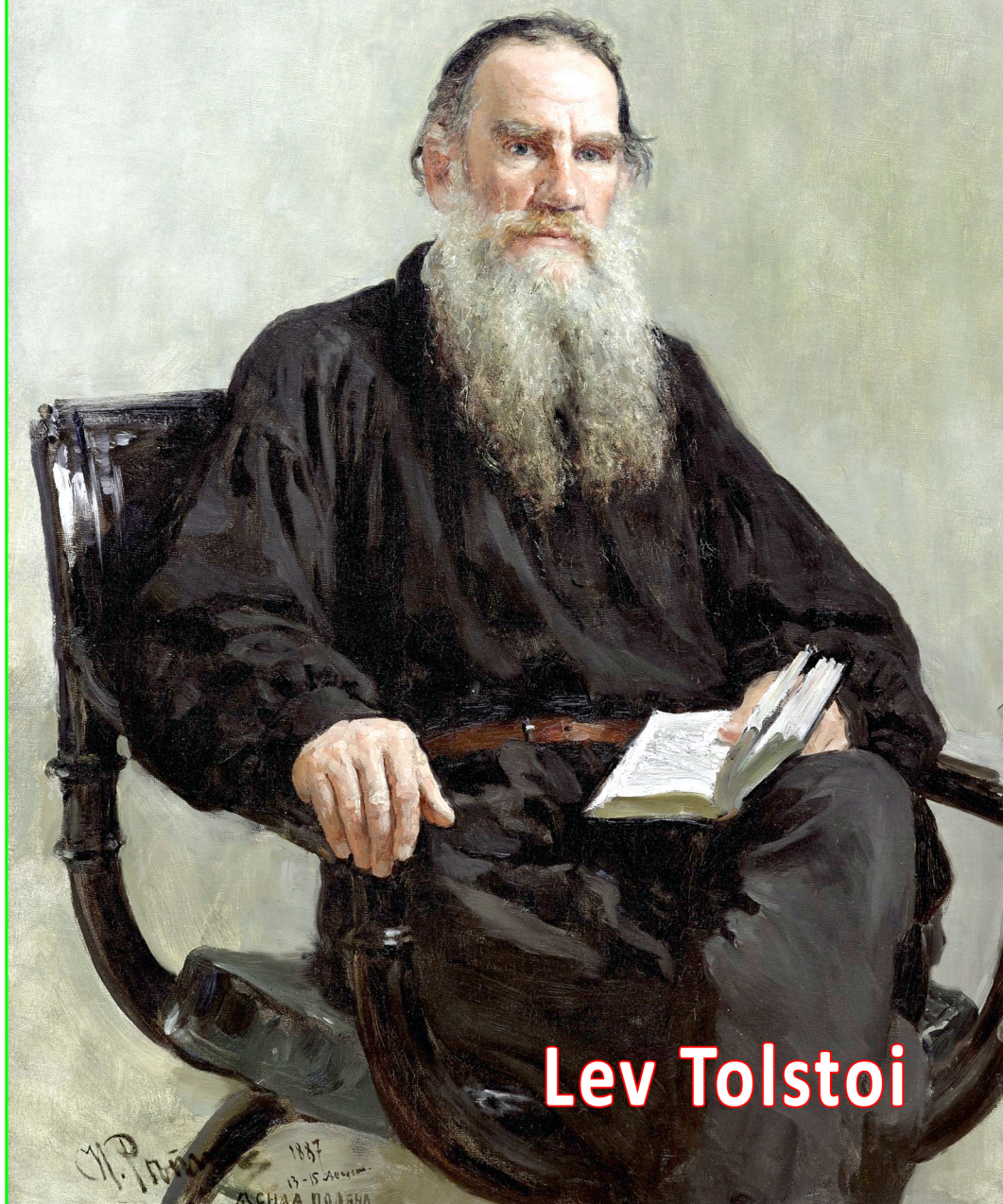


¿QUÉ ES EL ARTE?



Lev Tolstoy

Lev Nikolayevich Tolstoi es uno de los más grandes novelistas de occidente cuyas obras *Guerra y Paz* y *Anna Karenina*, son tenidas como la cúspide del realismo.

Tolstoi tuvo una importante influencia en el desarrollo del movimiento anarquista, concretamente, como filósofo cristiano libertario y anarcopacifista.

Tolstoi, exige al arte un carácter “utilitario”, y no sólo exige al artista que esté a la altura de las más elevadas concepciones religiosas y morales de su tiempo, sino que sea sincero y su obra responda a la necesidad de una satisfacción íntima, no a motivos espurios (crematísticos o de vanidad personal).

Tolstoi representa la postura más extrema en lo que se refiere al rechazo de un arte que no sea popular, o que no vaya encaminado a buscar la emancipación social, cosa que le hace incurrir en contradicción con el anarquismo, pues ¿no se está reclamando la más absoluta libertad para todos los seres humanos? Entonces, no pueden ponerse trabas al individuo, sea pintor, músico o poeta –aunque se pretenda un fin justo– so pena de traicionar un principio básico de ese pensamiento anarquista.

Lev Tolstoi

¿QUÉ ES EL ARTE?

Edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

http://www.solidaridadobrera.org/ateneo_nacho/biblioteca.html

ÍNDICE DE CONTENIDO

PRESENTACIÓN

INTRODUCCIÓN

I. EL PROBLEMA DEL ARTE

II. LA BELLEZA

III. DISTINCIÓN ENTRE EL ARTE Y LA BELLEZA

IV. COMETIDO PROPIO DEL ARTE

V. EL ARTE VERDADERO

VI. FALSO ARTE

VII. EL ARTE DE LOS ESCOGIDOS

VIII. EL EMPOBRECIMIENTO DEL CAMPO ARTÍSTICO

IX. SE BUSCA LA OSCURIDAD

X. FALSIFICACIÓN DEL ARTE

XI. EL ARTE PROFESIONAL, LA CRÍTICA, LA ENSEÑANZA

XII. WAGNER, MODELO DE FALSIFICACIÓN DEL ARTE

XIII. DISTINGUIR EL ARTE VERDADERO DEL FALSO

XIV. CRITERIO DEL ARTE VERDADERO

XV. EL ARTE BUENO Y EL MALO

XVI. EL MAL FUNCIONAMIENTO DEL ARTE

XVII. POSIBILIDAD DE UNA RENOVACIÓN ARTÍSTICA

XVIII. LO QUE DEBIERA SER EL ARTE DEL PORVENIR

CONCLUSIONES

PRESENTACIÓN

Lev Nikolayevich Tolstói, también conocido como León Tolstoy (Yásnaya Poliana, 9 de septiembre de 1828 – Astapovo, 20 de noviembre de 1910) fue un novelista ruso ampliamente considerado como uno de los más grandes novelistas de occidente. Sus más famosas obras son *Guerra y Paz* y *Anna Karenina*, y son tenidas como la cúspide del realismo.

Tolstói tuvo una importante influencia en el desarrollo del movimiento anarquista, concretamente, como filósofo cristiano libertario y anarcopacifista.

Una carta a un periódico hindú titulado *Carta a un hindú* desembocó en una larga correspondencia con Mohandas Gandhi, que estaba en Sudáfrica, influyendo profundamente en Gandhi en el concepto de resistencia no violenta, un punto central de la visión del Cristianismo de Tolstói.

Fue uno de los mayores defensores del esperanto, y en sus últimos años tras varias crisis espirituales se convirtió en una persona profundamente religiosa y altruista, rechazó toda su obra literaria anterior y criticó a las instituciones eclesiásticas en *Resurrección*, lo que provocó su excomunión.

Junto con Eliseo Reclus fue precursor de lo que poco después se denominaría "naturismo libertario". Tolstoi, vegetariano como Reclus, escribe en su postrer libro *Últimas palabras* (1909) que vivamos según la *ley de Cristo*: amándonos los unos a los otros, siendo vegetarianos y trabajando la tierra con nuestras propias manos. Prueba de su vegetarianismo son múltiples citas suyas, entre las que destacan:

“Alimentarse de carne es un vestigio del primitivismo más grande. El paso al vegetarianismo es la primera consecuencia natural de la ilustración.”

“Un hombre puede vivir y estar sano sin matar animales para comer; por ello, si come carne, toma parte en quitarle la vida a un animal sólo para satisfacer su apetito. Y actuar así es inmoral.”

Tras ver la contradicción de su vivir cotidiano con su ideología, Tolstoi decidió dejar los lujos y mezclarse con los campesinos de Yásnaya Poliana, donde él se crió y vivió. No obstante, no obligó a su familia a que lo siguiese y continuó

viviendo junto a ellos en una gran parcela, lugar al cual con frecuencia sólo llegaba a dormir, gastando la mayor parte del día en el oficio de zapatero. Funda en la aldea una escuela para los hijos de los campesinos y se hizo su profesor, autor y editor de los libros de texto que estudiaban. Impartía módulos de gimnasia y que prefería el jardín para dar clases. Creó para ello una pedagogía libertaria cuyos principios instruían en el respeto a ellos mismos y a sus semejantes.

Tolstoi intentó renunciar a sus propiedades en favor de los pobres, aunque su familia, en especial su esposa, Sofía Bers, lo impidió. Intentando huir de su casa murió en la estación ferroviaria de Astápovo, y entre sus últimas palabras, se oyeron éstas que muestran, como ninguna de las muchas maravillosas que pronunció o escribió, la grandeza de su alma: "*Hay sobre la tierra millones de hombres que sufren: ¿por qué estáis al cuidado de mí sólo?*". Se le enterró en su casa en Nara.

(Wikipedia)

INTRODUCCIÓN

Abrid un periódico cualquiera: no dejaréis de encontrar en él una o dos columnas consagradas al teatro y a la música. Encontraréis también, la mayoría de las veces, un suelto relativo a alguna exposición artística, a la descripción de un cuadro, de una estatua, y sin duda alguna, el análisis de novelas, cuentos y poemas nuevos.

Con gran premura y con mucha riqueza de detalles, os dirá ese diario de qué modo tal o cual actriz representa tal o cual papel en tal o cual pieza; y; sabréis al propio tiempo lo que vale esa pieza, drama, comedia u ópera, así como el desempeño que cupo a su representación. Tampoco ignoraréis lo que ocurrió en los conciertos: se os dirá de qué modo tal o cual artista representó o cantó una pieza determinada. Por otra parte, no existe hoy día ninguna gran ciudad en que no esté abierta cuando menos, una, y a menudo dos o tres exposiciones de cuadros, cuyos méritos y defectos proporcionan a los críticos de arte materia para

minuciosos estudios. Por lo que toca a las novelas y poemas, se suceden con gran rapidez; apenas pasa un día sin que aparezcan algunos nuevos, y la prensa se considera en el deber de hacer estudios concienzudos relativos a ellos.

Para el sostenimiento del arte en Rusia (donde apenas si se gasta en la educación del pueblo la centésima parte de lo que se debiera), el gobierno concede millones de rublos en forma de subvenciones a las academias, teatros y conservatorios. En Francia cuesta el arte al Estado veinte millones de francos; igual suma pagan los contribuyentes ingleses y alemanes.

En todas las grandes ciudades hay enormes edificios que sirven de museos, academias, conservatorios, salas de espectáculos y de conciertos. Centenares de miles de obreros –carpinteros, albañiles, pintores, tapiceros, sastres, peluqueros, joyeros, impresores– consumen su vida entera en pesados trabajos para satisfacer la necesidad de arte del público, hasta el punto de que no hay ninguna otra rama de actividad tan grande de fuerza nacional.

No solamente se consume trabajo para satisfacer esta necesidad de arte, sino que cada día se sacrifican innumerables existencias humanas en favor suyo. Centenares de millares de personas emplean su vida desde la infancia para saber mover rápidamente los pies y piernas, para tocar con rapidez las teclas de un piano o las cuerdas de un violín, para reproducir el aspecto y el color de los

objetos, o para subvertir el orden natural de las frases, y juntar a cada palabra otra palabra que rime con ella. Y todas esas personas, que la mayoría de las veces son honradas y tienen capacidad natural para entregarse a todo linaje de ocupaciones especiales y embrutecedoras, se convierten en lo que se llama *especialistas*, seres de inteligencia mezquina e hinchados de vanidad, incapaces de apreciar las manifestaciones serias de la vida, e incapaces de otra aptitud que la que implica agitar rápidamente las piernas, las manos o la lengua.

Esta degradación de la vida humana no es aún la peor consecuencia de nuestra civilización artística. Recuerdo que un día asistí al ensayo general de una ópera, de una de esas nuevas, groseras y vulgares obras que todos los teatros de Europa y América se apresuran a poner en escena, aunque después caigan para siempre en el olvido.

Cuando llegué al teatro, había empezado el primer acto. Para penetrar hasta el sitio que me estaba destinado, tuve que pasar entre bastidores. A través de oscuros corredores, se me introdujo en un vasto local donde había diversas máquinas que servían para la mutación de escenas y de luz. Allí, entre tinieblas y polvo, vi multitud de obreros que trabajaban, sin descanso. Uno de ellos, pálido, desencajado, vestido con una blusa sucia y con las manos sucias también y encallecidas por el trabajo, con todo el aspecto de un desdichado rendido y agriado por la fatiga,

reñía colérico con uno de sus compañeros, en el momento que yo pasaba. Luego, me hicieron subir por una escalera en un estrecho espacio que rodeaba la escena. Entre una masa de cuerdas, de argollas, de maderos, de cortinas y decoraciones, vi agitarse en torno mío docenas o quizá centenares de hombres embadurnados y disfrazados con trajes extraños, sin contar con gran número de mujeres que, naturalmente, llevaban la menor cantidad posible de traje. Todas aquellas gentes eran cantantes, coristas, bailarines y bailarinas que esperaban su turno. Mi guía me hizo atravesar entonces la escena y llegué, por fin, al sillón que debía ocupar, pasando por un puente de madera tendido sobre la orquesta, donde había gran número de músicos, sentados junto a sus instrumentos, violinistas, flautistas, arpistas, cornetines y demás.

En un sillón más alto, en el centro de ellos, entre dos lámparas con reflectores, y con un atril delante, estaba sentado el director de la orquesta, batuta en mano, dirigiendo no sólo a los músicos, sino también a los cantantes.

En la escena, apareció una procesión de indios que acompañaban a la desposada. Había allí gran número de hombres y mujeres con trajes exóticos y, además, dos hombres vestidos con traje usual, que se agitaban y corrían de un extremo a otro de las tablas. Uno de ellos era el director de escena; el otro, que calzaba escaarpines, corría

con agilidad prodigiosa, y era el maestro de baile. Después supe que cobraba cada mes más dinero que diez obreros ganan en un año.

Aquellos tres directores arreglaban el orden de la procesión. Esta, como de costumbre, aparecía por parejas. Los hombres, empuñando partesanas de estaño, poníanse en movimiento y se detenían después. Costó gran trabajo el arreglo de la procesión; la primera vez, los indios, con sus partesanas de estaño pusiéronse en marcha demasiado tarde; la segunda, antes de tiempo, y la tercera moviéronse en el instante deseado, pero embrollaron el orden de la marcha; otra vez, no supieron detenerse en el punto deseado, y cada vez la ceremonia entera tenía que volver a empezar desde el principio. Consistía éste en un recitado que pronunciaba un hombre vestido de turco, el cual, abriendo la boca de un modo singular, cantaba: *¡Traigo la no-o-via!* Cantaba y agitaba los brazos que, como de rigor, estaban desnudos. Luego comenzaba la procesión; pero de repente, en la orquesta, el cornetín de pistón daba una nota falsa; al oír aquello, el director de orquesta, estremeciéndose y erizándosele el bigote como si presenciara una catástrofe, golpeaba el atril con la batuta. Todos se detenían de nuevo, y el director, volviéndose hacia los músicos, la emprendía con el cornetín de pistón, increpándole por el *moro* que soltara, en términos que los carreteros no quisieran emplear disputando entre sí. De nuevo empezaba todo: los indios con sus partesanas se

ponían en movimiento y el cantante abría la boca para cantar: *¡Traigo la no-o-via!* Pero aquella vez las parejas caminaban unas demasiado cerca de otras. Nuevos golpes de batuta en el atril y vuelta a empezar. Los hombres caminaban con sus partesanas al hombro. Algunos tenían los rostros serios y tristes, otros sonreían y hablaban entre sí. Luego se detenían formando coro y se ponían a cantar. Pero de súbito la batuta golpeaba de nuevo el atril y el director de escena, con acento desolado y furioso, vomitaba injurias contra los desgraciados indios.

Parece que los pobres habían olvidado que de vez en cuando tenían que levantar los brazos para patentizar su animación. *¿Estáis enfermos, hatajo de animales? ¿Acaso sois de madera para permanecer así como unos testafierros?* Y muchas veces todavía empezó de nuevo la procesión, y oí golpes de batuta y una serie de injurias de las que las mejores palabras eran: "*Asnos, brutos, idiotas, cerdos.* Más de cuarenta veces oí repetir tales palabras dirigidas a cantantes y músicos.

Estos, deprimidos física y moralmente, aceptaban el ultraje sin protestar jamás. Y el director de orquesta y el de escena harto sabían que aquellos infelices estaban demasiado embrutecidos para hacer otra cosa que soplar en una trompeta, o andar por la escena calzando zapatos amarillos y con partesanas de estaño; sabían que estaban acostumbrados a una vida regalona y dispuestos a sufrir

cualquier ultraje, antes que renunciar a su lujo; de modo que no vacilaban en dar rienda suelta a su grosería nativa, sin contar con que habían visto hacer lo mismo en París o en Viena, y pensaban seguir así la tradición de los grandes teatros.

No creo, en verdad, que pueda haber en el mundo espectáculo más repugnante. He visto cómo un obrero injuriaba a otro porque no podía con el peso de la carga que llevaba. He visto, al terminar la siega, un capataz que insultaba a un obrero por una torpeza cometida; y vi también cómo los hombres insultados de aquel modo se sometían en silencio. Pero aunque me causara repugnancia asistir a tales escenas, mi repulsión se atenuaba al pensar que se trataba de trabajos importantes y necesarios, en los que la menor falta podía producir consecuencias deplorables. Pero, en el teatro, ¿qué es lo que se hacía? ¿Para quién y por qué se trabajaba? Me daba cuenta de que el director de orquesta no era ya dueño de sus nervios como el obrero encontrado entre bastidores; pero, ¿en provecho de qué se enfadaba? La ópera que hacía ensayar era de las más vulgares; debo añadir que era lo más profundamente absurda que se puede imaginar. Un Rey indio deseaba casarse; le traían una novia, y se disfrazaba de trovador; ella se enamoraba del trovador, desesperábase, pero acababa por descubrir que el trovador era su novio; y ambos manifestaban una alegría delirante. No han existido ni existirán jamás indios de tal jaez. Era cierto también que lo

que hacían y decían, no sólo no tenía nada que ver con las costumbres indias, sino que no se parecía a ninguna costumbre humana, exceptuando las de las óperas. Porque no cabe dudarlo; en la vida común, los hombres no hablan por medio de recitados, ni se colocan a distancias regulares, ni agitan los brazos en cadencia para demostrar sus emociones.

Nunca andan aparejados, ni llevan zapatillas, a la vez que partesanas, de estaño; y nadie se enfada, ni se desconsuela, ni ríe ni llora, como ocurría en aquella obra. Y es indudable, además, que nadie puede sentirse conmovido al presenciar la representación de una ópera como aquélla. Así, era natural que uno se preguntase: ¿A cuenta de qué se hacía todo aquello? ¿A quién podía gustar? Si por milagro hubiese habido en aquella ópera buenos trozos de música, ¿no podía tocarse ésta, prescindiendo de aquellos trajes grotescos, de aquellas procesiones, de aquellos movimientos de brazos? ¿A qué causa se debe el que tonterías parecidas se representen en todas las ciudades del mundo civilizado?

A un hombre de gusto le asquean esos espectáculos; un obrero no puede comprender ni una jota de ellos. Si por ventura placen, será, a no dudarlo, a algún lacayo joven o a algún obrero pervertido que ha contraído las necesidades de las clases superiores, sin poder elevarse hasta su gusto natural.

Nos dicen, sin embargo, que todo esto se hace en provecho del arte, y que el arte es una cosa muy importante. ¿Será cierto que el arte tiene importancia bastante para cohonestar tales sacrificios? Tanto más urgente es resolver esto cuanto que el arte, en provecho del cual se sacrifica el trabajo de millones de hombres, y por el que se pierden millares de vidas, aparece a la inteligencia de un modo cada vez más vago y más incierto. Sucede, en efecto, que los críticos en quienes los aficionados estaban acostumbrados a encontrar un sostén en sus opiniones, se han contradicho durante estos últimos tiempos de un modo tan evidente que, si se excluye del dominio del arte cuanto han excluido los críticos de distintas escuelas, queda muy poco o casi nada para constituir ese famoso dominio. Las diversas sectas de artistas, como las diversas sectas de teólogos, se excluyen y se niegan unas a otras. Estudiadlas, y las veréis constantemente ocupadas en desprestigiar a las sectas rivales. En poesía, por ejemplo, los antiguos románticos niegan a los parnasianos y decadentes; los parnasianos deprimen a decadentes y románticos, y los decadentes dicen pestes de todos sus predecesores, y, además de los magos; y los magos no hallan nada bueno fuera de su escuela. Entre los novelistas, los naturalistas, los psicólogos y los naturistas pretenden ser los únicos artistas que merecen tal nombre. Lo propio ocurre entre escritores dramáticos, pintores y músicos. De ahí resulta que este arte que exige de los hombres tan terribles fatigas, que degrada tantas vidas humanas, que fuerza a los hombres a pegar

contra la caridad, no es una cosa clara y precisamente definida, sino algo que los mismos fieles, los iniciados, entienden de diversos modos, tan contradictorios entre si, que resulta punto menos que imposible saber lo que debe entenderse por arte, y particularmente, cuál es el arte útil, bueno y precioso, el arte, que merece ser honrado, con inmensos sacrificios.

Capítulo primero

EL PROBLEMA DEL ARTE

Para la producción del más sencillo baile, ópera, opereta, cuadro, concierto o novela, millares de hombres se ven obligados a entregarse a un trabajo que muy a menudo resulta humillante y penoso. Menos mal si los artistas cumplieran por sí mismos la suma de trabajo que requieren sus obras; pero no ocurre así, porque necesitan el auxilio de numerosos obreros. Este auxilio lo obtienen de distintos modos, ya en forma de dinero dado por los ricos, ya en forma de subvenciones otorgadas por el Estado; en este caso, el dinero que reciben proviene del pueblo, que, en su mayoría, tiene que privarse de lo necesario para pagar la contribución y no goza jamás de lo que llaman *esplendores del arte*. Podría comprenderse esto en rigor para un artista griego o romano, o hasta para un ruso de la primera edad del siglo XIX, cuando había aún esclavos, pues esos artistas podían considerarse con derecho a ser servidos por el

pueblo. Pero ahora, cuando todos los hombres tienen un vago sentimiento de la igualdad y de sus derechos, no es posible admitir que el pueblo continúe trabajando, a su pesar, en favor del arte, sin decir antes, de un modo indubitable, si el arte es bastante bueno e importante para cohonestar todos los daños que engendra.

Es necesario, pues, en una sociedad civilizada en que se cultiva el arte, preguntarse si todo lo que pretende ser un arte lo es verdaderamente, y si (como se presupone en nuestra sociedad) todo lo que es arte resulta bueno por serlo y digno de los sacrificios que entraña. El problema es tan interesante para los artistas como para el público, pues se trata de saber si lo que aquellos hacen tiene la importancia que se cree, o si simplemente los prejuicios del medio en que viven, les hacen creer que su labor es meritoria. También debe averiguarse si lo que toman a los otros hombres, así para las necesidades de su arte, como para las de su vida personal, se halla compensado por el valor de lo que producen. ¿Qué es ese arte considerado como cosa tan preciosa e indispensable para la humanidad?

¿Preguntáis lo que es el arte? ¡Grave pregunta! *¡El arte es la arquitectura, la escultura, la pintura, la música y la poesía bajo todas sus formas!* Esto es lo que no dejan de contestar el hombre vulgar y el aficionado, y hasta el artista mismo, en la seguridad de que no se equivocan y que se trata de cosas perfectamente claras. Podríamos, sin embargo,

preguntarles: ¿No hay en arquitectura edificios que no son obras de arte y otros que, con pretensiones artísticas, son feos y desagradables a la vista, y que por lo tanto no pueden ser considerados como obras de arte? ¿No ocurre lo mismo en escultura, en música y en poesía? ¿Dónde reside entonces la señal característica de las obras de arte? El arte, en todas sus formas, hállase limitado, de un lado, por la utilidad práctica, del otro por la fealdad y la impotencia para producir arte. ¿Cómo se distinguirán esas dos cosas que le limitan? A tal pregunta, el hombre vulgar de nuestra sociedad que se llama cultivada, y hasta el artista, si no ha cuidado mucho de la estética, tienen respuesta preparada. Os dirán que esa respuesta se formuló hace mucho tiempo, y que nadie debe ignorarla. *El arte, afirmarán, es una actividad que produce la belleza.*

Pero –les objetaréis– si en esto consiste el arte, ¿son obras de arte un baile o una ópera bufa? El hombre instruido y el artista os contestarán aún, pero ya con cierta vacilación: *Si; un buen baile y una linda ópera bufa también son arte, pues equivalen a manifestaciones de la belleza.*

Si preguntáis en seguida a vuestros interlocutores cómo distinguen un *buen baile* y una *linda ópera bufa* de las malas, mucho les costará responder. Y al preguntarles en seguida si la actividad de atrecistas y peluqueros, si la actividad de costureras y sastres, de perfumistas y cocineros también es arte, os contestarán probablemente negándolo. Se

engañarán en ello, porque son hombres vulgares y no especialistas y no se ocuparon en asuntos estéticos. Si les preocuparan tales asuntos, habríanse apresurado a leer en la obra del gran Renán, *Marco Aurelio*, una disertación que prueba que la labor del sastre es obra de arte, y que los hombres que no ven en los adornos de una mujer la más alta manifestación artística, son seres sin inteligencia, espíritus estrechos. *Este es el gran arte*, dijo Renán. Deberían saber también vuestros interlocutores que, en la mayoría de los sistemas estéticos modernos, el traje, los perfumes y hasta la cocina están considerados como artes especiales. Tal es en particular el parecer del sabio profesor Králik en su *Belleza Universal, ensayo de estética general*, así como el de Guyau, en sus *Problemas de la estética contemporánea*.

Existe un pentáculo de las artes, fundado en los cinco sentidos del hombre, dice Králik, y puntualiza, *en consecuencia, las artes del gusto, del olfato, el tacto, el oído y la vista*.

De las primeras, las del gusto, dice: *Se ha generalizado demasiado la costumbre de admitir sólo dos o tres sentidos como dignos de proporcionar materia para un conjunto artístico. No se negará, sin embargo, que sea una producción estética la que el cocinero consigue hacer, cuando convierte el cuerpo de un animal muerto en objeto de placer para el hombre*.

Igual opinión campea en la obra citada del francés Guyau, muy estimado por gran número de escritores contemporáneos. Habla muy seriamente del tacto, del gusto y del olfato como capaces de producirnos impresiones estéticas: *Si el color falta al tacto, nos produce en cambio una noción que la vista sola no puede darnos, y que tiene un valor estético considerable, la de lo suave, lo liso, lo aterciopelado. Lo que caracteriza la belleza del terciopelo es la suavidad al tacto, cualidad que agrada tanto por lo menos como su brillantez. Al formarnos idea de la belleza de una mujer, lo satinado de su piel es un elemento esencial. Fijándonos algo, recordaremos los goces del gusto, que son verdaderos goces estéticos.* Y Guyau cuenta, a guisa de ejemplo, que un vaso de leche que bebió le produjo un goce estético.

De todo ello resulta que la concepción del arte, consistente en manifestar la belleza, no es tan sencilla como parece. Pero el hombre, vulgar o refinado, no conoce esto o no quiere conocerlo, y está firmemente convencido de que todos los problemas del arte pueden resolverse claramente con sólo reconocer la belleza como única materia del arte. Le parece comprensible y evidente que el arte consiste en manifestar la belleza. La belleza le parece que basta para resolver cuanto al arte concierne.

¿Qué es, pues, esa belleza, qué forma la materia del arte? ¿Cómo se la define? ¿En qué consiste?

Como sucede siempre, cuanto más confusas y nebulosas son las ideas sugeridas por la palabra, con más aplomo y seguridad se emplea esta palabra y se sostiene que su sentido es demasiado claro, para que valga la pena de definirlo.

Esto es lo que ocurre de ordinario en los problemas religiosos, y también ocurre con esta concepción de la belleza. Se admite como fuera de duda que todos saben y comprenden lo que significa la palabra *belleza*. Y sin embargo, la verdad es que no sólo no todos lo saben, sino que, a pesar de que se han escrito montañas de libros acerca de tal asunto, desde hace ciento cincuenta años (desde que Baumgarten fundó la estética en 1750), la cuestión de saber lo que es la belleza no ha podido ser resuelta todavía, y cada nueva obra de estética da a tal pregunta una respuesta nueva. Una de las últimas obras que he leído acerca de tal materia, es un librito alemán de Julio Mithalter, titulado el *Enigma de lo Bello*. Este título expresa el verdadero estado del problema. A pesar de que millares de sabios lo han discutido durante ciento cincuenta años, el sentido de la palabra *belleza* es aún un enigma. Los alemanes lo definen a su guisa de cien modos diferentes. La escuela fisiológica, la de los ingleses Spencer, Grant Allen y otros, contesta a su manera; lo propio ocurre con los eclécticos franceses, y con Taine y Guyau, y sus sucesores; y todos estos escritores conocen y hallan deficientes todas las definiciones dadas antes por Baumgarten, Kant, Schiller,

Winckelmann, Lessing, Hegel, Schopenhauer, Hartmann, Cousín, y otros mil.

¿Cuál es, pues, esa extraña expresión de la belleza, que tan sencilla parece a los que de ella hablan sin conocimiento de causa, pero que nadie llega a definir, desde hace ciento cincuenta años, lo cual no impide que todos los estéticos funden en ella todas sus doctrinas de arte?

En nuestra lengua rusa, la palabra *krasota* (belleza) significa simplemente lo que gusta a la vista. Y aun cuando, desde hace algún tiempo, se habla de una *acción fea*, de una *música bella*, eso no es buen ruso.

Un ruso del pueblo, que ignore las lenguas extranjeras, no os comprenderá si le decís que un hombre que da cuanto tiene hace una *bella acción*, o que una canción tiene una *música bella*. En nuestra lengua rusa, puede ser una canción caritativa, o buena, o mala, o execrable. Una música puede ser agradable y buena, o desagradable y mala. Pero no hay ni una *acción bella* ni una *música bella*. La palabra *bello* únicamente puede aplicarse a un hombre, a un caballo, a una casa, a un sitio, a un movimiento. De modo que la palabra y la noción de *lo bueno* implican para nosotros, en determinado orden de asuntos, la noción de *lo bello*; pero la noción de *lo bello*, por el contrario, no implica necesariamente la noción de *lo bueno*.

Cuando decimos de un objeto que apreciamos por su

apariciencia visible que es *bueno*, entendemos que este objeto es *bello*, pero si decimos que es *bello* no supone esto, necesariamente, que lo creamos *bueno*.

En las otras lenguas europeas, es decir, en las lenguas de las naciones entre las cuales se ha esparcido la doctrina que hace de la belleza la condición esencial del arte, las palabras *bello*, *schoen*, *beautiful*, *beau*, etc., guardando su sentido primitivo, expresan la bondad hasta el punto de convertirse en substitutos de la palabra *bueno*. Frecuentemente en esas lenguas se emplean expresiones como éstas: *Un alma bella*, *un pensamiento bello*, o *una bella acción*. Estas lenguas han acabado por no tener palabra propia para designar la belleza de la forma, y se ven obligadas a recurrir a combinaciones de palabras tales como: *De bellas formas*, *de bella apariciencia*, etc.

¿Qué es, pues, esa belleza que de continuo cambia de sentido según los países y las épocas?

Para contestar a tal pregunta, para definir lo que las naciones europeas entienden hoy por *belleza*, me veré obligado a citar algunas definiciones de la belleza, admitidas en los sistemas estéticos actuales. Ruego al lector que no se aburra mucho al leer tales citas, y que se resigne, a pesar de su aburrimiento, a leerlas, o por mejor decir, a leer algunos de los autores que voy a citar en extracto. Para no hablar más que de obras muy sencillas y sumarias, tómese por ejemplo la alemana de Králik, la inglesa de Knikht, la

francesa de Lèveque. Es indispensable haber leído una obra de estética para formarse idea de la divergencia de opiniones y de la oscuridad que reina en esa región de la ciencia filosófica.

He aquí, por ejemplo, lo que dice el tratadista de estética, el alemán Schásler, en el prefacio de su famosa, voluminosa y minuciosa obra de estética: *En ninguna parte, en el dominio de la filosofía, es tan grande la disparidad de opiniones como en estética. Tampoco en ninguna parte se halla tanta palabrería hueca, un empleo tan constante de tecnicismos vacíos de sentido o mal definidos, una erudición más pedantesca y al propio tiempo más superficial. Y, en efecto, basta leer la propia obra de Schásler para convencerse de la acierto de esta observación.*

Sobre el mismo asunto ha escrito Verón, en el prefacio de su notable obra de estética, lo siguiente: *No hay ciencia que, como la estética, se haya prestado a las lucubraciones de los metafísicos.*

Desde Platón hasta las doctrinas oficiales de nuestros días, se ha hecho del arte una informe amalgama de misterios trascendentales y de teorías llevadas a la quintaesencia, que hallan su expresión suprema en la concepción absoluta de lo bello ideal, prototipo inmutable y divino de las cosas reales.

Tómese el lector la molestia de pasar la vista por las definiciones siguientes de la belleza, expresadas por los

tratadistas de estética de gran renombre; y podrá juzgar por sí mismo cuán verdadera es la crítica de Verón.

