

Derechos de Autor Registrados conforme a la Ley. 1969.

Ediciones AGORAIA.

MANUEL LOPEZ PEREZ

APUNTES
DE
ESTETICA

Morelia, Mich.

1969

M O T I V O S

El señor José María Vigil, al prologar la pequeña gran obra de Don Diego Baz —Nociones de Estética que el distinguido abogado y maestro, por razones de método, escribió en dos partes, dedicando la primera a la belleza y la segunda al Arte— dice que aun cuando algunos tratados “no se pierden en cuestiones de elevada trascendencia” que más suelen servir “para embrollar y obscurecer el conocimiento”, no por ello son menos plausibles y valiosos, si aciertan sobre “condensación de la materia” (que tratan), “sobre la claridad en el estilo y las definiciones”.

Al haber intentado un resumen del libro de Baz, para resolver el personal problema de exponer un cursillo de Estética, cubriendo programas de trabajo de la Oficina Coordinadora del Instituto Nacional de Capacitación del Magisterio, en esta ciudad, nos amparamos en las sabias palabras de Vigil, quien denuncia que en 1904, año en que se escribió el libro ya citado, no había aparecido en México tratado alguno de Estética, y que leves enfoques sobre la materia se encontraban, a veces, en los manuales de Literatura, como introducción de contenido muy somero.

Expresamos lo anterior, rehuyendo, por una parte, cualquier juicio equivocado en relación con nuestra tarea de “condensar la doctrina” estructurada por Baz en su libro y señalando, por otra, como principal interés, conseguir para el

discípulo un recuerdo fecundo de nuestras pláticas, materializar éste en los presentes apuntes, hechos, quizá, con escrupuloso apego al autor, y sólo incrustando uno que otro comentario o paréntesis e involucrando alguna doctrina de otros autores, en los casos necesarios. Ni siquiera hemos querido completar enumeraciones de artistas o de escuelas que Baz dejó, como era natural, a la altura de las fechas en que terminó su obra, porque al fin y al cabo ellas valen como ejemplos, y, como tales, bastan para un trabajo que no es Historia del Arte, sino Tratado sobre el Arte. Son suficientes, por lo demás, como brújulas orientadoras y amigas de quienes quieran investigar.

DOS PALABRAS FINALES. — Nadie discute ya que la Estética, como ciencia de lo bello, sea una parte de la Filosofía, pero conviene decir, con Ch. Bénard, que si el arte representa en formas sensibles las ideas eternas, así como el fondo de la razón, ésta debe reconocerlas bajo esas imágenes y esos símbolos, como aspira a contemplarlos en los fenómenos de la naturaleza y en los fenómenos de la vida real. Entre el Arte que crea la manifestación ideal de lo bello y la Filosofía que se esfuerza por encontrar lo verdadero en su forma abstracta y pura, hay una comunidad de formas y medios, sin que ello vulnere la conservación, por ambos, de su carácter distinto y su independencia.

En cuanto al interés de la Estética, para los maestros, trabajadores de la educación, recomendamos la doctrina que sobre la importancia del arte se expone en el curso de la obra, pero, sobre todo, en sus capítulos finales. No estamos ya en 1904 y existen muchos hombres sabios en esta materia, que han escrito valiosos libros, pero no los consideramos adecuados para nuestro cursillo, y solo los mencionamos con una

recomendación bibliográfica, habiendo espigado en ellos con respetuosa sobriedad.

Diego Baz.	Nociones de Estética.
José Vasconcelos.	Estética.
Alejandro Tapia y Rivera.	Conferencias Sobre Estética y Literatura.
Manuel Salas Cepeda.	Estudios Estéticos.
Jorge Fernando Iturribarría.	Noticiones de Estética. Hist.
Friedrich Kainz.	Estética.
Hegel.	De lo Bello y sus Formas.
Benedetto Croce.	Breviario de Estética.
Arthur Fairbanks.	El Arte Griego.
A. Salazar.	La Danza y el Ballet.
Roger Bastide.	Arte y Sociedad.
K. O. Hartmann.	Historia de los Estilos Artísticos.
Arquitecto Giner de los Ríos.	50 Años de Arquitectura en España.
Robert F. Arnold.	Cultura del Renacimiento.

BELLEZA

I

INTELIGENCIA, SENSIBILIDAD Y VOLUNTAD.

El hombre posee, entre otras facultades, tres que señalaremos para nuestros fines expositivos: La inteligencia, para conocer; la sensibilidad o aptitud para experimentar las modificaciones que en el espíritu se producen mediante las impresiones orgánicas; la voluntad o fuerza psíquica por la cual se determina el ejercicio y aplicación de la actividad, mental o corpórea.

OPERACIONES DEL ENTENDIMIENTO. — Estas operaciones son la IDEA O PERCEPCION, JUICIO Y RACIOCINIO.

LA IDEA. — Es la representación de las cosas en nuestra mente. La Psicología enseña que la percepción es la representación mental que coincide con una sensación y va acompañada de ésta, y la idea es la imagen o percepción reproducida en nuestro interior, independiente del ejercicio activo de los sentidos. Más claro será decir que percepción es el acto en que sujeto y objeto están en contacto sensorial y que idea es, en el sujeto, una especie de recuerdo del objeto, puesto que éste ya no está presente. También se ha dicho que la idea es una sensación transformada.

JUICIO. — Es la operación del entendimiento por la cual, concibiendo a un tiempo dos ideas, afirma que una de ellas conviene o no a la otra.

RACIOCINIO. — Consistente en llegar al conocimiento de una verdad, infiriéndola mediatamente de otra u otras que ya se conocen.

Los fenómenos de la sensibilidad pueden reducirse a dos: la sensación y la afección interna o emoción.

SENSACION. — Es la modificación que sufre nuestro espíritu por las impresiones que los objetos materiales causan en los sentidos y que se transmiten al cerebro, dando ocasión a las percepciones y las ideas.

SENTIMIENTOS. — Llámanse afecciones internas o sentimientos, a los estados de dolor, placer, gusto, disgusto, a causa de las sensaciones, percepciones e ideas. A estas afecciones también se les llama emociones (de *emovere*), porque al pasar el ánimo de un estado de indiferencia o del de dolor al estado de placer, o al contrario, se efectúa un movimiento semejante al que se observa en los cuerpos al ser trasladados o encaminados de un lugar a otro.

VOLICIONES. — Los actos correspondientes a la voluntad, se llaman voliciones.

ESTETICA. — Desde Grecia hasta nuestros días, los filósofos han estudiado el espíritu humano y por ello se han ocupado de los fenómenos correspondientes a la sensibilidad, pero no constituyeron éstos materia de una ciencia especial, hasta que en 1750, Alejandro Godelebo Baumgarten publicó su *Estética*, ciencia de la sensibilidad, derivando ese nombre de las palabras *aisthesis* (sensación), y *aisthenomai*

(sentir, percibir). Hoy se entiende por Estética el mismo concepto, pero restringido a los términos de sensibilidad, cuando se trata de percibir o producir belleza.

DEFINICION. — Si la Estética trata de las emociones que en nosotros producen los objetos que llamamos bellos, y de las condiciones que constituyen la belleza, podemos decir que la Estética es la ciencia de lo bello en sí mismo y en sus relaciones con el espíritu humano.

CONCEPTOS DE BELLEZA. — Materia de la Estética es pues, la belleza, considerada bajo dos conceptos: el objetivo, por cuanto recae sobre cualidades reales o que juzgamos reales, en las cosas; el subjetivo, porque corresponde a fenómenos internos del sujeto humano, a los estados de conciencia ocasionados por ciertos objetos a los que atribuímos la calidad de ser bellos.

Todos hemos experimentado impresiones placenteras deleitosas, que sacan nuestro ánimo del estado de indiferencia o disgusto en que se encuentra, elevándonos sobre la esfera del placer sensible, puramente orgánico. Y esto sucede ante espectáculos o acontecimientos naturales o bien ante las obras de los hombres.

En esta situación, encontramos interviniendo una sensación o grupo de sensaciones que han provenido de objetos peculiares, y la emoción. Ha estado presente también el conocimiento, coexistiendo con la emoción, puesto que el estado descrito ha sido consciente. Hay que observar también que la emoción de que hemos hablado no lleva consigo el deseo de poseer la cosa que la excita, ni relación con un fin determinado. Los objetos peculiares de que hablamos han sido bellos y se caracterizan por la actitud descrita que ha

quedado pintada en el sujeto. De ahí que lo bello se distingue de lo útil y de lo agradable. De lo útil, porque la utilidad de una cosa está puesta en el resultado provechoso que podemos obtener al poseerla o en cualquier modo originado en ella ese provecho. De lo agradable, porque si todo lo bello agrada, no todo lo que agrada tiene las características de lo bello. Por ejemplo, el sabor de los manjares es agradable, lo mismo que algunos olores, pero a nadie se le ocurre que sean bellos. Por razón análoga, se distingue de la bondad moral. Por ejemplo, el pago de deudas, la justa sentencia de un juez, son acciones moralmente buenas, pero ello no quiere decir que sean bellas.

Explicado el concepto subjetivo de la belleza, veamos someramente lo que se refiere al objetivo, o sea como propiedad que existe en las cosas mismas. Esta objetividad de lo bello está comprendida en el conjunto de cualidades que son el patrimonio racional del ser humano.

Fundándonos en la observación y la experiencia, diremos que la emoción estética nace cuando contemplamos el objeto a que la referimos, sin que sea necesario pasar al análisis de él ni penetrar en la estructura o conformación interna de las cosas.

Las cualidades de los objetos bellos tienen que ser comunes a todos los que sean y deben ser condiciones que los distingan de las cosas no bellas. La unidad, como relación armónica de las partes entre sí y con el conjunto, es condición de lo bello.

Se necesita, además, que bajo la unidad aparezca la variedad y distinción de elementos combinados. Estos principios valen para la escultura, la música y la poesía. Obsérvese

la parcial caracterización a héroes o protagonistas en la Eneida, y la completa y perfecta en la Iliada. Homero queda sobre Virgilio, de acuerdo con los cánones que antes se expusieron. Existen composiciones artísticas que aun ostentando los requisitos antes dichos, no producen emoción, y es que a las codiciones ya fijadas hay que agregar otra: la expresión característica (**manifestación de la fuerza de la vida**) o si se quiere aclarar más, diremos: condiciones de **carácter y de expresión**.

