever en qué se distingue el artista de sus semejantes no dotados de la facultad creadora, habremos de dirigirnos a ese enigmático y omnipotente sistema nervioso, y solamente a él. Lo que no hallemos allí no lo hallaremos en ninguna otra parte.

III

¿Son en el artista las sensaciones más intensas, más delicadas, más tenaces que en el tipo humano normal?

Parece razonable admitir que un pintor, por ejemplo, distinga colores que la generalidad confunde y vea líneas y sombras que los demás no ven. Como las observaciones personales son siempre útiles, referiré aquí las que tuve ocasión de hacer durante algunos meses de comercio intelectual con X, discípulo y compañero del insigne Rusiñol.

Salíamos juntos al campo, y nos deteníamos ante un bosquecillo, un arroyo, una quebradura, un celaje entre dos masas de vegetación. «¿Qué tono se le antoja a usted más homogéneo? De esos verdes, ¿cuál le resulta más puro? ¿Cuál más caliente? ¿Cuál más luminoso? En esa gama gris, ¿dónde encuentra usted el acento más frío?», me preguntaba X. Yo le contestaba lo que podía, y él me rectificaba. Al cabo de cierto número de lecciones del natural fue volviéndose mi visión más rica y más aguda, hasta el punto de

arrancarnos exclamación idéntica una agrupación feliz de manchas o un efecto inesperado de perspectiva. Soy poco sugestionable. Descubría *realmente* cosas que sin esta educación física hubieran seguido siendo ocultas.

Lo interesante del caso es mi convencimiento de que tales sensaciones existían latentes en mi organismo. Las ignoraba por una especie de *distracción*; X las despertaba, y entonces florecían en mi conciencia revestidas de una aparente novedad. Ahora bien, los fenómenos de conciencia están hechos de asociaciones, de conexiones. Desde Descartes acá los hemos localizado en el cerebro. Por desgracia andamos mal de fisiología, y peor de fisiología nerviosa. El estudio directo de la masa cerebral no ha dado aún nada utilizable para la estética. Las inducciones basadas en el peso y en el tamaño del encéfalo fracasaron, como fracasó el ángulo facial. ¿Quién no se ríe hoy de las teorías galianas? El charlatanismo de los Lombroso y de los Max Nordau no ha servido sino para desprestigiar la ciencia. Experimentos intentados en Alemania desvirtúan los resultados de Broca. Una conferencia reciente del ilustre profesor Poissier revela cuán discutibles son nuestros escasos conocimientos en estas materias. Todavía es dable repetirla frase de D'Alembert: *presque sur tout, on peut dire tout ce qu'on veut*.

Hay que acogerse a las síntesis empíricas de la psicología y ensayar con toda reserva, con toda timidez, conjeturas verosímiles. Tornando a mi ejemplo de asimilación visual, creo que las conexiones por lo común inconscientes durante el mecanismo de la emoción y de la producción artísticas, conexiones de gran extensión e inestabilidad.

Se comprende que varíen notablemente de un individuo a otro, y que conserven rasgos de uniformidad en un mismo individuo. A esta uniformidad corresponde el vocablo *manera*, que designaría la parte más instintiva, más mecánica de la sensibilidad matriz. El claro-oscuro de Ticiano es anaranjado, y el del Greco azul. Poussin pintó con oro, el Tintoretto, con fuego y con sangre. Un célebre colorista, Van Gogh, exclamó al morir: «¡Qué hermoso es el amarillo!». La importancia de las conexiones primeras ha hecho de clarar que «la belleza de la pintura reside en la tonalidad del cuadro y en la calidad de la pasta».

Antes de tratar los caracteres generales de la manera, conviene aplicar las reflexiones precedentes a la música y a la literatura.