No citaré, como se acostumbra, las definiciones de la belleza atribuidas a los antiguos, Sócrates, Platón, Aristóteles y los otros hasta Plotino, pues en realidad, como explicaré después, los antiguos tenían del arte una concepción distinta a la que forma la base y el objeto de nuestra estética moderna. Aplicando a nuestra concepción presente de la belleza los juicios que acerca de ella formaron, se da a sus palabras un sentido que no es el suyo propio.

Capítulo 2

LA BELLEZA

Empecemos por el fundador de la estética, Baumgarten (1714 – 1762).

Según él, el conocimiento lógico tiene por objeto la *belleza*. Esta es lo perfecto o lo absoluto reconocido por los sentidos. Y la *bondad*, por otra parte, es lo perfecto alcanzado por la voluntad moral.

Define la belleza como una *correspondencia*, es decir, un orden entre ambas partes, en sus relaciones mutuas y en su relación con el conjunto. En cuanto al fin de la belleza, es *gustar y excitar el deseo*. Haré notar, de paso, que es todo lo contrario de la definición de Kant.

Por lo que toca a las manifestaciones de la belleza, Baumgarten estima que la encarnación suprema de la belleza nos aparece en la naturaleza, y deduce de ahí que el

ideal supremo del arte sea copiar a la naturaleza: esta conclusión se contradice de todo en todo con las que formularon los tratadistas de estética posteriores.

Si se nos permite, dejaremos de mentar a los sucesores inmediatos de Baumgarten, Maier, Eschenburg y Eberhard, que sólo modificaron ligeramente la doctrina de su maestro distinguiendo lo agradable de lo bello. Pero conviene citar las definiciones dadas por otros contemporáneos de Baumgarten, tales como Sulzer, Moisés Mendelssohn y Móritz, que están ya en contradicción con él y dicen que el arte ha de tender a la bondad y no a la belleza. Sulzer (1720–1777) sólo considera bello lo que contiene una parte de bondad; la belleza es lo que evoca y desarrolla el sentimiento moral. Mendelssohn (1729–1786) cree que el único fin del arte es la perfección moral. Estos tres estadistas destruyen por completo la distinción establecida por Baumgarten entre las tres formas de lo perfecto: lo verdadero, lo bello y lo bueno, y suman lo bello y lo verdadero a lo bueno.

Tampoco esta concepción la aceptan los tratadistas del período siguiente; la refuta por completo el famoso Winckelmann (1717–1768), que niega que el arte deba tender a ningún fin moral, y le asigna como meta la belleza exterior, que limita a la belleza visible. Según Winckelmann, hay tres especies de belleza: primero, la belleza de la forma; segundo, la belleza de la idea, que se expresa por la posición

de las figuras; y tercero, la belleza de expresión, que resulta del acuerdo de las dos anteriores bellezas. Esta belleza de la expresión, es el fin supremo del arte; realizóla el arte antiguo; por consiguiente. El arte moderno debe tender a imitar el arte antiguo.

Hállase una concepción análoga de la belleza en Léssing, Héder, Goethe y la mayoría de los tratadistas de estética, hasta que Kant la destruye y sugiere otra diametralmente opuesta.

Multitud de teorías estéticas aparecen durante el mismo período, en Inglaterra, Francia, Italia y Holanda; y aun cuando esas teorías no tienen nada de común con la de los alemanes, son como ella confusas y oscuras.

Según Shaftesbury (1690–1713), *lo que es bello es armonioso y bien proporcionado, lo que es armonioso y bien proporcionado es verdadero; y lo que es a la vez bello y verdadero es naturalmente agradable y bueno*. Dios es la suma de toda belleza; de él procede la belleza y la bondad; así, a juicio de ese inglés, la belleza es distinta a la bondad, y, sin embargo, se confunde con ella.

Según Hutcheson (1694 – 1747), el fin del arte es la belleza, cuya esencia consiste en evocar en nosotros la perfección de uniformidad en la variedad. Tenemos dentro de nosotros *un sentido interno*, que nos permite reconocer lo que es arte, pero que puede estar en contradicción con el

sentido estético. En fin, según Hutcheson, la belleza no corresponde siempre a la bondad, sino que a veces se aparta de ella y hasta es su rival.

Según Home (1696–1782), la belleza es lo que gusta. Únicamente el gusto define. El ideal del gusto es que el máximo de riqueza, de plenitud, de fuerza y de variedad de impresiones, esté contenido en los más estrechos límites. Tal es también el ideal de una obra perfecta de arte.

Dice Burke (1729–1797) que lo sublime y lo bello son los fines del arte, tienen su origen en nuestro instinto de conservación y de sociabilidad. La defensa del individuo, y la guerra, que es su consecuencia, son las fuentes de lo sublime; la sociabilidad y el instinto sexual que de ella dimanar, son la fuente de lo bello.

Mientras los pensadores ingleses se contradecían así, tratando de definir la belleza y el arte, lo propio les ocurría a los franceses.

Según el padre André (*Ensayo sobre lo Bello*, 1741), hay tres especies de belleza; la divina, la natural y la artificial. Según Batteux (1713–1780), el arte consiste en imitar la belleza de la naturaleza y su objeto debe consistir en agradar. Tal es también la definición de Diderot. Voltaire y d' Alembert estiman que las leyes del gusto deciden en materia de belleza, pero que esas leyes no pueden definirse.

Según un autor italiano del mismo periodo, Pagano, consiste el arte en reunir las bellezas dispersas en el seno de la naturaleza. A juicio suyo, la belleza se confunde con la bondad: la belleza es la bondad hecha visible y la bondad es la belleza interna. En opinión de otros italianos, Muratori (1762–1790); y Spalletti (*Saggio sopra la bellezza*, 1755), el arte se asemeja a una sensación egoísta nacida a impulsos de la sociabilidad.

De entre los holandeses, el más notable es Harmterbuis (1770–1790), que ejerció influencia real sobre los tratadistas alemanes y sobre Goethe. Según él, la belleza es lo que procura más placer, y lo que nos procura más placer es lo que nos da mayor número de ideas en el menor espacio de tiempo. Así el goce de lo bello es, para él, el mayor de todos porque nos da mayor cantidad de ideas en menos espacio de tiempo.

Tales eran en Europa las diversas teorías estéticas cuando Kant (1724–1804) propuso la suya, que ha sido luego una de las más célebres.

La teoría estética de Kant puede resumirse así: *El hombre conoce la naturaleza fuera de él, y se conoce a sí mismo en la naturaleza. En la naturaleza busca la verdad, en sí mismo busca la bondad. La primera de esas investigaciones pertenece al dominio de la razón pura, la segunda, al de la razón práctica. Pero, además, de estos dos medios de percepción, existe también la capacidad de juzgar, que*

puede producir juicios sin conceptos y placeres sin deseos. Esta capacidad es la base del sentimiento estético. La belleza, según Kant, es, desde el punto de vista subjetivo, lo que gusta de una manera general y necesaria, sin concepto y sin utilidad práctica. Desde el punto de vista objetivo, es la forma de un objeto que agrada, con tal de que este objeto nos agrade, sin cuidarnos para nada de su utilidad.

Definiciones análogas se dieron de la belleza por los sucesores de Kant, entre los cuales figura Schiller (1759–1805). Muy distinta es la definición de Fichte (1762–1814). Este sostiene que el mundo tiene dos aspectos, existiendo en una parte la suma de nuestras limitaciones, y en la otra la suma de nuestra libre actividad ideal. Por el primer aspecto, todo resulta desfigurado, comprimido, mutilado y vemos su fealdad; por el segundo, percibimos los objetos en su plenitud y vidas íntimas, viendo así la belleza. Según Fichte, ésta no reside en el mundo, sino es *el alma bella*. Tiene el arte por fin la educación no sólo de la inteligencia y del corazón, sino del hombre entero. De ahí resulta que los caracteres de la belleza no provienen de las sensaciones exteriores, sino de la presencia de un alma bella en el artista.

Dejemos las teorías de Federico Schlegel (1772–1829) y de Adam Müller (1779–1829), para llegar a las del célebre Schelling (1775–1854). Según este filósofo, el arte es el resultado de una concepción de las cosas en la cual el sujeto

es la percepción de lo infinito en lo finito. El arte es la unión de lo subjetivo y de lo objetivo, de la naturaleza y la razón, de lo consciente y de lo inconsciente. Y la belleza es también la contemplación de las cosas en sí, tales como existen en sus prototipos. Ni la ciencia ni la destreza del artista producen la belleza, sino de la idea de la belleza que está en él.

Después de Schelling y su escuela, aparece la famosa doctrina de Hegel. Esta es la que, aun hoy día, adviértase o no, forma la base de las opiniones conscientes acerca del arte y de la belleza. No es, por otra parte, ni más clara ni más precisa que las doctrinas precedentes, sino que, por el contrario, es aún más abstrusa y nebulosa, si cabe. Según Hegel (1770–1831), *Dios se manifiesta en la naturaleza y en el arte bajo la forma de la belleza: La belleza es el reflejo de la idea de la materia. Únicamente el alma es bella; pero la inteligencia se muestra a nosotros bajo la forma sensible, y esta apariencia sensible del espíritu es la única realidad de la belleza. La belleza y la verdad en tal sistema son una sola y única cosa: la belleza es la expresión sensible de la verdad.*

Esta doctrina la adoptaron y desarrollaron y enriquecieron los discípulos de Hegel, los tratadistas Weisse, Ruge, Rosenkrantz, Víscher y otros. No se crea, sin embargo, que el hegelianismo, monopolizó las teorías estéticas en Alemania. Junto a ése aparecieron otros sistemas que no sólo admitían, como Hegel, que la belleza fuera el reflejo de

la idea, sino que contradecían formalmente la definición, la refutaban y la ridiculizaban. Limitémonos a citar dos de estas teorías: la de Herbart y la de Schopenhauer.

A juicio de Herbart (1776–1841), no hay ni puede haber una belleza que exista en sí misma. Nada existe fuera de nuestra opinión, y ésta se basa en nuestras impresiones personales. Hay ciertas relaciones que llamamos bellas; y el arte consiste en describirlas, así en la pintura como en la música y la poesía.

Según Schopenhauer (1788–1866), la voluntad se objetiva en el mundo en diversos planos; cada uno de ellos tiene su belleza propia, y el más alto de todos es el más bello. El renunciamiento de nuestra individualidad, permitiéndonos contemplar esas manifestaciones de la voluntad, nos da una percepción de la belleza. Todos los hombres poseen la capacidad de objetivar la idea en diferentes planos; pero el genio del artista tiene tal capacidad en más alto grado y puede así producir una belleza superior.

Después de esos escritores famosos, hubo otros en Alemania, de una originalidad e influencia menores, pero cada uno de los cuales parecía tener a gala destruir las doctrinas de sus cofrades pasados y presentes. Tales fueron Hartmann, Kirkmann, Schnaase, el físico Helmholtz, Bergmann, Jungmann, etc.

Según Hartmann (nacido en 1842), la belleza no reside ni

en el mundo exterior, ni en *la cosa en sí*, ni en el alma, sino en la *apariencia* producida por el artista. *La cosa en sí* no es bella, pero nos parece bella cuando el artista la transforma.

Schnaase (1798–1875), dice que no hay en el mundo belleza perfecta. La naturaleza se aproxima a ella; el arte nos da lo que no puede darnos la naturaleza.

Estima Kirkmann (1802–1884), que hay seis grandes divisiones en la historia: de la ciencia, de la riqueza, de la moral, de la fe, de la política y de la belleza. El arte es la actividad ejerciéndose en el dominio de esta última división.

Juzga Helmholtz (1821–1896), que sólo se ocupó de estética musical, que la belleza en la música sólo se obtiene mediante la observación de ciertas leyes invariables: leyes que el artista no conoce, pero a las cuales obedece de un modo inconsciente.

Bergmann (*Ueber das Schoene*, 1887), asegura que es imposible definir la belleza de un modo objetivo. La belleza no puede ser percibida sino de un modo subjetivo, y por consiguiente, el problema de la estética consiste en definir lo que gusta a cada cual. Según Jungmann (muerto en 1885), 1° la belleza es una cualidad suprasensible de las cosas; 2° el placer artístico se produce en nosotros por la simple contemplación de la belleza; 3° la belleza es el fundamento del amor.

¿Hay necesidad de decir que mientras Alemania producía estas doctrinas, no descansaba la estética en Francia y en Inglaterra?

En Francia trabajaba Cousín (1792–1867), un ecléctico que se inspira en las doctrinas de los idealistas alemanes. A juicio suyo, la belleza descansa siempre sobre una base moral. Afirmaba que podía ser definida objetivamente, y que era, por esencia, la variedad en la unidad. Su discípulo Jouffroy (1796–1842), veía en la belleza una expresión de lo invisible. El metafísico Ravaissón consideraba la belleza como el objeto y fin supremo del universo. El metafísico Renouvier decía a su vez: *No dudemos en afirmar que una verdad que fuese bella no sería más que un juego lógico de nuestro espíritu, y que la única verdad sólida y digna de este nombre es la belleza.*

Todos estos pensadores partían de las teorías alemanas; otros querían ser más originales: Taine, Guyau, Cherbuliez, Verón, etc. Según Taine (1828–1893), hay belleza cuando el carácter esencial de una idea importante se manifiesta más completamente que en la realidad. Según Guyau (1854–1888), la belleza no es una cosa exterior al objeto, sino la quintaesencia del objeto. El arte es la expresión de una vida razonable y consciente, que evoca en nosotros a la vez la conciencia más profunda de nuestra existencia y los más altos sentimientos y los pensamientos más nobles. A su parecer, el arte transporta al hombre desde la vida personal

a la vida universal por medio de una participación de los mismos sentimientos y de las mismas ideas. Según Cherbuliez, el arte es una actividad que: 1° satisface nuestro amor innato por las apariencias; 2° encarna, en esas mismas apariencias, ideas; y 3° da al mismo tiempo placer a nuestros sentidos, a nuestro corazón y a nuestra razón.

He aquí, para completar esta relación, los juicios de algunos autores franceses más recientes. La *Psychologie du beau et de l'art*, por Mario Pilo (1895), dice que la belleza es producto de nuestras impresiones físicas. El fin del arte es el placer: pero el autor estima que este placer debe ser eminentemente moral.

El *Essai sur l'art contemporain*, por Fierens–Geváert (1897), dice que el arte consiste en el equilibrio entre el mantenimiento de las tradiciones de lo pasado y la expresión del ideal de lo presente. El Sr Peladán afirma que la belleza es una de las manifestaciones de Dios. *No hay más realidad que Dios, no hay más verdad que Dios, no hay más belleza que Dios.*

La *Esthétique*, de Verón (1878) se distingue de las demás obras del mismo género, por su claridad y por lo comprensible que es.

Sin dar una definición exacta del arte, el autor tiene el mérito de desembarazar la estética de todas las vagas nociones de la belleza absoluta. El arte, según Verón, es la

manifestación de una emoción exteriorizada por una combinación de líneas, formas, colores, o por una sucesión de movimientos, de ritmos y de sonidos.

Los ingleses, por su parte, convienen casi todos en definir la belleza, no por sus cualidades propias, sino por la impresión y el gusto personales. Así pensaban ya Reid (1704–1796) Alison y Erasmo Darwin (1781–1802); pero más notables son las teorías de sus sucesores.

Dice Carlos Darwin (1805–1882) que la belleza es un sentimiento natural, no sólo en los hombres, sino en los animales. Los pájaros adornan sus nidos y se fijan en la belleza, en sus relaciones sexuales. La belleza, por otra parte, es un conjunto de nociones y de sentimientos diversos.

El origen de la música debe buscarse en el llamamiento dirigido por los machos a las hembras. Siguiendo a Herberto Spencer (nacido en 1820), el origen del arte debe buscarse en los juegos. En los animales inferiores toda la energía vital se emplea en asegurar la vida individual y la de la raza; pero en el hombre, cuando sus instintos están satisfechos, queda un exceso de fuerza que se consume en los juegos y luego en el arte.

Grant Allen en su *Physiological Esthetics*, (1877), dice que la belleza tiene un origen físico. Los placeres estéticos provienen de la contemplación de la belleza, pero la

concepción de la belleza es el resultado de un proceso fisiológico. Lo bello, es lo que procura un máximo de estímulo con un mínimo de gasto.

Las diversas opiniones sobre el arte y la belleza que acabo de mencionar, añadiendo por lo que toca a Inglaterra las de Todhunter, Mozeley, Ker, Knight, etcétera, están lejos de constituir todo cuanto se ha escrito acerca de tal materia. No pasa un día sin que surjan nuevos tratadistas en cuyas doctrinas campean igual vaguedad y parecidas contradicciones. Algunos, por inercia, se limitan a reproducir con ligeras variantes, la estética mística de los Baumgarten y los Hegel; otros plantean el problema en la región de la subjetividad y hacen depender del gusto la belleza; otros, los de las últimas generaciones, buscan el origen de la naturaleza en las leyes de la fisiología, y otros, en fin, plantean el problema del arte fuera de toda concepción de belleza. Sully, en su *Sensation and Intuition*, elimina en absoluto la noción de belleza. El arte, en su definición, es sencillamente un producto capaz de procurar a su productor un goce activo y hacer nacer una impresión agradable en cierto número de espectadores o de oyentes, con independencia de toda consideración de utilidad práctica.

Capítulo 3

DISTINCIÓN ENTRE EL ARTE Y LA BELLEZA

¿Qué resulta de todas esas definiciones de la belleza? Prescindiendo de las que, por inexactas, no responden a la concepción del arte y colocan la belleza en la simetría, en el orden, en la armonía de las partes o en la unidad dentro de la variedad, o en las diversas combinaciones de estos distintos elementos, dejando aparte los ensayos infructuosos de una definición objetiva, todas las definiciones de la belleza propuestas por los tratadistas de estética conducen a dos principios opuestos.

El primero es que la belleza existe por sí misma, que es una manifestación de lo Absoluto, de lo Perfecto, de la Idea, de la Voluntad, de Dios. Por el segundo, la belleza es solamente un placer especial que sentimos en ocasiones, sin tener para nada en cuenta el sentimiento de las ventajas que puede producirnos.

El primero de estos principios ha sido admitido por Fichte, Schelling, Hegel, Schopenhauer y los metafísicos franceses. Aun hoy acentúan las clases instruidas, sobre todo los amantes de la tradición.

El segundo principio, aquel que dice que la belleza es una impresión de gusto personal, lo aceptan los tratadistas ingleses y está en auge entre las modernas generaciones.

Así es que sólo existen (cosa inevitable) dos definiciones de la belleza: una objetiva, mística, confundiendo la noción de lo bello con la de lo perfecto o Dios, definición sin fundamento real; y otra, por lo contrario, sencilla e inteligible, pero subjetiva, y que considera la belleza como siendo todo lo que gusta. Por una parte la belleza parece como algo sublime y sobrenatural, pero indefinido; por otra parte, se muestra como una especie de placer desinteresado, que experimentamos. Esta segunda concepción de la belleza es en efecto, muy clara, pero desgraciadamente es también inexacta, pues a su vez se extiende en demasía, implicando la belleza de los placeres que se refiere a la alimentación, la bebida, los vestidos, etcétera.

Es verdad que si seguimos las fases sucesivas de desarrollo de la estética, vemos que las doctrinas metafísicas e idealistas pierden terreno, hasta el punto de que Verón y Sully se esfuerzan en eliminar la noción de la belleza. Pero los tratadistas de estética de esta escuela no predominan y

la gran mayoría del público, así como los artistas y los sabios, prefieren una de las dos definiciones clásicas del arte que basan éste sobre la belleza, viendo en la misma o una entidad mística, o una forma especial de placer.

Procuremos examinar a nuestra vez esta famosa concepción de la belleza artística.

Desde el punto de vista subjetivo, lo que llamamos belleza es incontestablemente todo lo que nos produce un placer de determinada especie. Mirándolo desde el punto de vista objetivo, damos el nombre de belleza a cierta perfección; pero claro es que lo hacemos, porque esa perfección nos produce cierto placer, de modo que nuestra definición objetiva no es más que una nueva forma de la definición subjetiva. En realidad, toda noción de belleza se reduce para nosotros a la recepción de determinada dosis de placer.

Teniendo esto en cuenta, sería natural que la estética renunciara a la definición del arte fundado sobre la belleza, y que buscara otra más general, pudiendo aplicarse a todas las producciones artísticas y permitiendo distinguir lo que depende o no del dominio de las artes. Pero ninguna definición parecida se ha formulado aún, conforme puede haber visto el lector. Todas las tentativas hechas para definir la belleza absoluta, o no definen nada o sólo definen algunos rasgos de ciertas producciones artísticas, y no se extienden a todo cuanto se considera y se ha considerado como formando parte del dominio artístico.

No hay una sola definición objetiva de la belleza. Las que existen, así metafísicas como experimentales, llegan todas a la misma definición subjetiva, que quiere que el arte sea lo que exterioriza la belleza, y que ésta sea lo que gusta, sin excitar el deseo. Muchos tratadistas de estética comprenden la insuficiencia de tal definición, y para darle una base sólida, han estudiado los orígenes del placer artístico. Han convertido así la cuestión de la belleza en cuestión de gusto. Pero esto les resulta tan difícil de definir como la belleza, pues no hay ni puede haber explicación completa y seria de lo que hace que una cosa guste a un hombre y disguste a otro, o viceversa. De esta manera la estética, desde su fundación hasta nuestros días, no ha conseguido definir ni las cualidades ni las leyes del arte, ni lo bello, ni la naturaleza del gusto. Toda la famosa ciencia estética consiste en no reconocer como artísticas sino cierto número de obras, por la sencilla razón de que nos gustan, y en combinar luego toda una teoría de arte que puede adaptarse a todas esas obras. Se da por bueno un canon de arte, según el cual se reputan obras artísticas aquellas que tienen la dicha de gustar a ciertas clases sociales, la de Fidias, Rafael, Ticiano, Bach, Beethoven, y a consecuencia de ello, las leyes de la estética deben componérselas de tal modo, que abracen la totalidad de esas obras.

Un tratadista alemán de estética, de quien leí hace poco un libro, Folgeldt, discutiendo los problemas de arte y de moral, afirmaba que era locura querer buscar moral en el

arte. ¿Sabéis en qué fundaba su argumentación? En que si el arte debía ser moral, ni *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, ni el *Wilhem Meister*, de Goethe, serían obras de arte, y no pudiendo dejar de ser estos libros obras de arte, toda la teoría de la moralidad en el arte, se derrumbaba. Folgeldt buscaba una definición de arte que pudiera comprender esas dos obras y esto le conducía a proponer, como fundamento del arte, la *significación*.

Sobre este plan están edificadas todas las estéticas existentes. En vez de dar una definición del arte verdadero y decidir luego lo que es o no buen arte, se citan *a priori*, como obras de arte, cierto número de obras que, por determinadas razones, gustan a una parte del público, y después se inventa una definición de arte que pueda comprender todas estas obras. Así el estético alemán Muther, en su *Historia del arte del siglo XIX*, no sólo no condena las tendencias de los prerrafaelistas, decadentes y simbolistas. Sino que trabaja para ensanchar su definición del arte, de modo que pueda comprender estas nuevas tendencias. Sea cual fuere la nueva insania que aparezca en arte, en cuanto la adoptan las clases superiores de nuestra sociedad, se inventa una teoría para explicarla y sancionarla, como si nunca algunos grupos sociales hubieran tomado por arte verdadero lo que era falso arte, deforme, vacío de sentido, y que no dejó huellas ni discípulos en pos de sí.

La teoría del arte fundado sobre la belleza, tal como nos la expone la estética, no es, en suma, otra cosa que la inclusión en la categoría de cosas *buenas* de una cosa que nos agradó o nos agrada aún.

Para definir una forma particular de la actividad humana, se necesita antes comprender el sentido y el alcance de ella. Para conseguirlo, es necesario examinar tal actividad en si misma, luego en sus relaciones con sus causas y efectos, y no sólo desde el punto de vista del placer personal que pueda hacernos sentir.

Si decimos que el fin de cierta forma de actividad consiste en nuestro placer y definimos esta actividad por el placer que nos proporciona, tal definición será forzosamente inexacta. Esto es lo que ha ocurrido cada vez que se trató de definir el arte. Por lo que hace a la alimentación, a nadie se le ocurriría afirmar que su importancia se mide por la suma de placer que nos procura. Todos comprendemos y estimamos que no puede admitirse eso, y que no tenemos, por lo tanto, el derecho de decir que la pimienta de la Guyana, el queso de Limburg, el alcohol, etc., a los que estamos acostumbrados, y que nos gustan, forman la mejor de las alimentaciones.

Así ocurre en el arte. La belleza, o lo que nos gusta, no puede servirnos de base para una definición del arte, ni los muchos objetos que nos producen placer han de considerarse como modelo de lo que debe ser el arte.

Buscar el objeto y el fin del arte en el placer que nos producen, es imaginar, como los salvajes, que el objeto y el fin de la alimentación están en el placer que nos causan.

El placer, en ambos casos, sólo es un elemento accesorio. Así como no se llega a conocer el verdadero objeto de la alimentación, que es el mantenimiento del cuerpo, si no se deja de buscar ese objeto en el placer de la comida, de igual modo no se comprende la verdadera significación del arte hasta que se deja de buscar su objeto en la belleza, es decir, en el placer. Y así como averiguar por qué un hombre prefiere los frutos y otro la carne no nos ayuda a descubrir lo que es útil y esencial en la alimentación, tampoco el estudio de las cuestiones de gusto en arte, no sólo no nos hace comprender la forma particular de la actividad humana, que llamamos arte, sino que nos hace, por el contrario, de todo punto imposible dicha comprensión.

A la pregunta: *¿Qué es el arte?*, hemos dado contestaciones múltiples, sacadas de diversas obras de estética. Todas estas contestaciones, o casi todas, que se contradicen en los demás puntos, están de acuerdo para proclamar que el fin del arte es la belleza, que ésta se conoce por el placer que proporciona, y que el placer, a su vez, es una cosa importante por el solo hecho de ser un placer. Resulta de esto que las innumerables definiciones del arte no son tales definiciones, sino simples tentativas para justificar el arte existente. Por extraño que pueda

parecer, a pesar de las montañas de libros escritos acerca del arte, no se ha dado de éste ninguna definición verdadera. Estriba la razón de esto en que siempre se ha fundado la concepción del arte sobre la de la belleza.

Capítulo 4

COMETIDO PROPIO DEL ARTE

¿Qué es, pues, el arte, considerado fuera de esa concepción de la belleza que sólo sirve para embrollar inútilmente el problema? Las únicas definiciones del arte que demuestran un esfuerzo para substraerse a esa concepción de la belleza, son las siguientes:

1°, según Schiller, Darwin y Spencer, el arte es una actividad que tienen hasta los animales y que resulta del instinto sexual y del instinto de los juegos;

2°, según Verón, el arte es la manifestación externa de emociones internas, producida por medio de líneas, de colores, de movimientos, de sonidos o de palabras;

3°, según Sully, el arte es la producción de un objeto permanente o de una acción pasajera, propias para procurar a su productor un goce activo y hacer nacer una

impresión agradable en cierto número de espectadores o de oyentes, dejando aparte toda consideración de utilidad práctica.

Aunque superiores a las definiciones metafísicas que fundan el arte sobre la belleza, estas tres definiciones tampoco son exactas.

La primera es inexacta porque, en vez de ocuparse de la actividad artística propiamente dicha, sólo trata de los orígenes de esta actividad. La adición propuesta por Grant Allen también es inexacta, porque la excitación nerviosa que cita se manifiesta en otras formas de actividad humana, además de la actividad artística, y esto es lo que ha producido el error de las nuevas teorías estéticas, elevando al linaje de arte la confección de hermosos vestidos, de suaves perfumes o de guisos agradables.

La definición de Verón, según la cual el arte expresa las emociones, es inexacta, porque un hombre puede expresar sus emociones por medio de líneas, de sonidos, de colores o de palabras, sin que su expresión obre sobre otros; y en tal caso, no sería nunca una expresión artística.

La de Sully es inexacta, porque se extiende desde los ejercicios acrobáticos al arte, mientras hay, por el contrario, productos que pueden ser arte sin dar sensaciones agradables a su productor ni al público; así ocurre con las escenas patéticas o dolorosas de un poema o de un drama.

La inexactitud de todas estas afirmaciones procede de que todas, sin excepción, lo mismo que las metafísicas, cuidan sólo del placer que el arte puede producir, y no del papel que puede y debe desempeñar en la vida del hombre y de la humanidad.

Para dar la definición correcta del arte, es pues, innecesario ante todo, cesar de ver en él un manantial de placer, y considerarle como una de las condiciones de la vida humana. Si se considera así, se advierte que el arte es uno de los medios de comunicación entre los hombres.

Toda obra de arte, pone en relación el hombre a quien se dirige con el que la produjo, y con todos los hombres que simultánea, anterior o posteriormente, reciben impresión de ella. La palabra que transmite los pensamientos de los hombres, es un lazo de unión entre ellos; lo mismo le ocurre al arte. Lo que le distingue de la palabra es que ésta le sirve al hombre para transmitir a otros sus pensamientos, mientras que, por medio del arte, solo le transmite sus sentimientos y emociones. La transmisión se opera del modo siguiente:

Un hombre cualquiera es capaz de experimentar todos los sentimientos humanos, aunque no sea capaz de expresarlos todos. Pero basta que otro hombre los exprese ante él, para que enseguida los experimente él mismo, aun cuando no los haya experimentado jamás.

Para tomar el ejemplo más sencillo, si un hombre ríe, el hombre que le escucha reír, se siente alegre; si un hombre llora, el que lo ve llorar, se entristece. Si un hombre se irrita o excita, otro hombre, el que lo ve, cae en un estado análogo. Por sus movimientos o por el sonido de su voz expresa un hombre su valor, su resignación, su tristeza; y estos sentimientos se transmiten a los que le ven o le oyen. Un hombre expresa su padecimiento por medio de suspiros y sonidos, y su dolor se transmite a los que la escuchan. Lo propio ocurre con otros mil sentimientos.

Sobre esta aptitud del hombre para experimentar los sentimientos que experimenta otro, está fundada la forma de actividad que se llama arte. Pero el arte propiamente dicho no empieza hasta que aquél experimenta una emoción, y queriendo comunicarla a otros, recurre para ello a signos exteriores. Tomamos un ejemplo bien sencillo. Un niño ha tenido miedo de encontrarse con un lobo y explica su encuentro; y para evocar en sus oyentes la emoción que ha experimentado, les describe los objetos que le rodeaban, la selva, el estado de descuido en que se hallaba su espíritu, luego la aparición del lobo, sus movimientos, la distancia que les separaba, etcétera. Todo esto es arte, si el niño, contando su aventura, pasa de nuevo por los sentimientos que experimentó, y si sus oyentes, subyugados por el sonido de su voz, sus ademanes y sus imágenes, experimentan sensación análoga. Hasta si el niño no ha visto jamás un lobo, pero tiene miedo de encontrarlo, y deseando

comunicar a otros el miedo que ha sentido, inventa el encuentro con un lobo, y lo cuenta de modo que comunique a sus oyentes el miedo que siente, todo esto será también arte. Arte hay en que un hombre, habiendo experimentado miedo o deseo, en realidad o imaginativamente, exponga sus sentimientos en la tela o en el mármol, de modo que los haga experimentar por otros. Arte hay si un hombre siente o cree sentir emociones de alegría, de tristeza, desesperación, valor o abatimiento, así como la transmisión de una de esas emociones a otros, si expresa todo esto por medio de sonidos que permitan a otros sentir lo que sintió.

Los sentimientos que el artista comunica a otros pueden ser de distinta especie, fuertes o débiles, importantes o insignificantes, buenos o malos; pueden ser de patriotismo, de resignación, de piedad; pueden expresarse por medio de un drama, de una novela, de una pintura, de un baile, de un paisaje, de una fábula. Toda obra que los expresa así es obra de arte.

Desde que los espectadores o los oyentes experimentan los sentimientos que el autor expresa, hay obra de arte.

Evocar en sí mismo un sentimiento ya experimentado y comunicarlo a otros por medio de líneas, colores, imágenes verbales, tal es el objeto propio del arte. Esta es una forma de la actividad humana, que consiste en transmitir a otro los sentimientos de un hombre, consciente y voluntariamente por medio de ciertos signos exteriores. Los metafísicos se

engañan viendo en el arte la manifestación de una idea misteriosa de la Belleza o de Dios; el arte tampoco es, como pretenden los tratadistas de estética fisiólogos, un juego en el que el hombre gasta su exceso de energía; tampoco es la expresión de las emociones humanas por signos exteriores; no es tampoco una producción de objetos agradables; menos aún es un placer: es un medio de fraternidad entre los hombres que les une en un mismo sentimiento, y por lo tanto, es indispensable para la vida de la humanidad y para su progreso en el camino de la dicha.

Así como merced a nuestra facultad de expresar los pensamientos por palabras, cada hombre puede saber lo que antes de él ocurrió en el dominio del pensamiento, y puede también en el tiempo presente participar de la actividad de los otros hombres y transmitir a sus contemporáneos y descendientes los pensamientos que recogió y los que él mismo ha producido, así también, merced a nuestra facultad de poder transmitir nuestros sentimientos a los demás por medio del arte, todos los sentimientos experimentados junto a nosotros pueden sernos asequibles, así como los sentimientos experimentados mil años antes que nosotros.

Si no tuviéramos la capacidad de conocer los pensamientos concebidos por hombres que nos precedieron y de transmitir a otros nuestros propios pensamientos, seríamos como animales salvajes o como

Gaspar Hauser, el huérfano de Nuremberg, que, criado en la soledad, tenía a los dieciséis años la inteligencia de un niño. Si no tuviéramos la capacidad de conmovernos con los sentimientos ajenos por medio del arte, seríamos casi más salvajes aún, estaríamos separados uno de otro, nos mostraríamos hostiles a nuestros semejantes. De ahí resulta que el arte es una cosa de las más importantes, tan importante como el mismo lenguaje.