CARACTER. — Por carácter debe entenderse un atributo o cualidad dominante de las cosas. Hay caracteres primitivos y secundarios. Expliquemos: en todo ser viviente hay dos partes: los elementos y la forma; la forma es ulterior, los elementos son primitivos; no pueden alterarse los elementos sin alterar la forma. Pueden distinguirse dos especies de caracteres: unos profundos, íntimos, fundamentales (estos son los de los elementos materiales); los otros, superficiales, externos, derivados, sobrepuestos, (esto son los de forma o arreglo). (Teoría de las analogías en las ciencias naturales, con que Geoffroy de Saint Hilaire, explica la estructura de los animales y Goethe la de las plantas. Cada flor, cada animal, tiene un carácter peculiar no sólo en lo físico, sino en lo psicológico).

No se confunda, no debe confundirse, el carácter artístico con el científico. Este consiste en el atributo principal de las cosas para ordenarlas en beneficio del conocimiento; el carácter artístico es también un atributo o cualidad principal, pero de una importancia que no es la de lograr una clasificación, sino a propósito para producir la emoción de lo bello. (No habla el zoólogo, de los caballos, como habla Chocano de los caballos de los conquistadores o Pablo de César

pedes en sus celebradas octavas). Ejemplo de caracteres en relación a los animales: el caballo es viajero y corredor. Ejemplo de caracteres en el hombre: puede decirse que su carácter consiste en la superioridad y aptitud para dominar a la naturaleza.

EXPRESION. — Es la manifestación del estado de las cosas: la fuerza, la salud, la voluntad, la flexibilidad, la frescura, el movimiento, en los objetos físicos.

Hay también expresión de fenómenos internos, común a todos los seres vivientes: el crecimiento de las raíces del árbol que para extenderse luchan con la tierra; el hábito disciplinado del caballo que le da posturas arrogantes y andar airoso. El hombre es dueño de expresión intelectual y moral. En él, las expresiones concretas son el gesto, la vivacidad de la mirada, las actitudes del cuerpo, los tonos e inflexiones de la voz; estas expresiones revelan el poderío de su inteligencia, los afectos del ánimo, la fuerza y alcance de su voluntad.

A veces, con las expresiones que convienen al hombre, efectuamos traslaciones a otros seres dándoles como propiedades de ellos los efectos que producen en nosotros: noche triste, violeta madesta, primavera y mañana alegres.

Por más que el carácter y la expresión son elementos de la belleza, no son los únicos que la constituyen y pueden ir separados de ella. Por ejemplo: el semblante de una persona puede ser expresivo, sin que sea bello.

II

DEFINICION DE LA BELLEZA. — Tratando de hacer una breve síntesis de lo que ya se ha expuesto, estamos en

condiciones de definir la Belleza diciendo que es la **manifestación sensible de la excelencia de un objeto**, que por la **unidad y variedad armónicas de su forma**, excita en quien lo percibe una emoción placentera y desinteresada.

EXEGESIS DE LA DEFINICION. — Es manifestación sensible, porque llega a constituir la emoción y estado consciente en el espíritu, siempre por medio de sensaciones, ya presentes, ya reproducidas. Agregamos que de la **excelencia**, porque al nacer la emoción estética, tiene que existir en la forma del objeto, la expresión de algo, merced a lo cual el objeto es bello, aventajando con ello a otro de su especie o de su género. Se ha dicho que la expresión ha de verificarse concurrendo con la **variedad subordinada a la unidad**, puesto que la experiencia nos enseña que sin la variedad y la unidad, no existe lo bello. Finalmente, se habla de una **emoción placentera y desinteresada**, y con ello se establecen las razones de diferencia entre lo bello y lo bueno moral; lo bello y lo útil, lo bello y lo agradable.

BONDAD MORAL. — Consiste en la adecuación voluntaria y libre de los actos a determinado fin: cumplimiento del deber.

La emoción de lo bello no tiene necesidad de relación con precepto moral alguno.

LA UTILIDAD. — Supone la perspectiva o la consideración del provecho.

Este afán de beneficio material, grosero y vulgar, no coincide con la emoción estética.

LO AGRADABLE. — Es elemento de la emoción estética, pero no por sí solo, pues si todo lo bello es agradable, no todo lo agradable es bello.

PERFECCION. — No hay que confundir la perfección con la belleza, puesto que no toda perfección se muestra de un modo sensible.

ALGUNAS DEFINICIONES DE BELLEZA. — Para insistir explicativamente en el concepto de belleza, ponemos algunas definiciones debidas a grandes maestros.

PLATON. — “Lo bello es una reminiscencia de la belleza suprema contemplada en una vida anterior”... En el Filebo expresa: en todo objeto, la medida y la proporción constituyen la belleza, así como constituyen la verdad.

ARISTOTELES. — El estagirita hace consistir lo bello en la armonía de las partes o elementos que constituyen un objeto.

PLOTINO. — Este filósofo afirma que lo bello se encuentra en la actualidad (ser en acto) y la verdad.

SAN AGUSTIN. — Dice: In varietate unitas, la unidad con el orden y la conveniencia.

LEIBNIZ. — Dice que la belleza es la perfección.

SANTO TOMAS DE AQUINO. — La pluralidad de las partes (variedad) con subordinación a la unidad, es el atributo más fundamental del objeto bello y constituye algo así como su ley general.

KANT. — El gran pensador enseña que lo bello es lo que satisface el libre juego de la imaginación, sin estar en desacuerdo con las leyes de entendimiento.

Es afín este pensamiento con el que afirma la variedad y la unidad (la imaginación es la facultad de la variedad y el entendimiento la de la unidad).

HEGEL. — Define lo bello como la manifestación de lo sensible en la idea.

JUFFROY. — Expresa que es lo invisible manifestado por lo visible.

SCHILLER. — Asegura que la belleza no es otra cosa que la libertad en el fenómeno.

LEMCKE. — Afirma que es la libertad en el orden, dada en la representación.

PEDRO FELIPE MONLAU. — La manifestación sensible de la esencia de los objetos.

CARLOS LAHR. — La expresión sensible de la vida, rica, libre y armoniosa; en particular de la vida humana armónicamente desarrollada, ampliándose con libertad y tendiendo victoriosamente a sus fines naturales.

COLL Y VEHI. — Una forma concreta, sensible, armónica y llena de vida de lo verdadero, lo bueno y lo perfecto.

CLASIFICACION DE LA BELLEZA. — Convienen todos los autores en que la manifestación sensible de alguna excelencia que reside o nos parece que reside en las cosas, es el elemento principal constitutivo de la cualidad que llamamos BELLEZA OBJETIVA, y que ésta, teniendo como condición indispensable la fuerza expresiva y la combinación armónica de la unidad y la variedad, hace que surja en el espíritu y en el organismo humano, más o menos intensamente y sin razón de fin, el fenómeno psíquico de la BELLEZA SUBJETIVA.

BELLEZA NATURAL. — Dividiéndose la Belleza Objetiva en BELLEZA NATURAL Y BELLEZA ARTISTICA, la

primera es la que aparece en las cosas o fenómenos que no tienen por causa el esfuerzo humano y forman el conjunto admirable, siempre uno y siempre vario que llamamos naturaleza.

BELLEZA ARTISTICA. — Es la que corresponde a las obras que se deben al poderío y actividad del hombre y que son ejecutadas por medio del arte. Esta belleza se divide en Belleza Física, Moral e Intelectual.

BELLEZA FISICA. — Es la que se considera como cualidad de ciertas cosas materiales, perceptibles sensiblemente de un modo inmediato.

BELLEZA MORAL. — Puede encontrarse en el ejercicio de alguna virtud o fuerza moral de la voluntad o resplandecer sirviendo de forma a las variadas combinaciones que forja la imaginación.

BELLEZA INTELECTUAL. — Se puede encontrar en las altas concepciones de la inteligencia.

Todos estos tipos de belleza deben ofrecérsenos a la contemplación merced a algo sensible y armónico.

EJEMPLOS DE BELLEZA FISICA. — La laguna de Pátzcuaro con sus colores y movimientos que semejan los de un pequeño mar. Algunas riberas del Balsas. El crepúsculo contemplado cuando se incendian los cielos detrás de las torres de la Catedral moreliana.

EJEMPLOS DE BELLEZA MORAL. — Hechos narrados en la parábola del Samaritano. El perdón de Bravo a los trescientos prisioneros españoles. Lincoln, imponiendo su voluntad en favor de los negros.

EJEMPLO DE BELLEZA INTELECTUAL. — La Teoría de Cuvier sobre las edades y formación de nuestro planeta, teoría que creó la ciencia geológica y que apoyándose en la Anatomía Comparada descubrió secretos guardados por millones de años.

CUALIDADES ANALOGAS A LAS DE LA BELLEZA. — Existen objetos que presentan, separados, algunos de los elementos que constituyen lo bello. De esto resulta lo **agradable artístico**, diferente de lo **agradable sensual y orgánico**.

Lo agradable artístico se encuentra en **objetos intelectuales y físicos**.

En el **primer** caso, tenemos ciertas congruencias científicas, como la ley de la atracción de los cuerpos; el resultado de la sucesiva suma de los números impares que se van convirtiendo en cuadrados. De estos hechos resulta la llamada **BELLEZA CIENTIFICA**, nombre traslaticio, por analogía. En los **objetos físicos** pueden darse juegos o combinaciones que no constituyen una armonía completa, pero producen efectos análogos al de la belleza. (Se puede observar esto en la llama, en la nube, juguetes infantiles, mecanismos ingeniosos). Se trata, en estos casos, de **LO BONITO**.

LO LINDO. — Así como lo bonito no es lo bello, porque no se trata de una belleza completa, cuando se habla de lo lindo se habla de la cualidad de un objeto en el que, por lo diminuto, no puede campea la belleza.

LA GRACIA. — Esta cualidad se refiere a un don gratuito, ingénito. Se aplica en sentido serio y en sentido cómico; o sea como posesión de cualidades estéticas elevadas (ser agraciado) y como don de comunicar los efectos de lo ridículo.

(ser gracioso). La gracia, en sentido más concreto, significa cierta viveza o intensidad de algún elemento bello —suavidad, delicadeza—, ya en lo físico o lo moral. Muchas veces se ha definido la gracia por el movimiento, ya que este condensa los elementos de la belleza uniendo los propios de la parte movida con los de las líneas que el movimiento describe. Gracia es término que se aplica a la belleza infantil y a la femenina.