La música se transforma y avanza con la industria de los instrumentos; de los instrumentos derivan únicamente las sensaciones musicales. Los claves y la cuerda del siglo XVIII engendraron las escuelas francesa y alemana que fueron gloria del siglo XIX. No se concebirían Chopin, Liszt, ni Schumann, sin la fabricación del piano, ni Wagner sin el desarrollo del metal en la orquesta moderna. Las sensaciones del músico se reducen, pues, a notas de diversos timbres y a las combinaciones de esas notas. Habitualmente los compositores y sobre todo los intérpretes y ejecutantes, aprecian los sonidos con delicadeza y precisión extraordinarias. Cuenta Saint-Saëns que desde niño aprendió a conocer la nota de un cristal vibrante y las que resuenan a la vez en el tañido de una campana. No son raros los maestros capaces de señalar la ligera desafinación de un violín entre el estruendo de treinta violines más. La memoria es también frecuente en los directores de primera fila. Muchos llevan sinfonías y óperas marcando las entradas a

un conjunto de ochenta o de cien elementos, sin necesidad de abrir un instante la partitura.

La *manera* como hemos llamado al sistema de conexiones primarias, se refiere en música al *tono* y a la armonización principalmente y secundariamente al ritmo y a la melodía. Pero aquí el concepto de tono no padece de vaguedad del concepto de *tonalidad* pictórica. El maravilloso poder analítico del oído, exige una regularidad tonal casi matemática, alrededor de la que se oscila entre estrechos límites. A estas exploraciones armónicas, a la disposición del acorde, a la curva de la modulación, afecta la *manera* en alto grado. La sonoridad estridente de los cobres de Wagner, la claridad espectral de Grieg y la insinuante disonancia de Debussy son típicas. Schumann (última época) prefiere la fiera obstinación del ritmo. Chopin imprime a los intervalos una flexibilidad felina, una elegancia salvaje.

La literatura junta las artes todas, valiéndose del medio universal de expresión suministrado por el idioma. El poeta ha de ser pintor y músico, dibujante y arquitecto, y además ha de saber encontrar para casa sensación la combinación de palabras que mejor la traduzca; ha de trabajar la lengua como el escultor trabaja el barro. No es asombroso que Shakespeare haya empleado más palabras distintas que ningún otro inglés, y Cervantes y Quevedo, más que ningún otro español. A la abundancia del vocabulario suelen unirse en los verdaderos poetas la abundancia de giros, la variedad de la construcción, la facultad de aumentar el tesoro léxico. Es indispensable al literato concienzudo la ciencia profunda del lenguaje. Heine revolucionó el alemán y Dante forjó el italiano; lo consiguieron gracias a la fabulosa cultura clásica que habían adquirido. ¿Dónde estaría la fuerza de Balzac si no se hubiera metido diccionarios enteros en la cabeza?

El uso familiar del idioma no permite definir fácilmente la *manera* en literatura. El sistema de conexiones primeras atañe ahora a las relaciones inmediatas entre dos o más palabras; incluye el modo de adjetivar, de adverbial, propio de cada escritor; la elección de neologismos; la ordenación incidental; la longitud del período; la aspereza o la suavidad del hipérbaton.

IV

Por ser un arte más intelectual, la literatura se revela menos al análisis. Hablado o escrito, el lenguaje se ha ido alejando del objeto para acercarse a la abstracción. La pluma del vate no copia sobre el papel las formas visibles, ni su voz imita los ruidos de la naturaleza. Murieron la onomatopeya y el jeroglífico. Los vocablos *caballo*, *corre*, *lejos*, designa evidentemente géneros y no individuos; son *signos*, representaciones universales, y su combinación, desde la teoría del verbo hasta los últimos detalles del mecanismo sintético, constituye un capítulo de lógica. Muy diferente de la pictórica y de la musical, no aparece en la materia literaria elemento alguno (fuera del ritmo) emotivo ni apenas sensible. Estrictamente un cuadro es un conjunto de colores, y una sinfonía un conjunto

de timbres, mientras que un poema es una página de álgebra. Y, sin embargo, hay a cada paso en D'Annunzio el incendio de los lienzos de Rubens, en Zorrilla el cristal de las sonatas de Mozart; y en Tennyson y en Vigny, la majestad luminosa de los mármoles griegos. ¿Por qué?