Se nos ha acostumbrado a no comprender bajo el nombre de arte más que lo que oímos y vemos en teatros, conciertos y exposiciones, o lo que leemos en los poemas y novelas. Pero esto no es más que una parte ínfima del arte verdadero, por medio del cual transmitimos a otros nuestra vida interna, o recogemos la vida interna de otros. Toda la existencia humana está llena de obras de arte, desde las canciones que se canta a los niños para dormirlos, hasta las ceremonias religiosas y públicas. Todo es igualmente arte.

Así como la palabra no obra solamente sobre nosotros en los discursos y los libros, sino también en las conversaciones familiares, así también el arte en el amplio sentido de la palabra impregna nuestra vida entera, y lo que se llama arte en sentido restringido está lejos de ser el conjunto del arte verdadero.

Durante largos siglos, la humanidad sólo se fijó en una porción de esa enorme y diversa actividad artística: en la porción de obras de arte que tenían por objeto la

transmisión de sentimientos religiosos. Los hombres negaron importancia a todas las formas del arte que no eran religiosas, a las canciones, bailes, cuentos de hadas, etc.; y únicamente por azar los grandes maestros de la humanidad censuraron ciertas manifestaciones de este arte profano, cuando se les antojaban opuestas a las concepciones religiosas de su tiempo.

Así los sabios antiguos, Sócrates, Platón, Aristóteles, entendieron el arte, y así lo entendieron los profetas hebreos y los primeros cristianos, así lo entienden todavía los islamitas, así lo entiende el pueblo en nuestras campiñas rusas.

Recuérdese que maestros de la humanidad, Platón, por ejemplo, y naciones enteras como los mahometanos y budistas, han negado a las artes el derecho de existir.

Sin duda esos hombres y esas naciones tenían culpa condenando las artes, que era querer suprimir una cosa que no puede suprimirse, uno de los medios de comunicación más indispensable entre los hombres.

Su error era, sin embargo, menor que el que cometen ahora los europeos civilizados favoreciendo las artes con tal que produzcan la belleza, es decir, con tal que procuren placer. Antes se temía que entre las diversas obras de arte hubiera algunas que pudiesen corromper a los hombres, y por impedir su acción deletérea se condenaba el arte; pero

hoy el temor de privarse de un placer nimio basta para hacernos favorecer todas las artes, a riesgo de admitir algunas extremadamente peligrosas. Error mucho más grosero que el otro y que produce consecuencias mucho más desastrosas.

Capítulo 5

EL ARTE VERDADERO

¿Cómo sucede que ese mismo arte no religioso que en los tiempos antiguos apenas se toleraba, haya llegado a pasar por cosa excelente, con tal de que procure un placer?

He aquí, en resumen, la causa de ello. La estimación del valor del arte (es decir, del valor de los sentimientos que transmite) depende de la idea que se forma del sentido de la vida y de lo que se considera como bueno o malo en esta vida. La ciencia que distingue lo bueno de lo malo lleva el nombre de religión.

La humanidad hállase, por naturaleza, inclinada a ir sin cesar de una concepción más baja, parcial y obscura de la vida a otra más alta, general y clara. En este movimiento de progreso, como en todos los movimientos, la humanidad obedece a jefes, a hombres que comprenden el sentido de

la vida con más claridad que los otros; y entre esos hombres que viven en una esfera superior a su tiempo, hay siempre alguno que ha expresado su concepción personal con más claridad que los otros, en sus palabras o en su conducta. La expresión que da este hombre al sentido de la vida, unida a las supersticiones, tradiciones y ceremonias que rodean la memoria de los grandes hombres, formó en todas las épocas las religiones. Estas son el enunciado de la concepción que forman de la vida los mejores hombres de cierta época, y hacia esa concepción marcha luego, inevitable e irresistiblemente, el resto de la humanidad. Así se explica que, en todo tiempo, sólo las religiones hayan servido de base para valuar los sentimientos humanos. Estos, que acercan al hombre hacia el ideal que les indica su religión, y están en armonía con él, se reputan buenos; los sentimientos que alejan al hombre del ideal de su religión, se califican de malos.

Si ahora, como ocurría entre los judíos antiguos, la religión hace consistir el sentido de la vida en la adoración de un Dios y en el cumplimiento de su voluntad, los sentimientos de sumisión a la ley divina se reputan buenos; así son los que constituyen el buen arte expresados por las profecías, los salmos y los poemas épicos del Génesis. Todo lo opuesto a este ideal, como por ejemplo la expresión de sentimientos de piedad hacia dioses extraños, o bien otros sentimientos incompatibles con la ley de Dios, todo eso se considera como arte pecaminoso. Si, por el contrario, como sucedía

entre los griegos, la religión hace consistir el sentido de la vida en la dicha terrestre, la fuerza y la belleza, será buen arte aquel que exprese la alegría y la energía de la vida, y arte pecaminoso aquel que exprese sentimientos de cansancio o depresión.

Si, como ocurría entre los romanos, el sentido de la vida consiste en colaborar en la grandeza de un Estado, o como entre los chinos en los honores prodigados a los antepasados y en la continuación de su método de vida, se dice entonces que es buen arte el que expresa la alegría del sacrificio del bienestar personal en provecho del bien de la nación, o el que expresa el respeto de los antepasados y el deseo de imitarlos; y todo arte que exprese sentimientos opuestos será tenido por malo. Si el sentido de la vida consiste en libertarse del yugo de la animalidad, como ocurre entre los budistas, se reputa arte bueno aquel que eleva el alma y rebaja la carne, y por malo aquel que expresa sentimientos que tienden a favorecer las pasiones corporales. En todas las épocas y en toda sociedad humana, hay un sentido religioso de lo que es bueno y de lo que es malo, común a la humanidad entera; y es este sentido religioso el que decide el valor de los sentimientos expresados por el arte. Así sucedió entre los judíos, griegos, romanos, chinos, egipcios e indios, y así también entre los primeros cristianos.

El cristianismo de los primeros siglos no reconocía como

arte bueno más que las leyendas, las vidas de santos, los sermones, las oraciones y los himnos; todo lo que expresaba el amor de Jesucristo, la admiración de su vida, el deseo de seguir su ejemplo, la renuncia de los placeres del mundo, la humildad, la caridad y todas las obras de arte expresando sentimientos de goce corporal, todo era considerado como malo y condenable: las representaciones plásticas sólo se admitían cuando representaban símbolos, y todo el arte pagano estaba condenado. Así ocurría entre los primeros cristianos que concebían la doctrina de Jesucristo, si no en su forma verdadera, por lo menos en otra distinta de la pervertida y paganizada que esta doctrina revistió más tarde.

Al lado de este cristianismo se formó otro, un paganismo de Iglesia más parecido al paganismo que a la doctrina de Jesucristo. Y este cristianismo de Iglesia, consecuente con sus doctrinas, estimó de otro modo las obras de arte. Habiendo substituido a los principios esenciales del verdadero cristianismo una jerarquía celeste parecida a la mitología pagana, habiendo introducido en la religión el culto de Jesucristo, de la Virgen, de los Ángeles, de los Apóstoles, de los Santos, y hasta de sus imágenes, creó un arte que expresase del mejor modo posible este nuevo ideal.

Ciertamente que este cristianismo no tenía nada que ver con el de Jesucristo; cierto que era inferior, no sólo al

verdadero cristianismo, sino hasta a la concepción que de la vida tenían los estoicos romanos o el emperador Juliano; pero, a pesar de todo eso, para los bárbaros que lo adoptaban, resultaba una doctrina superior a su antigua adoración de dioses y héroes, de buenos y malos espíritus. El arte que derivó de esta religión, expresaba el amor hacia la Virgen, hacia Jesús y los Santos y los Ángeles, la sumisión ciega a los decretos de la Iglesia, el miedo a los tormentos del infierno y la esperanza en los placeres del Cielo; y todo arte opuesto a éste, era considerado como malo.

Y este arte, aunque reposaba sobre una perversión de la doctrina de Jesucristo, no dejaba de ser un arte verdadero, ya que respondía a la concepción religiosa de los hombres, entre los cuales nació. Los artistas de la Edad Media, inspirándose en el mismo manantial de sentimientos que la masa del pueblo y expresando esos sentimientos por la arquitectura, la pintura, la música, la poesía o el drama, eran verdaderos artistas; y sus obras, como conviene a las obras de arte, transmitían sus sentimientos a toda la comunidad que les rodeaba.

Tal fue el estado de la sociedad hasta el día en que, entre las clases nobles y ricas de la sociedad europea se elevaron algunas dudas acerca de la verdad de tal concepción de la vida, expresada por el cristianismo de Iglesia. Cuando después de las Cruzadas estaba en todo su apogeo el poder papal, las clases superiores empezaron a comprender la

sabiduría de los autores clásicos y cuando vieron el buen sentido y la claridad de enseñanza de los griegos y la incompatibilidad de la doctrina de la Iglesia con la enseñanza de Jesucristo, les fue imposible seguir creyendo en la doctrina de la Iglesia. Sin embargo continuaban sumisas en apariencia a los formulismos de su Iglesia, pero no era más que por inercia o por conservar su influencia sobre las masas, cuya fe y sumisión subsistían. De hecho, el cristianismo de la Iglesia había dejado de ser la doctrina religiosa común a todos los cristianos. Las clases superiores hallábanse en igual situación que los romanos instruidos antes del cristianismo; no admitían la religión de la masa, pero carecían de creencias que pudieran reemplazar la doctrina de la Iglesia, de la cual se alejaron.

La única diferencia consistía en que los romanos, que habían perdido su fe en los emperadores–dioses, no podían pensar en aprovechar nada de las mitologías complicadas que precedían a la suya, y se veían obligados a formarse una concepción de la vida enteramente nueva, mientras que los hombres del Renacimiento, que habían dudado de la verdad del cristianismo de Iglesia no tenían que ir muy lejos para hallar mejor doctrina. Con sólo librarse de las perversiones introducidas por la Iglesia en la verdadera doctrina de Jesucristo, estaban al cabo de la calle. Esto es lo que hicieron no sólo los reformadores Wiclef, Huss, Lutero, Calvino, sino también los adeptos del cristianismo no eclesiástico, los paulinianos, los bogomils, los valdenses y otros. Pero

aquella vuelta al cristianismo primitivo, sólo la realizaron pobres gentes sin poder temporal. Hubo algunos ricos, como Francisco de Asís, que admiraron la doctrina de Cristo y le sacrificaron sus privilegios sociales, pero la mayoría de los hombres de las clases superiores, aunque hubiesen perdido toda su fe en la doctrina de la Iglesia, no quisieron ni pudieron seguir su ejemplo, porque la esencia del verdadero cristianismo consistía en admitir la fraternidad y la igualdad entre todos los hombres, lo cual anulaba los privilegios de que gozaban. Esos hombres de las clases superiores, Papas, Reyes, duques, y todos los grandes de la tierra permanecieron sin religión, no guardando de ella más que las formas exteriores, por la cuenta que les tenía no renunciar a los privilegios de que gozaban. Eran precisamente estos hombres los que, teniendo poder y riqueza, pagaban y dirigían a los artistas. Notemos que precisamente estos hombres crearon un arte nuevo, un arte que se estimaba no en la medida de la expresión de los sentimientos religiosos de su tiempo, sino en la medida de su belleza, es decir, del placer que podían procurar. Incapaces desde entonces de creer en una religión de la cual descubrieran la falsedad, pero incapaces también de aceptar el verdadero cristianismo que condenaba su manera de vivir, esos ricos y esos poderosos tenían que volver a la concepción pagana que hacía consistir el sentido de la vida en el placer personal. Entonces se produjo entre las clases superiores lo que se llama el Renacimiento de las ciencias y de las artes. La época del Renacimiento fue un

período de escepticismo completo para las clases superiores. No teniendo fe alguna religiosa, los hombres de las clases superiores adoptaron por regla el placer personal. Y habiendo admitido como criterio de buen arte el placer, o en otros términos, la belleza, sintiéronse dichosos al poder aceptar la concepción artística –muy grosera, por otra parte– de los antiguos griegos. Su nueva teoría del arte fue el resultado directo de su nueva manera de comprender la vida.

Capítulo 6

FALSO ARTE

Desde el momento en que las clases superiores de la sociedad perdieron su fe en el cristianismo de Iglesia, la belleza, es decir, el placer artístico, les dio la forma del bueno y del mal arte. En conformidad con esta noción, se formó una nueva teoría estética entre las clases superiores, a fin de justificarla; una teoría según la cual el arte no tiene otro objeto que producir la belleza. Los partidarios de esta teoría estética, para darle mayor apariencia de verdad, afirmaron que no era de su inventiva, sino que derivaba directamente de la naturaleza de las cosas y que fue ya formulada por los griegos. Eran éstas afirmaciones arbitrarias y además inexactas; verdad es que los griegos no distinguían muy bien lo bueno de lo bello; pero esto dependía de su concepción moral de la vida. No tenían idea

alguna de la perfección superior de la belleza moral, que no sólo es distinta a la belleza artística, sino muchas veces contraria a ella, y que, presentida ya por algunos profetas judíos, fue plenamente expresada en la doctrina de Jesucristo. Suponían que lo bello debe ser necesariamente bueno. Sócrates subordinaba la bondad a la belleza; Platón, para unir ambas nociones, hablaba de una belleza espiritual; Aristóteles quería que el arte tuviera una influencia moral. Pero, a excepción de estos sabios, todos admitían la concordancia perfecta entre la belleza y la bondad; y así se explica que, en el lenguaje de los antiguos griegos, una palabra compuesta, *kalokagathon*, sirviera para designar esa concordancia.

Ese era el resultado de una cultura insuficiente, una simple confusión de dos nociones muy distintas. Fue precisamente la que los artistas del Renacimiento trataron de elevar a la categoría de ley. Intentaron probar que la unión de la belleza y de la bondad era inherente a la naturaleza de las cosas, que la belleza coincidía necesariamente con la bondad, y que el sentido de la palabra *kalokagathon* (que tenía un sentido para los griegos, pero no podía tener ninguno para los cristianos) representaba el más alto ideal de la humanidad. Sobre tal confusión se ha edificado toda la estética moderna. Y nada es en verdad menos legítimo que su pretensión de ser la continuación de la estética de los griegos.

Para quien quiera estudiar el caso con atención, dice Bénard en su libro sobre la estética de Aristóteles, la teoría de lo bello y la del arte están separadas en Aristóteles como en Platón y en todos sus sucesores. Los griegos consideraban únicamente el arte como bueno cuando estaba al servicio de lo que entendían por bondad. Pero el sentido moral estaba tan poco desarrollado en ellos, que la bondad y la belleza les parecían coincidir. Por lo que hace a una doctrina estética parecida a la que se les atribuye, nunca la sospecharon siquiera. La estética se inventó sólo en los tiempos modernos, y sólo desde Baumgarten ha tomado una forma científica.

A fuer de alemán, ese pedante combinó y expuso su extraordinaria teoría con gran cuidado de la exactitud exterior, pero con desdén absoluto de la observación de los hechos. A pesar de lo absurdo de sus nociones, esta teoría se esparció en seguida entre la gente instruida, hasta el punto de que, todavía hoy la repiten sabios e ignorantes, como un principio indubitable y de una evidencia absoluta.

Habent sua fata libelli pro capite lectoris, pero más justamente todavía las teorías *habent sua fata*, según el grado de error en que está sumida la sociedad donde se inventan esas teorías. Si una teoría justifica la falsa posición en que vive cierta parte de una sociedad, por más que le falte fundamento o sea falsa de un modo manifiesto, se admite como un artículo de fe por esta parte de la sociedad.

Esto es lo que ha sucedido, por ejemplo, con la teoría célebre y absurda de Malthus, que sostiene que la población del mundo crece en proporción geométrica, mientras que los medios de subsistencia lo hacen en progresión aritmética, lo cual debía producir como consecuencia un exceso de población. Lo propio ocurrió con la teoría derivada de la anterior que veía en la selección y la lucha por la vida la base del progreso humano. Es también lo que ha ocurrido con la teoría de Marx, que pretende representarnos como fatal e inevitable la destrucción gradual de la pequeña industria privada por la gran industria capitalista. Aunque estas teorías carecen de fundamento y contradicen todas las certidumbres y creencias humanas, aun cuando sean de una inmoralidad estúpida y repugnante, se admiten dócilmente y sin examen, a veces durante siglos, hasta que han desaparecido las condiciones sociales que querían justificar. A tal pertenece la extraordinaria teoría de Baumgarten, que quiere que la bondad, la verdad y la belleza sean tres manifestaciones de un Ser único y perfecto.

Se buscará en vano la sombra de un argumento para apoyar la teoría. La bondad es la concepción fundamental que forma la esencia de nuestra conciencia, concepción que la razón no puede definir, pero que sirve para definir todo lo demás; es el fin supremo, eterno, de nuestra vida. La bondad es lo mismo que nosotros llamamos Dios.

Baumgarten tiene razón en esto. Pero la belleza, si queremos hablar de lo que entendemos, la belleza es sólo lo que nos gusta, y por consecuencia, la noción de la belleza, no sólo no coincide con la de bondad, sino que antes difiere de ella, pues la bondad coincide a menudo con una victoria sobre nuestras pasiones, mientras que la belleza está en la raíz de todas ellas. Bien sé que se habla siempre de una belleza moral o espiritual; pero esto es un simple juego de palabras, ya que esta belleza moral o espiritual no designa otra cosa que la bondad.

En cuanto a lo que llamamos la verdad, es sencillamente la concordancia de la definición de un objeto, o de su explicación, ya con la realidad, ya con una concepción de este objeto, común a todas las inteligencias; y, por consiguiente, puede decirse que la verdad es uno de los medios de producir la bondad; pero lejos de confundirse con la belleza no coincide a menudo con ella. Sócrates y Pascal, y otros sabios, además, estimaban que conocer la verdad acerca de objetos inútiles no estaba en modo alguno de acuerdo con la bondad, y hasta que había verdades nocivas, es decir, malas.

Con la belleza, por otra parte, no tiene la verdad la menor relación, y muy a menudo está en contradicción con ella, pues la verdad produce generalmente la decepción y destruye la ilusión, que es una de las condiciones principales de la belleza. ¿No es raro que la reunión arbitraria, en un

solo conjunto, de tres nociones tan extrañas una a otra haya podido servir de base a la teoría en nombre de la cual una de las manifestaciones más bajas del arte ha podido pasar por el arte más sublime: la manifestación del arte que tiene por único objeto el placer, aquella contra la cual todos los maestros de la humanidad han puesto en guardia a los hombres? Y nadie protesta contra tales absurdos. Los sabios escriben largas obras incomprensibles en que hacen de la belleza uno de los términos de una trinidad estética. ¡Estas palabras, lo Bello, lo Verdadero, lo Bueno, se repiten, con mayúsculas, por filósofos y artistas, por poetas y críticos que imaginan, pronunciándolas, decir algo sólido y definido, que puede servir de base a sus opiniones! Y la verdad es que no solamente estas palabras no tienen sentido definido, sino que impiden dar un sentido definido a ningún arte, pues sólo fueron creadas para justificar la falsa importancia atribuida a la forma más odiosa del arte: a la que tiene por único objeto producirnos placer.

Capítulo 7

EL ARTE DE LOS ESCOGIDOS

Pero si el arte es una actividad que tiene por objeto transmitir de un hombre a otro los sentimientos mejores y más elevados del alma humana, ¿cómo explicar que la humanidad, durante todo el período moderno, haya prescindido de tal actividad y la haya sustituido por una actividad artística inferior, sin otro fin que el placer?

Para contestar a tal pregunta necesita destruir previamente el error que se comete, por lo común, atribuyendo a nuestro arte la categoría de arte universal. Estamos tan acostumbrados a considerar la raza de que formamos parte como la mejor de todas, que, al hablar de nuestro arte, tenemos la absoluta convicción no sólo de que es verdadero, sino que es el mejor de todos. En realidad, sucede lo contrario; lejos de ser nuestro arte el único, sólo se dirige a una ínfima parte de las razas civilizadas. Se puede

hablar de un arte nacional judío, griego, egipcio, chino, e indio. Tal arte, común a una nación entera, también existió en Rusia hasta Pedro *el Grande*, y en el resto de Europa hasta el siglo XIII y XIV. Pero desde que las clases superiores, habiendo perdido la fe en las doctrinas de la Iglesia, quedaron sin fe ninguna, no hay duda de que puede llamarse arte europeo o nacional. Desde entonces, el arte de esas clases superiores se divorció del que profesaba el pueblo y hubo dos artes: el del pueblo y el de los delicados. Resulta de ahí, que no ha vivido la humanidad sin arte en los tiempos modernos, sino que solamente han vivido sin arte las clases superiores de nuestra sociedad europea y cristiana.

La consecuencia de esta falta de arte verdadero se ha patentizado por la corrupción de las clases que padecen esa falta. Todas las teorías confusas e incomprensibles sobre las obras de arte, y en particular la persistencia con que nuestro arte se enloda y atasca en el camino; todo esto es consecuencia de esta afirmación tan repetida, a pesar de lo absurda que es: que el arte de nuestras clases superiores es el arte entero, el verdadero, el universal, el único. Aseguramos que el arte que poseemos es él solo, arte real. Y sin embargo, los dos tercios de la raza humana viven y mueren sin tener noticia siquiera de este arte único y supremo. Hasta en nuestra sociedad cristiana, apenas si un hombre entre cien se cuida de él; los otros noventa y nueve viven y mueren, de generación en generación, aplastados

por el trabajo, sin gustar nuestro arte, que es, por otra parte, de tal especie, que aun cuando cuidaran de él, no lo comprenderían. Se objetará que si todos no participan del arte actual, no puede achacarse la culpa al arte, sino a la falsa organización de nuestra sociedad, y que puede preverse para lo porvenir un estado social en que el trabajo físico lo harán en gran parte las máquinas y estará aliviado por una distribución más general y equitativa. Entonces no habrá hombres que estén obligados a pasarse la vida entera entre bastidores para hacer los cambios de decorados, o a tocar el cornetín en la orquesta, o a imprimir libros; los hombres que harán tales trabajos sólo emplearán en ellos algunas horas, y podrán gozar de las delicias del arte el resto del día.

Esto es lo que dicen los defensores del arte actual. Seguro estoy de que ni ellos mismos creen lo que dicen. No pueden ignorar que el arte, tal como lo entienden, tiene por condición necesaria la opresión de las masas y sólo perdura gracias a esta opresión. Es indispensable que masas obreras se consuman trabajando para que nuestros artistas, escritores, músicos, bailarines y pintores, alcancen el grado de perfección que les permite producirnos placer. Emancipad a los esclavos del Capital y será tan imposible producir ese arte, como imposible es, hoy por hoy, hacer gozar de él a esos mismos esclavos.

Suponiendo que esta imposibilidad desapareciera y que se

hallara un medio para poner el arte, tal como ahora se entiende, a disposición del pueblo, otra consideración aparece para probar que este arte no puede ser universal: la de que es absolutamente incomprensible para el pueblo. Antes los poetas escribían en latín; ahora las producciones artísticas son tan ininteligibles para la mayoría de los hombres como si estuvieran escritas en sánscrito.

¿Se contestará, acaso, que la culpa de ello debe echarse a la falta de cultura, y que el día en que todos hayan recibido igual educación, todos podrán comprender nuestro arte? También ésta es una respuesta insensata, pues vemos que el arte de las clases superiores ha sido siempre un mero pasatiempo para ellas, sin que los demás hombres hayan llegado a comprenderlo. Aun cuando las clases inferiores se hayan civilizado, el arte que no engendran ellas siempre les ha sido extraño. Les es y les será extraño siempre porque expresa y transmite sentimientos propios de una clase ajenos al resto de los hombres.

Así es que, por ejemplo, sentimos cómo el honor, el patriotismo, la galantería y la sensualidad, que informan el arte actual, sólo provocan en el hombre del pueblo indignación, desprecio o asombro. Si las clases trabajadoras pudieran oír, ver y leer lo que forma la esencia del arte contemporáneo (lo que es posible en las ciudades por medio de museos, conciertos populares y bibliotecas), el hombre de esas clases, si no estuviese pervertido y

conservase el espíritu de su condición, nada podría comprender de nuestro arte, o si, por casualidad comprendiese algo, ese algo no elevaría su alma, sino que antes bien la pervertiría.

Aquel que reflexiona sinceramente, ve que el arte de las clases superiores no podrá ser nunca el arte de una nación entera. Sin embargo, si el arte es una cosa importante, si tiene la importancia que se le atribuye, si es tan importante como la religión, debe ser en tal caso accesible a todos. Y como el arte actual no lo es, se deduce de ahí que, o no tiene la importancia que se le atribuye, o se llama arte a lo que no lo es.

El dilema es fatal; los hombres inteligentes e inmorales lo esquivan negando que la masa del pueblo tenga derecho al arte. Estos hombres, proclaman, con perfecta imprudencia, que sólo deben gozar del arte *los escogidos, los intelectuales o los súper-hombres* para emplear la expresión de Nietzsche; y que el resto de los hombres, vil rebaño incapaz de saborear tales goces, debe limitarse a conseguir que los otros los saboreen. Por lo menos esta afirmación tiene la ventaja de no tratar de conciliar lo irreconciliable y de confesar que nuestro arte sólo sirve para una clase privilegiada. Así es, en efecto, y así lo comprenden los que lo practican; pero esto no impide que aseguren que el arte de las clases privilegiadas es el único que la humanidad debe reconocer.

Capítulo 8

CONSECUENCIAS DE LA PERVERSIÓN DEL ARTE: EMPOBRECIMIENTO DEL CAMPO ARTÍSTICO

La falta de fe de las clases superiores ha hecho que en vez de un arte que tendiera a transmitir los más altos sentimientos de la humanidad, es decir, aquellos, que dimanaban de una concepción religiosa de la vida, tengamos un arte que sólo tiende a producir mayor suma de placeres a una clase determinada de la sociedad. De todo el inmenso dominio del arte, sólo ha sido cultivada la parte que produce placer a dicha clase.

Hecha abstracción de los efectos morales que ha producido en la sociedad europea tal perversión de la noción del arte, esta perversión ha debilitado el arte mismo, y casi lo ha destruido. Como primer resultado, ha hecho que el arte, tomando por objeto el placer, se haya privado de asuntos infinitamente variados que podrían darle las

concepciones religiosas de la vida. Luego, dirigiéndose sólo a un pequeño círculo, ha perdido el arte la belleza de la forma, y se ha convertido en afectado y oscuro. Su tercero y principal resultado, ha sido que el arte ha dejado de ser espontáneo y sincero para convertirse en artificioso y falso.

El primero de estos tres resultados surgió tan pronto como el arte se apoderó de las nociones religiosas. El mérito de los asuntos, en toda obra de arte, depende de su novedad. Una obra de arte no vale nada si no trasmite a la humanidad nuevos sentimientos. Así como en el orden de los pensamientos, no tiene valor aquel que no es nuevo y se limita a repetir lo que ya se sabe; así una obra de arte no tiene valor sino cuando lleva al torrente de la vida humana un sentimiento nuevo, grande o pequeño. El arte se privó del manantial que podían producir esos sentimientos nuevos el día en que empezó a estimar los sentimientos, no por la concepción religiosa que expresaban, sino por el grado de placer que producían. Nada hay, en efecto, más invariable y constante que los sentimientos que derivan de la conciencia religiosa en distintas épocas.

No podría suceder de otro modo: el placer del hombre tiene sus límites fijados por la naturaleza, el movimiento progresivo de la humanidad no tiene límites. Cada paso que la humanidad da hacia adelante hace que los hombres experimenten sentimientos nuevos, entendiéndose aquí por progreso cada nuevo desarrollo de la conciencia religiosa.

Sólo de esta conciencia pueden brotar emociones frescas y nunca sentidas. De la conciencia religiosa de los griegos surgieron los sentimientos tan nuevos, importantes y varios hasta lo infinito que expresan Homero y los grandes trágicos. Lo mismo ocurre con los judíos, que llegaron a la concepción de un Dios único: de tal concepción dimanaron nuevas e importantes, las emociones expresadas por los profetas. Así sucedió con los poetas de la Edad Media: igual sucedería entre los hombres actuales que volvieran a la concepción religiosa del verdadero cristianismo.

Infinita es la variedad de sentimientos nuevos que tienen su raíz en las concepciones religiosas, y esos sentimientos serán siempre nuevos, porque las concepciones religiosas son siempre la primera indicación de lo que va a realizarse, es decir, de una nueva relación del hombre con el ambiente que le rodea. Pero los sentimientos que dimanen del afán de buscar el placer, no sólo son limitados, sino que han sido comprobados y expresados y repetidos hace mucho tiempo. De esto resulta que la falta de las clases superiores ha condenado al arte de ellas a nutrirse con un alimento asaz mezquino y el más pobre de todos.

Este empobrecimiento de las fuentes de inspiración artística se ha acentuado porque al dejar de ser religioso cesó también de ser popular el arte, restringiendo así la serie de sentimientos que podía transmitir. La serie de sentimientos experimentados por los poderosos y los ricos

que no tienen siquiera noción del papel que desempeña el trabajo de la vida, es mucho más pobre, limitada e insignificante que la serie de sentimientos naturales del hombre que trabaja. Ya sé que en nuestros círculos intelectuales predomina la opinión contraria. Recuerdo que Gontcharof, el novelista, hombre instruido e inteligente, pero ciudadano hasta el tuétano, me explicaba un día que nada podía decirse ya de la vida de las clases bajas, después de lo escrito por Turgenef. Según él, no había lugar a duda. La vida de los obreros le parecía una cosa tan miserable, que los relatos de la vida del campo, de Turgenef, habían agotado la materia. Por lo contrario, la vida de los ricos, con su galantería y su eterno descontento, le parecían una fuente inagotable. Un hombre de mundo besaba la mano a su querida, otro le besaba el hombro, otro la nuca. Algunos sentíanse descontentos a fuerza de holganza, otros porque comprendían que no inspiraban amor. Gontcharof tenía la convicción de que esta esfera ofrecía al artista una variedad infinita de asuntos. ¡Cuántas gentes son de su opinión! ¡Cuántos, como él, piensan que la vida de los obreros no tiene interés para el artista, y que nuestra vida de holganza ha de despertar en cambio mucho interés! La vida del obrero, con la infinita variedad de formas de trabajo y de los peligros que lo acompañan, las emigraciones de ese obrero, sus relaciones con patronos, capataces y compañeros, con los hombres de otras religiones y otras nacionalidades, sus luchas contra la naturaleza y el mundo animal, sus ocupaciones en el bosque y en la estepa, el campo y los

jardines, sus relaciones con su mujer y sus hijos, sus placeres y sus trabajos, todo esto, para nosotros que ignoramos esas diversas emociones y que carecemos de concepción religiosa, debe ser monótono en comparación de los mezquinos cuidados y alegrías de nuestra vida, vida que no es de trabajo y producción, sino de consumo y de destrucción de lo que los otros produjeron en beneficio nuestro. Imaginamos que los sentimientos experimentados por las personas de nuestro tiempo y de nuestra clase son muy importantes y variados, pero en realidad no es así, y puede asegurarse que todos los sentimientos de nuestra clase se reducen a tres, muy sencillos y de mediana importancia:

1°, el sentimiento de la variedad, al que se unen la ambición y el desprecio de los demás;

2°, el sentimiento del deseo sexual, que se manifiesta en formas diversas, desde la galantería divinizada por los poetas hasta la sensualidad más grosera e innoble;

3°, el sentimiento de asco hacia la vida. Estos tres sentimientos, con sus derivados, forman casi la única materia de arte de las clases ricas.

Primeramente, al comienzo de la separación de este arte nuevo, (consagrado al placer), del arte del pueblo, vemos predominar en aquél el sentimiento de la vanidad, de la ambición y del desprecio de los demás. En la época del

Renacimiento y mucho tiempo después el objeto principal de las obras de arte es el elogio de los poderosos, Papas, Reyes y duques; en su honor se escriben odas y madrigales, se les exalta en cantatas e himnos, se pinta su retrato o se esculpe su estatua. Más tarde, el elemento del deseo sexual penetra más y más en el arte; se convierte casi en un elemento esencial de todos los productos artísticos de las clases ricas y en particular de las novelas, cuentos y poemas. Desde Bocaccio a Marcelo Prévost, todos los cuentos, poemas y novelas expresan el sentimiento del amor sexual en sus diversas formas. El adulterio es el tema favorito, por no decir el único tema de todas las novelas. En una representación teatral, es condición indispensable que, bajo un pretexto cualquiera, muchas mujeres aparezcan en escena con el busto y los miembros desnudos. Óperas y canciones, todo está consagrado a la idealización de la lujuria. La gran mayoría de los cuadros de pintores franceses representan el desnudo femenino. En la nueva literatura francesa apenas si hay una página en que no aparezca la palabra *desnudo*.

Cierto autor, Remy de Gourmont, consigue que le impriman sus obras y pasa por tener talento. Para formarme idea de los nuevos escritores, he leído su novela, *Les Chevaux de Diomède*. Es una relación detallada de las relaciones sexuales entre algunos señores y algunas señoras. Lo mismo puede decirse de la novela de Pedro Louys, *Aphrodite*, que ha alcanzado un éxito enorme. Estos

autores están eminentemente convencidos de que así como su vida entera se consume imaginando diversas abominaciones sexuales, así debe transcurrir la vida del mundo entero. Y esos autores hallan imitadores sin número entre todos los artistas de Europa y América.

El tercero de los grandes sentimientos que expresa el arte de los ricos, el del descontento universal, ha hecho su aparición aún más tarde que los otros dos. Creció en importancia al empezar nuestro siglo y fueron sus representantes más famosos Byron y Leopardi, y luego Heine. Hoy es general; se le halla en las distintas obras de arte y particularmente en los poemas. Viven los hombres una vida estúpida y perversa, y achacan la culpa a la organización del universo. He aquí cómo el crítico francés Doumic caracteriza, con gran acierto, las obras de los nuevos escritores: *Personifican el cansancio de vivir, el desprecio de la época presente, la nostalgia de otro tiempo visto a través de la ilusión del arte, la afición a la paradoja, la necesidad de singularizarse, la aspiración de los refinados hacia la sencillez, la adoración infantil de lo maravilloso, la seducción enfermiza del ensueño, el desequilibrio de los nervios, el llamamiento exasperado de la sensualidad.* Así, la falta de fe de las clases ricas y la extraña vida que llevan, han hecho que se empobreciera el arte de esas mismas clases, rebajado hasta el punto de expresar tan sólo los sentimientos de vanidad, lujuria y cansancio de la vida.