LA ELEGANCIA. — Por su estimología la elegancia (de elegir) es una cualidad que se halla en lo escogido, en lo selecto, designando un principio de belleza que muestran ciertas formas, sin atender al conjunto. Sólo se aplica este concepto a lo que depende de la elección humana; se dice elegancia de los vestidos, los adornos y también se extiende a veces la expresión a objetos naturales, a movimientos de animales o de personas, a la figura del hombre o del animal.

La gracia y la elegancia no se definen estrictamente como lo lindo y lo bonito -bellezas incompletas- sino, como elementos separados de la belleza; la gracia siempre significa viveza o intensidad; la elegancia lleva la idea de ausencia de defecto y es reposada; la gracia es suave y femenina, la elegancia puede ser más severa y varonil; la gracia se refiere a las expresiones, la elegancia a las formas físicas consideradas en sí mismas; la gracia es natural; la elegancia puede deberse al arte.

LA HERMOSURA. — Es un término que frecuentemente se usa como sinónimo de belleza. Pero como lo indica la etimología (formas), la hermosura debe referirse a la **configuración** (con la que nos atrae), forma en sentido estricto. Belleza indica apreciación completa de la excelencia del objeto.

III

LO SUBLIME. — Hay objetos y fenómenos que nos producen emociones semejantes a las que nos causa la belleza, pero en verdad diferentes, porque al sentirlas no experimentamos **deleite quieto**, apacible y tranquilo, sino que juntos con el estado de fruición llevan asimismo sorpresa, admiración extrema, asombro, veneración, terror o mezclados esos efectos. Hay entonces, en nosotros, turbación, anodamiento de facultades en virtud de la grandeza extraordinaria del objeto o fenómeno percibido. Esta grandeza parece romper la forma armónica en que consiste la revelación de lo bello propiamente dicho. Estamos ante un caso de percepción de SUBLIME SUBJETIVO; sentimiento y percepción de lo sublime.

Al referir esa emoción a los objetos, si buscamos las cualidades que la producen, encontramos que son: la fuerza, el movimiento, el ímpetu extraordinario de la vida en sus manifestaciones sensibles más poderosas. Se trata de lo grande, lo incommensurable, de todo aquello cuya comprensión no alcanzamos (a lo menos, fácilmente) y a cuya forma no hallamos proporción con nuestra percepción (al menos, de momento), sino que excede a ella. Por eso nuestro asombro y nuestra sorpresa.

LO SUBLIME — dice Kant — se dirige lo mismo que lo bello, a la imaginación y al entendimiento, pero no de igual modo. Es percibido por el entendimiento, pero sobrepasa la imaginación. De ese desacuerdo nace en nuestra alma el sentimiento que participa del goce y el terror; pero nuestra naturaleza moral experimenta el deleite más grande y elevado de que es capaz. El terror, sin embargo, no es el co-

mún y corriente, sino que es un terror *sui géneris*, ya que para que se dé en el caso descrito, **se requiere la seguridad de nuestra existencia.** (Kant. — Crítica del Juicio).

Lemcke dice: lo sublime es lo que se sale de nuestra potencia dominado por su franqueza, cuya masa escapa a nuestra mensuración. Nuestras medidas son pequeñas para él: es conforme a medida, sí, pero ¿quién halla la que se le debe de aplicar? (Carlos Lemcke. Estética. Traducción de Unamuno).

“Toma las alas del fulgor de la mañana y vuela al más lejano mar” —dice el Salmista, y también: “el cielo es su asiento y la tierra el escabel de sus pies”.

Mila y Fontanals dice: lo sublime es lo más grande, lo incomparablemente grande, lo que se presenta como irreducible a una medida. Ejemplos: los cielos estrellados, la tempestad, el estruendo de la artillería, el trueno que rueda por los flancos en las montañas. En estos ejemplos se ve la armonía en un desarrollo y decrecimiento, pero cuya medida escapa a la tensión angustiosa.

Continúa Lemcke: el placer en lo sublime o se despierta porque se le considera un poder amigo, —totalmente excluido el placer estético— o sentimos que existe en nuestro pecho una fuerza que es de igual condición que la de lo sublime y que hasta puede llegar a igualarle. (En el primer caso están el niño y la mujer respecto al hombre; así miran al héroe sus legiones).

En el segundo caso, se trata de la aspiración creciente de elevarnos. Queda claro, pues, lo diferente que es lo sublime de lo bello; lo bello es la expresión valiosa de la vida; su carácter es el orden, la proporción, la armonía y se encuen-

tra adecuado al alcance de nuestras facultades, las que estimula deleitosamente provocando en nosotros simpatía y amor. El carácter propio, en lo sublime, es la inmensidad, la ilimitación; puede encontrarse en el caos y en lo terrible.

En presencia de lo bello, nos sentimos transportados de alegría comunicativa; lo sublime nos lleva al estupor, al enmudecimiento, a los estremecimientos que el dolor causa, a la melancolía y nostalgia de lo infinito; el asombro suele cambiarse en tristeza y entonces lloramos.

La tendencia a objetivar hace que llamemos sublimes a los objetos que suscitan en nosotros el grupo de emociones que constituyen el **sublime subjetivo**. De allí que consideremos **la sublimidad como calidad de cosas o fenómenos físicos, de hechos del orden ético; de las percepciones intelectuales puras**. Tenemos entonces:

Sublimidad física,

Sublimidad moral y

Sublimidad intelectual.

DIVISION DE LO SUBLIME EN LOS OBJETOS FISICOS. — 1.—Sublime matemático o de extensión. 2.—Sublime dinámico o de fuerza.

Al primero corresponden los objetos visibles de extraordinarias dimensiones (los campos con sus accidentes, vistos desde una montaña muy elevada; una selva secular, las ruinas de Memphis o de Babilonia, las Pirámides Teotihuacanas y Yucatecas. Aquí la extensión es, además, temporal).

Lo sublime dinámico consiste en la fuerza extraordinaria que se manifiesta en los objetos visibles puestos en mo-

vimiento, o de los acústicos: vaivén incansable de las olas marinas, la tempestad, el huracán. Imagínese al viajero que ve y oye, suma elementos para la percepción de lo sublime, y es el caso de quien visita las Cataratas del Niágara o del Iguazú.

SUBLIMIDAD MORAL. — Intelectual. — Artística. — Existe semejanza entre las emociones que nos brinda la contemplación de objetos que llamamos sublimes en el orden físico, y las que provienen de hechos o fenómenos verificados por la inteligencia o por la voluntad libre y poderosa del hombre. Estos entrañan una insigne grandeza en el orden del bien, los intelectuales encierran una concepción grandiosa, sorprendente y fecunda. Estos hechos, respectivamente, tienen sublimidad moral e intelectual.

Claro que para que se dé lo sublime artístico en el orden moral e intelectual, han de revelarse la excelencia del hecho o la extraordinaria concepción de la inteligencia, por una manifestación sensible. Esta manifestación la trae el hecho moral cuando lo presenciamos; pero puede verificarse también tal manifestación gracias a la idea o grupo de ideas levantadas en nuestros interior en fuerza de la expresión artística, realizada por el pincel o el buril, por las líneas y colores, por los sonidos puestos en tono o por la energía, la majestad y el ritmo infinito de la palabra.

LO SUBLIME INTELECTUAL sólo lo es cuando algún elemento sensible le da forma.

Muchos pueblos han inspirado su conducta en la idea de lo eterno, impasible e inmóvil, pero sólo nos darán emociones sublimes esas ideas si se nos preentan en las obras colosales de las pirámide, de las esfinges, de los obeliscos, que erigieron ante tal inspiración.

CUALIDADES ANALOGAS A LO SUBLIME. — Lo grande, pero que no llega a lo incommensurable.

LA MAJESTAD. — Indica la experiencia de una fuerza que está segura de sí misma. (Actitud reposada de un personaje divino o de un héroe. Esa majestad domina en la escultura griega).

LA SOLEMNIDAD. Se encuentra en los agrupamientos que tienen cierto movimiento sosegado y casi rítmico, como en el desfile de los batallones y regimientos en un cuerpo de ejército, presentando armas a su Jefe).

LA NOBLEZA. — Comprende la belleza unida a cierta fuerza y severidad. Se considera en lo moral y en lo físico: nobleza de ánimo, nobleza de afectos, nobleza de sentimientos que se oponen a la vileza. Un semblante noble es un semblante de correctas facciones y gesto, adicionando energía distinguida de ánimo.

LA MAGNIFICENCIA. — Es la belleza grandiosa, compleja, multiplicada que afecta al espíritu ampliando su actividad perceptiva y vivifica nuestro organismo merced a la variedad de sensaciones de diferentes especies que casi simultáneamente nos mueven. (Paisajes celestes al amanecer y por las tardes).

LO PATETICO. — Es una especie de sublimidad moral, manifestación de un estado psicológico afectivo que consiste en la lucha de un alma vigorosa que libra combate ya con una fuerza incontrastable, (el hado, el destino) como cuando se origina la tragedia griega, ya sea en el conflicto de la pasión y el deber, reclamo de dos pasiones a la vez (origen del drama moderno).

A veces coexisten rasgos de lo bello con los de lo sublime en fenómenos separados. Esa mezcla la hemos descrito en cuadros de la naturaleza.

IV

ALGUNAS CUALIDADES DE LAS COSAS EN RELACION CON LA BELLEZA. — Los Valores son bipolares, suele decirse en Filosofía con cierto defecto gramatical, ya que polaridad designa posición opuesta de puntos y por extensión podría decirse que hay conceptos simplemente polares. Se trata de decir que frente al valor está el antivalor. Frente a la Belleza está la Fealdad. Expliquemos: Lo bello nos causa placer, y cuando algo nos produce disgusto, desplacer en el orden estético, lo llamamos feo. Si esta oposición consiste en la falta de proporción armónica en la forma, lo feo se llama DEFORME y se llama MONSTRUOSO cuando la deformidad se ve desde luego y por su gran tamaño perturba extraordinaria y evidentemente las leyes de la proporción. Lo feo sirve al arte como elemento de contraste para exaltar lo bello. (Imaginar un pantano y una fuente, un dragón junto a una hermosa mujer; el Cuasimodo de Víctor Hugo, sujeto feo, de alma y hechos bellos. Lo feo tiene también cierto valor estético, cuando el artista lo reproduce o lo modifica por humorismo (CARICATURA), por cuanto que junto con el acierto en la ejecución, revela las aptitudes y habilidad del pintor, cosas que son en sí atractivas y participan en algo de los elementos constitutivos de la Belleza.