Volvamos al sustantivo *caballo*. Estas seis letras, siempre las mismas, resumen lo que subsiste en cualquier caballo, lo común a todos los caballos: un concepto, lo único que trasciende a la escritura. Pero al leer la palabra *caballo*, no sólo nace en nosotros el concepto correlativo, sino que se nos despierta un mundo de sensaciones y de emociones relacionadas con nuestra experiencia personal, hijas de cuanto hemos vivido, imaginado y soñado referente a caballos; un laberinto inextricable que se ramifica en lo subconsciente, encerrando los gérmenes estéticos que nos interesan. Brevemente: el contenido ideológico *sugiere* el contenido sensible variable para cada sujeto.

Creyó el simbolismo descubrir este procedimiento, tan antiguo como la conversación. A los sabios corresponde quedarse con el contenido ideológico del idioma y a los artistas con el sensible. La ciencia busca las semejanzas y el arte las diferencias. Así el idioma modelo de las especulaciones positivas es el matemático, compuesto de *signos* de *signos*, al tiempo que el idioma de las ramas biológicas y sociológicas del conocimiento se va empapando en belleza, de los estudios botánicos de Darwin a la crítica de Paul de Saint Victor y a la historia de Michelet, de Carlyle o de Nietzsche, bien próxima a la verdadera poesía.

Las grandes arquitecturas ideológicas nos sugieren no obstante una impresión particular de hermosura extrahumana, hecho al que quizá se refiere la célebre frase de Pascal: «Hasta en un teorema de geometría cabe pasión».

Vemos ahora que la literatura obra a la inversa de las demás artes. En la una las ideas abstractas sugieren la emoción; en las demás la emoción se sugiere por sensaciones brutas (sonidos, matices, líneas, sombras, movimientos). Buffon aconsejaba a los estilistas el empleo exclusivo de los términos generales, paradoja a que equivalen para los pintores la investigación química de las sustancias colorantes y el ensayo de *ficelles* (trampas) de pincel y de cortaplumas, y para los músicos la investigación de los adelantos de construcción en los instrumentos conocidos y el ensayo de sonoridades nuevas. La literatura hiere al hombre de dentro a fuera; las demás artes de fuera a dentro. La literatura se asemeja a las matemáticas: no necesita más arma que un lápiz. Las demás artes se asemejan a las ciencias de experimentación: cada una supone un laboratorio. Pero todas se basan en la realidad interna o externa, es decir, en lo que varía poco con las personas y con una misma persona: conceptos puros y sensaciones específicas. Entre las dos realidades, orillas sólidas aunque deformables, palpita el río de nuestras emociones. De una o de otra orilla el artista acaricia las aguas, produciendo misteriosos remolinos cuyas leyes, si se llegan a bosquejar, formarán la estética futura.

El mar carcome y reedita las costas. Igual nuestro río de emociones reacciona sobre las dos orillas de la idea y de la sensación, el genio emotivo de los pueblos ha destruido y rehecho cien veces las ideas religiosas filosóficas y sociales, y altera constantemente la

lengua. Por tal motivo se crean sin cesar sinónimos; se eligen los unos, dándoles juventud y alma brillante, y se dejan envejecer los fracasados. El torrente quiebra y adorna caprichosamente la gramática. Bajo una locución vulgar suele ocultarse una metáfora, una vibración elegante petrificada en el pequeño bloque que manejamos distraídos.

El ilustre doctor Domínguez publica, estas semanas, interesantes ejemplos de voces guaraníes que condensan leyendas enteras en tres o cuatro sílabas. El vasco, habla primitiva, ofrece rasgos parecidos. La luna se dice en vascuence *iltargoyá*, luz de los muertos. Del colosal trabajo de los escritores de una época se tamiza al fondo común cantidad de giros que pierden rápidamente su frescura al ser usados por las gentes y pasan a la categoría de simples signos. Son frecuentes en cualquier dialecto los atentados a la razón; representan precisamente las partes vivas. Al engendrarlos se ha estremecido del espíritu humano, y ha roto la trayectoria de la costumbre. Ya se presenta aquí el arte como se presentará con más relieve después: un eterno conspirador contra las reglas. La emoción que así disloca el signo y la idea, turba el juego de los sentidos y provoca en casos alucinaciones. ¿Quién, teniendo un libro entre las manos, no ha sentido los gestos de la ficción cubrir la realidad? Añadid dos adarmes de neurastenia, y la sugestión será absoluta.