Capítulo 9

CONSECUENCIAS DE LA PERVERSIÓN DEL ARTE: SE BUSCA LA OSCURIDAD

El primer resultado de haber perdido la fe las clases superiores, fue el empequeñecimiento del campo artístico. Como segundo resultado, se vio que el arte iba siendo cada vez más artificial, más extraño, más oscuro.

Cuando un artista, en las épocas en que el arte era universal, componía una obra, como por ejemplo un escultor griego o un profeta judío, se esforzaban por decir lo que querían, de modo que su obra la comprendieran todos. Pero cuando el artista sólo ha trabajado para un pequeño círculo de gentes que ocupan posiciones excepcionales, para los Papas, cardenales, Reyes, duques, o para la querida de un príncipe, no ha procurado hacerse comprender más que de esas gentes de quienes conocía bien las costumbres y los gustos. Era ésta una tarea mucho

más fácil; y así el artista se expresaba por alusiones que entendían los iniciados, pero que eran oscuras para el resto de los mortales. Podía de este modo decir más cosas, y además el iniciado sentía cierto placer y encanto en lo vago y nebuloso de tal forma de expresión.

Esta tendencia, que se traducía por alusiones mitológicas e históricas, y también por lo que se ha llamado eufemismo, ha ido adquiriendo prestigio de día en día; hasta alcanzar sus límites extremos en el arte de nuestros modernos decadentes. No sólo la afectación, la confusión, la oscuridad han sido elevadas a la categoría de cualidades, y aún de condiciones de toda poesía, sino que lo incorrecto, lo indefinido, lo no elocuente, están a punto de sentar plaza de virtudes artísticas.

Teófilo Gautier, en su prefacio de las famosas *Fleurs du mal*, de Baudelaire, dice que éste rechazaba como antipoéticas *la elocuencia, la pasión y la verdad harto exactamente copiada*. El poeta Verlaine, que escribió después de Baudelaire y al que también se reputa grande, ha dejado un *Arte poética*, en la que recomienda escribir así:

De la musique avant toute chose,
Et, pour cela, préfère l'Impair,
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pese ou qui pose.
Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise,

Rien de plus cher que la chanson grise,
Ou l'Indécis au Précis se joint.

Y más lejos:

De la musique encore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une ame en allée
Vers d'autres cieux a d'autres amours!
Que ton vers soit la bonne aventure
Éparse au vent crispé du matin,
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature.

“La música ante todo: y para esto debe preferirse el Impar, que es vago y soluble en el aire, sin nada de afectación o vaguedad.

Tampoco debes buscar las palabras *sin exponerte a error*. Nada más delicioso que la canción gris, en la que se une a lo Preciso lo Indeciso.

¡La música sin cesar! ¡Que tus versos sean la cosa alada que se siente huir del alma a otro cielo y a otro amor!

Que tus versos sean como la buena aventura esparcida al viento *crispado* de la mañana, que huele a tomillo y menta... y lo demás es literatura.”

El poeta que, después de los dos citados, estiman más los

jóvenes, Mallarmé, declara abiertamente que el encanto de la poesía consiste en adivinar su sentido, pues todo poema debe contener un enigma.

Pienso que sólo es necesaria una alusión. La contemplación de los objetos, la imagen que surge de los ensueños suscitados por ellos son el canto. Los parnasianos examinan y enseñan el objeto: fáltales así el misterio; no dejan que los espíritus gusten la alegría deliciosa de pensar que crean. Nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema, que consiste en adivinar, poco a poco, sugerir el objeto; tal es el ideal. El perfecto uso de ese misterio constituye el símbolo: evocar poco a poco un objeto para patentizar un estado de alma o, por lo contrario, escoger un objeto de adivinaciones... Si un ser de una inteligencia mediana y de una cultura literaria insuficiente, abre por casualidad un libro así escrito, y pretende gozar en su lectura, no consigue su objeto. Debe haber siempre enigma en la poesía; y el fin de la literatura es evocar los objetos, y no otro.

(Contestación de Mallarmé a J. Huret, en l'Enquête sur l'évolution littéraire).

Esto es, como se ve, la oscuridad erigida en dogma artístico. Doumic, que no ha admitido todavía este dogma, dice con razón que es ya tiempo de acabar con esta famosa teoría de la oscuridad, que la nueva escuela ha elevado, en efecto, a la categoría de dogma.

Los autores jóvenes franceses no son los únicos que piensan así. En todos los demás países los poetas piensan y obran de igual modo: en Alemania, en Suecia y Noruega, en Italia, en Rusia, en Inglaterra. Se hallan iguales principios entre los artistas de otras ramas del arte, entre los pintores, escultores, músicos. Apoyándose en las teorías de Nietzsche y en el ejemplo de Wagner, los artistas de las nuevas generaciones creen que es inútil hacerse comprender de las multitudes: bástales evocar la emoción poética entre unos cuantos escogidos. Para que no se crea que lo que digo es una afirmación gratuita, voy a citar algunos trozos de los poetas franceses que dirigieron el movimiento decadente. El número de estos poetas es legión. Y si sólo cito los franceses, es porque ellos están a la cabeza del nuevo movimiento artístico, mientras que el resto de Europa se limita a imitarlos. Además de los que ya se consideran célebres, tales como Baudelaire y Verlaine, he aquí los nombres de algunos otros: Juan Moréas, Carlos Morice, Enrique de Régnier, Carlos Vignier, Adriano Remacle, Renato Ghil, Mauricio Maeterlinck, Remigio de Gourmont, Saint-Pol-Roux-le Magnifique, Jorge Rodenbach, el conde Roberto de Montesquieu-Fezensac. Estos son los simbolistas y los decadentes; pero también los magos; el Sar Peladán, Pablo Adam, Julio Bois, Papus y otros. Además de esto, podéis leer aún el nombre de ciento cuarenta y un otros, que Doumic menciona en su libro Les Jeunes.

He aquí algunos ejemplos del estilo de aquellos que pasan

por los mejores, empezando por este famoso Baudelaire, que ha sido juzgado digno de que se le erigiera una estatua. Escuchad este poema de sus *Fleurs du Mal*.

Je t'adore a l'égal de la voute nocturne,
Ó vase de tristesse, o grande taciturne,
Et t'aime d'autant plus, belle que tu me fuis,
Et que tu me parais, ornement les lieues
Qui séparent mes bras des immensités bleues.
Je m'avance a l'attaque, et je grimpe aux assauts,
Comme apres un cadavre un choeur de vermisseaux
Et je chéris, o bete implacable et cruelle,
Jusqu'a cette froideur par ou tu m'es plus belle.

“Te adoro lo mismo que a la nocturna bóveda, ¡oh vaso de tristeza, oh mujer taciturna!, y te amo más cuanto más te apartas de mí y pareces, ornato de mis noches, con mayor ironía acumular las horas que separan mis brazos de la inmensidad azul.

Corro al ataque, trepo al asalto, como por un cadáver un coro de gusanos, y amo, ¡oh bestia implacable y cruel!, hasta esta frialdad por la que te juzgo más bella.”

He aquí un soneto del mismo autor:

Duellum

Deux guerriers ont couru l'un sur l'autre; leurs armes

Ont éclaboussé l'air de lueurs et de sang.
Ces jeux, ces cliquetis du fer sont les vacarmes
D'une jeunesse en proie a l'amour vagissant.

Les glaives sont brisées! Comme notre jeunesse.
Ma chere! Mais les dents, les ongles acérés
Vengent bientôt l'épée et la dague traîtresse;
O fureur de coeurs murs par l'amour ulcerés!

Dans le ravin hané des chats-pars et des onces
Nos héros s'étreignant méchamment, ont roulé,
Et leur peau fleurira l'aridité des ronces,

Ce gouffre, c'est l'enfer de nos amis peuplé!
Roulons-y sans remords, amazone inhumaine,
Afin d'éterniser l'ardeur de notre haine.

“Dos guerreros avanzan uno contra otro; sus armas han manchado el aire de sangrientos resplandores. Esos juegos, ese ruido de aceros, son el estruendo de una juventud sometida al amor naciente.

¡Se han roto las espadas! ¡Lo mismo que nuestra juventud, querida mía! Pero los dientes, las aceradas uñas vengan pronto a la espada y la traidora daga. ¡Oh furia de los corazones ulcerados por el amor!, a la quebrada llena de leopardos y panteras han caído, en un malvado abrazo, nuestros dos héroes, y su piel florecerá en las áridas espinas.

¡Ese abismo es el infierno donde están nuestros amigos! Volvamos a él sin pesar, amazona inhumana, a fin de eternizar allí el odio que nos une.”

Debo añadir, para ser sincero, que en la colección de las *Fleurs du Mal*, se contienen poemas menos oscuros y enrevesados; pero no hay uno sólo bastante sencillo para que pueda comprenderse sin cierto esfuerzo, y este esfuerzo no se ve recompensado por regla general, pues los sentimientos expresados por el poeta no son bellos y pertenecen casi siempre a un orden asaz vulgar.

Se ve, además, que el autor se preocupa por aparecer excéntrico y oscuro. Este afán de oscuridad se nota más aún en su prosa, en la cual podía hablar claramente, si lo quisiera. He aquí, por ejemplo, el primero de sus *Pequeños poemas en prosa*.

El extranjero

¿Qué prefieres, di, hombre enigmático? ¿Tu padre, tu madre, tu hermana o tu hermano?

No tengo ni padre, ni madre, ni hermana, ni hermano.

¿Tus amigos?

Os servís de una palabra cuyo sentido no conozco.

¿Tu patria?

Ignoro en qué latitud está situada.

¿La belleza?

De buena gana la amaría, diosa e inmortal.

¿El oro?

Lo aborrezco, como vosotros aborrecéis a Dios.

¿Qué es lo que amas entonces, extraordinario extranjero?

¡Amo las nubes... las nubes que pasan... allá a lo lejos... las nubes maravillosas!

La composición titulada *La sopa y las nubes* tiene, según parece, por objeto, demostrar que el poeta es incomprensible hasta para la mujer amada. He aquí la composición:

“Mi adorada locuela me servía la comida, y por la abierta ventana del comedor contemplaba yo las movientes arquitecturas que Dios construye con las brumas, las maravillosas construcciones de lo impalpable, y decíame sin abandonar mi contemplación: *todas estas fantasmagorías son casi tan hermosas como los ojos de mi bella adorada, la locuela monstruosa de verdes ojos.*

De repente recibí un puñetazo en la espalda y oí una voz ronca y encantadora, una voz histérica y como

enronquecida por el aguardiente, la voz de mi queridita adorada, que me decía: *¿Vas a comer pronto la sopa, asqueroso b... mercader de nubes?...*”

Las producciones poéticas del otro *gran poeta*, Verlaine, no son menos falsas e incomprensibles.

He aquí la primera poesía de la colección titulada: *Ariettes oubliées*:

C'est l'extase langoureuse,
C' est la fatigue amoureuse
C'est tous les frissons des bois
Parmi l'étreinte des brises,
C'est, vers les ramures grises.
Le chœur des petites voix.
O le frele et frais murmure!
Cela gazouille et susurre,
Cela ressemble au cri doux
Que l'herbe agitée expire...
Tu dirais, sous l'eau qui vire,
Le roulis sourd des cailloux.
Cette ame qui se lamente
En cette plainte dormante
C'est la notre, n'est-ce pas?
La mienne, dis, et la tienne
Dont s'exhale l'humble ancienne
Par ce tiede soir, tout bas?

Lo que sea ese *coro de vocécitas* y el *suave grito que expira la hierba agitada*, y todo lo que este poema significa, confieso que no llegué a entenderlo. Ved aún otra *ariette*:

Dans l'interminable
Ennui de la plaine,
La neige incertaine
Luit comme du sable.
Le ciel est de cuivre
Sans lueur aucune.
On croirait voir vivre
Et mourir la lune.
Comme des nuées
Flottent gris les chenes
Des forets prochaines
Parmi les buées.
Le ciel est de cuivre
Sans lueur aucune.
On croirait voir vivre
Et mourir la lune.
Corneille poussive
Et vous, les loups maigres,
Par ces bises aigres
Quoi donc vous arrive?
Dans l'interminable
Ennui de la plaine
La neige incertaine
Luit comme du sable.

“Es el lánguido éxtasis, la amorosa fatiga, con todos los estremecimientos del bosque al impulso de la brisa, y el coro de vocecitas entre las ramas grises.

¡Oh, delicado y fresco murmullo, que pía y susurra! Parece al dulce grito lanzado por la hierba, y es como el sordo rodar de los guijarros por el agua ondeante.

Esa alma que se lamenta y esa queja durmiente, es la nuestra, ¿no es cierto? La mía, ¿verdad?, y la tuya, que en esta tibia tarde profieren, muy quedo, una humilde antífona... En el interminable fastidio de la llanura, la incierta nieve resplandece como la arena. No brilla el cielo de cobre. Creeríase ver vivir y morir la luna.

Como nubes flotan las encinas grises de los bosques contiguos, entre vapores matinales.

No brilla el cielo, etc.

Corneja asmática y vosotros, flacos lobos, ¿qué os sucede con este agrio cierzo?

En el interminable fastidio, etc.”

¿Cómo la luna puede parecer que vive y muere en un *cielo de cobre sin claridad alguna*? ¿Cómo la nieve puede *lucir igual que arena*? Todo esto no sólo es incomprensible; a pretexto de sugerirnos una impresión, se nos da una sarta de metáforas incorrectas y de palabras vacías de sentido.

Tanto Verlaine como Baudelaire, tienen además de estos poemas conceptuosos e incomprensibles, otros que se comprenden fácilmente. Pero, en cambio, éstos me parecen tan miserables de forma como de fondo. Tales son los poemas que constituyen la colección titulada *Sabiduría*. Están consagrados a la expresión de los más vulgares sentimientos católicos y patrióticos:

Je ne veux plus penser qu'a ma mere Marie,
Siege de la sagesse et source de pardons.
Mere de France aussi, de qui nous attendons
Inébranlablement l'honneur de la patrie.

“Sólo quiero pensar en mi madre María, llena de prudencia y fuente de perdón, madre de los franceses y de quien esperamos firmemente el honor de la patria.”

Antes de citar ejemplos de otros poetas, no puedo menos de insistir acerca de la gloria extraordinaria de esos dos hombres, Baudelaire y Verlaine, que Europa entera reconoce como los mayores genios de la poesía moderna. ¿Cómo se comprende que los franceses, que poseyeron a Chenier, Lamartine, Musset, y sobre todo a Hugo, que cuentan con Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme, etc., hayan podido otorgar tanta importancia y gloria tan alta a esos dos poetas, tan imperfectos en la forma y tan vulgares y bajos por el fondo de sus asuntos? La concepción de la vida que tenía el primero de ambos, Baudelaire, consistía en erigir en teoría el más grosero egoísmo, y en reemplazar la

moral por un ideal harto nebuloso de la belleza, de una belleza puramente artificial. Aseguraba preferir un rostro de mujer embadurnado, al mismo rostro con su color natural, y los árboles de metal y la imitación del agua en la escena agradábanle más que los árboles verdaderos y el agua corriente. La filosofía del otro poeta, Verlaine, consistía en la crápula más vil, en la confesión de su impotencia moral, y a guisa de antídoto contra tal impotencia, la más grosera idolatría católica. Ambos estaban faltos de candidez, de sinceridad, de sencillez, y llenos de afectación, de satisfacción de sí mismos; los dos buscan lo excéntrico; en sus mejores composiciones, más fácilmente se hallan los señores Baudelaire y Verlaine que el objeto de que quieren tratar. Estos dos malos poetas han fundado una escuela y tienen centenares de imitadores. Es extraño, en verdad; no hallo otra explicación que la siguiente: Es que el arte de la sociedad en que se producen las obras de esos poetas, no es nada serio ni importante para la vida, sino un simple pasatiempo.

Todo pasatiempo acaba por aburrir a fuerza de repetirse. Para hacer soportable un entretenimiento, necesita encontrar algún medio de variarlo. Cuando ya cansa el boston se imagina el whist; cuando se juega al ecarté, etc. La ocupación es la misma en el fondo; sólo varían las formas. Lo propio ocurre al arte contemporáneo: su campo de acción, a fuerza de limitarse más y más, se empequeñece hasta tal punto, que a los artistas de las clases superiores se

les antoja que todo ha sido dicho ya, y que no puede decirse nada nuevo. De aquí proviene que, para renovar su arte, busquen sin cesar nuevas formas.

Baudelaire y Verlaine han inventado nuevas formas, las han sazonado además con detalles pornográficos, de los que nadie, antes de ellos, se atreviera a hacer uso: esto bastó para que les tuvieran como grandes escritores los críticos y el público de las clases elevadas.

Esta es la única explicación del éxito de Baudelaire y Verlaine y de toda la escuela decadente. Hay, en particular, poemas de Mallarmé y de Maeterlinck que no tienen sentido alguno, y que, a pesar de esto y quizá a causa de ello, alcanzan docenas las ediciones y figuran en las antologías de las mejores producciones de los poetas jóvenes. He aquí, por ejemplo, un soneto de Mallarmé:

A la nue accablante tu,
Basse de basalte et de laves,
A meme les échos esclaves,
Par une trompe sans vertu,
Quel sepulcral naufrage (tu
Le sais, écume, maïs y baves),
Supreme une entre les épaves
Abolit le mat dévetu;
Ou cela que furibond faute
De quelque perdition haute,
Tout l'abime vain éployé

Dans le si blanc cheveu qui trame
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d'une sirene.

“Domina la pesada nube, base de basalto y de lavas, lo mismo que los ecos esclavos, por una bocina sin virtud.

Y en el sepulcral naufragio (bien lo sabes, espuma, pero allí te derramas), suprema y única entre los restos, derribas el mástil sin velas;

Todo lo que se sumerge en una perdición divina, en el vano abismo abierto,

Y en el blanco cabello pendiente, sumerge ansioso el muslo infantil de una sirena.”

Y véase ahora una canción de Maeterlinck, otro escritor célebre de nuestros días:

Quand il est sorti (J'entendis la porte);
Quand il est sorti Elle avait souri...
Mais quand il entra (J'entendis la lampe)
Mais quand il entra Un autre, était la...
Et je vis la mort (J'entendis son ame);
Et je vis la mort Qui l'attend encore...
On est venu dire

(Mon enfant, j'ai peur)
Ma lampe allumée

Me suis approchée...
Ma lampe allumée
(Mon enfant, j'ai peur)
Ma lampe allumée
Me suis approchée...
A la premiere porte
(Mon enfant, j'ai peur).
A la premiere porte la flamme a tremblé.
A la seconde porte
(Mon enfant, j'ai peur)
A la seconde porte La flamme a parlé.
A la troisieme porte
(Mon enfant, j'ai peur)
A la troisieme porte
La lumiere est morte...
Et s'il venait un jour
Que faut-il lui dire?
Dites-lui qu'on l'attendit Jusqu'a s'en mourir...
Et s'il demande ou vous etes
Que faut-il répondre?
Donnez-lui mon anneau d'or
Sans rien lui répondre...
Et s'il m'interroge alors
Sur la derniere heure?
Dites lui que j'ai souri
De peur qu'il ne pleure...
Et s'il m'interroge encore
Sans me reconnaître?

Parlez lui comme une soeur,
l'il souffre peut-etre...
Et s'il veut savoir pourquoi
La salle est déserte?
Montrez-lui la lampe éteinte
Et la porte ouverte...

“Al salir él (oí la puerta), al salir él, ella sonrióse...

Pero cuando entró (apagué la lámpara), pero cuando entró, otra estaba allí...

Y he visto la muerte (oí su alma), he visto la muerte, que aun le aguarda...

Vinieron a decirme (niña, tengo miedo), vinieron a decirme, que él se ha marchado

Encendida mi lámpara (niña, tengo miedo), en la segunda puerta, la llama habló... En la primera puerta (niña, tengo miedo), en la segunda puerta, la llama habló... En la tercera puerta, (niña, tengo miedo), en la tercera puerta, la llama murió...

Y si volviese un día, ¿qué se le debe decir? – Decidle que se le esperó hasta la muerte

–Y si pregunta dónde estáis ¿qué se le debe decir? –Dadle mi anillo de oro, sin responderle...

-Y ¿si entonces me pregunta acerca del último instante?
-Decidle que he sonreído por miedo a que él llorase...

-Y ¿si sigue preguntando, sin reconocerme? - Habladle como una hermana; tal vez padece...

-Y ¿si quiere saber por qué está desierta la sala?
-Mostradle la lámpara apagada y la puerta abierta..."

Hay en Francia cientos de poetas que producen obras de igual género. Obras de la misma especie se imprimen en Alemania, Italia, Suecia y Rusia. Y de estas obras se imprimen y publican miles de ejemplares. Y para la composición, la compaginación, impresión y encuadernación de obras de ese género, se consumen millones y millones de jornadas de trabajo; tantas por lo menos como fueron precisas para levantar la gran Pirámide.

No es esto todo. Igual sucede en las demás artes, en pintura, en música, en el teatro: millones y millones de jornadas de trabajo son necesarias para facilitar la producción de obras igualmente incomprensibles.

La pintura, por ejemplo, va más lejos aún por tal camino que la poesía. He aquí algunas líneas extraídas de las notas de un aficionado a la pintura, que se hallaba en París en 1897:

He estado hoy en tres exposiciones: la de los simbolistas,

la de los impresionistas y la de los llamados neoimpresionistas; he mirado todos los cuadros con mucho cuidado y concienzudamente, pero todos me han producido igual estupor. La más comprensible de las tres exposiciones me pareció la de los impresionistas. Sin embargo; allí vi obras de cierto Camille Pissarre, cuyo dibujo era tan indeterminado, que no había modo de saber hacia qué lado estaban vueltas una cabeza o una mano. Los asuntos eran, generalmente, *efectos: Efecto de niebla. Efecto de tarde, Sol poniente*. En el color dominaba el azul y el verde intensos. Cada cuadro tenía su color especial del que estaba, por decirlo así, inundado. En la *Niña que guarda ocas*, el color especial era el verdín, y por todas partes había manchas de ese color, en el rostro, en el pelo, en las manos, en los vestidos. En la misma galería había otros cuadros de Puvis de Chavannes, Manet, Monet, Renoir, Síisley, Redón, todos impresionistas. Uno de ellos había pintado de perfil una cara toda azul. He visto también una acuarela de Pissarre hecha con manchitas de diversos colores. Es imposible distinguir el color general, ni acercándose ni alejándose del cuadro.

Después vi a los simbolistas. Traté primeramente de examinar sus obras sin pedir a nadie explicaciones, deseando comprender por mí mismo lo que significaban. Pero son obras incomprensibles. Una de las primeras cosas que atrajeron mis miradas, fue un alto relieve en madera, ejecutado con torpeza increíble y que representaba una mujer desnuda que hace brotar con sus manos torrentes de

sangre de su seno. Corre la sangre y se convierte poco a poco en un líquido de color violáceo. Los cabellos bajan primero, luego vuelven a subir y se convierten en un árbol. La cara es toda amarilla, menos los cabellos, que son negros.

Al lado hay una pintura: un mar amarillo, en el cual sobrenada algo que parece un barco y un corazón al mismo tiempo. Del horizonte surge un perfil con una aureola y una cabellera amarilla que se pierde en el mar. Algunos de los pintores ponen en su tela una capa tan espesa de color, que el efecto de su obra oscila entre la pintura y la escultura. Veo otro cuadro más raro aún: un perfil de hombre, que tiene ante él una llama y rayos negros, que representan sanguijuelas, por lo que me han dicho después, pues no tuve más remedio que preguntarlo a una persona que estaba en el secreto de lo que aquello significaba. Me explicó que el alto relieve era un símbolo de la *Tierra*. El corazón que sobrenada en el mar amarillo es la *Ilusión*, y el hombre de las sanguijuelas es el *Mal*.

Esto ocurría en 1894. Después, se ha acentuado la misma tendencia. Hoy aceptamos por grandes pintores a Böckling, Stuck, Klinger, y otros parecidos.

Igualmente sucede con el drama. Los autores de comedias nos presentan actualmente un arquetipo que por algún motivo misterioso no realizó sus primeras altas intenciones, y que en consecuencia se sube al tejado de una casa que ha construido y se tira cabeza abajo tranquilamente.

Otra vez se trata de una vieja enigmática, que tiene la noble misión de exterminar las ratas, y que, sin que se adivine por qué, se lleva un muchachito hasta el mar y le ahoga. O bien, aparecen unos ciegos, que sentados junto al agua, repiten indefinidamente las mismas palabras. O bien aparece una campana que se lanza a un lago y comienza a tocar.

Lo mismo ocurre en música, en ese arte que pudiera creerse, más que otro ninguno, inteligible para todos.

Un músico de renombre se sienta ante vosotros al piano y toca algo que dice ser una nueva composición de él mismo, o de uno de los músicos modernos. Le oís producir sonidos extraños y fuertes, admiráis los ejercicios de gimnasia realizados por sus dedos, y veis, además, que tiene la intención de haceros creer que los sonidos que produce expresan diversos sentimientos poéticos del alma. Su intención es evidente; pero ningún sentimiento, como no sea el de una fatiga moral, despierta en vosotros. La ejecución dura mucho rato, o por lo menos, os lo parece, quizá porque no recibís ninguna impresión preciosa. Se os ocurre, entonces, que quizá todo aquello es una broma, y que el artista, para probaros, deja que corran al azar sus dedos por las teclas, esperando que caeréis en el garlito, y podrá burlarse después de vosotros. Nada más equivocado. Cuando por fin termina el trozo, y el músico, agitado y sudoroso, se levanta del piano, solicitando de un modo

manifiesto vuestros elogios, tenéis que reconocer que todo aquello está hecho en serio. Esto sucede en todos los conciertos en que se tocan trozos de Listz, Berlioz, Brahms, Ricardo Strauss, y los innumerables compositores de la nueva escuela.

También sucede lo mismo en el dominio de las novelas y cuentos. Leed *La-Ba's*, de Huymans, o algunos de los cuentos de Kipling, o *I' Annonciateur* de Villiers de l'Isle-Adam; estas obras os parecerán no sólo *abstrusas*, sino casi incomprensibles, así por la forma como por el fondo. Lo mismo puede decirse de una novela de E. Morel, *Terre Promise*, que apareció en la *Revista Blanca*, y de las demás novelas modernas. El estilo es muy enfático, los sentimientos parecen excesivamente fuertes; pero es imposible descubrir lo que sucede, dónde sucede todo aquello.

Tal es todo el arte de la juventud de nuestro tiempo.

Los hombres de la primera mitad de nuestro siglo, admiradores de Goethe, de Schíller, de Musset, de Hugo, de Dickens, de Beethoven, de Chopin, de Rafael, de Leonardo de Vinci, de Miguel Angel, no comprendiendo nada de este arte nuevo, se limitan a ver en él, y se alejan, encogiéndose de hombros. Creo que tal actitud es injusta, porque este arte se halla en camino de popularizarse más, y ha conquistado en el mundo tanto espacio como el romanticismo de 1830, y es porque si condenamos las

nuevas obras de arte decadente, es porque no las comprendemos, habiendo, en cambio, hasta en las clases elevadas, gran número de hombres que tampoco comprenden las obras de arte que nosotros consideramos como las mejores de todas, los poemas de Goethe, de Schiller, de Hugo, las novelas de Dickens, la música de Beethoven y de Chopin, los cuadros de Rafael y de Vinci, las estatuas de Miguel Ángel, etcétera.

Si tengo el derecho de pensar que la gran mayoría de los hombres no comprenden estas obras por insuficiencia de desarrollo intelectual, no tengo el de afirmar que, si no comprendo ni gusto de las nuevas obras de arte, no provenga esto de una insuficiencia parecida de mi desarrollo intelectual. Si tengo derecho a decir que mi imposibilidad de comprender, podrá decirseme, en virtud de igual derecho, que todo lo que se me antoja obras de arte son falso arte, e incomprensible, ya que la enorme masa del pueblo tampoco puede comprenderlas.

Un día me di cuenta cabal de cuán injusto era este modo de condenar el arte de las nuevas escuelas. Oí aquel día que un poeta, autor de versos incomprensibles, se burlaba de una incomprensible música; y poco rato después, encontré al músico, autor de sinfonías fementidas, que no cesaba de hacer befa de los poetas incomprensibles. Condenar el arte nuevo, fundándose en que nosotros, hombres de la primera mitad del siglo, no lo comprendemos, es cosa que nada nos

autoriza a hacer. No tenemos derecho a decir sino que dicho arte es incomprensible para nosotros. La única superioridad del arte que admiramos, sobre el arte de los decadentes, consiste en que aquél es accesible a mayor número de hombres que éste.

El hecho de que, acostumbrado a un arte, resulte yo incapaz de comprender otro, no me da derecho para afirmar que el que yo admiro es el único verdadero, y que el que yo no comprendo es un arte falso y malo. La única conclusión que puedo sacar de este hecho es que el arte es cada vez menos accesible, y que, en su marcha gradual hacia la incomprensibilidad, rebasa el punto en que yo me encuentro.

Desde el día en que el arte de las clases superiores se separó del arte del pueblo, cupo afirmar que el arte, sin dejar de serlo, podía, sin embargo, estar fuera del alcance de las masas. Y desde que se admitió este principio podía preverse que llegaría un momento en que el arte no sería accesible sino a corto número de elegidos, y acabaría por no serlo nada más que a dos o tres personas, o quizá, a una sola, el artista que lo produciría. Ya llegamos a tal punto. Oiréis constantemente decir a los artistas actuales: *Creo obras y las comprendo; si alguien no las comprende tanto peor para él...*

Pero la afirmación de que el arte puede ser verdadero y ser sin embargo inaccesible para la mayoría de las gentes,

resulta un absurdo perfecto, y sus consecuencias son desastrosas para el arte mismo. Es, no obstante, tan común, y ha tomado entre nosotros tal incremento, que conviene insistir en ello para demostrar su falsedad.

Decir que es buena una obra de arte y que sin embargo no la comprenden la mayoría de los hombres, es como si se dijera que un alimento es bueno, pero que no deben comerlo sino algunos hombres. La mayoría puede no gustar del queso podrido y de la caza manida, platos que gustan a los hombres de paladar estragado; pero el pan y las frutas sólo son buenos cuando gustan a la mayoría de los hombres. Lo mismo ocurre con el arte. El arte pervertido puede no gustar a la mayoría de los hombres, pero el buen arte debe gustar forzosamente a todo el mundo.

Se nos dice que las mejores obras de arte no tienen necesidad de estudio para ser comprendidas. Si el hombre no puede comprenderlas naturalmente, debe haber conocimientos necesarios para poner al hombre en condición de comprenderlas, y resulta que no existe conocimiento alguno de tal género, y que nadie puede explicar el valor de las obras de arte. Se nos dice que, para comprender estas obras, debemos verlas, leerlas y oírlas muchas veces. Esto no puede llamarse explicarlas, sino acostumbrarnos a ellas. Bien patente es que los hombres se acostumbran a todo, hasta a lo peor. Se puede uno acostumbrar a la mala alimentación, al aguardiente, al

tabaco y al opio; de igual modo puede uno acostumbrarse al arte malo. Esto es, precisamente, lo que sucede.

No es cierto que la mayoría de los hombres no tengan aptitud para apreciar las obras de arte de gran vuelo. Esta mayoría ha comprendido siempre lo que reconocemos nosotros como lo mejor; la epopeya del Génesis, las parábolas del Evangelio, los cuentos de hadas, las leyendas y canciones populares. ¿Cómo se comprende que los hombres hayan perdido de repente esta facultad moral y no sean capaces de comprender el arte contemporáneo?

Del discurso más admirable puede decirse que es incomprensible para aquellos que no conocen la lengua en que se pronuncia. Un discurso pronunciado en chino puede ser excelente; será incomprensible para mí, si no sé el chino.

Lo que distingue al arte de las demás formas de actividad mental, es que su lenguaje lo comprenden todos, y que todos pueden sentirse por él conmovidos. El llanto y la risa de un chino me conmueven tanto como los de un ruso; y lo propio sucede en pintura, escultura y música. Los cantos de un habitante del Tíbet o de un japonés, no me conmueven tanto como a un tibetano o a un japonés, pero me conmueven. También me produce honda emoción la pintura japonesa, la arquitectura india y los cuentos árabes. Y si una canción japonesa o una novela china me conmueven menos que a un chino o a un japonés, no es porque no comprenda tales obras de arte, sino porque

estoy acostumbrado a obras de arte más refinadas. No es porque su arte esté fuera del alcance de mi inteligencia. Las grandes obras de arte no son grandes sino porque todos pueden comprenderlas perfectamente. La historia de Sakya–Muni, nos conmueve. Si un arte no alcanza a conmover a los hombres, no es porque esos hombres carezcan de gusto e inteligencia; es porque el arte es malo o no es arte en absoluto.

El arte difiere de las otras formas de la actividad mental, en que puede obrar sobre los hombres sin tener para nada en cuenta su estado de desarrollo y de educación. El objeto del arte es hacer comprender cosas que en forma de un argumento intelectual no serían asequibles. El hombre que recibe una verdadera impresión artística siente que ya conocía lo que el arte revela, pero que no podrá expresarlo

Tal ha sido la naturaleza del arte bueno y verdadero en todos los tiempos. La Liada, la Odisea, las historias de Isaac, de Jacob y de José, los cantos de los Profetas hebreos, los Salmos, las parábolas del Evangelio, la historia de Sakya–Muni, los himnos védicos, todas esas obras expresan sentimientos elevados, y sin embargo, nos son tan comprensibles como lo fueron hace siglos a hombres menos instruidos, a hombres menos civilizados aún que nuestros campesinos. Las iglesias las imágenes que contienen han sido comprensibles siempre a todos. El mayor obstáculo

para comprender los sentimientos no es la insuficiencia de nociones científicas, sino un falso desarrollo de una falsa ciencia. Una obra de arte noble y buena, puede no ser comprensible, pero la comprenderán los campesinos capaces de comprender todo lo más alto; aquellos que no la comprenderán son los hombres de inteligencia refinada, es decir, pervertida, incapaces de toda concepción seria de la vida. Conozco, por ejemplo, hombres que se creen muy civilizados, y que afirman no comprender la poesía de la caridad, del sacrificio o de la castidad.