LO RIDÍCULO. — Puede definirse como el efecto de la incongruencia que se nos ofrece ya en las cosas naturales, ya en las debidas al arte, o sea un absurdo inofensivo, con-

trario a regla, sentido y razón acostumbrada. Bergson enseña lo mismo diciendo que la risa se provoca por el darnos cuenta de que se rompe una estructura mental o afectiva. Ejemplo: vemos caminar a un hombre normalmente. No hay nada en ello de raro, porque el caminar del hombre está previsto por nuestra mente. Es lo normal: es una estructura mental nuestra como observadores. Pero el hombre resbala y cae, quebrantando la previsión en nosotros, en el sentido de que seguiría andando sin contratiempo, y entonces nos viene la risa. Otro ejemplo: observar que en un hombre adulto con todas las características de madurez, si tiene una voz aguda, delgada o infantil, nos causa risa y lo mismo sucede en el caso opuesto: un niño con voz de hombre. De lo ridículo nace lo COMICO. La emoción es la opuesta a la trágica: en vez de terror y admiración, nos produce alegría y risa.

Los contrastes que pueden producir la emoción cómica son innumerables. Sin embargo, se ha intentado clasificarlos en tres grupos:

Lo cómico alto, lo cómico medio y lo cómico bajo.

a).—El primero es el creado por el libre ideal de la vida y de la fantasía.

b).—El segundo es tomado de lo que acontece en la vida real.

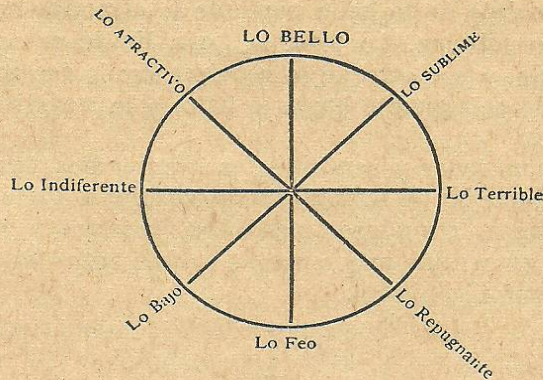
c).—El tercero es sacado de la vida vulgar y grosera. Lo bufo y lo grotesco, ejemplificados en el chiste grueso, chanza satírica o chocarrería o en la ridiculéz extravagante.

HUMORISMO. — El concepto de lo humorístico no debe confundirse con el de lo cómico. La etimología indica que el humor se toma en el sentido de temperamento y significa

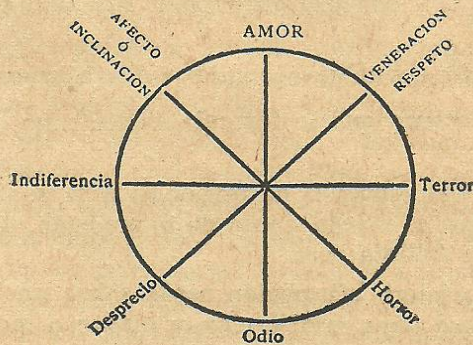
el predominio de la personalidad, a menudo caprichosa, del artista, en cuanto al modo de ver y exponer las cosas. Los humoristas mezclan seriedad e intención burlesca; idealidad y realismo; razón y extravagancia; comicidad y patetismo.

UBICACION DE VARIOS EFECTOS ANIMICOS, RESPECTO DE LO BELLO. — Lo feo es diametralmente opuesto a lo bello, pero entre esos extremos, podemos reconocer en primer lugar y cercano a la belleza lo que llamamos **ATRACTIVO**, (hermoso, gracioso, característico, expresivo, lindo, elegante). Se trata de todo lo que no llega al poder supremo y armónico de la belleza, pero que representa algunos de los elementos que la forman. Descendiendo, encontraremos lo **INDIFERENTE**, lo que no excita en nosotros ni emoción deleitosa ni desagradable. Partiendo de lo feo, entre éste y lo indiferente colocamos lo **BAJO**, lo **VIL**, lo de poca o ninguna valía estética, pero que es lo diametralmente opuesto a lo **SUBLIME** (sub-levare, llevar hacia lo alto) que como lo indica la etimología, está muy por encima de nosotros, mientras lo **VIL** está o debe estar muy por debajo. Por otra parte, al lado de la belleza, surge la sublimidad que tiene de común con ella, la unidad armónica, la fuerza expresiva y el poder de engendrar la emoción deleitosa, pura y desinteresada. Pero como puede llevarnos consigo al terror que puede llegar al espanto, y esto, mientras predomina, apaga la fruición, colocamos lo terrible abajo de lo sublime y si lo terrible nos causa invencible repugnancia por la fealdad del objeto que la inspira, llegamos a lo **HORRIBLE**.

ESQUEMA DE LEMCKE. — En el esquema siguiente el filósofo formula una gradación; señala en él las proximidades que atribuimos a los objetos externos y a nuestros propios conceptos sensibilizados, como sucede con los fenómenos o manifestaciones del orden ético o intelectual puro.



LOS SENTIMIENTOS: — Las sensaciones, ideas y emociones, ligadas, producen los sentimientos: Lo bello despierta el sentimiento del amor; lo feo, el odio estético (repugnancia). Lo sublime produce admiración, respeto; lo horrible, excita terror y si es en extremo repugnante por su fealdad, el horror; lo BAJO, provoca desprecio; lo indiferente no nos conmueve y a lo atractivo concedemos inclinación o afecto.



El dominio de lo bello parte de lo atractivo hasta confinar con lo sublime. Lo terrible tiene límite en lo sublime, por un lado, y por otro en lo repugnante; lo feo se extiende desde lo repugnante hasta lo bajo, y lo atractivo hasta lo indiferente.

Las emociones y sentimientos intermedios, los ocasionados por lo que se ha llamado hermoso, lindo, gracioso, expresivo, elegante, grandioso, magnífico, patético y trágico, se extienden en sentido más o menos amplio entre las emociones y sentimientos capitales.

V

EL JUICIO ESTETICO. — Cuando sentimos la belleza, nos damos cuenta de un estado de nuestro ánimo, y refiriéndolo a ciertos objetos, les atribuimos, como causa del movimiento sensible y representación que en nosotros se verifica, las cualidades que constituyen la belleza objetiva.

El acto por el cual hacemos esa atribución, se llama JUICIO ESTETICO y consiste en afirmar que una cosa es o no es bella.

Este juicio envuelve o contiene dos afirmaciones:

1.—La persona que lo formula siente o no el placer estético.

2.—Que esa emoción corresponde a la realidad de las cosas, o sea que el objeto, causa de la emoción, tiene las condiciones de la belleza real.

a).—La primera afirmación recae sobre un hecho puramente subjetivo cuya verificación y mayor o menor alcance interno dependen de las condiciones y modo de ser del in-

dividuo en que se realiza o no el placer estético. (Por condiciones y modo de ser del tal individuo, deben entenderse cosas como éstas: organismo más o menos fuerte y sano, educación y desarrollo de sus facultades sensibles e intelectuales; elementos contingentes y variables, que son resultado ya de las dotes naturales, ya de su conducta física, moral e intelectual, ya del estado general de la cultura y civilización de la época y del agrupamiento social en que haya vivido). Tal estado es un producto de numerosos y variados factores biológicos y sociológicos: tierra, clima, raza, alimentación, ejercicios físicos, heredismo, religión, tradiciones, costumbres, instituciones, regímenes políticos, leyes, el adelanto o atraso de las enseñanzas científicas y artísticas dominantes en el período histórico a que el individuo de que se trata pertenece.

Los factores enumerados, casi siempre irresistibles, hacen que cada quien objetive su estado de conciencia y pase a la segunda afirmación.

b) Asegurar que el objeto que hace surgir la emoción deleitosa, es bello realmente. Y como decir esto y las afirmaciones que de ello se derivan se formulan de continuo, sin depurarlas en el crisol de las leyes científicas y de las reglas artísticas que de aquellas leyes dimanar, las apreciaciones de lo bello y de los tipos y modelos, y aun las apreciaciones colectivas manifestadas por un pueblo o por muchos en ciertas épocas señaladas, suelen ser variadas y hasta contradictorias, y por lo tanto falsas muchas de ellas.

Así sucede que aunque el concepto fundamental de la belleza es uno considerado a la luz de la razón y de la ciencia, su aplicación es muy variada. En el orden moral y en el científico sucede algo similar. No porque algunas tribus australianas hayan juzgado lícito el homicidio alevoso; porque los

espartanos hayan, a veces, premiado el robo técnico; porque los estoicos hayan difundido el derecho al suicidio; porque algunos justifiquen el duelo, vamos a decir que los actos enumerados puedan entrar en la conducta del ser humano.

No hace un siglo (1842) se creía que el calor consistía en un fluido más o menos ligado intimamente a los cuerpos ponderables. Se le llamaba calórico. Pero desde las experiencias de Helmholtz y Rankini, quedó probada la equivalencia mecánica del calor y éste definido como un cierto modo del movimiento. (Actualmente, se dice que el calor es energía cinética de las moléculas).

En Economía se dijo que el lujo y la prodigalidad favorecían a la Industria y al Comercio. Ello se rectificó afirmando que el ahorro produce nuevos capitales con los que sí se benefician la Industria y el Comercio. Razonamientos análogos pueden manejarse en Estética: una de las leyes del arte, aplicada a la pintura y a la escultura dice que las obras pictóricas y escultóricas deben contener la expresión de un carácter, de algo dominante en cualquier ser viviente, logrado por la imitación de lo natural, pero modificando la naturaleza por el poder humano para hacer resaltar la fuerza de ese carácter. Ante tal ley se han descubierto errores y aciertos de las diversas escuelas. (Hipólito Taine. El ideal en el Arte. Filosofía del Arte. La Pintura Italiana). La misma Ley se manifiesta en obras como los Salmos de David, la Iliada, Los Diálogos de Platón, Macbeth, La vida es Sueño, de Calderón; el Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, el Robinson, por Defoe.