- V -

Las emociones se asocian entre sí formando sistemas cuya analogía con los sistemas de ideas puras no es bastante completa para ser útil. La extrema variabilidad de las emociones en un mismo individuo y más en individuos diferentes, la imposibilidad de cualquier medida o registro que las fije, el desorden anticientífico que introducen en nuestro lenguaje cuando pretendemos expresarlas, todo se junta para hacer de ellas un mundo aparte, regido por leyes cuya mecánica se aleja tanto de la mecánica lógica como la mecánica de los fluidos se aleja de la de los cuerpos sólidos.

Si dos ideas puras tienen algo de común, ese elemento común es también una idea pura, definida por la intersección de las primeras, y capaz casi siempre de formularse con idéntica precisión. En una palabra: abstraemos. Si dos emociones tienen *algo* de común, carece de sentido afirmar que ese algo común es también una emoción. En el mundo de las emociones no podemos abstraer. Sin embargo, sabemos que al calor de un medio interno favorable se originan emociones cuya virtud consiste en despertar otras innumerables y lejanas, mientras que habitualmente el monótono pasar de una existencia cada vez más desprovista de belleza social y de intereses violentos, son nuestras emociones superficiales y afónicas, impotentes para agitar las capas hondas de nuestra sensibilidad.

No podemos abstraer, pero podemos inducir vagamente. No hay emociones abstractas, pero comprendemos que hay emociones generales, mejor dicho centrales. Sentimos que en el subsuelo de la conciencia viven puntos transmisores, focos latentes que hábilmente

heridos por el artista, llámese poeta, amante, guerrero o sacerdote, arden para iluminar la misteriosa arquitectura de nuestra alma y para desencadenar los Prometeos nunca resignados. Nos está vedada la exactitud del analítico, astrónomo del transparente y frío firmamento de las ideas puras, pero nos es dable bosquejar a tientas la geología de nuestras emociones y sospechar de qué modo se mueven en las calientes entrañas de nuestro ser.

Según esa grosera imagen, nos figuraremos la sensibilidad emocional compuesta de estratos, cada uno de los cuales simbolizará las emociones de igual generalidad, o poder de asociación, de evocación. Los estratos inferiores irán creciendo en generalidad, de tal manera que el último, si no es absurda esta concepción, al funcionar conmueva todos los restantes, desatando una inmensa armonía en que ningún instrumento falte, integrando las melodías y los gemidos dispares y dando un máximo de altura, de complejidad y de energía al organismo sentimental. En cambio los estratos a flor de nervio significarán la efímera vibración del momento, la breve rizadura de la brisa caprichosa sobre las aguas dormidas. Y de un estrato a otro las comunicaciones más extrañas son posibles. Una sensación aparentemente fútil, un concepto vulgar, una combinación fortuita de pequeños estremecimientos produce en instantes verdaderas conflagraciones. ¿Qué es, físicamente hablando, la apenas perceptible manchita blanca de una vela perdida en el horizonte brumoso? Bien poca cosa. Para Robinson Crusoe, abandonado en una isla desierta durante largos años, esa mancha diminuta es un universo deslumbrador. La tenue caricia del éter sobre la retina del solitario causa en las profundas regiones de su espíritu un efecto superior al de una catástrofe cosmogónica. Ese maravilloso e impenetrable aparato de nuestra sensibilidad interior es el que ha de ser transfigurado por el artista. Y lo consigue, gracias a la maravillosa e impenetrable intuición de su sensibilidad creadora. Sólo la vida impetuosa y ciega engendra y desarrolla la vida.