Si el arte de nuestro tiempo es incomprensible para las masas, no es porque sea arte bueno, sino porque es arte malo, o porque nada tiene de arte.

Siendo el fin de las obras de arte expresar emociones, ¿cómo se puede decir que no se comprende? Un hombre del pueblo lee un libro, ve una pintura, oye un drama o una sinfonía, y no experimenta ninguna emoción. Se dice que es porque no puede comprender. Se le promete enseñarle algo; mira, y nada ve. Y entonces se le dice que es porque su vista no está preparada para tal espectáculo.

Pero ese hombre sabe que ve muy bien, y si no ve lo que le han prometido que vería, deduce que la culpa la tienen aquellos que habiéndole asegurado que vería algo, nada le enseñan. Decir que si el arte no conmueve a ciertos individuos se debe a que los hombres son hartos estúpidos, esto, además de ser un exceso de vanidad, es un absurdo,

como lo sería que un enfermo invitara a un hombre sano a guardar cama.

Voltaire decía: *Todos los géneros son buenos, menos el fastidioso*. Con mayor acierto se puede decir: *Todos los géneros son buenos, menos aquel que no se comprende, y que no produce, por lo tanto, ningún efecto*. ¿Y qué valor puede tener una cosa que no consigue producir el efecto que se esperaba?

Fijaos en esto: Si admitís que el arte puede serlo, y sin embargo no resulta asequible a personas de clara inteligencia, no hay razón alguna que impida que un grupito de hombres pervertidos compongan obras que expresen sus sentimientos perversos, obras que no son comprensibles sino para ellos, y a dar a esas obras el nombre de *arte*, como hoy hacen los artistas decadentes.

La evolución del arte, en estos tiempos, puede ser comparada con lo que sucede si sobre un círculo se colocan otros más y más pequeños hasta que se consiga formar un cono cuya cima ya no es un círculo. Esto es lo que ha sucedido con el arte contemporáneo.

Capítulo 10

CONSECUENCIAS DE LA PERVERSIÓN DEL ARTE: FALSIFICACIÓN DEL ARTE

Sin más que tener en cuenta lo menguado del asunto y lo defectuoso de la forma, se ve que en el arte de las clases superiores faltan hoy los caracteres elementales de todo arte, y que no es más que una falsificación del arte. Podría preverse tal consecuencia. El arte universal surge solamente cuando un hombre, habiendo experimentado una emoción viva, siente la necesidad de transmitirla a otros hombres. El arte profesional de las clases superiores no dimana de un impulso íntimo del artista; nace porque en las clases superiores de la sociedad se pide alguna diversión que pagan muy cara. No piden al arte otra cosa que sensaciones de placer, y, esto es lo que el arte procura conseguir. Pero esto resulta muy difícil, porque los hombres de las clases ricas, que consumen su vida en la pereza y en el luto, necesitan sin cesar nuevas diversiones, y el arte, aun el más

trivial, no surge a voluntad, sino que debe necesariamente brotar de un modo espontáneo en el alma del artista. Así se ve que los artistas están obligados a inventar métodos especiales para producir imitaciones, falsificaciones de arte, a fin de satisfacer las exigencias de las clases sociales que les dan trabajo.

Los métodos que han imaginado para conseguirlo se reducen a cuatro:

- 1° las imitaciones;
- 2° los adornos,
- 3° los efectos de asombro, y
- 4° la excitación de la curiosidad.

El primer método consiste en tomar prestados de las obras de arte anteriores, bien asuntos completos, bien detalles, y arreglarlos de nuevo a fin de que parezcan una novedad. Las producciones de esta especie, evocando en el alma algunas clases sociales, el recuerdo de sentimientos artísticos ya experimentados, causan una impresión parecida a la del arte, y por poco que estén conformes con otras condiciones importantes, pueden pasar por arte a los ojos de los que en el arte sólo buscan placer. Los asuntos tomados de obras de arte anteriores, se llaman en general asuntos poéticos. Los personajes o cosas tomadas de igual

manera, se llaman personas o cosas poéticas. Así es que en nuestra sociedad se consideran como asuntos poéticos todas las leyendas, *sagas* y tradiciones antiguas. En la categoría de personas y cosas poéticas, admitamos a los jóvenes, a los guerreros, pastores, eremitas, ángeles, demonios, la luz de la luna, el trueno, las montañas, el mar, los precipicios, los ríos, el pelo largo, los leones, los corderos, las palomas y los ruiseñores. De un modo general, se reputa poético cuanto trataron a menudo los artistas de las generaciones anteriores. Recuerdo que, hace unos cuarenta años, una señora, que era tonta de capirote, pero muy instruida, me rogó que oyera la lectura de una novela que acababa de escribir. La novela comenzaba por la descripción de una heroína, que poéticamente vestida de blanco, con los cabellos poéticamente flotantes, leía poesías junto a una fuente, en un bosque poético. Esto ocurría en Rusia, y, de repente, entre unas matas, surgía el héroe, con un sombrero de plumas, a lo *Guillermo Tell* (así estaba especificado en el libro), acompañado de dos perros blancos no menos poéticos. La señora creía haber hecho una obra poética en alto grado, y, en efecto, su obra habría podido pasar por modelo en tal género si el héroe no se hubiese visto obligado a trabar conversación con la heroína. Pero tan pronto como el joven del sombrero a lo *Guillermo Tell* empezó a hablar con la joven del vestido blanco, advertí que la autora no sabía de qué hacerle hablar, y que, conmovida por el recuerdo poético de otras obras, imaginó que con sólo zurcir distintos trozos de esas obras conseguiría

despertar en el lector una impresión artística. Sucede que una impresión artística sólo la sentimos cuando el autor la ha sentido, y no cuando se limita a transmitir los sentimientos de otros hombres, tales como éstos se los transmitieron. Un método parecido no puede conmovernos como una verdadera obra de arte: puede imitarla, pero sólo para gentes de gusto artístico pervertido. La señora en cuestión era tonta y estaba desprovista de talento, y por lo tanto se descubría en seguida la burda trama de su obra; pero cuando el mismo método lo practican artistas instruidos, que conocen a fondo la técnica del arte, vemos entonces esas imitaciones de lo griego, de lo antiguo, del cristianismo, de la mitología, que tan numerosas son ahora, y que el público ingenuo acepta como obras de arte. Un ejemplo bien típico de estas falsificaciones de arte en poesía, es la *Princesa Lejana*, de Rostand, una obra compuesta de trozos ajenos, en la que no hay un solo átomo de arte ni de poesía, lo cual no obsta para que la crean muy poética casi todos sus lectores, y probablemente su mismo autor.

Otro método para dar a las obras de arte que no lo son una apariencia de arte, es lo que me permitiré llamar ornamento. El objeto de este método es producir a los sentidos del lector, espectador u oyente, las impresiones más agradables, de modo que tome por arte lo que no lo es. En literatura consiste tal método, si se trata de poesía, en emplear los ritmos más cadenciosos, las rimas más sonoras,

las palabras más elegantes; si se trata de prosa, consiste en acentuar el brillo y la gracia de las descripciones. En el teatro se ciñe a excitar los sentidos de los espectadores mostrándoles lindas actrices, vestidas con ricos trajes, entre suntuosas decoraciones. En pintura consiste en escoger modelos que exciten los sentidos y en exagerar los efectos del color. Estriba en música, en multiplicar los *pasajes* y los *floreos*, así como las modulaciones, y en introducir en la orquesta instrumentos nuevos, etc. Estos adornos han alcanzado en nuestros días tal grado de perfección, que las clases superiores de nuestra sociedad han llegado a tomarlos por obras de arte, error tanto más natural cuanto que la teoría en uso considera la belleza como objeto de arte.

El tercer método consiste en obrar de un modo a veces físico sobre nuestra sensibilidad. Se dice entonces que las obras son efectistas. Los efectos que producen están casi únicamente en los contrastes; juntan lo terrible y lo tierno, lo asqueroso y lo bello, lo suave y lo fuerte, lo claro y lo sombrío, lo vulgar y lo extraordinario. En literatura, a los efectos del contraste, se unen otros efectos que consisten en la descripción de cosas que nunca fueron descritas. Estas cosas son, habitualmente, detalles pornográficos que evocan el deseo sexual, o detalles de padecimiento y de muerte, que despierten el horror; así, al describirnos un asesinato, se nos da una relación médica de los tejidos lacerados, del olor, de la cantidad y el color de la sangre. En

pintura y en escultura, un efecto de contraste que se usa mucho, consiste en tratar un detalle con gran cuidado, mientras que se deja el resto de la obra poco menos que abocetado. En el teatro todo se vuelven escenas de asesinato, de locura, de muerte, y no muere nadie sin que se nos haga asistir a todas las fases de su agonía. En música, los efectos más comunes son un *crescendo* brusco, pasando de los sonidos más tenues a los más violentos; una repetición de los mismos sonidos, con arpeggios en todas las escalas y por todos los Instrumentos; o una serie de armonías, tonalidades y ritmos diferentes de los que naturalmente nacerían del pensamiento musical, de modo que nos asombren por lo poco previstos. Añadiré que toda la música contemporánea abusa del efecto puramente físico, que consiste en hacer más ruido del necesario.

Hay, además, otro efecto de esta categoría que hoy es común a todas las artes: consiste en hacer expresar por un arte lo que sería natural que expresara otro, y por ejemplo, se encarga a la música que nos describa acciones o paisajes (esto es propio de la *música de programa* de Wagner y de sus sucesores). O bien, como los decadentes, se pretende obligar a la pintura, al drama o a la poesía a sugerir ciertos pensamientos.

El último método consiste en provocar la curiosidad, de modo que absorba la inteligencia y le impida sentir la falta de arte verdadero. Antes se provocaba la curiosidad

complicando las intrigas, y hoy este procedimiento se ha cambiado por el de la *autenticidad*, es decir, por la pintura detallada de un período histórico o de una rama de la vida contemporánea. Así, para absorber el espíritu del lector, los novelistas le describen a menudo la vida de los egipcios o romanos, la de los obreros de una mina o la de los dependientes de un gran almacén. La curiosidad puede provocarse también por la elección de las expresiones. Este es un artificio muy en boga. Versos y prosa, comedias, cuadros, sinfonías, todo está combinado de modo que se deba adivinar su sentido como en las charadas: despiértase la curiosidad, se trata de adivinar, se distrae uno, y se hace la ilusión de haber experimentado una emoción artística.

Se oye decir muy a menudo que una obra de arte es excelente porque es poética, o bella, o efectista, o interesante; cuando en realidad: el mejor de esos cuatro atributos, no sólo no puede servir para demostrar la excelencia de una obra de arte, sino que nada tiene que ver con el arte verdadero.

Poético significa, simplemente, tomado de otra parte. Todas las imitaciones recuerdan al espectador o al oyente vagas memorias de impresiones artísticas producidas por obras anteriores; pero jamás pueden transmitirnos los sentimientos mismos del artista. Una obra fundada en otras anteriores, por ejemplo, el *Fausto*, de Goethe, puede estar bien ejecutada y ser muy bella; pero jamás producirá una

verdadera impresión artística, porque le falta el carácter principal, la unidad, el conjunto, esa alianza profunda de la forma y el fondo que expresa los sentimientos experimentados por el artista. Este, empleando tal método, consigue transmitirnos sentimientos que le fueron transmitidos a su vez, y su obra es un reflejo de arte, no arte. Decir de tal composición que es buena porque es poética, es decir, porque se parece a otra obra de arte, es lo mismo que si se dijera de una moneda de plomo que es buena porque se parece a una moneda de plata.

El ornato artístico, que tanto alaban nuestros tratadistas de estética con el nombre de belleza, tampoco puede servir para dar la norma de la calidad de una obra artística. El carácter esencial del arte consiste en transmitir a otros hombres las emociones experimentadas por el artista; y la emoción artística no sólo no coincide siempre, con la belleza, sino que a veces es contraria a ella. La vista de los padecimientos más horribles puede movernos a conmiseración, a simpatía, puede despertar nuestra admiración por la grandeza de alma de aquel que padece, y en cambio, la vista de una figura de cera aun cuando sea muy bella, puede no producirnos emoción alguna. Valuar una obra de arte según su grado de belleza, como si se juzgara la fertilidad de un terreno por lo magnífico de su situación.

El tercer método de falsificación del arte, el que consiste

en multiplicar los efectos de brocha gorda, nada tiene de común tampoco con el arte verdadero, pues el efecto, ya sea de novedad o de contraste, o de horror, no será nunca la expresión de un sentimiento; sólo producirá una acción sobre nuestros nervios. Cuando un pintor representa con exactitud perfecta una herida que sangra, la vista de tal herida me asombra; pero esto no es arte. Una nota sostenida durante mucho rato por un órgano nos produce también asombro, puede hasta hacernos llorar; pero aquello no es música, porque no hay sentimiento expresado. Sin embargo, tales efectos fisiológicos los toman por arte personas de nuestra sociedad, no sólo en música, sino en poesía, en pintura, en el teatro. No hay en verdad burla más amarga que la que consiste en decir que el arte contemporáneo *se refina*. Nunca, por lo contrario, el arte persiguió, como ahora, los efectos de brocha gorda, nunca fue tan grosero. Europa entera admira una comedia nueva, *Hannele*, de Hauptmann, en la que el autor quiere enternecernos hablando de una joven perseguida. Para provocar tal sentimiento por medio del arte, podía encargarse a uno de sus personajes que expresara su piedad por la joven de un modo que nos conmoviera, o de escribir con sinceridad los tormentos de la joven. Pero no pudiendo o no queriendo emplear tales medios, ha escogido otra más difícil para el director de escena, pero infinitamente más fácil para él. Nos muestra a la joven muriendo en escena; y para acentuar el efecto fisiológico de esta agonía sobre nuestros nervios, hace extinguir todas las luces de la sala,

quedando el espectador a oscuras. A los sonidos de una música siniestra nos hace ver cómo el borracho de su padre persigue a la joven y le pega. La joven se desploma, gime, suplica, y muere. Unos ángeles, que aparecen a la sazón, se la llevan.

Y los oyentes, que no pudieron dejar de experimentar cierta excitación, se van convencidos de haber experimentado un verdadero sentimiento artístico. El caso es que no hay nada artístico en una excitación de tal especie, sino una mezcla de vaga piedad por los otros y del placer de pensar que uno mismo queda indemne de tales penas. El efecto que nos producen las obras de este género es de igual naturaleza que el que nos produce la vista de una ejecución capital o el que producían a los romanos los suplicios del circo.

La subordinación del *efecto* a los sentimientos artísticos se advierte hoy de un modo particular en la música, porque este arte tiene por su naturaleza una acción fisiológica inmediata sobre los nervios. En vez de expresar, por medio de una melodía revestida de armonías apropiadas, los sentimientos que experimentó, el compositor de la nueva escuela acumula y complica las sonoridades; tan pronto acentuándolas como atenuándolas de nuevo, produce en el auditorio un efecto particular de excitación nerviosa. Y el público toma este defecto fisiológico por un efecto artístico.

El cuarto método, el de la curiosidad, se confunde

frecuentemente con el arte. ¿Cuántas veces no oímos decir que un poema, una novela, un cuadro, y hasta una obra musical son *interesantes*? Decir que una obra de arte es interesante, equivale o a decir que nos enseña algo nuevo o que adivinamos sólo poco a poco su sentido y que nos divierte entregarnos a tal adivinación. Ni en uno ni en otro caso tiene nada que ver el interés con la impresión artística.

El objeto del arte es hacernos experimentar los sentimientos que experimentó el artista; pero el esfuerzo de inteligencia que necesitamos para asimilarnos la nueva información que nos trae una obra o para adivinar los enigmas que contiene, este esfuerzo, decimos, distrayendo nuestro espíritu de la emoción expresada, nos impide sentirla: de modo que no sólo el hecho de ser *interesante* no contribuye en nada al valor artístico de una obra de arte, sino que antes bien es un obstáculo para la verdadera impresión artística.

Muchas condiciones debe reunir un hombre para poder producir una verdadera obra de arte. Este hombre debe hallarse al nivel de las más altas concepciones religiosas de su tiempo; debe experimentar sentimientos y tener el deseo y la capacidad de transmitirlos a otros; debe tener, por fin, para una de las diversas formas del arte, esa capacidad especial que se llama talento. Es muy raro que un hombre reúna tales condiciones. Pero para producir sin cesar esas falsificaciones de arte, que hoy pasan por arte

verdadero, que hoy pagan tan bien, sólo hay que tener talento, cosa corriente y sin valor ninguno. Entiendo por *talento* la habilidad: en literatura, la habilidad que sirve para expresar fácilmente los pensamientos y sensaciones, para notar y recordar los detalles típicos; en pintura, para discernir y recordar las líneas, formas y colores; en música, para distinguir los intervalos; comprender y recordar la sucesión de sonidos. Basta que un hombre tenga hoy día ese talento, y que sepa elegir una especialidad, para que, con el auxilio de los métodos de falsificación de que di cuenta, pueda fabricar indefinidamente obras destinadas a satisfacer la necesidad de nuestras clases superiores. En todas las ramas del arte existen reglas y recetas precisas que permiten engendrar obras de tal especie sin experimentar ningún sentimiento. Así el hombre de talento que sepa las reglas de su oficio puede producir en frío obras que pasarán por artísticas.

Hoy se produce una cantidad tan inmensa de esas obras que hay hombres que conocen centenares y millares de obras pseudoartísticas, y que no han visto jamás una sola de arte verdadero, ni saben siquiera a qué se reconoce el verdadero arte.

Capítulo 11

EL ARTE PROFESIONAL, LA CRÍTICA, LA ENSEÑANZA ARTÍSTICA: SU INFLUENCIA EN LA FALSIFICACIÓN DEL ARTE

Esta enorme y creciente difusión de las falsificaciones del arte en nuestra sociedad, se debe al concurso de tres factores, a saber: 1° el provecho material que las falsificaciones reportan a los artistas; 2° la crítica; y, 3° la enseñanza artística.

Cuando el arte era aún universal, y sólo el arte religioso era apreciado y recompensado, no había falsificaciones, o, si las había, no tardaban en desaparecer, estando expuestas a la crítica de la nación entera. Pero tan pronto como se produjo la distinción entre el arte de los escogidos y el arte popular, tan pronto como las clases superiores dieron en aclamar cualquier forma artística, con tal que les aportase algún placer, tan pronto, en fin, como esas clases comenzaron a remunerar su pretendido arte, más aún que

otra cualquiera actividad social, un gran número de hombres se empleó en este género de actividad, y el arte tomó un carácter nuevo y se convirtió en profesión.

Y tan pronto como ocurrió esto, la principal y más preciosa cualidad del arte, la sinceridad, debilitóse en grado sumo, condenada de antemano a una pronta desaparición. El arte, el arte verdadero fue substituido por la falsificación del arte.

El artista de profesión, en efecto, está obligado a vivir de su arte, y esto le fuerza a inventar indefinidamente para sus obras innumerables motivos. Ved, por ejemplo, qué diferencia existe entre las obras producidas, de una parte, por hombres como los profetas hebraicos, los autores de Salmos, Francisco de Asís, Fray Angélico, los autores de la *Iliada*, y de la *Odisea*, los de leyendas y canciones populares, todos aquellos hombres de otros tiempos, que, no solamente no eran recompensados por sus obras, sino que ni aun se cuidaban de unir a ellas sus nombres; y, de otra parte, las obras producidas por los poetas cortesanos, por los pintores y músicos, colmados de honores y de dinero... Pero es aún mayor la diferencia entre la obra de los verdaderos artistas y la de los profesionales del arte, que al presente llenan el mundo, viviendo todos de su comercio, es decir, del dinero que reciben de los directores de periódicos, editores, empresarios y otros intermediarios, encargados de poner a los artistas en relación con los consumidores del arte.

El profesionalismo es la causa primera de la difusión entre nosotros de las falsificaciones del arte.

La segunda causa es el nacimiento, aún muy reciente, y el desenvolvimiento de la crítica, es decir, de la valuación del arte, no para todo el mundo, no en modo alguno para los hombres sencillos y sinceros, sino para los eruditos, seres de inteligencia pervertida, y repletos al mismo tiempo de confianza en sí mismos.

Hablando de la relación entre críticos y artistas uno de mis amigos decía, medio en broma: *Críticos son los tontos que discuten a los sabios*. Es ésta una definición inexacta, injusta y de una dureza excesiva; pero no deja de contener una parte de verdad; y, en todo caso, es incomparablemente más justa que la que considera a los críticos en posesión de derechos y de medios para explicar las obras de arte.

¡Explicar! ¿Qué es lo que ellos explican? El artista, si lo es verdadero, ha transmitido, por medio de su obra, a los demás hombres los sentimientos que experimentaba. Y en estas condiciones, ¿qué queda por explicar?

Si una obra de arte es buena, el sentimiento moral o inmoral, expresado por el artista, se transmite de él a los demás hombres. Si se transmite a ellos y ellos lo sienten, todas las explicaciones son superfluas. Si no se transmite, ninguna explicación será bastante a remediarlo. La obra del artista no puede ser explicada. Si el artista hubiera podido

explicar con palabras lo que desea transmitirnos, con palabras habríase expresado. Si se valió del conducto del arte para expresarse, es sin duda, porque las emociones no podían ser transmitidas por medio de otro conducto. ¿Qué puede decirse de la risa o de las lágrimas que nos ayudan si es posible, a emocionarnos? Cuando un hombre intenta interpretar con palabras, las obras de arte, prueba su incapacidad para sentir la emoción artística. Y, efectivamente, así sucede. Por extraño que ello pueda parecer, los críticos han sido siempre hombres menos accesibles que los demás al contagio del arte. Son, por lo común, hábiles escritores, instruidos e inteligentes, pero cuya capacidad para ser emocionados por el arte está por completo pervertida o atrofiada. Y de esto viene que sus escritos han contribuido siempre y contribuyen poderosamente a pervertir el gusto del público que los lee y que se fía de ellos.

La crítica no existía, no podía existir en sociedades en las que el arte se dirigía a todos, donde, por consiguiente, expresaba una concepción religiosa de la vida, común a un pueblo entero. No se produjo, no podía ser producida más que sobre el arte de las clases superiores, que no tenía por base la conciencia religiosa de su tiempo.

El arte universal tiene un criterio eterno definido e indudable: la conciencia religiosa. El arte de las clases superiores carece de este criterio, y esto sucede porque los

que quieren apreciar este arte, se ven obligados a valerse de un criterio externo. Y este criterio lo encuentran en los juicios de *l'élite*, es decir, en la autoridad de hombres considerados como superiores a los otros, y no solamente en su autoridad, sino en la tradición formada por un conjunto de autoridades de igual jaez. Pero esta tradición es extremadamente falsa, tanto porque *l'élite* se engaña con demasiada frecuencia, como porque los juicios que han tenido valor en su tiempo, dejan de tenerlo cuando éste ha pasado. Por esto los críticos, faltos de base sólida para sus juicios, se aferran obstinadamente a sus tradiciones. Las tragedias clásicas han sido en otro tiempo consideradas como buenas; la crítica continúa considerándolas como tales. Dante ha sido tenido por un gran poeta, Rafael por un gran pintor, Bach por un gran músico, y nuestros críticos, faltos de medios para distinguir el buen arte del malo, continúan, no solamente teniendo a aquellos artistas por grandes, sino que tienen todas sus obras por admirables y dignas de ser imitadas. Nada ha contribuido ni contribuye a la perversión del público en tal grado, como las autoridades que la crítica pone por delante. Un hombre produce una obra de arte en la que expresa a su manera un sentimiento, que él mismo ha experimentado. Su sentimiento se transmite a los demás hombres, y su obra atrae la atención. Pero entonces la crítica, defendiéndose, declara que, sin ser mala, no es sin embargo la obra de un Dante, ni de un Shakespeare, ni de un Goethe, ni de un Rafael, ni de un Beethoven. Y el joven artista vuelve al trabajo para copiar a

los maestros que le aconsejan que imite, y produce obras, no sólo raquíticas, sino falsas, falsificaciones del arte.

Así, por ejemplo, nuestro Puchkine escribe poemitas, su *Onegin*, su *Tzigane*, obras de un valor muy desigual, pero que son todas, no obstante, obras de un arte verdadero. Pero he aquí que bajo la influencia de la crítica mentirosa que exalta a Shakespeare, el mismo Puchkine escribe su *Boris Godunof*, una obra amanerada y fría; y he aquí que los críticos exaltan esta obra y la proponen como modelo, y he aquí que, en efecto, todo el mundo la imita, Ostrowsky en su *Minine*, Alex Tolstoy en su *Czar Boris*, etc.

Estas imitaciones han atestado todas las literaturas de obras mediocres y absolutamente inútiles. Y aquí está el peor mal que causan los críticos: careciendo de la facultad de ser emocionados por el arte (y les falta forzosamente, pues sin ello no tentarían lo imposible, pretendiendo interpretar las obras de arte), ni saben conceder importancia, ni tributar elogios más que a las obras amaneradas y producidas a sangre fría. Por eso es por lo que ensalzan con tanta seguridad, en literatura, a los trágicos griegos, a Dante, a Tasso, a Milton, a Goethe y entre los autores más recientes, Zola e Ibsen, en música, a Beethoven en su última manera y a Wagner. Para justificar el elogio entusiástico que hacen de estos grandes hombres, construyen infatigablemente vastas teorías; y vemos a hombres de talento ocuparse en componer obras en

conformidad con aquellas teorías, y frecuentemente, hasta artistas verdaderos hacen violencia a su género, y se someten a ellas.

Toda obra de falso arte ensalzada por los críticos constituye como una puerta, a través de la cual se cuelan las medianías.

Si los Ibsen, los Maeterlinck, los Verlaine, los Mallarmé, los Puvis de Chavannes, los Klinger, los Böcklin, los Stuck, los Liszt, los Berlioz, los Wagner, los Brahms, los Ricardo Strauss, etc., son posibles en nuestro tiempo, así como la masa inmensa de mediocres imitadores, se lo debemos a los críticos, que continúan, aún hoy, elogiando ciegamente las obras rudimentarias y frecuentemente huera de sentido de los antiguos griegos, Sófocles, Eurípides y Aristófanes, así como también la obra de Dante, de Tasso, de Milton, de Shakespeare, la obra entera de Miguel Angel, comprendiendo en ella su absurdo *Juicio Final*, toda la obra de Bach, toda la obra de Beethoven sin exceptuar su último periodo.

Nada más típico, desde este punto de vista, que el caso de Beethoven. Entre sus numerosas producciones se encuentran, a despecho de una forma siempre artificiosa, obras de arte verdadero. Pero se vuelve sordo, no puede oír nada, y comienza a escribir obras extrañas, enfermizas, cuya significación permanece con frecuencia oscura. Sé que los músicos pueden imaginar los sonidos, y que les es casi

posible oír lo que leen en el pentagrama; pero sus sonidos imaginarios jamás podrán reemplazar a los sonidos reales, y un músico debe oír materialmente sus obras para poder darles una forma perfecta. Puesto que Beethoven nada podía oír, esta condición le imposibilitaba para perfeccionar sus obras. Pero la crítica, habiendo reconocido en él a un gran compositor, ha echado mano precisamente de sus obras imperfectas, y a veces anormales, para rebuscar en ellas a toda costa bellezas extraordinarias. Y para justificar estos elogios, pervirtiendo el sentido mismo del arte musical, ha atribuido a la música la propiedad de pintar precisamente lo que no puede pintar. Y bien pronto aparecieron los imitadores, una muchedumbre innumerable de imitadores, que se entregaron a la tarea de copiar esas obras enfermizas e incompletas, esas obras que Beethoven no pudo perfeccionar suficientemente para darles un pleno valor artístico.

Y apareció entre ellos Wagner. Comenzó por amalgamar, en sus artículos de crítica, las últimas obras de Beethoven con la teoría mística de Schopenhauer, que hacía de la música la expresión de la esencia misma de la Voluntad. Después de lo cual, se puso a componer una música más extraña aún, fundándose en aquella teoría y en su sistema de unión de todas las artes, y de Wagner salió una nueva multitud de imitadores, separándose cada vez más del arte verdadero.

Tales son los resultados de la crítica. Y no menos desastrosa es la verdadera causa que contribuye a la perversión del arte de nuestro tiempo: me refiero a la enseñanza artística.

Desde el día en que el arte, dejando de dirigirse a un pueblo entero, no se dirigió más que a una clase de ricos, convirtiéndose en profesión: desde el día en que se convirtió en profesión, fueron inventados métodos para su enseñanza; las personas que escogieron tal profesión, se pusieron a estudiar aquellos métodos; y así se formaron las escuelas profesionales, clases de retórica o de literatura en las escuelas públicas, academias de pintura, conservatorios de música y de arte dramático. Semejantes escuelas tienen por objeto la enseñanza del arte. Pero el arte es la transmisión a otros hombres de un sentimiento experimentado por el artista. ¿Cómo, pues, puede ser enseñado esto en las escuelas?

No hay escuela alguna que pueda excitar en un hombre el sentimiento, y menos aún que pueda enseñarle cómo podrá expresar ese sentimiento de la manera especial que le es peculiar. ¡Y, sin embargo, es en ambas cosas donde reside la esencia del arte!

Todo lo que en las escuelas pueden enseñar es el medio de expresar los sentimientos experimentados por otros artistas, de la manera que esos otros artistas los han expresado. Y esto es precisamente lo que enseñan las

escuelas profesionales; y sus enseñanzas, lejos de contribuir a extender el arte verdadero, contribuyen a extender las falsificaciones del arte, haciendo así más que los otros factores por destruir en los hombres la comprensión artística.

En literatura, aprenden los jóvenes, cómo, sin decir nada, se puede escribir una composición de más o menos páginas sobre un motivo cualquiera, y escribirla de tal manera, que se parezca a los escritos de autores de celebridad reconocida.

En pintura, aprenden a dibujar y a pintar como han pintado y dibujado los maestros anteriores, y a representar el desnudo, es decir, lo que menos se ve en la realidad, y lo que el hombre ocupado en la realidad tiene menos ocasiones de pintar.

En composición, se enseña a los jóvenes presentándoles motivos parecidos a los que han sido tratados ya por los grandes maestros.

De la misma manera, en las escuelas de arte dramático, los alumnos aprenden a recitar monólogos exactamente lo mismo que los recitan los actores célebres. Y lo mismo en música. Toda la teoría de la música es una repetición de los métodos de que se han servido los músicos célebres. En cuanto a la ejecución musical, se convierte cada vez más en mecánica y semejante a la de un autómatas.

Corrigiendo un día un estudio de uno de sus discípulos, el pintor ruso Brulof, hizo en él uno o dos retoques, y bien pronto el mediocre estudio adquirió vitalidad. *¡Oh, apenas ha dado usted una pincelada, y he ahí que está todo cambiado!*, dijo el discípulo. *¡Eso significa que el arte comienza donde comienza esa pincelada!*, respondió Brulof.

Ningún arte como el de la ejecución musical para poner de relieve la justicia de este pensamiento. Para que esta ejecución sea artística, es decir, que nos transmita la emoción del autor, son necesarias tres condiciones principales, para no decir nada de otras. La ejecución musical sólo es artística cuando la nota es justa, cuando dura exactamente el tiempo debido, y cuando es emitida con la misma intensidad de sonido que se ha querido. La más pequeña alteración de la nota, el más pequeño cambio de ritmo, el más pequeño esfuerzo o debilidad del sonido destruyen la perfección de la obra, y, por consiguiente, su capacidad de emocionarnos. La transmisión de la emoción musical, que parece cosa tan sencilla y tan fácil de obtener, es en realidad una cosa que sólo se obtiene cuando el ejecutante encuentra el matiz infinitamente pequeño, necesario a la perfección. Es lo mismo en todas las artes. Y un hombre no puede descubrir esos matices sino cuando siente la obra, cuando se deleita directamente en contacto con ella. Ninguna máquina sabría hacer lo que hace un bailarín, que acomoda sus movimientos al ritmo de la música, ningún órgano de vapor podría hacer lo que hace

un pastor que canta bien, ningún fotógrafo lo que hace un pintor; ningún retórico encontrará la palabra o encadenamiento de palabras que encuentra sin esfuerzo el hombre que expresa lo que siente. Por eso las escuelas podrán enseñar, cuanto sea necesario para producir algo análogo al arte, pero jamás lo que se necesita para producir el arte mismo. La enseñanza de las escuelas termina donde comienza *la pincelada*, es decir, donde empieza el arte.

Y acostumbrar a los hombres a un algo análogo al arte, equivale a quitarles la costumbre de la comprensión del arte verdadero. Así se explica que no haya peores artistas que los que han pasado por las escuelas y han tenido éxito en ellas. Las escuelas profesionales producen una hipocresía del arte, exactamente del mismo género que la hipocresía de la religión que producen los seminarios, escuelas de teología, etc. Y por lo mismo que es imposible en una escuela hacer de un hombre un educador religioso, así también es imposible enseñarle a convertirse en artista.

Las escuelas de arte tienen una influencia doblemente funesta. Destruyen, desde luego, la capacidad para producir el arte verdadero en todos aquellos que han tenido la desdicha de entrar en ellas y de perder allí siete, ocho o diez años de su vida. Y, en segundo lugar, producen enormes cantidades de esos falsificadores del arte, que pervierten el gusto de las masas que están en camino de invadir el mundo.