EL GUSTO. — Se llama gusto a la aptitud para percibir lo bello y formular el juicio estético. Los juicios tienen que ser diferentes, por cuanto que las emociones que lo oca-

sionan lo son. Tienen que ser variados y aun contradictorios, tanto respecto de las cosas naturales como de las producidas por el hombre. Cuando el gusto se ejercita con arreglo a los cánones de la Estética, se llama buen gusto y su aplicación a las obras de arte se denomina CRITICA ARTISTICA.

El buen gusto tiene que ser el resultado complejo de elementos diversos, —unos naturales y otros adquiridos—. La percepción sensible (conjunto o agrupamiento de impresiones orgánicas en el ojo o en el oído y de sensaciones y representaciones correspondientes), y el ejercicio de la sensibilidad y percepción (ideas, reproducciones y combinación de percepciones diferentes) que son la causa de la emoción, dependen del grado de salud del organismo nervioso de cada individuo y del poder de sus facultades imaginativas e intelectuales, elementos que sólo la naturaleza puede dar, pero que nos es dado perfeccionar por medio de la educación.

El buen gusto es, en parte, fruto de la naturaleza y en otra, de la educación física y moral. Hay buen gusto natural. Explíquese, por lo dicho, que la belleza percibida por uno, pasa inadvertida para otros, y que un objeto sea más bello para uno y menos para otros.

La observación y experiencia demuestran que en el entendimiento humano existe la idea o concepto general de lo bello. Al sentir la emoción estética y afirmar que el objeto que la ocasiona es bello, claro es que lo hacemos en virtud de que tenemos idea o representación intelectual de esa propiedad y de los elementos que la constituyen, pues, sin poseerla, no se concibe que uniéramos lo que ella contiene al objeto que ocasiona la emoción.

El entendimiento no puede unir dos ideas sin atender a ellas, sin tenerlas bajo su dominio.

Dejando al lado el debate sobre el origen de las ideas universales y del procedimiento mediante el cual se forman, podemos asegurar que el concepto general de lo bello existe en el espíritu del hombre, ya sea tal idea: 1.—Una representación intuitiva. 2.—Un arquetipo, como decía Platón. 3.—Ya sea una generalización del espíritu.

BELLEZA IDEAL. — Cuando el entendimiento aplica su concepto general de belleza a objetos y fenómenos existentes, resulta lo que llamamos BELLEZA IDEAL. Consiste en la concepción por la que nos representamos un ser concreto, no tal como existe realmente, sino revestido, por la imaginación, de todas las perfecciones que caben dentro de la naturaleza del objeto percibido.

No es cierto que la BELLEZA IDEAL consista en tipos innatos que el espíritu tenga en simiente, con independencia del mundo real, y que le sirven como de modelos para juzgar por comparación con ellos la belleza de las cosas. Si así fuera, resutaría que el espíritu, al comenzar a vivir, traería consigo tantas formas ideales típicas cuantos son los objetos y condiciones o elementos de ellos que existen en la realidad. Así tendría el espíritu, desde su nacimiento, un ideal, un tipo singular para cada movimiento, para cada color, para cada matiz, para cada figura o combinación de líneas, para una dimensión, puesto que todas esas cosas pueden ser bellas. Lo cual es absurdo.

El ideal en nosotros no existe como representación concreta, sino como postulado de nuestra razón estética. Lo ideal se forma mediante la provocación de nuestra experiencia. A la vista de un objeto bello que la naturaleza nos ofrece, la sensibilidad y el entendimiento lo perciben; la razón, el juicio, nos dicen después que el efecto crecería si el ob-

jeto fuese modificado de ésta u otra manera. El alma, encaminándose a ampliar su vida, a satisfacer su aspiración a lo perfecto, aplica su actividad a idealizar la cosa sentida. Corrige, elimina, reduce o añade algo, a fin de dar al ser o fenómeno el máximo de expresión y hermosura posibles. El ideal es algo indefinido hacia el cual tienden nuestra sensibilidad y nuestra razón y al que se acercan tanto más, cuanto más poderosos son. Por ello lo ideal varía según el gusto, el talento o el genio de quien lo concibe.

La BELLEZA IDEAL que resulta de la contemplación de objetos reales y concretos, del juicio estético que sobre ellos formamos y de las modificaciones que a sus condiciones reales hacemos, limita en cada caso el concepto general y abstracto de lo bello, por las consideraciones del género a que pertenece el objeto percibido, y esto da origen a los diversos tipos de belleza ideal, genéricos o específicos, respectivamente, en lo tres órdenes: Físico, moral e intelectual.

a).—Tipo de belleza femenina.

b).—Tipo de abnegación.

c).—Tipo de la profundidad de pensamiento.

La idealización de la belleza expresada por el arte, se halla a la vez limitada por la índole de sus asuntos que exige a veces la representación de caracteres determinados que no se avienen con toda la amplitud y libertad de la belleza ideal. Los escultores griegos no sólo nos dejaron los modelos de la belleza humana, amplia y completa en las estatuas de Apolo y de Venus, sino, que también, limitada su inspiración por los caracteres de asuntos menos bellos, esculpieron en el mármol los cuernos de las bacantes y de los faunos. Leonardo idealizó en su CENA el semblante divino de Jesús y al mismo

tiempo, con idealización reducida, pintó los rostros puramente humanos de varios apóstoles y aún la figura aviesa y perversa de Judas.

VI

ESPIGANDO INSISTENCIAS. — Terminados estos apuntes en su primera parte, con la unidad que quiso darle a su obra don Dego Baz, autor primordialmente seguido por ser expositor de un criterio estético reducido a la mayor sencillez y claridad —sobra decir que se trata de una obrilla elemental— intentamos actualizar un poco el resumen y apostillarlo que hemos introducido en él, escogiendo en autores modernos lo que estimamos como INSISTENCIAS, defendiendo la validez del trabajo-base, intención que nada tiene de insólito, pues el excelso maestro mexicano, Antonio Caso, en sus **Principios de Estética**, nos enseña que las ideas filosóficas poseen cierta forma de inmortalidad y reaparecen en diversas etapas históricas del pensamiento.

Deseamos conservar el sintetismo y la claridad de nuestro modelo principal.

DOS TENDENCIAS EN LA OBRA DE ARTE. — 1a.— Búsqueda de la armonía, ritmo, sentido de las proporciones, combinación de matices y colores. 2a.—Producir fenómenos de simpatía o de odio, dando expresión en ello a sentimientos sociales o sea trasfundiendo la vida en los dominios del Arte. El mayor éxito será lograr equilibrio de las dos tendencias. (Guyau, citado por Jorge Iturribarria en sus **NOCIONES DE ESTETICA E HISTORIA DEL ARTE**. Ed. I. F. C. M. — SEP).

LO AGRADABLE. — Se refiere a la inclinación; lo **BUE-**
NO a la estimación, lo **BELLO**, a la contemplación. Un obje-
to que satisface sin interés alguno, es **BELLO**. (A. Caso. **Prin-**
cipios de Estética. Ed. Porrúa. 1944. México, D.F.)

TRES ETAPAS DEL DESARROLLO DEL ARTE. — **A)**
la Simbólica; **B)** La Clásica; **C)** La Romántica. (La **Arquitectu-**
ra, Ante simbólico; la **Escultura**, Clásico; **Poesía y Música**,
románticos. (Schelling y Hegel) Citados por Jorge Iturrigar-
ría, Op. Cit. Pág. 21).

LA OBRA DE ARTE. — Es la síntesis de intuición e
imágen, en la expresión. Así define Croce la **Obra de Arte**.
(Intuición, visión directa de una cosa, sin velos discursivos.
Posición opuesta a la deductiva (Descartes) y al concepto
(Kant); imagen, configuración de la obra. De la intuición y la
imagen (simultáneas), el artista llega a la poesía en el poema;
a la escultura en la estatua; a la música, por la melodía y
la armonía; a la pintura, por el cuadro; a la danza, por el
baile; a la arquitectura, por el edificio o por el monumento.
Ello siempre que se haga identidad entre la expresión y la
concepción. (Ver el Breviario de Estética, de Benedetto Cro-
ce).

ARTES IMPURAS. — La Arquitectura y la Danza **por**
involucrar intereses de utilidad y bajas pasiones o simple-
mente trivialidad en el caso de la última, suelen llamarse
artes impuras.

ETAPAS DE LA ESTETICA. — Con Platón se tiene la
doctrina de lo ideal; con Kant, la ciencia de la percepción;
con Guyau, la estética de la simpatía social.

TRES FORMAS DEL ARTE QUE CORRESPONDEN A
TRES MOMENTOS DE LA IDEA, A TRES ESTADOS DE LA

CIVILIZACION. — 1.—Forma simbólica, con imágenes ásperas de las fuerzas naturales. 2.—Forma clásica, en que se idealizó la materia y se llegó al equilibrio perfecto de la idea y su manifestación. 3.—Forma romántica, cuando el arte se espiritualiza y busca su ideal en el interior de la conciencia, pretendiendo más expresión que belleza y por lo mismo una captación de la realidad sin eliminación de sus imperfecciones y fealdades. (Iturribarria Op. Ct. Pág. 21).

Si el lector nos ha seguido en este resumen, leyéndolo con cuidado y procurando, con la información segmentada por método, encontrar unidad en el pensamiento o criterio estético que se expone, verá que las líneas inmediatamente anteriores (espigando insistencias), tienen un contenido que no fue extraño al estudio cuyo texto hemos resumido. Distintas palabras, distintos giros, pero substancialmente lo mismo, sobre todo para una mente sintetizadora en el sentido hegeliano: pensar es conciliar contrarios.

Don José A. Fránquiz, en su Prefacio a la obra de don Alejandro Tapia y Rivera: Conferencias sobre Estética y Literatura, nos dice: "No encontraremos en las conferencias de Tapia el más leve asomo de las teorías de la *Einfühlung*, el expresionismo de Croce, el esteticismo empírico de Dewey, el problema del sentimiento en Whitehead, el de las esencias en el realismo crítico de Santayana. Y está bien, naturalmente, que nada de esto encontremos. Nació Tapia en 12 de Noviembre de 1826 y murió en 19 de Julio de 1882. El mensaje de su pensamiento fue redactado, por tanto, en el lenguaje filosófico del Siglo XIX".

Como la redacción de este Capítulo tiene una cierta intención de constatar conceptos incluidos en la obra original, y además la de introducir otros de pensadores modernos,

citaremos algo sobre la *Einfühlung* como teoría nacido de un psicologismo místico.