Admitiendo el anterior esquema de las emociones, llegamos a definir con alguna eficacia la manera y el estilo. La manera se refiere a los estratos flotantes y el estilo a los sumergidos. El estilo transmite emociones más generales que la manera. Uno y otra encarnan lo particular en las formas. Exagerando lo particular se deja la manera para entrar en la manía y hasta en el tic. No es calificable de estilo el hábito pueril de un Vargas Vila, dispensador de mayúsculas y recortador de renglones, o el odio ingenuo de ciertos decadentes franceses hacia la puntuación. Apartándose de lo particular se deja el estilo para descender a los estratos íntimos, donde reinan únicos los colosos de la talla de Shakespeare o de Montaigne. Por desgracia no poseemos un término propio para designar el don divino de conmover directamente la médula de nuestra organización emocional. Genio es denominación muy extensa. La mayor parte de los genios manifiestan un estilo inconfundible (Víctor Hugo, Quevedo), y los hay amanerados y hasta maniáticos (D'Annunzio en la *Cittá Morta*, Verlaine).

Son aquí oportunas las siguientes observaciones. La manera es copiable. Toda regla retórica conduce a la manera. Imitar un estilo no equivale a transplantarlo; muere en el camino y su cadáver es una manera. La muchedumbre de estafadores literarios aprovecha los vetustos guardarropas para disfrazar su vergonzosa desnudez, pero agrada intensamente ver que su parasitismo no es bastante ingenioso para disimular las costuras.

Otros imaginan en seco algo extraordinario. Necesitan *épater le bourgeois*, y levantan a guisa de estandarte su espantajo, terror de los inocentes pájaros del cielo. Son como aquel enrevesado pedante de quien declaró excelentemente D'Alembert que si hablara en buen francés nadie le haría caso. M. Abalat publica actualmente en París una serie de libros sobre el medio de *hacerse un estilo*. El mejor mérito de M. Abalat consiste en haber proporcionado al encantador y penetrante Remy de Gourmont la ocasión de reírse de sus recetas. Realmente la manera se hace y con el estilo se nace. La corrección aprendida en el papel es un amaneramiento más. Vayamos a la raíz de la cuestión. ¿Por qué la manera, semejante en esto a la idea pura, se transfiere fácilmente de un cerebro a otro cerebro? Noto, desde luego, que la manera puede ser natural, que existen amaneramientos inspirados al igual de las metáforas sublimes de un Heine. Surgen en los estratos epidérmicos del artista grupos de emociones de corto radio, los que, si coinciden con oleaje de fondo, atraen fuertemente las facultades de ejecución. Merced a un espejismo, supone el artista que obtendrá emociones de parecida intensidad y alcance con sólo traducir esos grupos secundarios, y por lo común se equivoca. Sería precisa una constitución idéntica para el temperamento receptor (y quizá ni eso fuera suficiente, puesto que se quiere impresionar de fuera adentro); sería también preciso un concurso idéntico de condiciones exteriores. El grupo secundario que se pretende hacer corresponder a grupos generales es lo que en las escuelas modernas se entiende por *símbolo*. El símbolo, ejemplo inmejorable de manera, se calca bien y envejece enseguida. Resulta despreciablemente cómico continuar representando la justicia por una vieja panzuda cargada de espadón y platillos, o la muerte por un esqueleto provisto de luenga guadaña. Lo que un día fue bello hoy huele mal. Después de siglos de pasarnos maquinalmente de mano en mano el fruto de oro, no advertimos aún que se ha convertido en leña roída. El arte auténtico no sucumbe tan pronto.