No pretendo que los jóvenes dotados de talento no deban conocer los métodos de las diferentes artes tal como, antes que ellos, los han elaborado los grandes artistas. Pero bastaba, para enseñárselos, que se crease en todas las escuelas elementales, clases de dibujo y de música, al salir de las cuales los jóvenes bien dotados podrían perfeccionarse con toda independencia en la práctica de su arte.

Queda, pues, demostrado que estas tres cosas: la profesionalización de los artistas, la crítica y la enseñanza de las artes han dado por resultado convertir a la mayoría de los hombres en seres incapaces de comprender lo que es el arte, preparándolos así para aceptar como arte las más groseras falsificaciones.

Capítulo 12

LA OBRA DE WAGNER, MODELO PERFECTO DE FALSIFICACIÓN DEL ARTE

Si se quiere ver hasta qué grado han perdido los hombres de nuestro tiempo y de nuestra sociedad la facultad de sentir el arte verdadero, y tomado el hábito de aceptar como arte cosas que con el arte nada tienen de común, ningún ejemplo podrá servirnos mejor que la obra de Ricardo Wagner, en la que, no sólo Alemania, sino también Francia e Inglaterra, pretenden descubrir el arte más elevado y el más rico en horizontes nuevos.

El pensamiento fundamental de Wagner ha sido, como ya se sabe, que la música debía formar cuerpo con la poesía, expresar todos los matices de una obra poética. Es éste un pensamiento que él no ha hecho más que exteriorizar, pero que es, aunque antiguo, enteramente falso, pues cada una de las artes tiene su dominio definido, distinto al dominio

de las artes; y si la manifestación de dos de ellas se encuentran un instante reunidas en una sola obra, como sucede en la ópera, una de las dos debe, necesariamente estar sacrificada a la otra.

La unión del drama y de la música inventada en el siglo XVI por los italianos, que se imaginaban resucitar así el antiguo drama griego, no ha podido encontrar éxito más que entre las clases superiores, y esto sólo cuando un músico de talento (Mozart, Wéber, Rossini), inspirándose en un motivo dramático, se abandonaba, sin embargo, a su inspiración, y supeditaba el texto a la música. En las óperas de estos maestros, la única cosa importante es la música compuesta sobre cierto texto; pero en modo alguno el texto mismo; de esta manera se podría llegar al absurdo, como por ejemplo en *La flauta encantada*, sin dejar por eso la música de producir una impresión artística.

Esto es lo que Wagner ha soñado en corregir, uniendo de una manera más íntima la música y la poesía. Pero el arte de la música no podía someterse al arte dramático sin perder su propia significación, pues toda obra de arte, si es buena, es la expresión de un sentimiento íntimo del artista, de un sentimiento por completo excepcional, y que sólo encuentra su expresión en una forma especial; de tal suerte, que pretender que una producción de cierto arte haga cuerpo con una producción de otro arte distinto, es pedir lo imposible. En efecto, pedir que dos obras de diferentes

dominios artísticos sean, de una parte, excepcionales, sin ninguna semejanza, y que, sin embargo, coincidan y puedan formar un todo.

Es esto tan imposible como encontrar dos hombres o dos hojas de un árbol, que se parezcan exactamente. Y si dos obras de este arte coinciden, o es que la una es una obra de arte verdadera y la otra una falsificación, o que ambas son falsificaciones. Dos hojas naturales no pueden ser exactamente iguales, pero dos hojas artificiales pueden serlo. Lo mismo puede decirse de las obras de arte.

Si la poesía y la música pueden ser apareadas, como sucede en los himnos y en los cantos, su acoplamiento jamás es una verdadera unión, y siempre el centro de gravedad se encuentra en una de las dos, de suerte que es una sola la que produce la impresión artística.

Pero aun hay más. Una de las condiciones principales de la producción artística es la libertad absoluta del artista en absoluta abstracción de toda exigencia exterior. Y la necesidad de ajustar una obra de música a una obra de otro arte, constituye una exigencia exterior de ese género, suficiente para destruir toda posibilidad de producción artística.

Esto es, en efecto, la que sucede con la música de Wagner. Y la prueba está en el hecho de que la música de Wagner carece del carácter esencial de toda obra de arte verdadero,

a saber, de esa unidad, y de esa integridad que hacen que el más pequeño cambio de forma sea suficiente para alterar la significación del conjunto. En una obra de arte verdadero, poema, cuadro, canto o sinfonía, es imposible cambiar de sitio una línea, una figura, un compás, sin que se comprometa el sentido de toda la obra, de la misma manera que es imposible, sin comprometer la vida de un ser orgánico, cambiar de sitio uno solo de sus órganos. En las últimas obras de Wagner, a excepción de aquellas partes menos importantes que tienen significación musical independiente, es posible hacer toda clase de transposiciones, poniendo delante lo que estaba detrás, o viceversa, sin que se modifique la significación musical. Y la razón de esto estriba en que la significación en la música de Wagner reside en las palabras y no en la música.

La parte musical de esos dramas de Wagner me hace pensar en el caso de uno de esos versificadores hábiles y hueros, de los que hoy forman legión, que conciben el proyecto de ilustrar con sus versos una sinfonía o una sonata de Beethoven, o una balada de Chopin. Sobre los primeros compases de un carácter especial, escribía los versos, correspondiendo al carácter de aquellos compases. Sobre los compases siguientes, de carácter diferente, escribiría otros versos. Y esta nueva tirada de versos no tendría ninguna relación íntima con la primera, y, además, los versos no tendrían ritmo ni rima. Suponeos ahora que ese poeta recitara, sin la música, los versos compuestos de

tal manera; tendréis una imagen exacta de lo que es la música de las óperas de Wagner, cuando se la escucha sin las palabras.

Pero Wagner no es solamente un músico, es también un poeta. Es preciso, pues, para juzgarle conocer también su poesía, esa poesía a la que él pretende subordinar la música. La principal de sus obras poéticas es *El anillo de los Nibelungos*. He leído con la mayor atención los cuatro libretos que contiene este poema, y no sabré persuadir suficientemente al lector de que los lea, para poder darse idea de una obra, en efecto, bien extraordinaria. Es un modelo de falsificación artística.

Pero se dice que es imposible juzgar las obras de Wagner sin verlas en la escena. La segunda *Jornada* de la Trilogía acaba precisamente de ser representada en Moscú, el invierno pasado. Es, según me han dicho, la parte mejor de toda la obra. Fui a verla representar, y he aquí lo que he visto:

Cuando llegué, la enorme sala estaba ya llena de arriba abajo. Estaban allí los grandes duques y toda la flor de la aristocracia, del comercio, de la ciencia, de la administración y de la burguesía media. La mayor parte del auditorio tenía en las manos un libreto, y se esforzaba en desentrañar su sentido. Vi también muchos músicos –algunos de edad madura, hombres con los cabellos grises– que seguían la música con una partitura ante los ojos.

Evidentemente, se trataba de una representación de las más importantes.

Llegué un poco retrasado; pero se me aseguró que el corto preludio que precede a la obra, no tenía apenas importancia, y que no había perdido mucho con faltar. Cuando entré, estaba en escena un actor, dentro de una decoración destinada a representar una cueva, y que, como siempre sucede, producía cualquier cosa, menos la ilusión de que fuese auténtica. El actor llevaba calzón de punto de mallas, una capa de piel, una peluca y una barba postiza, y, con sus manos blancas y finas, que delataban al comediante, forjaba una espada inverosímil con ayuda de un martillo imposible, de una manera con la que jamás ha manejado nadie un martillo; y; al mismo tiempo, abriendo la boca, de una manera no menos extraña, cantaba una cosa incomprensible. Toda la orquesta, durante aquel tiempo, se esforzaba en acompañar los extravagantes sonidos que salían de su boca.

El libreto me hizo saber que aquel actor representaba un poderoso gnomo que vivía en la cueva; y forjaba una espada para Sigfrido, el muchacho que él había educado. Y en efecto, yo había adivinado que representaba un gnomo, pues jamás dejaba, al andar, de doblar la rodilla para achicarse. El gnomo, abriendo siempre la boca de la misma extraña manera, continuó mucho tiempo cantando o gritando. La música, entretanto, seguía un curso singular:

hacia la impresión de principios que no continuaban, ni se acababan. El libreto me enseñó que el gnomo se contaba a sí mismo la historia de un anillo que un gigante se había apropiado, y que el gnomo deseaba procurarse con la ayuda de Sigfrido; y he aquí por qué forjaba una espada.

Después de este monólogo, que duró muy largo tiempo, oí a la orquesta otros sonidos, completamente diferentes de los primeros, y que también me produjeron la impresión de principios que no se acababan nunca. Y, en efecto, no tardó en aparecer otro actor, llevando un cuerno al hombro, y yendo acompañado de un hombre que corría en cuatro patas, disfrazado de oso. Este hombre se arrojó sobre el gnomo, que hurtaba el cuerpo, doblando siempre las rodillas. El actor del cuerno representaba el héroe del drama, Sigfrido. Los sonidos emitidos por la orquesta, antes de su aparición, estaban destinados a presentar su carácter. Se les llama el *leit-motiv* de Sigfrido. Estos sonidos se repiten cuantas veces aparece Sigfrido. Hay también una combinación fija de sonidos, un *leit-motiv* para cada uno de los personajes, y, siempre que el personaje que representa aparece en escena, la orquesta repite su *leit-motiv*, y por cada alusión que se hace a los personajes, la orquesta repite el *leit-motiv* del personaje. Todos los objetos tienen asimismo su *leit-motiv*. Hay *motivo* del anillo, del casco, del fuego, de la lanza, de la espada, del agua, etc.; y la orquesta repite los tales *motivos* cada una de las veces que se hace mención de aquellos diversos objetos.

Pero vuelvo al relato de la representación.

El actor del cuerno abre la boca, en forma tan poco natural como el gnomo, y continúa largo tiempo gritando palabras, y de igual manera le responde Mim, el gnomo. El sentido de esta conversación no puede ser adivinado sin auxilio del libreto; por él se sabe que Sigfrido ha sido educado por el gnomo lo que hace que le deteste, y busque siempre ocasión de matarlo. El gnomo ha forjado una espada para Sigfrido, pero éste no está contento. La conversación dura media hora larga y ocupa diez páginas del libreto. Ella nos revela que la madre de Sigfrido le ha parido en un bosque, que su padre tenía una espada, la misma cuyos pedazos trata Mim de forjar, y que Mim quiere impedir que el joven salga del bosque. Añadiré que, durante esta conversación, a la más ligera mención del padre, de la espada, etc., la orquesta no deja jamás de hacer oír el *leit-motiv* de aquellos personajes y de aquellas cosas.

Al fin, cesa la conversación; se escucha una música completamente distinta –el *leitmotiv* del dios Wotan. Llevando también peluca y calzón de punto, el dios, enderezado en una postura estúpida, con una lanza en la mano, comienza a referir toda una historia, que Mim no puede dejar de conocer a fondo, desde hace tiempo, pero que el autor ha juzgado preciso hacer conocer a sus oyentes. Y aun no refiere la historia de un modo sencillo, sino bajo la forma de enigmas, que él se hace plantear, obligándose a

sacrificar la cabeza si no averigua la respuesta. Y cuantas veces golpea el suelo con la lanza, se ve salir fuego, y se escuchan en la orquesta los *leit-motiv* de la lanza y el fuego. La orquesta, además, acompaña la conversación con una música, en la que se escuchan, hábilmente entremezclados los *leit-motiv* de los personajes de que se habla.

Estos enigmas tienen por único objeto hacernos comprender lo que son los gnomos, lo que son los gigantes, lo que son los dioses, y lo que ha sucedido en las obras anteriores. Para completar la explicación, Wotan propone a su vez tres enigmas, y después se va, y reaparece Sigfrido, y se entretiene con Mim, durante trece páginas del libreto. No se escucha, durante todo este tiempo, una sola melodía desarrollada; no se escucha más que un perpetuo entrelazamiento de los *leit-motiv* de las cosas y de los personajes mencionados. Mim quiere enseñar a Sigfrido el miedo, y Sigfrido responde que él no conoce el miedo. Terminadas por fin las trece páginas, Sigfrido coge uno de los pedazos que pretenden representar la bigornia, y lo forja, y canta: *¡Heaho, heaho, hoho! ¡Hoho, hoho, hoho, hoho! ¡Hoheó, haho, haheo, hoh!* Y así termina el primer acto.

Era tan fastidioso todo esto para mí, que permanecía a disgusto en mi asiento, y, tan pronto como terminó el acto primero, quise irme. Pero los amigos que me acompañaban solicitaron que me quedase. Me dijeron que era imposible

juzgar una obra por el primer acto, y que el segundo, sin duda, me gustaría más.

No tenía, sin embargo, nada que aprender, respecto a la cuestión que me había llevado al teatro. De un autor capaz de componer escenas como aquéllas, hiriendo todos los sentimientos estéticos, nada había que esperar; se podía estar cierto, sin esperarse más tiempo, de que todo lo que aquel autor había escrito sería hartamente malo, pues que evidentemente no sabía lo que era una obra de arte verdadero. Pero en torno mío se veía una admiración y un éxtasis generales, y para descubrir las causas de aquel éxtasis resolví esperar aún el acto segundo.

Acto II. – Noche. Después del crepúsculo. Además, todo el acto exornado con fulgores, nubes, claros de luna, tinieblas, fuegos mágicos, truenos, etc.

La escena representa un bosque, y en el fondo se percibe una cueva. A la entrada de la cueva un nuevo actor representa un nuevo gnomo. Entra el dios Wotan, siempre con su lanza, y en traje de viajero. De nuevo la orquesta hace oír su *motivo* unido esta vez a otro *motivo* en el tono más bajo posible. Este *motivo* de bajo, designa al dragón; los mismos sonidos de bajo se repiten aún más profundos. El dragón comienza por decir que quiere dormir; pero después se decide a mostrarse sobre el suelo de la cueva. El dragón está representado por dos hombres. Va vestido con una piel verde, escamosa; de un lado agita una cola de serpiente, y

del otro agita una boca de cocodrilo, por la que se ven aparecer llamas. Y el tal dragón –que sin duda ha querido dárselas de terrible, y que podría, en efecto, asustar a los niños de cinco años– dispone, para hablar, de una voz de profundidad terrible. Todo esto es tan estúpido, tan parecido a lo que se exhibe en las barracas de feria, que se pregunta uno cómo las personas de más de cinco años pueden presenciarlo seriamente; y, no obstante, millares de personas, al parecer ilustradas, asisten al espectáculo, y ven y escuchan todo aquello con éxtasis, con atención religiosa, enajenadas de placer.

Se ve aparecer a Sigfrido, con su cuerno, y a Mim también. La orquesta hace naturalmente oír los *leit-motiv* que les corresponden, y ellos se enzarzan en la discusión de si Sigfrido sabe o no sabe lo que es el miedo. Después se va Mim, y comienza una escena, que tiene la intención de ser eminentemente poética. Sigfrido, vestido como en el acto anterior, se tiende en una postura destinada a parecernos bella, y unas veces se calla, y otras veces habla consigo mismo. Sueña, escucha el canto de los pájaros, desea imitarles. Con esta intención, corta una rama con su espada, y se hace una flauta. El crepúsculo se hace más claro, los pájaros cantan: Sigfrido intenta imitar a los pájaros, sin dejar, no obstante, los *leit-motiv* de las personas y de los objetos de que he hablado. Y Sigfrido, no pudiendo conseguir que su flauta toque bien, se decide a tocar su cuerno.

Toda esta escena es insoportable. De música, es decir, de un arte que nos transmita un sentimiento experimentado por el autor, no hay en ella ni trazas. Y añado que nunca pude imaginarme nada más antimusical. Es algo así como si se sintiera, indefinidamente, una esperanza de música, seguida al punto de una decepción. Centenares de veces comienza algo musical, pero estos comienzos son tan cortos, están tan atestados de combinaciones de armonías, tan cargados de efectos de contraste, tan oscuros, terminan tan pronto, y lo que sucede en escena es de una falsedad tan inverosímil, que cuesta trabajo percibir aquellos embriones musicales, y mucho más llegar a emocionarse. Y, por encima de todo, desde el principio hasta el fin, la intención del autor es tan sensible, que no se ve ni se escucha a Sigfrido y los pájaros, sino un alemán de ideas estrechas, un alemán desnudo de gusto y de estilo, y que, habiéndose formado una concepción grosera de la poesía, trabaja para transmitirnos su concepción por los medios más groseros y más primitivos.

Ya se sabe que el sentimiento de desconfianza y de resistencia ante una obra nace siempre de una predeterminación demasiado evidente del autor. Es suficiente que se nos diga por adelantado: *Preparaos a llorar o a reír*, para que estemos seguros de no reír ni llorar. Pero cuando vemos que un autor nos manda emocionarnos con algo que no es emocionante, antes bien, es ridículo o chocante, y cuando vemos luego que este autor tiene la

íntima convicción de habernos conquistado, experimentamos un sentimiento penoso, parecido al que nos inspiraría una vieja, vestida con traje de baile y coqueteando con nosotros. Tal fue la impresión que sentí durante aquella escena, mientras que en torno mío veía una muchedumbre de tres mil personas, que, no solamente presenciaban sin pena aquellos absurdos, sino que creían deber suyo estar enajenados.

Me resigné, sin embargo, a escuchar la escena siguiente, en la que aparecía el monstruo con el consabido acompañamiento de notas de bajo, entremezcladas con el *leitmotiv* de Sigfrido; pero después del combate con el monstruo, de los rugidos, los fuegos, las estocadas, etc., me fue imposible aguantar más tiempo, y me fui del teatro con un sentimiento de repulsión, que hoy día aun no he podido olvidar.

Y pensaba involuntariamente en un campesino prudente, instruido, respetable, uno de esos hombres verdaderamente religiosos que yo conozco entre nuestros aldeanos. Me figuraba la terrible perplejidad que hubiera experimentado un hombre así presenciando lo que yo acababa de ver. ¿Qué pensaría al calcular cuánto trabajo se había malgastado para aquella representación, viendo aquel auditorio, viendo aquellos grandes de la tierra – hombres maduros, calvos, con la barba gris, hombres que él estaba acostumbrado a respetar– viéndoles sentados,

inmóviles, para mirar y oír seis horas seguidas, semejante amasijo de absurdos?

Y, sin embargo, un auditorio enorme, la flor de las clases ilustradas, presencia, durante seis horas aquella absurda representación; y todo el mundo sale de allí con la convicción de que, pagando tributo a aquellas extravagancias, ha adquirido un nuevo derecho a tenerse por *esclarecido* y por *avanzado*.

Hablo ahora del público de Moscú, pero este público no es más que una parte infinitamente pequeña del que, considerándose como lo selecto entre los intelectuales del mundo, se forja un mérito en el hecho de haber perdido en absoluto la facultad de la emoción artística, para poder, no sólo asistir sin repugnancia a aquella farsa estúpida, sino experimentar ante ella un placer extremo.

En Bayreuth, donde fue por vez primera representada la obra, las personas que se consideraban como la flor del mundo acudieron de los cuatro puntos cardinales, desparramaron millares de rublos para ver en escena cosas semejantes; y cuatro días seguidos miraron y escucharon, durante seis horas, aquella farsa estúpida.

Pero, ¿por qué esas personas han ido a Bayreuth, por qué continúan yendo a ver aquella obra, y por qué se la admira? Es ésta una pregunta que fatalmente se presenta. ¿Cómo explicar el éxito de las obras de Wagner?

La explicación es muy sencilla. Gracias a una situación excepcional, teniendo a mano los recursos de un rey, se encontró Wagner en estado de reunir cuantos métodos se habrían inventado, antes de él, para la falsificación del arte. He hablado tan extensamente de su obra, porque ninguna otra, que yo conozca, me hace ver tan claramente todos los métodos que sirven para falsificar el arte, tales como las trampas, el decorado, los efectos y el llamamiento a la curiosidad.

Desde el asunto, tomado de viejas leyendas, hasta las nubes, las salidas del sol y de la luna, Wagner ha empleado cuanto está considerado como poético. Encontramos en su obra el hada, la bella que duerme en el bosque, las ninfas, los fuegos subterráneos, los gnomos, las batallas, las espadas, el amor, el incesto, un monstruo, pájaros que cantan; hay allí un bien repleto arsenal de *poética*.

Añadid que todo allí es bonito. Son bonitos los trajes, y las decoraciones, y las ninfas y la walkyria. Son bonitos hasta los mismos sonidos. Porque Wagner, que estaba lejos de carecer de talento, ha inventado –verdaderamente inventado– para acompañar su texto, combinaciones de sonidos, tan bellos de armonía como de timbre. Toda esta belleza es de un orden asaz bajo y de un gusto grotesco, como las mujeres hermosas que se ven pintadas en los carteles, o como los peripuestos oficiales de una gran parada; pero todo ello es indudablemente bonito.

En tercer lugar, todo es en el más alto grado atrayente y efectista: los monstruos, los fuegos mágicos, las escenas en el agua, la oscuridad en la sala, la invisibilidad de la orquesta, y, después, las combinaciones armónicas nuevas, y por esta razón, sorprendentes.

En fin, todo es *interesante*. El interés no reside solamente en la cuestión de saber quién matará y quién será muerto, quién se casará y quién saldrá a continuación, el interés reside además en la relación de la música con el texto. El movimiento de las olas del Rin: ¿cómo expresará esto la música? Aparece en escena un gnomo sensual: ¿cómo podrá la música expresar un gnomo? ¿Cómo expresará su sensualidad? ¿Cómo pueden ser expresadas por la música, la bravura, o el fuego, o un anillo? ¿Cómo podrá entremezclar el autor el *leit-motiv* de las personas que hablan con el *leit-motiv* de las personas y de las cosas, cuando es él quien habla? Y el interés de las obras de Wagner no termina aquí. La música por si misma, es también un requerimiento constante de nuestra curiosidad. Se separa de todas las leyes anteriores a ella, y produce las modulaciones por completo nuevas (cosa, no solamente posible, sino hasta fácil para una música que rompe con toda ley orgánica). Las disonancias son nuevas, y están resueltas de una manera nueva. Todo esto es también muy *interesante*.

Son, pues, el aparato poético, la belleza, el efectismo y el

interés, los elementos que, merced a las particularidades del talento de Wagner y a las de su situación, se encuentran en sus obras llevados al más alto grado de perfección; de tal suerte que hipnotizan al espectador, como cualquiera quedaría hipnotizado escuchando durante muchas horas las divagaciones de un loco, declamadas con gran pujanza retórica.

Se me dirá: *Usted no puede juzgar de todo eso sin haber visto las obras de Wagner representadas en Bayreuth, con la sala oscura, la orquesta por completo oculta, y la ejecución impecable.* Quiero admitir esto; pero ello prueba precisamente, que no se trata aquí de arte, sino de hipnotismo. Es exactamente lo mismo que dicen los espiritistas. Para convencernos de la verdad de las apariciones, no dejan nunca de decir: *Usted no puede juzgar desde su casa; venga a nuestras sesiones.* Es decir: *Venga, y permanezca sentado varias horas seguidas, en la oscuridad, entre personas medio locas, renueve usted la experiencia una docena de veces, y verá lo que nosotros vemos.*

¿Y cómo no verlo? Colocaos en esas mismas condiciones y veréis cuanto queráis, y aun llegaréis más pronto a ese resultado, embriagándoos con vino o con opio. Igual efecto se produce por la audición de las óperas de Wagner. Permaneced cuatro días seguidos en la oscuridad, en compañía de personas cuyo estado de ánimo es anormal, y por intermedio de los nervios auditivos, someted vuestro

cerebro a la acción poderosa de comidas hechas a propósito para excitarle: no tardaréis en encontraros en condiciones anormales, hasta el punto de que los peores absurdos os causarán placer. Para llegar a este resultado, ni aun tendréis necesidad de los cuatro días: las seis horas que dura la representación de cada una de las *jornadas* son suficientes. ¿Qué digo? una sola hora basta para las personas que no poseen ninguna concepción clara de la que el arte debiera ser, y que han decidido de antemano que lo que van a ver es excelente, y que saben que permanecer indiferentes o descontentos ante aquella obra será considerado como una prueba de inferioridad o de falta de instrucción.

Yo he observado en Moscú al auditorio de Sigfrido. Había allí gentes que dirigían a las otras, y daban el tono: eran gentes que habían sufrido con anterioridad la acción hipnótica de Wagner, y que se dejaban llevar allí de nuevo, arrastradas por la costumbre. Estas gentes se encontraban en una condición de espíritu anormal, experimentaban un arrobamiento perfecto. A su lado estaban algunos críticos de arte, hombres en absoluto desposeídos de la facultad de ser emocionados por el arte, y que, por consiguiente, se encuentran siempre dispuestos a elogiar obras como las de Wagner, en las que todo es trabajo de inteligencia. A continuación de estos dos grupos, estaba la gran muchedumbre de ciudadanos, hombres indiferentes al arte, en los cuales la facultad de ser emocionados se encontraba pervertida y en parte atrofiada; y éstos se acogían

servilmente a la opinión. de los príncipes, financieros y otros aficionados, que, a su vez, se acogían al dictamen de los que expresaban su opinión más alto o en tono más seguro. –¡Oh, qué poesía! ¡Qué maravilloso es esto!... ¡Sobre todo los pájaros!... ¡Oh, sí, sí... estoy convencido! –así exclamaba toda aquella muchedumbre, repitiendo a tontas y a locas lo que acababa de oír afirmar a los hombres cuya opinión les parecía autorizada.

A pesar de esto, acaso había allí personas que se sentían molestas por lo absurdo y lo vulgar del pretendido arte nuevo; pero se callaban tímidamente, lo mismo que un hombre en ayunas permanece silencioso y tímido cuando se ve rodeado de borrachos.

Así es cómo, merced a la prodigiosa maestría con que falsifica el arte, sin nada de común con él, una obra grosera, baja y vacía de sentido, es admitida por el mundo entero, cuesta representarla millones de rublos y contribuye progresivamente a pervertir el gusto de las clases superiores, alejándolas cada vez más del arte verdadero.

Capítulo 13

DIFICULTAD DE DISTINGUIR EL ARTE VERDADERO DE SU FALSIFICACIÓN

De sobra sé que la mayoría de los hombres, hasta los más inteligentes, con dificultad reconocen una verdad, aun la más sencilla y evidente, si esta verdad les obliga a tener por falsas ideas a las que están aferrados, que han enseñado a otros y sobre las cuales han formado su vida. Así es que abrigo poca esperanza de que lo que digo de la perversión del gusto en nuestra sociedad, sea admitido por mis lectores, o siquiera tomado seriamente en consideración. Y, sin embargo, no puedo menos de plantear la conclusión a que fatalmente me conducen mis escarceos sobre el problema del arte. Esta conclusión es que lo que la mayor parte de nuestra sociedad mira como arte, como arte bueno, como el colmo del arte, lejos de ser eso, no es otra cosa que una falsificación del arte verdadero. Esta conclusión parecerá, ya lo sé, extraña y paradójica; pero si

solamente admitimos que el arte es una actividad humana, por medio de la cual ciertos hombres transmiten a otros sus sentimientos y no un culto de la belleza, ni una manifestación de la idea, ni nada parecido, nos veremos forzados a admitir aquella conclusión como está empleada. Si el arte es una actividad por la que el hombre transmite a otros sentimientos, fuerza nos será confesar que todo lo que llamamos arte en nuestra sociedad, de todos esos dramas, cuentos, novelas, cuadros, bailes, etc., apenas si la cienmilésima parte procede de una impresión sentida por el autor, no siendo el resto mas que falsificaciones de arte, en donde el gusto, el ornato, los efectos y el interés reemplazan al contagio del sentimiento. He leído en alguna parte que sólo en Paris el número de pintores pasa de veinte mil; probablemente, habrá otros tantos en Inglaterra, otros tantos en Alemania, otros tantos en el resto de los países de Europa. Resulta, pues, que existen en Europa cien mil pintores; aproximadamente; y sin duda se encontrarán también cien mil músicos y cien mil literatos. Si estos trescientos mil individuos producen cada uno tres obras por año, se puede contar anualmente con cerca de un millón de pretendidas obras de arte. Y ahora, ¿cuántos inteligentes en arte son impresionados por ese millón de obras? Sin hablar de las clases trabajadoras, que no tienen idea alguna de esas producciones, apenas si los hombres de las clases superiores conocen un millar de ese millón, y si pueden acordarse de una por cada diez mil. Consiste esto en que las tales obras son sólo simulacros de arte, no producen más

que la impresión de un pasatiempo para la muchedumbre de los ricos, y están destinadas a desaparecer tan pronto como son producidas.

La situación de un hombre de nuestra sociedad que pretendiese descubrir una obra de arte verdadero entre la masa de obras que quieren pasar por artísticas, se asemeja a la de uno a quien condujesen, durante dos leguas, a lo largo de una calle, cuyo pavimento fuese de mosaico de pedrería artificial, y quien quisiera reconocer el único diamante, rubí o topacio verdadero que él suponga poderse encontrar entre aquel millón de falsificaciones.

Aun más: la dificultad de distinguir las obras de arte verdadero está en nuestros días acrecentada por el hecho de que la calidad exterior del trabajo en las obras falsas, no sólo no es peor, sino que frecuentemente es mejor que en las verdaderas; pues la falsificación produce más efecto que el arte verdadero y sus asuntos son siempre más interesantes. ¿Cómo, pues, distinguir el arte verdadero del falso? ¿Cómo distinguir entre un millón de obras similares, una cuya forma externa no se diferencia de las otras?

Para un hombre cuyo gusto no estuviese pervertido sería esto tan fácil como fácil es para un animal que no tiene el olfato pervertido seguir un rastro en una selva, aunque se entrecruce con otros cien. El animal encuentra indefectiblemente ese rastro. Y lo mismo haría el hombre, si sus cualidades naturales no estuviesen pervertidas.

Encontraría infaliblemente, entre millares de objetos, la única obra de arte verdadero, es decir, que le comunica sentimientos particulares y nuevos. Pero no puede esto suceder con aquellos cuyo gusto ha sido pervertido por su educación o su manera de vivir. En ellos la facultad natural de ser impresionados por el arte se encuentra atrofiada, y al valuar las obras de arte se ven forzados a dejarse guiar por la discusión y el estudio, que contribuyen aún más a descaminarlos. Y tanto es así, que la mayor parte de los hombres en nuestra sociedad son absolutamente incapaces de distinguir una obra de arte de su más grosera falsificación. Estos hombres se condenan a permanecer horas enteras en el teatro, para escuchar obras de Ibsen, de Maeterlinck, de Hauptmann o de Wagner; creen obligatorio el leer las novelas de Zola, Huysmans, Bourget o Kipling, mirar los cuadros que representan, o bien cosas incomprensibles, o bien otras que pueden ver mejor en la vida real; y consideran como una necesidad para ellos estar enamorados de todo eso, imaginándose que es arte, mientras que las obras de arte verdadero les inspiran profundo desprecio, sencillamente porque, en su círculo, aquellas obras no están catalogadas entre las obras de arte.

Y así, por extraño que esto pueda parecer, afirmo que entre los hombres de nuestra sociedad, de los cuales algunos componen versos, novelas, óperas y sinfonías, pintan cuadros y esculpen estatuas, y discuten y condenan, y exaltan mutuamente sus producciones, afirmo que; entre

todos esos hombres, hay apenas un centenar que conocen el sentimiento producido por una obra de arte, y distinguen ese sentimiento de las diferentes formas de diversión y de excitación nerviosa que pasan, en nuestros días, por obras de arte.

Capítulo 14

EL CONTAGIO ARTÍSTICO, CRITERIO DEL ARTE VERDADERO

Y, sin embargo, hay un signo cierto e infalible para distinguir el arte verdadero de sus falsificaciones: es lo que llamaré contagio artístico. Si un hombre, sin esfuerzo alguno de su parte, recibe, en presencia de la obra de otro hombre, una emoción que le une a él, y otros han recibido al mismo tiempo igual impresión, es que la obra, en presencia de la cual se encuentra, es una obra de arte. Y una obra que puede ser bella, poética, rica en efectos e interesante, no es obra de arte si no despierta en nosotros aquella emoción particular, la alegría de sentirnos en comunión artística con el autor y con los hombres en compañía de quienes leemos, vemos o escuchamos la obra en cuestión.

Sin duda, éste es un signo por completo interno, y sin duda las personas que jamás han experimentado la impresión

producida por una obra de arte, pueden imaginarse que el entretenimiento y la excitación nerviosa que provocan las falsificaciones constituyen impresiones artísticas. Pero tales personas no son como los daltonistas, a los cuales nadie puede convencer de que el color rojo no es el color verde. Fuera de ellas, para todo hombre de gusto no pervertido o atrofiado, el signo que dejó dicho conserva todo su valor, permitiéndole distinguir claramente la impresión *artística* de todas las demás. La particularidad principal de esta impresión consiste en esto: en que el hombre que la recibe, encuéntrase, por decirlo así, confundido con el artista. Le parece que los sentimientos que le transmiten no provienen de otra persona, sino de sí mismo, y que cuanto el artista expresa, él mismo pensaba, hacia tiempo, expresarlo. La obra de arte verdadero suprime la distinción entre el hombre a quien se dirige y el artista, como asimismo entre aquel hombre y todos los demás a quien se dirige la obra. Y en esta supresión de toda separación entre los hombres, en esta unión entre el público y el artista, consiste la principal virtud del arte.

¿Experimentamos este sentimiento en presencia de una obra? Es que se trata de una obra de arte. ¿No lo experimentamos, no nos sentimos unidos al autor y a los hombres a quienes la obra está dedicada? Es que no hay arte en la obra. Y no solamente el poder del contagio es el signo infalible del arte, sino que el grado de ese contagio es la única medida de la excelencia del arte.

Cuanto más fuerte es el contagio, tanto más verdadero es el arte, como tal arte, independientemente de su contenido, es decir, del valor de los sentimientos que nos transmite.

Y el grado del contagio artístico depende de tres condiciones: 1° de la mayor o menor singularidad, originalidad, novedad de los sentimientos expresados; 2°, de la mayor o menor claridad en la expresión de esos sentimientos; 3°, de la sinceridad del artista, o de la intensidad mayor o menor con que experimenta él mismo los sentimientos que expresa.