A la especulación exagerada se opuso el psicologismo. Analizando vivencias (sentimiento activo) propugna la teoría de la proyección sentimental (*Einfühlung*), introyección o empatía. El término fue usado por vez primera por Roberto Vischer. He aquí una buena descripción de Basch. Es —dice interpretar el yo ajeno según nuestro propio yo; vivir sus movimientos, sus gestos, sus sentimientos y sus pensamientos; vivificar, animar, personificar los objetos desprovistos de personalidad, desde los elementos formales más sencillos, hasta las manifestaciones más sublimes de la naturaleza y el arte: erguirmos con una vertical, extendernos con una horizontal, enrollarnos con la circunferencia, saltar con un ritmo quebrado, arrullarnos con una cadencia lenta, ponernos en tensión con un sonido agudo y distendernos con un timbre velado; ensombrecernos con una nube, gemir con el viento, entiezarnos con una roca, derramarnos con un arroyo; prestar-nos y darnos a lo que no es nosotros mismos, con tal generosidad y fervor que durante la contemplación estética tengamos ya conciencia de nuestro don y creamos verdaderamente habernos convertido en línea, ritmo, nube, viento, roca y arroyo". (Antonio Caso. Principios de Estética. Cap. VI. Págs. 71 y 72 Edit. Porrúa, S.A. - 1944).

Después de esta descripción podríamos agregar otras más breves, por ejemplo: Cuando un árbol, un sauce, inclina su follaje sobre la lámina de un lago, el alma del poeta fuga de sí mismo, se unifica con el follaje lánguido del sauce, y llora con él sobre el lago en silencio. (A. Caso. Op. Cit. VII, 83). Pero lo importante es ligar este concepto con la belleza. Como Teodoro Lipps, distingue varias especies de *Einfüh-*

lung —la aperceptiva, la empírica— y ambas son proyecciones sobre el mundo, incluyendo el sujeto de la proyección entre todos los elementos que el dicho mundo comprende, la belleza reúne estos elementos estéticos “en una libre afirmación de la vida, sentida en la contemplación de un objeto, y, unida por modo sensible a la propia contemplación”. (A. Caso. Op. Cit. VII).

Finalmente, echemos una devota mirada al Capítulo VIII de la Obra últimamente citada del Maestro Caso, al cual él mismo nos remite diciendo que en él se reúnen todas las ideas estéticas esenciales, al tratarse de la teoría de la intuición o proyección creadora.

IMPOSIBILIDAD. — Hay imposibilidad de explicar un hecho psicológico por **asociación** y por **evolución**, aisladas o combinadas. Fracasan el asociacionismo y el evolucionismo que en un tiempo fueron panaceas de explicación.

RAZONES. — La conciencia no es un epifenómeno, sino la condición misma de la actividad psicológica. ¡La **asociación** es ininteligible sin la conciencia misma! ¡La **evolución** no formó la conciencia, porque para hacer inteligible la idea de evolución, habrá que recurrir siempre a la conciencia!

EXCEPCION PERENTORIA. — Contra todo asociacionismo y evolucionismo psicológicos, valdra siempre la excepción perentoria de Kant: Noción de la apercepción trascendental, con la que no se niega el valor de las leyes evolucionistas o asociacionistas en hecho de la vida mental. Sólo se afirma este valor como subordinado y secundario en relación a la unidad suprema, a la síntesis primitiva de la conciencia.

PERCEPCION. — Significa representación.

APERCEPCION. — Quiere decir representación conscia.

APERCEPCION TRASCENDENTAL. — Es la pura conciencia de sí mismo. Ella es la base del entendimiento, porque no sólo nos entrega el sujeto del conocimiento, sino que hace posible la unidad en la diversidad cualitativa del objeto: Todo objeto es una diversidad de atributos o cualidades, pero coherente y sintética. Esto no es ya objetivo, sino subjetivo en el sentido kantiano: universal para todos los sujetos. Principio sintético supremo de todo entender: síntesis primitiva o apercepción trascendental. En la teoría de la proyección sentimental del sujeto sobre el objeto (se) cuenta, con la apercepción trascendental, con una base brillante; ya no aparecerá insólito que se proyecte el yo empírico sobre el mundo, si la Lógica misma nació de una primera proyección de la conciencia sobre el objeto del conocimiento. De esta conciencia pura de sí propio, punto el más alto alcanzado por Kant, partió Fichte para desenvolver, desde el hecho primitivo del espíritu, sintéticamente, el sistema de los actos puros del entendimiento. Sin la Proyección de yo puro, no hay Lógica; sin la proyección del yo empírico, no hay Estética.

LA APERCEPCION TRASCENDENTAL HACE POSIBLE LA CIENCIA. LA PROYECCION SENTIMENTAL HACE POSIBLE EL ARTE. En el fondo de la vida espiritual humana, está la síntesis del sujeto y del objeto. La proyección sentimental es un acto primario del espíritu, irreducible y constante.

JERARQUIZACION. — La apercepción trascendental, proyección lógica del sujeto, no es el principio más universal, sino la **Proyección Empírica** o proyección sentimental, de la cual es una parte la creación del objeto por “yo pienso”; creación motivada, como la estética, por algo exterior impenetrable, la cosa en sí.

Si la empatía es un hecho primario, irreducible del espíritu, superior a toda apreciación, no toda Einfühlung reviste significación estética.

La apercepción trascendental no es un hecho estético, y la efusión del alma en el mito tampoco lo es.

DIFERENCIA. — La diferencia entre el proceso místico y el artístico, se funda en la acción de la colectividad. En el proceso artístico, primero es el genio del artista; en el proceso mítico, de efusión del alma sobre la naturaleza o los hechos de la vida humana (el sueño y la muerte) casi tan importante como la individual proyección sentimental, resulta la uniformidad y la heterogeneidad del temor y la esperanza, en el espíritu de los creyentes. Hay aquí algo de naturaleza utilitaria.

Diferente actitud es la del creador esteta: Miguel Angel dice a su MOISES: ¡Habla! Y lo golpea en la frente.

LA CREACION MISMA DE LA OBRA DE ARTE. — El punto obscuro de la teoría de que se está hablando y es el que explicaría el enigma del Arte hasta donde sea explicable!, es el tránsito de la intuición a la expresión, la creación misma de la obra de arte.

TEORIA DE LA INTUICION POETICA. — Creemos definir el tránsito a que nos hemos referido, con lo que se llamaría TEORIA DE LA INTUICION POETICA, entendiendo este término en su rigor etimológico. Poeta, en griego, es creador.

Leibniz llamó a los pensamientos acciones nacientes, porque como que anticipan las acciones del sujeto; Fouillée construyó sobre este pensamiento el sistema filosófico de las ideas

fuerzas, enunciando en realidad el mismo principio; **toda idea** es conativa. Todo movimiento espiritual tiende al acto. Los estados anímicos propenden a asegurar la posición y la conducta del ser humano en el mundo.

Los estados mentales no se engendran solos. El espíritu y el cuerpo se ligan entre sí por modo misterioso. Acaso lo que llamamos espíritu y lo que llamados cuerpo, no sean sino diversos aspectos de una misma realidad que no conoceremos, si no la bifurcamos en dos eternos símbolos irreducibles.

La suprema realidad se encuentra en la relación constante entre el espíritu y la materia. Su comunicación sempiterna es un hecho arcano y trivial con el que se liga la cuestión del origen del lenguaje y el misterio de la intuición poética: el enigma del arte. En esa relación constante de lo interior con lo exterior, las ideas que sirven al aseguramiento o diseño de nuestra acción sobre las cosas, se exteriorizan en los actos vulgares de la vida, que implican una esquematización, una estilización práctica de la realidad. Entonces, la exteriorización espiritual obedece a fines utilitarios y desaparecería probablemente, si estos fines desaparecieran. El mundo se selecciona porque sólo debe atenderse a él en función de la vida individual que se prepara. Efectúase la percepción trascendental, o proyección lógica del yo puro, y se geometriza el mundo o se le mecaniza para los fines prácticos del vivir.

Pero la otra proyección del **yo empírico**, la proyección sentimental, es introyección que el mundo no consiente, que la vida vulgar no admite, y, sin embargo ha de exteriorizarse, porque, como toda idea, es conativa, como todo movimiento espiritual, propende a su expresión. Las dos causas o fuer-

zas propulsoras se suman en un resultado nuevo y magnífico, por inesperado y creador. Como la vida ordinaria no consiente la intuición desinteresada ni la proyección sentimental, ellas forjan su mundo, su región, su universo, que parece duplicar la vida ordinaria y el mundo habitual. Surgen las estatuas en su reino mármoreo y bronceo; las sonatas y las sinfonías en su región hermética, sonora y llena de misterio; la poesía, la pintura y la música, en su respectivo territorio ideal. La intuición poética o creación artística, es la resultante de dos direcciones, no ciertamente excluyentes, pero sí opuestas; el movimiento emotivo de las ideas, y el obstáculo que para la proyección sentimental del yo empírico, ofrece siempre la experiencia ordinaria de la vida. (Recordar a Berlioz y su Sinfonía Olvidada).

No es, pues, el arte una imitación de la naturaleza, tampoco su innecesaria repudiación. Es un mundo puramente humano, en que colaboran, como excitantes, las fuerzas exteriores.

Suponed a un poeta en la vida vulgar y lo vereis rechazado sin remedio. El, entonces, se refugiará en su Imperio. Crea expresiones insólitas que la naturaleza no hizo sino sugerir. De su cabeza brota un mundo propio. Si pudiera permanecer siempre en él, habría herido de muerte al dolor con la espada del canto. (Antonio Caso. Op. Cit. C. VIII).

EL ARTE

I

EL ARTE. — Suele llamarse arte al poder libre del hombre, en actividad dedicada a producir obras que, sin ese poder libre y activo, no existirían.

Mediante el arte, el hombre hace, pues, y valga la enfática redundancia, lo que no está hecho. Esto último se encuentra en la naturaleza, incluso el hombre en su aspecto animal. Pero hace arte, porque tiene poder y porque es libre.

En términos sencillos, lo artificial se opone a lo natural.