Los grupos secundarios envejecen enseguida; en su campo reducido el automatismo se establece rápidamente. Los planetas chicos son los que se enfrían antes. Del pueblo y de los literatos brotan constantemente mil ligeras y felices figuras que se marchitan en breve, mudándose en esas horribles y tenaces *frases hechas* con las que las inteligencias cobardes inundan leguas cuadradas de cuartillas. Todavía se lee que la aurora tiene los dedos de color de rosa y que los corceles corren como el viento. Esto tranquiliza al público tímido. Todavía hay quien cultiva las citas con una vanidad de fonógrafo. Los grupos secundarios se calcan bien. El mar es amorfo, pero una gota es esférica. Al hacerse diminuto, la capilaridad emocional empasta el fluido y lo vuelve manejable y moldeable. Emilio Verharen, ilustre poeta, se enamora de la palabra *or*, que para él es un signo, un verbo mágico, un amuleto. No ofrece dificultad emplear también la misma palabra en endecasílabos retumbantes. Lo difícil es tener la fantasía jugosa y densa, luciente como un río en la sombra, del cantor de las ciudades muertas y de las empresas fanáticamente heroicas. He descubierto la curiosa preferencia de Valle Inclán por la castiza, inquisitorial y seca palabra *adusto*. No ofrece dificultad colocarla con frecuencia. Lo difícil es tener la elegante invención y la diamantina gracia del autor de *Sonata de Otoño*. Cualquiera puede repetir los ritmos de Bécquer y los consonantes de Campoamor. Nadie repite la ironía de Campoamor, ni la desesperada ternura de Bécquer. Nos está permitido usar pelo y dientes de otro pero no arrancar un corazón vivo para metérselo en el pecho.

La cumbre del arte se alcanza por aquellos semidioses que no tienen manera, o las tienen todas, y que se reconocen solamente por la tiranía de una sugestión sin contornos. *Empapan* subterráneamente los cimientos de nuestro mundo emocional y disuelven para siempre en nuestra sensibilidad el matiz indefinible de su genio. Son los hermanos de la inmortal naturaleza. Son infinitos y omnipresentes. En ellos están todas las palabras, todos los tonos, todos los recuerdos, todos los sueños. Son la fuente universal. Se incorporan definitivamente a la evolución del hombre y modelan a lo largo de las generaciones las almas y los pueblos. Son la patria intelectual y son tan pocos, que sobran para contarlos los dedos de una mano.

VI

La filosofía dinámica va desalojando a la filosofía estática. Hemos aprendido que el planeta se mueve; que el sol nos arrastra con él a lo largo de una órbita de centro ignorado; que las estrellas no son clavos de cabeza diamantina, eternamente hundidos por Dios en la bóveda celeste, sino colosales antorchas, lanzadas vertiginosamente a través del negro espacio. Lo que creímos fijo para siempre no lo es. Todo se agita en lo infinitamente grande, y todo se agita también en lo infinitamente pequeño. Los átomos imitan a los astros. Se deslizan, pasan, se precipitan. En un líquido fluyen constantemente las moléculas; en un gas bombardean a velocidades locas las paredes que lo encierran. No ha mucho salieron a luz interesantes estudios sobre la migración de las moléculas en los cuerpos sólidos. Las sustancias que nos parecen inertes, más inmóviles, el vidrio y los metales, ocultan en su macizo seno toda una vida sorda y tenaz, según la cual, durante meses y años, viajan los átomos a distancias increíbles, cambiando la estructura de la masa. Y en el corazón mismo de la materia, en el átomo, antes idéntico e indestructible, sospechamos hoy una transformación continua, una organización compleja y mudable, una vibrante gama de palpitations eléctricas bellas como las conflagraciones de los soles más soberbios.

En el terreno biológico igual ha sucedido. Hemos abandonado el concepto de especie inamovible para adquirir el de especie cambiante, elásticamente dócil a incontables causas de mudanzas. Y ese reciente aspecto de la realidad exterior ha de constituir una imagen de la realidad interior. Todo surge, se dobla y cae en nuestra alma. Las ideas puras más invariables, semejantes a las estrellas fijas, sin duda sufren una deformación secular que no hemos analizado todavía, y que desviará el rumbo de la lógica y de la metafísica. Los mitos más imponentes, los dioses más impasibles se desvanecen y huyen. Las emociones que sin cesar cruzan nuestra conciencia son las partes esencialmente vivas de nuestro ser. Son las que con mayor rapidez se agolpan unas sobre otras y las principales fuentes de nuestra energía. Son la cascada violenta, desplomándose entre los bordes de roca sometidos a movimientos geológicos más lentos. La velocidad de alteración es lo que caracteriza mejor nuestro estado de espíritu, y tal vez sea lo único. Ella produce, como en las venas líquidas, diferencias de presión que corresponden a la voluntad. En ese torbellino se sumerge la acción ordenadora del arte transfigurándose profundamente.