Cuanto más singulares y nuevos son los sentimientos, más se aferran al individuo a quien se transmiten. Este recibe una impresión tanto más viva, en cuanto es más singular y más nuevo el estado de alma a que se encuentra transportado.

La claridad con que son expresados los sentimientos determina en segundo lugar el contagio, porque, dada nuestra impresión de estar unidos con el autor, es mucho más grande nuestra satisfacción, si se encuentran claramente expresados aquellos sentimientos que, desde hace tiempo, nos parece experimentar y que acabamos de expresar felizmente.

Pero, sobre todo, el grado del contagio artístico se determina por el grado de sinceridad del artista. Desde que

el espectador, el oyente, el lector, adivinan que el artista está emocionado por su propia obra, se asimilan todos sus sentimientos; y por lo contrario, cuando adivinan que el autor no produce su obra para sí mismo, que no siente lo que expresa nace en ellos un deseo de resistencia, y ni la novedad del sentimiento, ni la claridad de la expresión les lleva a la emoción deseada.

Hablo de las tres condiciones del contagio artístico; pero, en realidad, las tres se reducen a la última, que exige al artista que experimente por cuenta propia, los sentimientos que expresa. Esta condición implica, en efecto, la primera, pues si el artista es sincero expresará el sentimiento tal como lo ha experimentado; y, como cada hombre difiere de los demás, los sentimientos del artista serán tanto más nuevos para los demás hombres, cuanto más profundamente los haya él experimentado. Y, de la misma manera, cuanto más sincero es el artista, con mayor claridad expresará el sentimiento nacido en su corazón.

La sinceridad es también la condición esencial del arte. Esta condición está siempre presente en el arte popular, y falta casi siempre en el arte de las clases superiores, en el que el artista tiene siempre en cuenta las circunstancias de provecho, de conveniencia o de amor propio profesional.

He aquí, pues, por qué signo cierto se puede diferenciar el arte verdadero de su falsificación, y cómo es posible medir el grado de excelencia del arte, como arte en sí,

independientemente de su contenido. Pero se presenta ahora otro problema: ¿por qué signo se distinguirá, en el contenido del arte, cuál es bueno y cuál es malo?

Capítulo 15

EL ARTE BUENO Y EL MALO

El arte es, como la palabra, uno de los instrumentos de unión entre los hombres, y, por consiguiente, de progreso, es decir, la marcha progresiva de la humanidad hacia la dicha. La palabra permite a las generaciones nuevas conocer cuánto han aprendido, por la experiencia y la reflexión, las generaciones precedentes y los más sabios de sus contemporáneos; el arte permite a las generaciones nuevas experimentar los mismos sentimientos que han experimentado las precedentes, y los mejores de sus contemporáneos. Y de la misma manera que se verifica la evolución de los conocimientos, cuando los conocimientos reales y útiles substituyen a los caducos, igual se genera la evolución de los sentimientos por medio del arte. Los sentimientos inferiores, menos buenos o menos útiles para la dicha del hombre, son substituidos sin cesar por mejores sentimientos, más útiles para aquella dicha. Tal es el destino

del arte. Y, por consiguiente, el arte, en cuanto a su contenido, es mejor cuando mejor cumple aquel destino, y es menos bueno, cuando lo cumple menos bien.

Luego, la valuación de los sentimientos, o sea la distinción entre los que son buenos y los que son malos para la dicha del hombre, es obra de la *conciencia religiosa* de una época.

En todas las épocas históricas y en todas las sociedades, existe una concepción superior –propia de cada época– del sentido de la vida, y ella es la que determina el ideal de felicidad, hacia el cual tienden cada época y cada sociedad. Esta concepción constituye la conciencia religiosa. Y esta conciencia se encuentra siempre expresada con claridad por algunos hombres escogidos, mientras que el resto de sus contemporáneos la sienten con mayor o menor intensidad. Nos parece, a veces, que esta conciencia falta en ciertas sociedades; pero, en realidad, no es que falte, es que no queremos verla, porque no está de acuerdo con nuestra peculiar manera de vivir.

La conciencia religiosa es a la sociedad lo que la corriente a un río. Si el río corre, es que hay corriente que le hace correr. Y si la sociedad vive, es que existe una conciencia religiosa que determina la corriente que siguen todos los hombres de esa sociedad.

Por esto, en toda sociedad ha habido y habrá siempre conciencia religiosa. Y en conformidad con esta conciencia

religiosa, han sido valuados siempre los sentimientos expresados por el arte. Y solamente sobre la base de la conciencia religiosa de todos los tiempos, es como han podido discernir los hombres en la variedad infinita del dominio del arte, los asuntos capaces de producir sentimientos conformes con el ideal religioso de su tiempo. Y el arte que expresaba aquellos sentimientos era altamente apreciado mientras que el que expresaba sentimientos derivados de la conciencia religiosa de épocas anteriores, sentimientos gastados, rancios, ha sido siempre desdeñado y abandonado. Y, en cuanto a ese arte que expresaba la variedad infinita de otros sentimientos de todas clases, no era admitido y avalorado, sino en el caso de que los sentimientos expresados no fuesen contrarios a la conciencia religiosa. Así, por ejemplo, entre los griegos, se separaba, se apreciaba y se avaloraba el que expresaba los sentimientos de la belleza, de la fuerza, de la virilidad (Hesíodo, Homero, Fidias), mientras que era condenado y desdeñado el que traducía los sentimientos de sensualidad grosera, de rebajamiento, de tristeza. Entre los judíos era admitido y apreciado el arte que expresaba los sentimientos de sumisión a Jehová, mientras que se condenaba y desdeñaba el que denotaba sentimientos idolátricos; y lo restante del arte –cantos, adornos de viviendas, vasos, vestidos– siempre que no fuese contrario a la conciencia religiosa, ni estaba condenado, ni valorado. Siempre y en todas partes, fue el arte valuado según su contenido, y así debiera seguir siéndolo siempre, en atención a que esta

manera de considerar el arte proviene de la esencia misma de la naturaleza humana, y ésta es invariable.

No ignoro que, siguiendo una opinión extendida en nuestro tiempo, la religión es un prejuicio, del que la humanidad está ya libre, y resultará de esto que no existe en nuestro tiempo conciencia religiosa común a todos los hombres y que pueda servir de base a una valuación del arte. Sé también, que esta opinión pasa por ser la de las clases más ilustradas de nuestra sociedad. Los hombres que no quieren reconocer el verdadero sentimiento del cristianismo, inventando toda suerte de doctrinas filosóficas y estéticas para ocultar a sus propios ojos la sinrazón de su vida, no pueden ser de otra opinión. Sinceramente o no, confunden la idea de un culto religioso con la de la conciencia religiosa, y rechazando el culto, se imaginan rechazar con el mismo golpe a la conciencia religiosa. Pero todos esos ataques contra la religión, todas esas tentativas de establecer una filosofía contraria a la conciencia religiosa de nuestro tiempo, todo eso prueba bastante claramente la existencia de aquella conciencia, y que ella prueba la vida de los hombres que la tocan y la contradicen.

Si se determina en la humanidad, un progreso, es decir, un paso hacia adelante, forzoso es necesariamente que algo designe a los hombres la dirección que deben seguir en la marcha. Pues tal ha sido siempre el papel de las religiones. Toda la historia nos demuestra que el progreso de la

humanidad se ha verificado siempre bajo la guía de una religión. Y como el progreso no se detiene, como su marcha ha de continuar durante nuestro tiempo, nuestro tiempo necesita también una religión propia. Y si nuestro tiempo, como todos los demás, tiene su religión, sobre esta base debe el arte ser valuado, y sólo deben ser apreciadas las obras que provengan de la religión de nuestro tiempo, y todas las obras contrarias a esta religión deben ser condenadas, y todo lo restante en materia de arte, tratado con indiferencia.

Desde luego, la conciencia religiosa de nuestro tiempo consiste, de una manera general, en reconocer que nuestra dicha material y espiritual, individual y colectiva, actual y permanente, reside en la fraternidad de todos los hombres, en nuestra unión para una vida común. Esta conciencia, no sólo se encuentra afirmada, bajo las formas más diversas por los hombres de nuestro tiempo, sino que es la que sirve de hilo conductor a todo el trabajo de la humanidad, trabajo que tiene por objeto, de una parte la supresión de todas las barreras físicas y morales que se oponen a la unión de los hombres, y de otra, el establecimiento de principios comunes a todos los hombres, en nuestra unión para una vida común. Es fraternidad universal.

Sobre el fundamento de esta conciencia religiosa es, pues, que debemos evaluar todas las manifestaciones de nuestra vida, y, entre ellas, nuestro arte: separando del resto, en los

productos de ese arte, a todos los que expresen sentimientos acordes con la conciencia religiosa, y rechazando y condenando todos los que sean contrarios a ella.

La falta principal que han cometido las clases directoras de la sociedad en tiempos del mal llamado Renacimiento, y que nosotros continuamos cometiéndola, no consiste tanto en que el hombre haya dejado de apreciar la significación del arte religioso, como en que ocupando el sitio del desaparecido arte religioso, ha establecido un arte indiferente, que no tiene otro objeto que el entretenimiento, y que no merecía ser apreciado ni avalorado.

Decía uno de los Padres de la Iglesia que el peor mal para los hombres no estriba en que ignoren a Dios, sino en que han colocado al diablo en el sitio de Dios. Lo mismo sucede con el arte. El peor mal de las clases superiores de nuestro tiempo, no consiste en que carecen de un arte religioso, sino en que han elevado al puesto superior, en el que sólo merece ser admitido aquel arte, a un arte indiferente, funesto a veces, cuyo objeto es divertir a determinados hombres, siendo por lo tanto contrario al principio cristiano de la unión universal, que constituye el fondo de la conciencia religiosa de nuestro tiempo.

Sin duda el arte que satisfaría las aspiraciones religiosas de nuestro tiempo, no puede tener nada de común con las artes de épocas anteriores; pero esto no impide que el ideal

del arte religioso de nuestro tiempo esté perfectamente claro y definido para todo hombre que reflexione, y que no se separe al propio intento de la verdad. En las épocas anteriores, en que la conciencia religiosa unía a un solo grupo de hombres –los ciudadanos judíos, atenienses y romanos–, los sentimientos expresados por el arte provenían del deseo de poderío, de grandeza, de gloria, de estos grupos particulares, y el arte podía hasta tomar por héroes a hombres que ponían al servicio de su grupo la violencia o la astucia (Ulises, Hércules, y, en general, los héroes antiguos). La conciencia religiosa de nuestra época no admite, por lo contrario, grupos separados entre los hombres, pues exige la unión de todos sin excepción, y por encima de todas las virtudes, coloca el amor fraternal de la humanidad entera, y, por consiguiente, los sentimientos que debe expresar el arte de nuestro tiempo no solamente no deben coincidir con los de las artes anteriores, sino que por fuerza han de ser opuestos a ellos.

Y si jamás hasta el presente se ha podido constituir un arte cristiano, verdaderamente cristiano, consiste esto en que la concepción religiosa cristiana no es uno de esos pequeños avances que la humanidad realiza sin cesar, sino una evolución enorme, destinada a modificar por completo, tarde o temprano, la manera de vivir de los hombres y sus sentimientos interiores. La concepción cristiana ha dado una dirección diferente y nueva a todos los sentimientos de la humanidad, y, por consiguiente, no podía dejar de

modificar por entero la materia y significación del arte. Fue posible a los griegos sacar provecho del arte de los persas, y a los romanos del de los griegos, y a los judíos del de los egipcios, porque la base de sus ideales era la misma. El ideal de los persas era, en efecto, la grandeza y prosperidad de los persas, como el de los griegos era la grandeza y prosperidad de los griegos. Un solo y único arte podía así modificarse en condiciones nuevas, y convenir a nuevas naciones. Pero el ideal cristiano, por lo contrario, ha modificado, derribado a todos los demás, de tal suerte que, como dice el Evangelio, *lo que era grande ante los hombres, se ha vuelto pequeño ante Dios*. Este ideal no consiste en el poderío, como el de los egipcios, ni en la riqueza, como la de los fenicios, ni en la belleza, como la de los griegos, sino en la humildad, en la resignación, en el amor. El héroe no es el rico: es Lázaro, el mendigo. María Egipciaca es admirada, no por su belleza, sino por su penitencia. La acumulación de riquezas no es celebrada como virtud; celébrase la renuncia de ellas. Y el objeto supremo del arte no es la glorificación del éxito, sino la representación de un alma humana tan penetrada de amor, que permite al mártir compadecer y amar a sus perseguidores.

Y así se explica que el mundo cristiano haya abandonado con tanta pena el arte pagano, al que estaba habituado. El contenido del arte religioso cristiano es para los hombres cosa tan nueva, tan diferente del contenido de artes anteriores, que aquellos se hacen, de propio intento, la

impresión de que el arte cristiano es una negación del arte, y se aferran desesperadamente a la antigua concepción artística. Y he aquí que, por otra parte, esta concepción antigua, no teniendo su origen en nuestra conciencia religiosa, ha perdido para nosotros toda significación, de suerte que, de buen o mal grado, nos vemos precisados a separarnos de ella.

La esencia de la conciencia cristiana consiste en que todo hombre reconozca su filiación divina, y, como consecuencia de esta filiación, la unión de todos los hombres con Dios y entre sí mismos siguiendo lo que dice el Evangelio (San Juan, XVII, 21); y de esto resulta que la única materia de arte cristiano debe ser la formada por todos los sentimientos que realizan la unión de los hombres con Dios y entre sí mismos.

Estas palabras de *unión de los hombres con Dios y entre sí mismos*, por oscuras que puedan parecer a los espíritus suspicaces, tienen, sin embargo, un sentido perfectamente claro. Significan que la unión cristiana, al contrario de las uniones parciales y exclusivas de algunos hombres, une entre sí a todos los hombres sin excepción.

Es, desde luego, propiedad esencial del arte, de todo arte, unir a los hombres entre sí. Todo arte da como resultado que los hombres que reciben el sentimiento transmitido por el artista se encuentren mediante él unidos, en primer lugar con el artista mismo, y, en segundo, con todos los que

reciben igual impresión. Pero el arte no cristiano, al unir a unos cuantos hombres, los separa por este hecho del resto de la humanidad, de tal modo que esta misión parcial es frecuentemente causa de alejamiento entre los hombres, sin excepción, bien evocando entre los hombres un mismo sentimiento, por sencillo que sea, siempre que no contradiga al cristianismo, y pueda ser extendido a todos los hombres sin excepción. Sólo estos dos órdenes de sentimientos pueden formar, en nuestro tiempo, la materia del arte *bueno* en cuanto al contenido.

Así, pues, pueden existir hoy dos clases de arte cristiano: primero, el arte que expresa los sentimientos dimanados de nuestra concepción religiosa, es decir, de la concepción de nuestro parentesco con Dios y con todos los hombres; y segundo, el arte que expresa los sentimientos accesibles a todos los hombres del mundo entero. La primera de estas dos formas da lugar al arte *religioso* en el sentido limitado de la palabra; la segunda al arte *universal*.

El mismo arte religioso puede dividirse en dos partes: un arte superior y otro inferior; el arte superior es el que expresa directa e inmediatamente los sentimientos emanados del amor de Dios y del amor del prójimo; el arte religioso inferior es el que expresa los sentimientos de descontento, decepción y desprecio por todo lo que es contrario al amor de Dios y del prójimo.

Y el arte universal puede también dividirse de la misma

manera en arte superior, asequible a todos los hombres en todas partes, y arte inferior, asequible tan sólo a todos los hombres de cierta nación y de cierta época.

La primera de las dos grandes formas del arte, la del arte religioso, superior o inferior, se manifiesta especialmente en literatura, y a veces también en la pintura y la escultura; la segunda forma, la del arte universal, que expresa sentimientos asequibles a todo el mundo, puede expresarse en la literatura, la pintura, la escultura, el baile y la arquitectura, y, particularmente, en la música.

Si se me pidiera designar, en el arte moderno, modelos de cada una de esas formas del arte, y en primer término modelos de arte religioso, así superior como inferior, indicaría, entre los contemporáneos, a Víctor Hugo con sus *Miserables*, y también todas las novelas de Dickens: *Las Dos Ciudades*; *la Noche Buena*, etc. Indicaría la *Cabaña del tío Tom* y las obras de Dostoievski, en especial su *Casa de los Muertos*, y el *Adam Bede*, de Jorge Eliot.

En la pintura contemporánea, ¡cosa singular! apenas si existen obras de arte de esta especie que expresen el sentimiento cristiano del amor a Dios y al prójimo; y aun lo que existe debemos buscarlo en medianos artistas. Son muchos los cuadros evangélicos; pero todos ellos se refieren a asuntos históricos, reconstituidos con más o menos detalles; ninguno de ellos expresa sentimientos personales de ciertos pintores. Pero no sé de cuadros que

exalten la abnegación personal o la caridad cristiana. Cuando más, a veces se encuentra, en humilde pintor, una obra que expresa sentimientos de bondad y compasión. Otros cuadros, de género semejante, representan con simpatía y respeto la vida de las gentes que trabajan. Tales son el *Angelus*, de Millet o su *Cavador*, y también algunos lienzos de Julio Bretón, de Lhermitte, de Defregger, etc. Puedo además citar algunos cuadros referentes a lo que he llamado el arte religioso inferior, es decir, cuadros que despiertan el odio a lo que es contrario al amor de Dios y del prójimo: verbigracia, el *Tribunal*, del pintor Gay. Pero también estos cuadros son muy raros. El cuidado de la técnica y la belleza borra a menudo el sentimiento religioso de los pintores. El célebre cuadro de Gérôme, *Pollice verso*, no denota el horror del asunto que en él se representa, sino más el placer del artista que disfruta de un hermoso espectáculo.

Pero mayor trabajo me costaría designar en el arte contemporáneo modelos de la segunda forma del arte, la que expresa sentimientos accesibles a todos los hombres, o tan sólo a un pueblo entero. Hay muchas obras que por la naturaleza del asunto, podrían incluirse en esta clase: tales como *Don Quijote*, las comedias de Moliere, el *Pickwick Club*, de Dickens, las narraciones de Gogol, de Puchkine, algunas de Maupassant, y aun las novelas de Dumas padre; pero todas estas obras denotan sentimientos tan particulares de tiempo y lugar y tienen tan menguado

argumento, que sólo son accesibles a los hombres de una época limitada, y no podrían sostener la comparación con las obras maestras del arte universal de otro tiempo. Ved, por ejemplo, la historia de José, hijo de Jacob. Los hermanos de José vendiéndolo a unos mercaderes, por celos del favor que le dispensa su padre; la mujer de Putifar queriendo seducir a José; éste perdonando a sus hermanos y todo lo demás: he ahí sentimientos que el labriego ruso puede compartir con el chino y el africano, el viejo con el niño y el sabio con el ignorante; y todo eso está descrito con sobriedad, sin particularidades inútiles, de tal manera, que podéis trasladar la historia al sitio que os plazca, sin que pierda nada de su claridad y su fuerza dramática. ¡Cuán diferentes son los sentimientos de *Don Quijote* o de los héroes de Moliere, aun cuando Moliere sea el más universal, y por lo tanto el más grande de los artistas modernos! ¡Y más diferentes todavía los sentimientos de Pickwick o de los héroes de Gogol! Estos sentimientos son tan particulares que, para hacerlos más intensos, los autores han debido adornarlos con detalles de tiempo y de lugar. Y esta superabundancia de detalles los hace inaccesibles a todo hombre que vivía en un medio distinto al que describe el autor.

El autor de la historia de José no ha juzgado necesario describirnos minuciosamente como haríamos hoy la túnica ensangrentada de José ni el vestido de Jacob o la casa en que éste vivía ni los atavíos de la mujer de Putifar. Los

sentimientos expresados en la historia son tan reales que cualquier detalle parecería superfluo y debilitaría la expresión de tales sentimientos. El autor no emplea más que los datos indispensables, y nos dice, por ejemplo, que José, al encontrar a sus hermanos, se va a llorar a un cuarto contiguo. Merced a esta omisión de inútiles detalles, su relato es accesible a todos los hombres, conmueve a los hombres de todas las naciones, de todas las edades, de todas las clases, y ha llegado hasta nosotros a través de los siglos, y nos sobrevivirá millares de años. ¡Probad, por el contrario a limpiar de detalles accesorios las mejores novelas de nuestro tiempo, y veréis lo que de ellas queda!

Así, pues, no es fácil encontrar en la literatura moderna una obra que reúna todas las condiciones de la universalidad. Y las pocas obras que, por su contenido, podrían llenar esa condición, quedan deslucidas, las más de las veces, por lo que se llama *realismo* y que mejor debiera llamarse *provincianismo* del arte.

Lo mismo ocurre con la música y por idénticos motivos. A causa de la pobreza del asunto, es decir, de los sentimientos, las melodías de los músicos modernos son de una trivialidad desesperante. Con objeto de disimular la variedad de estas melodías, los músicos se esfuerzan por llenarlas con infinidad de armonías y modulaciones complicadas, que no son inteligibles más que para un reducido círculo de afiliados a determinada escuela musical.

Toda melodía puede ser comprendida por todos; pero en cuanto se enlaza con determinada armonía ya no puede ser comprendida más que por los hombres familiarizados con esa armonía, y resulta ajena no sólo a los hombres de las demás naciones, sino también a todos los que, aún siendo compatriotas del autor, no están como él, acostumbrados a ciertas formas del desarrollo musical.

Si exceptuamos las marchas y los bailes que expresan sentimientos inferiores, pero comunes a la generalidad de los hombres, es muy pequeño el número de las obras que responden a nuestra definición del arte universal.

Citaré, como ejemplos, la célebre *Aria*, de Bach, el *Nocturno* en mi bemol mayor, de Chopin y una docena de pasajes escogidos entre las obras de Haydn, Mozart, Weber, Beethoven y Chopin¹.

1 Al citar los títulos de estas obras de arte que estimo las mejores de la época, no quiero dar de ellas un juicio definitivo; porque no sólo carezco de la experiencia necesaria para poder apreciar todas las producciones artísticas, sino que además pertenezco a una especie de hombres cuyo gusto ha sido pervertido por una mala educación. Es muy posible que con mis hábitos inveterados, y que ya me son naturales, me engañe en más de un punto, atribuyendo un valor artístico superior a impresiones que me son familiares desde mi infancia. Pero si enumero ciertas obras de diversas categorías es sencillamente para explicar mi pensamiento y para demostrar mejor de qué modo entiendo hoy la perfección en arte. Debo añadir que he puesto en la categoría del arte malo todas mis propias obras artísticas, a excepción del cuento “Dios ve la verdad”, narración titulada En el Cáucaso, que a mi juicio pertenece a la segunda de las categorías que tengo por válidas.

El propio fenómeno se produce en la pintura, pues a imitación de literatos y músicos, los pintores ocultan la carencia de sentimiento con la profusión de adornos, limitando así el alcance de sus obras. Y no obstante, en pintura es mucho mayor el número de obras que reúnen condiciones de universalidad, es decir, que expresan sentimientos accesibles a todos los hombres. Retratos, paisajes, pintura de género, etc. Podría citar aquí una infinidad de obras de los pintores modernos que expresan sentimientos de fácil comprensión para todos los hombres.

En resolución, no hay más que dos clases de arte cristiano, es decir, de arte que debe considerarse hoy como bueno; y todo lo demás, todas las obras no comprendidas en esas dos categorías, deben ser consideradas como productos de un arte malo, que no sólo no merece ser aplaudido, sino que, por el contrario, debe ser condenado y despreciado, ya que en vez de unir a los hombres, los separa. Esto es lo que ocurre en literatura con los dramas, novelas y poemas que expresan sentimientos exclusivos, propios tan sólo de la clase de los ricos y los ociosos, sentimientos de honor aristocrático, de pesimismo, corrupción y perversión del alma, resultado del amor sexual. En pintura, se deberían tener por malas todas las obras que representan los placeres y diversiones de la vida rica y ociosa, y también todas las obras de asunto voluptuoso, todos esos desnudos escandalosos que llenan hoy los museos y exposiciones. A la misma categoría de nuestro tiempo, esta música que sólo

expresa sentimientos egoístas, propios de hombres de gusto depravado. Toda nuestra música de ópera y de cámara, empezando por Beethoven, la música de Schumann, Berlioz, Liszt y Wagner, consagrada por entero a la expresión de sentimientos que sólo pueden comprender aquellos que le han dedicado su sensibilidad nerviosa y enfermiza, toda esa música, salvo raras excepciones, depende del arte que debemos tener por malo.

–¡Cómo!, se objetará; ¿la Novena Sinfonía incluida entre las producciones de arte malo?...

–¡Sin duda!, afirmaré yo. Todo lo que he escrito y se acaba de leer, lo escribí tan sólo para llegar a establecer un criterio claro y razonable que permita juzgar el valor de las obras de arte. Y ahora ese criterio me prueba de un modo evidente que la Novena Sinfonía de Beethoven no es una buena obra de arte. Comprendo que esto parecerá extraño y sorprendente a hombres educados en la adoración de ciertas obras y de sus autores; pero, ¿puedo dejar de inclinarme ante la verdad tal como yo la concibo con arreglo a los dictados de mi razón?

La Novena Sinfonía de Beethoven pasa por una de las mejores obras de arte. A fin de comprenderlo bien, me pregunto, ante todo: ¿expresa esta obra un sentimiento religioso de orden superior? Y me doy una contestación negativa, porque la música no puede expresar sentimientos tales. Me pregunto en seguida; esta obra, que no pertenece

a la categoría superior del arte religioso, ¿posee al menos la segunda cualidad del arte verdadero de nuestro tiempo, a saber, la de unir a todos los hombres en un mismo sentimiento? Y también esta vez me doy una respuesta negativa, porque no veo que los sentimientos expresados por esa sinfonía puedan unir a los hombres que no han sido educados ni están preparados para sufrir esa hipnotización artificial, y además no alcanzo a concebir una multitud de hombres normalmente constituidos que puedan comprender algo de esa obra enorme y complicada, salvo cortos fragmentos que flotan en un océano de confusión. Y así me veo obligado a sostener que esa obra depende de lo que yo tengo por arte malo. Por un curioso fenómeno, el poema de Schiller, introducido en la última parte de una sinfonía, enuncia, si no de un modo claro, al menos expresamente esta idea: el sentimiento (cierto que Schiller sólo se refiere al sentimiento del gozo) une a todos los hombres y hace nacer en ellos el amor. Pero, además de que este poema se canta al término de la sinfonía, la música de la sinfonía entera no responde en modo alguno al pensamiento de Schiller, pues se trata de una música particular que no une a los hombres, sino tan sólo a algunos de ellos, aislándolos del resto de la humanidad.

Tal es a mi inicio el modo de proceder para averiguar si una obra que pasa por obra de arte es verdaderamente una obra de arte o un simple remedo; y para saber en seguida si una obra de arte verdadera es buena o mala, en cuanto a su

contenido, es decir, si merece ser alentada o quizá despreciada. Sólo por este procedimiento tendremos la facultad de discernir entre las innumerables obras de arte de nuestro tiempo, las contadas obras que constituyen para el alma un alimento real, importante, necesario, en tanto que las demás forman el arte inútil o nocivo, o bien constituyen un simple remedo del arte. Sólo procediendo de este modo podremos substraernos a las consecuencias perniciosas del arte malo, y gozar de esas benéficas consecuencias, indispensables para nuestra vida espiritual, que resultan del arte bueno y verdadero y constituyen su objeto.

Capítulo 16

CONSECUENCIAS DEL MAL FUNCIONAMIENTO DEL ARTE

El arte es uno de los dos órganos del progreso de la humanidad. Por medio de la palabra, el hombre comunica sus sentimientos a todos los hombres, no sólo de su época, sino también de las generaciones presentes y futuras. Y está en la naturaleza del hombre servirse de esos dos órganos, de tal suerte que la perversión de uno de ellos no puede dejar de marcar consecuencias funestas para la sociedad en que se produce.

Las consecuencias de esta perversión pueden ser de dos clases: tenemos en primer lugar la ineptitud de la sociedad para realizar los actos que deben ser realizados por el órgano pervertido; y en segundo lugar un mal funcionamiento del órgano pervertido. Ahora bien; estas dos clases de consecuencias se han producido en nuestra sociedad. Como quiera que el órgano del arte está

pervertido, la sociedad de las clases superiores se ve privada de todas las acciones que ese órgano podía realizar. Y propagándose entre nosotros de un modo increíble remedos del arte destinados únicamente a divertir y distraer a los hombres, y al lado de estas falsificaciones, obras más artísticas, pero de un arte particular, egoísta, exclusivo, inútil y perjudicial, se ha atrofiado o desnaturalizado en la mayor parte de los hombres de nuestra sociedad la facultad de sentir la impresión de las verdaderas obras de arte; razón por la cual nuestra sociedad no puede penetrarse de esos sentimientos superiores hacia lo que propende la humanidad y que sólo el arte logra transmitir a los hombres.

Todo lo que se ha realizado de bueno en el arte, todo eso permanece ignorado de una sociedad privada de los medios de conmover por el arte; y en vez de eso, la sociedad admira remedos mentirosos o un arte inútil y vano que ella persiste en considerar importantísimo. Los hombres de nuestro tiempo y de nuestra sociedad admiran en poesía a los Baudelaire, los Verlaine, los Moreas, los Ibsen y los Maeterlinck; en pintura a los Manet, los Monet, los Puvis de Chavannes, los Burne-Jones, los Böcklin y los Stuk; en música los Wagner, los Liszt y los Strauss; pero son incapaces de comprender el arte verdadero, no diré el más elevado, sino hasta el más sencillo.

De aquí resulta que en nuestras clases superiores, así

privadas de la facultad de sufrir el contagio de las obras de arte, los hombres crecen y se educan sin recibir la acción benigna y mejoradora del arte, y de aquí procede otro resultado fatal: el de que no sólo dejan de caminar hacia el bien y la perfección, sino que por lo contrario, y a pesar del desarrollo de su pretendida civilización, son sin cesar más groseros, más salvajes y menos compasivos.

Tal es el resultado de la falta, en nuestra sociedad, de la función que debe realizar el órgano indispensable del arte. Pero las consecuencias que se derivan del mal funcionamiento de este órgano son aún más.

La primera de estas consecuencias salta a la vista. Es el gasto enorme del trabajo humano para obras no sólo inútiles, sino a menudo nocivas: un gasto de trabajo y de vida que nunca vemos compensado. Se estremece uno al pensar en todas las fatigas y las privaciones que padecen millones de hombres con el sólo objeto de imprimir durante doce o catorce horas al día libros que se llaman artísticos y que no tienen más mira que la de extender esta misma depravación mediante los teatros, los conciertos y las exposiciones. Pero asusta aún más pensar que niños hermosos, llenos de vida, dotados para el bien, pasan al salir de la cuna, los unos a teclear un piano durante seis, ocho o diez horas diarias, los otros a bailar de puntillas y otros a estudiar solfeo, algunos a dibujar del antiguo o del natural o bien a escribir frases sin sentido sometidas a las reglas de

cierta retórica. De año en año los desdichados van perdiendo en estos ejercicios mortíferos todas sus fuerzas físicas e intelectuales, toda su aptitud para comprender la vida. Se habla mucho del vergonzoso y lamentable espectáculo ofrecido por diminutos acróbatas que se descoyuntan en público: pero aun constituye un espectáculo más siniestro ver a niños de diez años que dan conciertos, y ver colegiales de la misma edad que saben de memoria las excepciones de la gramática latina. Pierden así sus fuerzas físicas e intelectuales; al propio tiempo que se depravan moralmente, y resultan incapaces e inútiles para la humanidad. Representando en la sociedad el papel de juglares de los ricos, pierden todo sentimiento de dignidad humana. La necesidad de elogios se desarrolla en ellos hasta un punto tan monstruoso, que padecen toda su vida a consecuencia de ese desarrollo, y gastan toda su energía moral tratando de satisfacer una necesidad insaciable.

Hay una cosa más trágica, y es que esos hombres que sacrifican toda su vida al arte, y que se pierden para la vida por amor al arte, no sólo no producen provecho alguno al arte, sino que le causan daño inmenso. Pues en las academias, en los colegios, en los conservatorios, aprenden los medios de falsificar el arte, y conocidos ya, son incapaces de concebir el arte verdadero, y en cambio contribuyen a difundir el falso arte de que está lleno el mundo.

Otra consecuencia no menos funesta del mal

funcionamiento del arte es que, produciendo en condiciones tan horribles el ejército de artistas profesionales, da a la gente rica la posibilidad de vivir, como vive, una vida que no sólo no es buena, sino que hasta es contraria a los principios que profesa. Vivir como viven las personas ricas y ociosas de nuestro tiempo, y sobre todo las mujeres, lejos de la naturaleza y de la vida, en condiciones artificiales, con los músculos atrofiados o deformadas por la gimnasia, con la energía vital incurablemente debilitada, no sería posible sin eso que se llama arte. Únicamente este pseudo-arte produce la distracción, las diversiones que apartan nuestros ojos de lo absurdo de nuestra vida, y les evitan el aburrimiento que resulta de tal vida. Quitad a las personas ociosas y ricas los teatros y conciertos, exposiciones y pianos, novelas y poemas que les entretienen, creyendo que son esas ocupaciones refinadas y estéticas. Quitad a los aficionados que compran cuadros, que dan ánimo a los músicos, que invitan a los literatos, quitadles la posibilidad de proteger este arte que creen tan importante; y no se sentirán ya capaces de proseguir su vida, y perecerán de tristeza y fastidio, y reconocerán lo absurdo y la inmoralidad de su modo de vivir.