También se concibe el arte como un concepto opuesto al de ciencia. Se llama así, arte, a la actividad que se realiza acatando las reglas formuladas por la experiencia, para hacer bien alguna cosa; y ciencia a los resultados, con organización que los jerarquiza, de un proceso de conocimiento teórico que culmina con la formulación de leyes que rigen los fenómenos estudiados.

Hablando con Maneza, en la ciencia hay leyes y en el arte solamente reglas. Cuando leyes y reglas se mezclan en algunas disciplinas, como la MORAL, la ESTETICA, la LOGICA, conviértense por ello en mixtas tales disciplinas.

Ya hemos dicho que desde 1750, la Estética se considera como la parte de la Filosofía que se ocupa de definir lo bello y de establecer los cánones para su realización. Por eso el arte, como labor aplicada a conseguir la expresión de la belleza, insistimos, debe estudiarse en la Estética. En el caso concreto, se llama arte desinteresado. En los demás casos de creación humana, el arte se califica así: arte útil. También se llama oficio. El arte desinteresado se opone al oficio.

Cuando las actividades creadoras se encaminan a lograr obras bellas, se llaman **bellas artes** y cuando no, son solamente artes **mecánicas o industriales**.

Lo bello excita la admiración, la simpatía y el amor y por ello conduce al afán de imitarlo, ya que se anhela **ser como es algo agradable** por perfecto. Admirar es imitar decía Plotino, y ello es causa de que los maestros utilicen la belleza como meta educativa. De este modo, como lo postula Pompeyo Gener, haciendo artistas a los hombres los haremos mejores. El que realiza lo bello logra un fin generoso, porque al aprisionar en su obra "el instante bello", según las palabras de Goethe, convierte su obra en don edificante no sólo para él y sus contemporáneos, sino para la posteridad. Cumple el hombre artista, el hombre creador, tanto o más que otro alguno, con el mandato esencial de la naturaleza social del hombre, cuando consigue el milagro de la estética comunicación.

El hombre tiene como destino el encuentro de su más alta expresión y desarrollo, y para tal destino está organizado, lo que se demuestra por su constitución orgánica de la cual emana su estructura psíquica con las consecuentes manifestaciones.

Tanto los individuos como los pueblos empiezan su vida con expresiones rudimentarias, exteriorizando emociones jubilosas o de dolor, pero buscan la comunicación para aumentar su gozo o para hallar consuelo. Después, el arte se vuelve reflexivo. Partiendo de la experiencia, concibe ideales. El Arte ha llegado a su gloriosa culminación: creación reflexiva de lo bello sometida a las formas inventadas.

En estas breves palabras se resume lo que podría decirse sobre el origen psicológico del arte: necesidad de expresión y reflexión que de la percepción conduce a la concepción de ideales para ser expresados con técnica adecuada.

LAS BELLAS ARTES. — La obra artística puede ser percibida, según su naturaleza, por diferentes sentidos, sirviendo esa circunstancia para clasificarla. Estos sentidos son dos: el oído y la vista. Hay, entonces, artes fonéticas y artes ópticas.

También se puede decir lo mismo de esta manera: hay artes acústicas y plásticas. Estas últimas, representan figuras o formas que se logran con técnica adecuada, y entre ellas tenemos la pintura y la escultura; entre las primeras, contamos la música y la poesía. La naturaleza de las artes plásticas puede caracterizarse como espacial, ya que en ese campo se emplea el color y la línea; son dimensionales, pues aunque la pintura trabaja sobre planos, utiliza la perspectiva para expresar el espesor y conjugar en la distancia, la representación de sus asuntos. La claridad, la precisión e intensidad de su fuerza expresiva, son sus atributos más fácilmente perceptibles. No pueden, sin embargo, representar movimientos, ni sucesión de actos, pero destacan momentos sugestivos así del pasado como del futuro. La escultura es más limitada que la pintura, por más que puede usar las tres di-

mentaciones geométricas, pues carece de colores y marco de detalles.

Digamos, desde ahora, que las artes mencionadas son el grupo supremo de las bellas, porque expresan un ideal. Por esta razón las artes plásticas de segundo orden incluyen la Arquitectura, (mixta por aspirar a lo bello, pero subordinado a lo útil), el grabado, el dibujo de imitación, la fotografía, el cinematógrafo. Esta jerarquización se funda en que son reproductoras y no creadoras. En algunas, como la caricatura, hay ingenio y en la fotografía, a lo más, gusto para escoger los objetivos.

II

Son artes fonéticas la música y la poesía (que no se reduce a la obra escrita en verso).

Se expresan por medio del sonido (por eso son llamadas fonéticas o acústicas).

Sus logros se dan en el tiempo (sucesión de fenómenos, pero no en el espacio como la coexistencia de éstos en las artes plásticas). Estas artes emplean la expresión más que la descripción, aunque la poesía pueda pintar, a veces, con más perfección que la pintura.

La música es la primera de las artes que se perciben con el oído, por su capacidad para lograr expresiones conmovedoras, penetrantes y patéticas, pero, tal vez, es la última en cuanto a la claridad y precisión: en relación a ideas e imágenes, nada concreto significa o describe. Su papel no es representar objetos directamente (reflejo en el lago), sino emo-

ciones genéricas: regocijo, melancolía, entusiasmo, temor, admiración. Un mismo trozo musical puede sugerir diferentes asuntos a distintos oyentes. Uno creará, si es guerrero, oír el fragor de un combate, y otro, el estruendo de una tempestad, si es campesino o en cualquier forma predispuesto a ello por su costumbre de observar fenómenos de la naturaleza).

La música se sirve de sonidos tonalizados. Emplea cerca de noventa tonos de los once mil que se pueden distinguir. Si un ojo es una cámara fotográfica, el oído es un piano con once mil cuerdas detras del teclado (Tichner. Psicología. Capítulo III).

TONOS Y NOTAS. — Son los elementos del lenguaje musical. Las combinaciones de tonos tomando como base su número de vibraciones y la relación entre dos sonidos por razón de aquellas durante tiempos iguales, son los elementos de expresión sensible de que la música se vale. Los sonidos determinados por un número de vibraciones en un tiempo dado y por la relación vibratoria entre ellos, se llaman notas. En el tecnicismo se llama tono, a la distancia o diferencia entre una y otra nota en la escala y semi-tono a la mitad de esa diferencia.

La combinación de sonidos musicales sucesivos y de diferente duración, da la melodía. La armonía consiste en la unión simultánea de sonidos tonalizados.

El tono y el ruido andan mezclados. Cierta ruidos que acompaña al tono, permite identificar el instrumento que está ejecutando.

El arte literario es fonético, porque utiliza sonidos. Ellos son las palabras que son significativas, por que expresan ideas

y todos los estados de conciencia que puedan encontrarse en el espíritu del hombre.

La poesía es el arte que realiza la belleza por medio de la palabra. La poesía es la excelsa reveladora de todo lo humano.

El arte literario (no se habla de poesía exclusivamente) comprende también la elocuencia. El orador tiene que ser lógico (pensador), musical (modulador de su voz) y escultural (por el garbo de las actitudes que tome y debe tomar ante el auditorio).

ORADORES NOTABLES. — Se mencionan clásicos y mexicanos: Demóstenes y Esquines, griegos; Cicerón, romano; Jesús Urueta, Querido Moheno, Ignacio Ramírez, José Ma. Lozano, Nemesio García Naranjo, Francisco María de Olayuibel, Guillermo Prieto, Ponciano Arriaga, mexicanos.

Magna eloquentia sicut flamma; materia alitur et motibus excitatur et urendo clarescit. (Tácito. Diálogo de los Oradores. XXXVI). La gran elocuencia es como la llama: se alimenta de materia, se excita por el movimiento y quemando resplandece.

La expresión artística suele llamarse objetiva cuando la forma sensible nos revela un estado moral que realmente existe fuera de nosotros: la madre llorando por la muerte de su hijo. Es subjetiva cuando dicha forma sensible no corresponde a un estado existente fuera de nosotros, sino que nos impele a imaginarlo o experimentarlo por simpatía. (Paisaje triste o risueño en una pintura).

III -

El objeto del Arte es lograr nuestro deleite o sea el placer noble inspirado por el ideal. El artista consigue este don para nosotros, presentando a nuestras condiciones de captación de las cosas, la imitación de lo natural o una original creación. Se entiende por crear, concebir simultáneamente asunto y forma de la obra artística. Los procedimientos para configurar la expresión, o sea la objetivación, la mostración de lo concebido, constituyen lo que se llama técnica.

En otro y anterior lugar, se intentó definir lo que es la Belleza. Satisface —dice Kant— el libre juego de la imaginación sin entrar en desacuerdo con las leyes del entendimiento. La imaginación es la facultad de la variedad y el entendimiento la de la verdad. El juicio acerca de la Belleza es subjetivo y excluye de su concepto la mera sensación y la razón de fin. Así, la Belleza se diferencia de lo útil, de lo agradable y de lo bueno moral. Conviene un sencillo comentario: Nuestros sentidos perciben y para saber calificar el valor de lo que percibimos, necesitamos apoyar en algo nuestra razón. Podemos formular un juicio acerca del asunto, pero necesitamos fundarlo. Urge que finquemos la afirmación en razones, se nos impone un proceso demostrativo. Bien. Hay quien sostenga que la Belleza es simplemente un concepto: notas fundamentales o básicas de los objetos observados, que nos permiten, al poseerlas por la observación previa en cada uno de ellos, establecer o más bien constatar una serie de géneros lógicos fundada —repetimos— en las aportaciones de la experiencia. Sea el concepto **silla**. Al mencionar este mueble, no lo confundimos con el concepto **cama**, porque la experiencia nos ha enseñado que tienen diferente función. Pero hay sillas de muchas figuras, de diversos ma-

teriales, de varios estilos. Con todo, insistimos en llamarlas sillas, por las notas características fundamentales que en nuestra labor observadora encontramos: que son artefactos para ser utilizados en esa forma de reposo que todos comprendemos cuando decimos que estamos o estuvimos **sentados**.

Tratándose de la Belleza, se ha dicho que nos produce deleite. Este deleite debemos considerarlo como un placer de perfección suma. Como todo placer es agradable, todo agrado ha de ser placentero. Y como todo fenómeno tiene causa, buscando la de este placer, podría decirse que se origina en la experiencia que registra los elementos substanciales de lo agradable y que buscándola o no, haría presente una perfección a base de agrados sucesivos en progresión hacia el refinamiento, de la misma manera que se ha perfeccionado la silla a través de la evolución ascendente del trabajo que las produce.