No se ha insistido bastante en el papel activo del lector, del espectador en la obra de arte. Nuestra alma es un conjunto de fuerzas que trabajan. Es un organismo en perpetuo cambio y marcha. ¿Qué fuerza nueva se añade a este conjunto por la simple vista de una hoja impresa, de una estatua o de un cuadro, por el suave susurro de una cuerda de violín? ¿Qué mayor impulso se suma a esa marcha? Para el biólogo perdemos en puridad potencia en lugar de ganarla por el solo hecho de la atención intensa y prolongada que gasta químicamente el cerebro. Spencer funda una estética en la economía de los recursos cerebrales durante la percepción artística (*Philosophy of Style, Essay*). Pero aquí es más ingenioso Spencer que penetrante. Por el contrario, las creaciones del genio nos exaltan al tiempo que nos fatigan. Distribuyen y asocian nuestras emociones dispersas, disciplinándonos para elevarnos. Nos mortifican para bañarnos de un entusiasmo divino. La impresión capital del verdadero arte es un aumento, una fortificación del yo. No es la personalidad del artista la que se nos impone, sino la nuestra la que se nutre de la suya. Nos sentimos más originales, más remozados. Sabemos que el arte nos da más salud y más audacia, que nos perfecciona, no moralmente en el sentido estrecho de la palabra, sino en calidad de seres vivos, engendrados por pasiones y padres de pasiones. El cansancio es cosa secundaria. A través de él, como los mártires a través del tormento corporal, gozamos de esa consolación interior de que hablan todos los místicos.

Nos consuela la evidencia íntima de que tal dignificación y vivificación es toda nuestra, de que el artista nos revela nuestro mundo interno, de que nada crea, de que solamente nos descubre a nosotros mismos. Es el espejo y el eco; es el reactivo que hace aparecer en la blanca superficie del papel los caracteres trazados con tinta invisible. Nos reengendra sin quitarnos nuestra personalidad, y por eso nos volvemos hacia él con agradecimiento y santo orgullo. La grandiosa construcción del genio existía en nosotros de antemano; la sinfonía de sus emociones cantaba ya en el fondo de nuestra sensibilidad. No la oíamos; estaba hecha de débiles murmullos. El poeta vino a traer a nuestra conciencia un religioso silencio que nos dejara escucharla. Lo absolutamente nuevo es inaccesible. Conocer es recordar y sentir, tornar a sentir. He aquí por qué cada hombre toma únicamente lo suyo en la obra de arte, y los gustos son tan distintos y numerosos como las personas.

He aquí por qué el incomparablemente melancólico *Quijote* arranca al vulgo una risa grosera. El más puro cristal volverá al estúpido la imagen de su estupidez y todos seguimos en un poema, no una ficción, sino una historia y no una historia cualquiera, sino nuestra propia historia. ¿Cómo nos interesaría tan hondamente si así no fuese?

La mole de conexiones emocionales que los genios vuelcan sobre el universo despierta, pues, en cada individuo a que llega, una porción más o menos considerable de conexiones análogas que se dibujaban ya en él latentemente. Cada cual se reconoce a sí mismo en la obra, y al conmovirse afirma y glorifica su individualidad, armonizándola y ennobleciéndola por el poder del arte, capacitándola para brotar, merced a la infusión de savia espiritual que recibe, nuevas ramas hacia lo desconocido. Se comprende que la misión del genio es fijar y animar los gérmenes nacidos inconscientemente en la oscuridad de las mentes, fecundar las matrices sociales de donde saldrán las ideas y las emociones futuras y gestar poco a poco las concepciones venideras en lo moral. El genio, como esposo prometido, ha de acudir a tiempo, en la primavera de las naciones, en la

pubertad de los siglos, porque es el supremo macho de las humanidades civilizadas. En su acción maravillosa no hay sino amor, amor hermano del que difunde y modifica sobre la tierra la forma de las razas. Por aquí el arte, según sospechábamos al principio de estos someros capítulos, se relaciona con el problema general de la evolución.