Una tercera consecuencia del mal funcionamiento se produce en la inteligencia de los niños y de las gentes del pueblo. En los hombres que no están pervertidos por las falsas teorías de nuestra sociedad, en los artesanos y los niños la naturaleza ha puesto una concepción bien definida

de lo que merece ser aplaudido o vituperado. Según el instinto de las gentes del pueblo y de los niños, los aplausos sólo se deben a la fuerza física (Hércules, los héroes, los conquistadores), o a la fuerza moral (Sakya-Muni, renunciando a la belleza y al poder por salvar a los hombres, Cristo muriendo en la cruz para redimirnos, los santos mártires, etc.). Estas son nociones de una claridad perfecta. Las almas sencillas y rectas comprenden que no es posible dejar de respetar la fuerza física ya que ella misma se hace respetar, y la fuerza moral del hombre que trabaja para el bien también debe respetarse, pues les arrastra hacia ella toda su energía interior. He aquí que estas almas sencillas ven de pronto que además de los hombres respetados por su fuerza física o moral, hay otros más respetados, admirados y recompensados que todos los héroes de la fuerza y de la bondad, simplemente porque saben cantar, bailar o hacer versos. Ven que los cantores, bailarines, pintores, literatos, ganan millones, que se les rinde más homenajes que a los santos, y las gentes sencillas, niños y hombres del pueblo, se sienten cada vez más confusos.

Cuando cincuenta años después de la muerte de Puchkine sus obras se esparcieron entre el pueblo y se le levantó un monumento en Moscú, recibí más de cien cartas de campesinos preguntándome por qué se exaltaba así a ese Puchkine. Hace pocos días que un menestral de Saratof, hombre instruido, vino a Moscú para reprochar al clero la aprobación del monumento al señor Puchkine.

En efecto, representémonos sólo la situación de un hombre del pueblo que lee en su periódico, que oye decir que el clero, el gobierno, y todos los hombres mejores de Rusia elevan con entusiasmo un monumento a un gran hombre, a un bienhechor, a una gloria nacional, Puchkine, de quien jamás oyera hablar hasta entonces. En todas partes le hablan de Puchkine; supone, pues, que para que se le rindan tantos homenajes, debe haber hecho algo extraordinario, muy grande o muy bueno. Trata, pues, de averiguar quién era Puchkine, y sabiendo que éste no era ni un héroe, ni siquiera un General, sino un simple escritor, imagina que ciertamente Puchkine fue un hombre de costumbres más que ligeras, que murió en desafío, es decir, mientras trataba de matar a otro hombre, y que todo su mérito consiste en haber escrito unos versos de amor...

Que los héroes, que Alejandro el Grande, Gengis-Khan o Napoleón fueron grandes hombres, lo comprende muy bien, porque esos hombres hubieran podido aniquilarle a él y a millares de sus semejantes. Comprende también que Buda, Sócrates y Jesucristo hayan sido grandes, porque siente y sabe que él y todos sus semejantes debieran parecerse a aquellos. Pero que un hombre sea grande porque haya escrito versos hablando del amor de las mujeres, eso es lo que no puede comprender de ningún modo.

Igual estupor debe sentir un campesino bretón o

provenzal cuando sabe que se va a elevar un monumento o una estatua a Baudelaire, autor de las *Fleurs du Mal*, o a Verlaine, un borrachín que escribió versos incomprensibles. Las gentes del pueblo deben asombrarse también cuando saben que la Patti o la Taglioni reciben cien mil francos por una temporada, que hay pintores que cobran igual suma por un solo cuadro, y novelistas que ganan la misma cantidad porque saben describir escenas de amor.

Lo propio ocurre en el cerebro de los niños. Recuerdo que yo también experimenté tal estupor y tal asombro.

Es una consecuencia fatal del mal funcionamiento del arte en nuestra sociedad.

La cuarta consecuencia de ese mal funcionamiento consiste en que los hombres de las clases superiores, viendo reproducirse más y más a menudo la oposición entre la belleza y la bondad, llegan a considerar el ideal de aquélla como el más alto de los dos, zafándose así de las exigencias de la moral. Trastocando los papeles, esos hombres, en vez de reconocer que el arte que admiran es una cosa inferior, pretenden que esto es lo que le ocurre a la moral, de la que dicen que no tiene significación para seres llegados a un grado de desarrollo como el que ellos creen alcanzar.

Esta consecuencia de la perversión del arte sentíase hace tiempo, pero ha tomado un desarrollo extraordinario, gracias a los escritos de Nietzsche y a las paradojas de

estetas inglesas que, siguiendo las huellas de Oscar Wilde, preconizan la destrucción de toda moral y la apoteosis de la perversidad.

Esta concepción del arte repercute en la enseñanza física. Acabo de recibir de América un libro titulado *la Survivence du plus apte; ou la Philosophie de la Force*, por Ragnar Redbeard (Chicago, 1897). La idea principal de este libro expresa la creencia de que es absurdo continuar avalorando lo bueno por las máximas de la falsa filosofía de los profetas judíos y de los *Mesías lacrimosos*. El derecho, según el autor, se funda en la fuerza. Todas las leyes, todos los preceptos que nos dicen que no debemos hacer a los demás lo que no quisiéramos que nos hicieran a nosotros, carecen de sentido y sólo sirven para dirigir a los hombres cuando van acompañados de los vapuleos, los sablazos y la cárcel. El hombre verdaderamente libre no debe obedecer a ninguna ley humana ni divina. Toda obligación es señal de degeneración; la ausencia de las obligaciones es el sello de los héroes. Los hombres deben cesar de creerse obligados a respetar errores que se imaginaron para dañarles. El universo entero no es más que un campo de batalla. Los vencidos deben ser explotados, atormentados y despreciados. El hombre osado puede conquistar el mundo. Y como consecuencia, los hombres deben estar eternamente en guerra. luchando por la vida, por la tierra, por el amor, por la mujer, por el poder, por el oro. La tierra y sus frutos son *la presa del más audaz*.

Viéndolas así expuestas en forma científica escandalizan tales ideas. En realidad, están contenidas en toda concepción que sitúe a la belleza como fin del arte. Este es el que ha producido y desarrollado entre ciertos hombres el ideal del *superhombre*, aun cuando este ideal fuera el de Nerón, el de Gengis-Khan, el de Stenka-Razine, el de Napoleón y de todos semejantes aventureros y advenedizos. Asusta pensar lo que sucedería si la masa del pueblo adoptara tal idea. Creo que empieza a adoptarla.

El mal funcionamiento del arte produce aún una quinta consecuencia, y es que el mal arte que florece en nuestras clases superiores las pervierte y acentúa en ellas los sentimientos más notables para la desdicha de los hombres, los de la superstición, los del patriotismo, los del sensualismo.

El arte contribuye en nuestro tiempo a pervertir a los hombres en lo que concierne a las relaciones sexuales. Sabemos todos a qué terribles padecimientos morales y físicos y a qué inútil gasto de fuerzas se exponen los hombres, entregándose al instinto sexual. Desde que el mundo es mundo, desde Troya arruinada por la pasión sexual hasta los suicidios y crímenes de que van llenos los periódicos a diario, todo atestigua la acción nefasta de esta pasión, que es la fuente principal de la desdicha de los hombres.

Y, sin embargo, ¿qué es lo que vemos? Vemos que todo el

arte, el falsificado y el verdadero, está dedicado a describir y provocar las diversas formas del amor sexual. Bástenos recordar esas novelas lujuriosas de que está llena nuestra literatura, todos los cuadros y estatuas en que se muestra desnudo el cuerpo de la mujer, y todas las imágenes obscenas que se pegan en las esquinas a guisa de anuncios, y las óperas, operetas, canciones y romanzas que nos rodean... El arte contemporáneo no tiene más que un sólo objeto: excitar y esparcir la depravación.

Tales son las más graves consecuencias de la perversión artística de nuestra sociedad. Lo que hoy llamamos arte no sólo no contribuye al progreso de la humanidad, sino que tiende a destruir la posibilidad del bien en nuestra vida.

La pregunta que hice al principio de este libro, la de saber si es justo sacrificar a lo que se llama arte el trabajo y la vida de millares de hombres, requiere la respuesta siguiente: no, no es justo, ni debe ser. Tal es a la vez la respuesta de la sana razón y del sentido moral no pervertido. Si se preguntara si vale más para nuestro mundo cristiano, perder lo que hoy se llama arte, falso o verdadero, o perder lo bueno que existe en este mundo, creo que el hombre razonable y moral debería contestar lo que Platón en su *República*, lo que todos los maestros religiosos de la humanidad, cristianos, e islamitas: que es preferible renunciar a todas las artes, que sostener el arte que existe hoy día, y que deprava a los hombres. Por fortuna, no hay que hacer tal

pregunta, porque el arte verdadero nada tiene que ver con el pseudo–arte contemporáneo. Lo que podemos y debemos hacer nosotros, que nos alabamos de ser hombres civilizados, y a quienes nuestra situación permite que comprendamos el sentido de las diversas manifestaciones de la vida, es reconocer el error en que nos encontramos, y no someternos a él, sino, por el contrario, buscar el medio de escapar de sus garras.

Capítulo 17

POSIBILIDAD DE UNA RENOVACIÓN ARTÍSTICA

El ambiente de falsedad en que se mueve el arte contemporáneo proviene de que los hombres de las clases superiores viven sin ninguna fe y tratan de sustituir la fe ausente por la hipocresía, declarando que creen todavía en las fórmulas de la religión; pero son la incredulidad, un escepticismo refinado, y la vuelta a la adoración de la belleza de los antiguos griegos, lo que realmente existe. Sin embargo, sean cuales fueren los medios con que los hombres procuran mantener y justificar sus privilegios, en sí se ven forzados de buena o mala gana a reconocer que, en torno suyo surge la verdad, esa verdad cristiana que consiste tan sólo en concebir la dicha de los hombres en la unión y la fraternidad. Esta verdad surge inconscientemente por el establecimiento de nuevas vías de comunicación, el teléfono, el telégrafo, la prensa y todas las invenciones que tienden a estrechar los lazos entre todos los hombres; se

manifiesta conscientemente por la desaparición de las supersticiones que separaban a los hombres, por la expresión de la fraternidad ideal y por algunas obras de arte de nuestro tiempo, que son buenas y verdaderas.

El arte es un órgano moral de la vida humana, y como tal, no puede destruirse por completo. Así, a pesar de todos los esfuerzos de los hombres de las clases superiores para ocultarnos el ideal religioso por el cual vive la humanidad, este ideal aparece más y más claro, y halla más a menudo ocasión de manifestarse en el seno de nuestra sociedad pervertida, así en el campo de la ciencia como en el del arte. Este empieza ya a distinguir el verdadero ideal de nuestro tiempo y a dirigirse hacia él. Por una parte, las mejores obras de los artistas contemporáneos expresan sentimientos de unión y de fraternidad entre los hombres (así los escritos de Dickens, de Hugo, de Dostoievski, los cuadros de Millet, Bastián-Lepage, Julio Bretón y otros); por otra parte, existen hoy artistas que tratan de expresar los sentimientos más generales y universales. El número de estos artistas es aún muy restringido, pero se empieza ya a comprender su utilidad. Debo añadir que en estos últimos tiempos se han multiplicado las tentativas de empresas artísticas populares, ediciones de libros, conciertos, teatros, museos, etc. Todo esto está lejos de lo que debería ser; pero ya se puede ver la dirección que tomará el arte para volver al fin al camino que le es propio.

La conciencia religiosa de nuestro tiempo se ha aclarado; bastaría que los hombres rechazaran la falsa teoría de la belleza, que hace del placer el único objeto del arte, para que esta conciencia religiosa guiara los pasos del arte.

El día en que la conciencia religiosa, que empieza ya a dirigir inconscientemente la vida de los hombres, sea por ellos reconocida a conciencia, veráse desaparecer espontáneamente la división que existe entre el arte de las clases inferiores y el de las superiores. Entonces sólo habrá un arte fraternal, universal. El día en que el arte sea universal, dejando de ser un medio de embrutecimiento y depravación para todos los hombres, volverá a ser lo que era al principio, lo que debiera ser siempre: un medio de perfeccionamiento para la humanidad, para realizar en el mundo el amor, la unión, la dicha.

Capítulo 18

LO QUE DEBIERA SER EL ARTE DEL PORVENIR

Se habla del arte del porvenir imaginándolo un arte nuevo, refinado con exceso y derivado del arte contemporáneo de las clases superiores de nuestra sociedad. Pero un arte así no nacerá jamás, ni puede nacer. El arte de nuestras clases superiores hállase ya ahora en un callejón sin salida. No puede dar un paso más este arte, desde que se separó del principal fundamento del arte verdadero, se pervirtió más y más; ahora está de todo punto aniquilado.

El arte del porvenir, el verdadero, el que surgirá, no ha de ser la prolongación de nuestro arte, sino que emanará de otros principios sin comunidad alguna con los que informan el arte actual de las clases directoras.

El arte del porvenir, destinado a ser sentido por todos los hombres, no tendrá ya por objeto expresar sentimientos

que sólo puedan comprender algunos ricos, sino manifestar la más alta conciencia religiosa a las generaciones futuras. En lo porvenir, no se considerará arte sino lo que exprese sentimientos bastante universales para que los sientan todos los hombres. Tan sólo este arte será admitido, propagado. El resto del arte, el que sólo sea accesible a algunos hombres, quedará arrinconado. Y el arte no será apreciado solamente, como hoy, por un reducido número de personas, sino que lo apreciarán todos los hombres.

Los artistas del porvenir no pertenecerán, como ahora, a una determinada clase del pueblo; todos los que sean capaces de creación artística, serán artistas. Todos podrán entonces ser artistas; no se pedirá al arte una táctica complicada y artificial que exige gran pérdida de tiempo, se le pedirá tan sólo claridad, sencillez y sobriedad, cosas que no se adquieren por una preparación mecánica, sino por la educación del gusto. Todos podrán ser artistas, porque en vez de nuestras escuelas profesionales, todo el mundo podrá aprender en la escuela primaria música y dibujo, de modo que todos los que se sientan con disposición para un arte puedan practicarlo y expresar por medio de él sus sentimientos personales.

Se me objetará que si se suprimen las escuelas artísticas especiales, se debilitará la técnica del arte. Sí, se debilitará, si se entiende por técnica el conjunto de varios artificios que hoy se designa con tal nombre. Pero si por técnica se

entienden la claridad, la sencillez y la sobriedad, no tan sólo se conservará esa técnica, sino que se elevará a un grado superior. Todos los artistas de genio que ahora quedan ocultos en el seno de los pueblos podrán entonces participar del arte y ofrecer modelos de perfección, que serán la mejor escuela técnica para los artistas de su tiempo y del tiempo venidero. Hoy mismo, no es en la escuela donde se instruye el verdadero artista, sino en la vida, estudiando el ejemplo de los grandes maestros; pero entonces, cuando participen del arte los hombres mejor dotados del mundo entero, entonces el número de modelos será mayor, y estos modelos más asequibles; y la ausencia de una enseñanza profesional se encontrará compensada cien veces, para el verdadero artista, con la justa concepción que se formará del fin y de los métodos del arte.

Tal será una de las diferencias entre el arte del porvenir y el contemporáneo. Otra será que aquél no lo practicarán artistas profesionales pagando por su arte, y que sólo se cuidan de él, sino que lo practicarán todos los hombres que sientan deseo de ello, y sólo cuidarán de él cuando se les antoje.

Se dice en nuestra sociedad que trabaja mejor el artista cuanto más segura es su situación material. Esta opinión bastaría para probar que lo que se toma por arte sólo es vil remedo de él. Es cierto que para hacer zapatos y panes la división del trabajo ofrece grandes ventajas: el zapatero o el

panadero que no se ve obligado a hacerse la comida ni a partir leña, puede hacer así mayor número de zapatos o de panes. Pero el arte no es un oficio, sino la transmisión del sentimiento que experimenta el artista. Este sentimiento no puede nacer en un hombre si no vive la vida natural y verdadera de los hombres. De modo que asegurar al artista la satisfacción de todas sus necesidades materiales es dañar a su capacidad artística, pues librándole de las condiciones de la lucha contra la naturaleza por la conservación de su propia vida y la de los otros, se le priva de conocer los sentimientos más importantes y naturales de los hombres. No hay posición más detestable para la facultad creadora de un artista que esta seguridad absoluta y este lujo que hoy nos aparecen como condición indispensable del buen funcionamiento del arte.

El artista del porvenir vivirá la vida ordinaria de los hombres, ganando el pan con un oficio cualquiera. Y conociendo así el lado serio de la vida, se esforzará en transmitir al mayor número posible de hombres los frutos del don superior que la naturaleza le habrá concedido: esta transmisión será su alegría y su recompensa.

Hasta que se haya arrojado a los mercaderes del templo, el arte no será templo. Pero el primer cuidado del arte del porvenir será arrojar a aquellos.

Tengo para mí que la materia artística de lo porvenir será distinta a nuestro arte contemporáneo. Consistirá en la

expresión de los sentimientos experimentados por el hombre que vive la vida común de los hombres, fundados en la conciencia religiosa de nuestro tiempo, sentimientos asequibles a todos los hombres sin excepción.

Se me objetará que ésta es materia bien restringida. ¿Qué se puede expresar que sea nuevo en el dominio de los sentimientos cristianos de amor al prójimo? ¿Hay algo más vulgar y monótono que los sentimientos que experimentamos todos los hombres?

Sin embargo, no por ello es menos cierto que los únicos sentimientos nuevos que pueden experimentarse hoy, son sentimientos religiosos, cristianos y asequibles a todos. Los sentimientos que emanen de la conciencia religiosa contemporánea son infinitamente nuevos y variados, pero estos sentimientos no consisten únicamente, como se cree a veces, en representar a Jesucristo en los diversos episodios del Evangelio, o en repetir bajo una forma nueva las verdades cristianas de unión de la fraternidad y del amor. Los sentimientos cristianos son infinitamente nuevos y variados, porque desde que el hombre mira las cosas desde el punto de vista cristiano, los asuntos más viejos y ordinarios, de suyo bastante manoseados, despiertan en él los sentimientos más nuevos, imprevistos y patéticos.

¿Qué hay más viejo que las relaciones entre marido y mujer, los hijos y los padres, las relaciones de los hombres de un país con los del otro? Pues bien, basta que un hombre

considere estas relaciones desde un punto de vista cristiano, para que en seguida nazcan en él sentimientos infinitamente variados, nuevos, profundos, patéticos.

La verdad es que el arte del porvenir abrazará mayor extensión que el actual, pues tendrá por objeto transmitir los sentimientos vitales de los más generosos, sencillos y universales. En nuestro arte sólo se consideran dignos de ser expresados los sentimientos de una categoría determinada de hombres, y aún de un modo muy refinado y oscuro para la mayoría. Se cree bochornoso aprovechar el inmenso dominio de lo popular e infantil: proverbios, canciones, juegos, imitaciones, etc. No será así en lo porvenir.

El artista comprenderá que producir una fábula, con tal que divierta, o una canción, o una farsa, con tal que distraiga, o una pintura, con tal que guste a millares de gentes, es más importante que componer una novela, un drama o un cuadro que durante algún tiempo divertirán a corto número de ricos y serán olvidados después. El dominio del arte de los sentimientos sencillos es inmenso y puede decirse que no ha sido explorado aún.

Así el arte del porvenir no será más pobre que el nuestro, sino más rico. La forma será superior a la actual, no como técnica refinada, sino como expresión breve, clara, precisa, libre de caros adornos.

Recuerdo que un día, después de haber oído una referencia de un astrónomo eminente acerca del análisis espectral de las estrellas de la vía láctea, pregunté a dicho astrónomo si consentiría en dar una conferencia acerca del movimiento de la Tierra, pues entre sus oyentes había muchos que ignoraban la causa del día y de la noche y de las distintas estaciones del año. *Sí, me respondió, es un bello tema, pero muy difícil. Me es mucho más fácil hablar del análisis espectral de la vía láctea.*

Lo mismo sucede en arte. Escribir un poema sobre un asunto del tiempo de Cleopatra, pintar a Nerón incendiando a Roma, componer una sinfonía a manera de Brahms o de Ricardo Strauss o una opera como las de Wagner, es mucho más fácil que contar un cuento que no tenga nada de maravilloso y hacer que la persona lo sienta; o dibujar con lápiz una figura que conmueva o alegre al espectador, o escribir cuatro compases de una melodía sin acompañamiento, pero que traduzca determinado estado de alma.

¡Pero es imposible volver a las formas primitivas, dada nuestra civilización! –dirán los artistas–. Hoy nos es imposible escribir historias como las de *José vendido por sus hermanos* o como la *Odisea*, componer música como la de las canciones populares...

Es imposible a nuestros artistas profesionales de hoy día, pero no lo será a los que no tengan llena la cabeza de

tecnicismos, y que no siendo profesionales del arte ni que cobren por sus actividades artísticas, sólo producirán arte cuando les impulse una irresistible fuerza interior.

La diferencia será completa, en el fondo y en la forma, entre el arte de lo porvenir y el contemporáneo. En el fondo aquél tendrá por objeto unir a los hombres; en la forma será asequible a todos. Y el ideal de la perfección de lo porvenir no será el particularismo de los sentimientos, sino su grado de generalidad. El artista no buscará, como hoy, ser oscuro, complicado, enfático, sino breve, claro, sencillo. Y sólo cuando el arte haya tomado tales derroteros será cuando no servirá sólo para distraer a una clase de gente ociosa, como ahora ocurre, sino que empezará por fin a realizar su fin verdadero, es decir, a trasportar una concepción religiosa desde el dominio de la razón al del sentimiento, a conducir de tal manera a los hombres hacia la dicha, hacia la vida, hacia esa unión y perfección que les recomienda su conciencia religiosa.

CONCLUSIONES

He hecho cuanto he podido para reunir, en las páginas que acaban de leerse, mis pensamientos acerca de un asunto que desde hace quince años me preocupa.

No quiero decir que hace quince años empecé a escribir este estudio, pero lo hace que empecé a escribir un estudio sobre el arte, pensando que, una vez acometida la tarea, no me detendría hasta el fin.

Sin embargo, mis ideas acerca del asunto eran entonces tan obscuras, que no pude expresarlas de un modo satisfactorio. Jamás desde entonces dejé de reflexionar acerca de tal asunto, y seis o siete veces me sentí incapaz de acabar mi trabajo. Hoy lo acabo, y por muy malo que sea, creo que por lo menos no equivoqué el pensamiento que forma su base, y que consiste en considerar el arte contemporáneo como desviado. ¡Ojalá de fruto mi trabajo! Pero para que el arte vuelva a entrar en la recta vía, necesita

que la ciencia, que siempre esta estrechamente unida con el arte, salga del camino que sigue.

El arte y la ciencia tienen relación tan estrecha como los pulmones y el corazón; se estropea uno de ellos y el otro no puede funcionar. La ciencia verdadera enseña a los hombres los conocimientos que deben tener más importancia para ellos y dirigir su vida. El arte transporta estos conocimientos desde el dominio de la razón al del sentimiento. Si el camino que sigue la ciencia es malo, malo será el camino que sigue el arte. Arte y ciencia son como esos buques que van acoplados por los ríos, remolcado uno, remolcador el otro. Si el primero sigue una falsa dirección, el segundo ha de seguirla forzosamente.

Y así como el arte significa el modo de transmisión de todos los sentimientos posibles, y sólo es arte serio aquel que transmite a los hombres sentimientos que les importa conocer; así la ciencia, de un modo general, es la expresión de todos los conocimientos posibles, pero sólo es para nosotros verdadera ciencia la que nos da conocimientos útiles.

Lo que determina el grado de importancia y utilidad, tanto para los sentimientos como para los conocimientos, es la conciencia religiosa de una sociedad y una época determinada; es decir, la concepción común que del sentido de la vida se forman los hombres. Lo que más contribuye a formar este ideal de la vida, es lo que con mayor fe debe

enseñarse. Y lo que no tiene importancia alguna para nosotros, no debe enseñarse o por lo menos no debe ser considerado como importante. Así ocurrió en otro tiempo con la ciencia; así debía ser, porque así lo requiere la naturaleza misma del pensamiento y de la vida del hombre. Sin embargo, la ciencia de las clases superiores no sólo no reconoce ninguna religión como base, sino que reputa de supersticiones todas las religiones.

Consecuencia de ello es que todos los hombres contemporáneos dicen que lo comprenden *todo*; pero como *todo* es demasiado, resulta esto una afirmación puramente teórica. En realidad los hombres no lo aprenden *todo*, y por lo tanto, no es indiferente lo que aprenden o lo que no aprenden. Los hombres sólo aprenden lo que es útil o agradable a los hombres que cultivan la ciencia. Y como estos hombres pertenecen a las clases sociales superiores de la sociedad, lo más útil para ellos es mantener el orden social que les permite gozar de sus privilegios, y lo más agradable es satisfacer las curiosidades vanas que no exigen de ellos una gran tensión de inteligencia.

De aquí proviene que una de las partes de la ciencia es la historia y la economía política, porque tratan de demostrar que el orden actual de la vida social es el que siempre ha existido y el que siempre debe existir, de modo que toda tentativa para modificarlo nos parece ilegítima y vana. La física y la química y la botánica, que forman la sección de las

ciencias experimentales, se ocupan de lo que no tiene relación directa con la vida, de lo que puede estudiarse por mera curiosidad, o contribuir a hacer más cómoda la existencia de las clases superiores. Para justificar la preferencia que se otorga a esas dos ramas de la ciencia, han inventado nuestros sabios una denominación que corresponde a la del *arte por el arte*, es decir, *la ciencia por la ciencia*.

La teoría del arte por el arte asegura que éste consiste en tratar todos los asuntos que gustan. La teoría de la ciencia por la ciencia sostiene que ésta consiste en enseñar todo aquello que tiene algún interés.

Así ocurre que de las dos partes de la ciencia que se enseña a los hombres, una, en vez de enseñar cuál debiera ser la vida de los hombres para realizar su destino, legitima la inmutabilidad de una existencia falsa y mentida, mientras que la otra, la fe en las ciencias experimentales, cuida de las cuestiones de puro pasatiempo o de fútiles invenciones prácticas.

La primera es mala, no sólo porque perturba las ideas de los hombres y les sugiere obras falsas, sino porque ocupa el sitio que debiera ocupar la ciencia verdadera. La segunda es mala porque fija la atención de los hombres en asuntos inútiles y porque la mayoría de las invenciones técnicas de la ciencia experimental sirven, no para la dicha, sino para la desdicha de los hombres.

Únicamente los que han sacrificado su vida a esos estudios inútiles pueden continuar creyendo que esos descubrimientos e invenciones son verdaderos, importantes y aprovechables. Si la gente lo cree, es por falta de fijarse en lo que es verdaderamente importante. Les bastaría levantar la cabeza del microscopio que les sirve para sus estudios y tender la mirada en derredor de ellos, para ver cuán vanos son todos esos conocimientos de que se envanecen, en comparación de otros a que hemos renunciado al ponernos en manos de los profesores de jurisprudencia, de hacienda, de economía política, etc. Bastaría echar una mirada en torno suyo, para ver que el objeto importante y propio de la ciencia humana es saber en qué sentido debe dirigirse la vida del hombre, conocer las verdades religiosas, morales, sociales, sin las cuales todo conocimiento de la naturaleza resulta inútil o funesto.

Nos sentimos dichosos y orgullosos de que nuestra ciencia nos dé la posibilidad de utilizar en provecho de la industria la fuerza de vapor, o que nos permita abrir túneles en las montañas, ¿pero, cómo no pensamos que esta fuerza del vapor se emplea en favor de grandes capitalistas, y no para el bienestar de los hombres en general? ¿Cómo no pensamos en que esa dinamita que abre túneles, sirve para la destrucción de vidas humanas, y es un terrible instrumento de guerra que nos obstinamos en considerar como indispensable y para la cual nos preparamos?

Si es verdad que la ciencia ha llegado hoy a impedir la difteria, a suprimir las jorobas, a curar la sífilis y a realizar operaciones admirables, tampoco podemos enorgullecernos de ello, por poco que pensemos en el verdadero destino de la ciencia. Si la décima parte de las ciencias que se gastan hoy en el estudio de asuntos de mera curiosidad, se empleara en hacer adelantar la verdadera ciencia, veríamos desaparecer la mitad, por lo menos, de las enfermedades que llenan de enfermos los hospitales, y no veríamos que la mortalidad de los niños, condenados al régimen de las fábricas, fuera, como hoy, mayor del cincuenta por ciento de la general; no veríamos generaciones enteras destinadas a la tisis, a la prostitución, a la sífilis; no veríamos esas guerras que causan el asesinato de millares de hombres, ni las monstruosidades de tonterías y padecimientos que la ciencia contemporánea se atreve a decir que son condiciones indispensables de la vida de los hombres.

Pero nuestra concepción de la ciencia está pervertida hasta tal punto, que nuestros contemporáneos extrañan que se mencionen ciencias capaces de destruir los gérmenes morbosos que hemos citado. Hemos llegado a imaginar que no hay otra ciencia que aquella que consiste en imaginar a un hombre en un laboratorio vertiendo un líquido de un vaso a otro, midiendo a través de un prisma, atormentando ranas y conejillos de Indias, o pronunciando, en una cátedra, una sarta de frases sonoras y estúpidas que

ni él mismo comprende, acerca de las vulgaridades de la filosofía, de la historia y del derecho, sin otro objeto que demostrar que lo que existe ahora debe existir siempre.

Sin embargo, la ciencia, la verdadera ciencia, consistiría en reconocer lo que debemos creer y lo que no, en cómo debemos conducirnos en la vida, en la manera que conviene que eduquemos a nuestros hijos, y cómo podemos aprovechar los bienes de la Tierra sin aplastar, para conseguirlo, otras vidas humanas, así como cuál debe ser nuestra conducta para con los animales, además de otros asuntos sumamente importantes para la vida de los hombres.

Tal ha sido siempre la verdadera ciencia. Sólo ella responde a la conciencia religiosa de nuestro tiempo; pero por una parte la niegan y combaten los sabios que trabajan para el mantenimiento del actual estado de cosas, y por otra parte, la reportan vana, estéril y anticientífica los desdichados, cuya inteligencia atrofió el estudio de las ciencias experimentales.

Estando la ciencia extendida como lo está hoy día, ¿qué sentimientos puede provocar que a su vez pueda transmitirnos el arte? La primera sección de esta ciencia provoca sentimientos atrasados, fuera de uso y perniciosos para nuestro tiempo. La otra sección, consagrada al estudio de asuntos que no tienen ninguna relación con la vida de los hombres, no se halla en estado de dar materia alguna al

arte, y así sucede que el arte contemporáneo, para ser verdadero, tiene que abrirse camino por su cuenta, a pesar de la ciencia. A esto se ha reducido el arte cuando ha querido cuidar de realizar su destino.

Se debe esperar que un trabajo igual que el que he emprendido yo para el arte, se haga por lo que toca a la ciencia. Un trabajo que pruebe a los hombres la falsedad de la teoría de la ciencia por la ciencia, que les demuestre la necesidad de reconocer la doctrina cristiana en su verdadero sentido, y que afianzándose en tal doctrina, les enseñe a valorar de un modo nuevo la importancia de esos conocimientos experimentales, así como cuán esenciales y de alta importancia son los conocimientos morales, sociales y religiosos. Ojalá comprendan que estos conocimientos primordiales no deben ser abandonados, como sucede actualmente, a la tutela y discreción de las clases ricas, sino que, por lo contrario, una sola clase privilegiada.

Entonces la ciencia cesará de ser lo que es actualmente, es decir, un sistema de sofismas destinados a sostener a una organización social envejecida, la mayor parte de ellos de poca utilidad o absolutamente inútiles. Solamente entonces llegará a ser lo que debe ser: un todo orgánico con un destino definido y comprensible para todos los hombres, introduciendo en la conciencia humana las verdades que provienen de la concepción religiosa de una época.

Solamente entonces el arte, dependiendo siempre de la

ciencia, llegará a ser lo que puede y debe ser: un órgano semejante al de la ciencia, igualmente importante para la vida y el progreso de los hombres.

El arte no es una alegría, ni un placer, ni una diversión; el arte es una gran cosa. Se trata de un órgano vital de la humanidad que transporta al dominio del sentimiento las concepciones de la razón. En nuestro tiempo, la concepción religiosa de los hombres tiene por centro la fraternidad universal y la dicha en la unión. La ciencia verdadera debe enseñarnos las diversas aplicaciones de esta concepción al dominio de nuestros sentimientos. El arte tiene ante sí una tarea inmensa: con la ayuda de la ciencia y bajo la guía de la religión, debe hacer que esa unión pacifique a los hombres, cosa que no se obtiene hoy por los tribunales, la policía, etc., y sin embargo puede ser realizada por el libre y plácido sentimiento de todos. *El arte debe destruir en el mundo el reinado de la violencia y de las vejaciones.*

Es esta una tarea que sólo él puede cumplir.

El sólo puede hacer que los sentimientos de amor y fraternidad asequibles hoy a los mejores hombres de nuestra sociedad, se conviertan en sentimientos constantes, universales, instintivos en todos los hombres. Provocando en nosotros, con la ayuda de sentimientos imaginarios, los sentimientos de la fraternidad y del amor, acostumbrándonos a experimentar esos sentimientos en la realidad. Puede disponer en el alma humana canales sobre

los cuales discurra en adelante la vida, conducida por la ciencia y la religión. Y uniendo a los hombres más diferentes en sentimientos comunes, suprimiendo entre ellos las distinciones, el arte universal puede preparar a los hombres para la unión definitiva, puede hacer ver, no por el razonamiento, sino por la misma vida, la alegría de la unión universal, libre de las barreras impuestas por la vida.

El destino del arte en nuestro tiempo es transportar, del dominio de la razón al del sentimiento, esta verdad: que la dicha de los hombres consiste en su unión. El arte es el único que podrá fundar, sobre las ruinas de nuestro régimen presente de miseria y vejaciones, ese reinado de Dios que se nos aparece a todos como el objeto más alto de la vida humana.

Y es muy posible que en lo porvenir, la ciencia suministre al arte otro ideal, y que éste tenga entonces por objeto realizarlo; pero en nuestro tiempo el destino del arte es claro y preciso. *La labor del arte cristiano consiste hoy en realizar la unión fraternal de los hombres.*