Otros pensadores enseñan que la Belleza se define por un juicio apriorístico y que no se necesita de la experiencia que solamente la objetiva y la constata. Se trata de una idea arquetipo, en el lenguaje de Platón. El hombre la conoció cuando él mismo formaba parte del mundo de las ideas, idea él mismo. En nuestro mundo, el hombre la recuerda en diversos grados, por vía dialéctica que le permite elevarse otra vez hasta su región originaria. Se llega a la perfección en pasos graduales, es decir en una escala de reminiscencias. Las ideas que para Platón existían en un lugar inaccesible a los hombres que no se elevaran dialécticamente a su mundo de origen, las colocará Plotino en la mente divina, y por ello podrá San Agustín definir la Historia Universal como la realización de la idea de Dios. Al final de ella se llegará a la salvación o conducción del hombre a su estado originario de espíritu o a su condenación volviéndolo a la nada.

La Imitación. — En el proceso de imitación, el hombre representa la belleza que la naturaleza le muestra, pues por creación debe entenderse la composición inventada y conteniendo los atributos de lo bello; la expresión contiene como obra de arte —las agrupaciones de percepciones, ideas y sentimientos que acuden al organismo nervioso y al espíritu del artista, creador o imitador.

Un ramo de flores puede ser artístico por el placer que proporcione al mirarlo. Ello se debe a que reunirá elementos diversos —follajes y flores— buscando unidad en el conjunto que, siéndolo, armonizará contrastes.

Se ha llamado arte imitativo al arte realista o naturalista, porque se funda en este postulado: siendo verdad únicamente lo real, lo real tiene que ser también lo bello, lo único bello. Como se ve, no es admisible ni la selección ni la modificación de lo natural, sino su reproducción servil.

La imitación, si es buena, causa agrado, porque afecta a la forma, forma que es fundamental en el agrado producido por el arte. Así, la imitación indicada alude a la forma con fidelidad y ello por sí solo nos halaga, sin producirnos el placer auténticamente estético. Poco se manifiesta, si no es que nada, la imitación en la poesía lírica y en la arquitectura. La música no reproduce gritos, risas o sollozos. Ni siquiera el dibujo, la estatuaria, el teatro, la pintura, nos dan, ni se lo proponen, copias exactas de lo real: el simple dibujo y la estatuaria no emplean colores; los personajes del teatro suelen hablar en verso o cantado. Una tragedia real nos sería insoportable. Sólo sentiríamos espanto, indignación, horror (Cousin). Los grandes maestros del escenario han informado al público de hechos sobrecogedores en formas indirectas, pero no las han puesto ante sus ojos.

Por otra parte, no hay dos hombres que vean la realidad natural de un mismo modo. Aparte, pues, de que la imitación de lo natural subordina la reproducción a la perfección del modelo, el arte realista se envilece, ya que se nutriría de sucesos y espectáculos que ofrece la vida cotidiana. Arte con inspiración igual a los asuntos de la gacetilla. Desemboca el realismo en sus obras sólo en la emoción penosa causada por la presencia de lo antipático y lo aborrecible, en vez de algo que lleve al hombre a la admiración y al amor.

EXPRESION. — Visto lo anterior, el artista debe seleccionar lo real y más aún, presentarlo tal como lo comprende y lo siente, como querría que fuese. Así la expresión agregará a los elementos de la obra el de su propia personalidad, puesto que habrá en la expresión el estado de alma del artista. Así será el arte "síntesis armonizada de la naturaleza y el hombre" (Bacon).

Aun en el retrato y la estatuaria, se buscan las actitudes perdurables, las que revelen al hombre en sus momentos en que muestra el aspecto dominante de su interioridad, cuando comunica al gesto y a la mirada toda la belleza íntima que posee.

IV

La poesía lírica y la música no reciben modelos de la naturaleza para expresar emociones y sentimientos; puede decirse, en términos generales, que tampoco es absurda alguna relación de sugerencia. Y es que en las artes más puras, la expresión —proyección saturadora de la obra con las vibraciones de la persona creadora— es principio y fundamento de la creación.

Este criterio resuelve la oposición que quisiera hacerse valer entre imitación y creación, porque la imitación no sólo bien hecha, sino conseguida selectivamente y con la carga anímica del artista, nada deja que desear, si se logra.

Ningún ser natural es tan perfecto, que la imaginación humana no pueda concebirlo más cumplido, o sea más verdadero (Brunettiere).

Si lo ideal es más bello, es porque contiene la expresión de la naturaleza verdadera, mientras que la realidad ofrece bellezas incompletas. Idealizar, no es, pues, falsificar. Tampoco hay que despreciar la realidad a modo de crear un idealismo falso y fantástico. El olvido de las esencias naturales produjo las pinturas y estatuas de la Edad Media, sin proporciones y formas correctas. La imitación debe ser al arte, como el medio al fin.

FICCION. — A la ficción es conducido el poder creador, cuando la fantasía combina caprichosamente las formas y las imágenes, sin tomar en cuenta las relaciones fundamentales de lo natural. Las obras de ficción, así definidas tienen valor estético secundario, gracias a su novedad, brillo y abundancia de imágenes.

IDEALIZACION. — Es obra de la imaginación artística que combina las imágenes y las formas para expresar un tipo superior de belleza, respetando las relaciones y proporciones de lo real. Recuérdese la tesis Kantiana: satisfacer el libre juego de la imaginación sin contrariar las leyes del entendimiento.

PROCEDIMIENTOS PARA LA REALIZACION DE LO IDEAL.

I.—Eliminación de circunstancias, pormenores insigni-

ficantes, lo feo y lo deforme, si son inútiles para el propósito artístico.

2.—Adición. — El artista agrega las cualidades que, según él, harán más perfecto y más emotivo al objeto.

3.—Trascendencia. — El artista observa que las cualidades bellas del objeto admiten grado superior, y las eleva a la mayor altura posible.

IMITACION. — Imitación, expresión y creación, no son tres medios para expresar lo bello, independientes y paralelos, sino tres procesos que se implican en cada uno.

V

IMAGINACION. — Es la facultad que tiene el hombre para representarse objetos ausentes o simplemente posibles (como realidad imaginativa). Se trata de lo que antes se entendió como memoria imaginativa o imaginación sensitiva. La representación de objetos es en el orden que fueron percibidos (orden de la integración de las percepciones o de la secuencia de ellas, en el caso de una sucesión que constituya asunto o conducta). Variedad de la memoria propiamente dicha, no supone el reconocimiento de las percepciones anteriores ni el fenómeno de volver, consecuentemente, sobre lo pasado. Sus operaciones no son copias de cosas percibidas, sino ideas meramente posibles.

IMAGINACION CREADORA. — Aparte de la función reproductiva, la imaginación puede combinar los datos de que dispone la memoria, logrando con ello agrupaciones de percepciones, e ideas que resultan nuevas. Esta imaginación es creadora y reflexiva. Al concurso de la memoria, de la

razón y del sentimiento se agregan la inspiración y el genio. Hay que distinguir en ella la materia y la forma conceptual. La primera la ofrece la observación y la memoria; la segunda, es la creación, y ya la hemos descrito. (Macbeth, Don Juan, Fausto).

VI

Se dijo ya, que una vez concebida la idea general de la obra, es necesario expresarla, encarnarla, por decirlo así, en una forma sensible. A esto concurren todas las facultades: la voluntad se adhiere a ella, la sensibilidad se desborda; la emoción produce una serie de recuerdos. De todos estos elementos se integran el gusto y el juicio estético, y la combinación se hace para producir el efecto que el autor desea.

No es cierto que la imaginación se limite a concebir y que la razón friamente ponga lo demás (inventar). La imaginación del artista debe ser poderosa y contener los elementos potenciales para reunir en la expresión la idea y la forma. (Síntesis de intuición e imagen en la expresión, define Croce la obra de arte).

El arte expresa la belleza en forma sensible. Comprender lo bello es percibir en él el símbolo. El lenguaje del artista debe ser natural, comprensible para todos, "que el vulgo lo entienda aunque no sepa expresarlo", según el pensamiento de Musset.

GUSTO. — Hace poco hablamos del gusto y necesitamos definirlo como la facultad de comprender y de apreciar lo bello en la naturaleza y en el arte. (Comprende tres elementos: la razón, la imaginación y la sensibilidad. La primera,

aislada, comprende lo abstracto, pero la imaginación se apodera de la relación entre la idea y la forma concreta. La razón sabe del color, pero la imaginación aporta lo sensible del morado, del azul, del rojo. La sensibilidad hace posible la emoción).

En forma semejante a la distinción que podemos hacer entre lo verdadero y lo falso, podemos presentar lo bello y lo feo. Esta capacidad se perfecciona en el estudio de la naturaleza, de la técnica, de la crítica y de los modelos.

EL GENIO. — E genio reúne todas las facultades estéticas y todas las aptitudes que integran el talento, pero en grado sumo. Se producirán obras maestras cuando la concepción sea original, excelsa, y su ejecución sea perfecta.

Por correspondencia, en el contemplador se registrarán efectos que lo exciten hasta un punto supremo.

ATRIBUTOS DEL GENIO.

1.—Disposición natural.

2.—Poder intuitivo, especie de adivinación de lo que los demás hombres no alcanzan a ver (sin auxilio del propio genio o después de extraordinario esfuerzo).

3.—Singularidad: distinguirse en la elevación de sus obras en relación con las del creador más o menos común.

INSPIRACION. — No se refuerza, pero se excita por la contemplación de la naturaleza o de las obras artísticas; se prepara por el estudio, y la meditación la hace germinar. La inspiración levanta ideas y emociones que tienen que ser de percepciones actuales o depositadas en la memoria, o

ideas que por la asociación de aquellas y por la asociación con otras, hacen surgir nuevos y abundantes pensamientos.

Es la meditación del genio hermana:
el niño que ahora sueña
un hombre pensador será mañana;
y el pensamiento es todo: su llama fecundante
a Milton dió su cielo y dió su Infierno al Dante.

(Víctor Hugo. Tentanda Via Est.)

VII

DESINTERES ARTISTICO. — Arte por el Arte se llama al que, según Kant, "es una finalidad sin fin", o sea que no tiene otro objeto que el arte mismo.

Otros pretenden que el arte debe tener un fin o propósito moral.

En el primer caso, el artista ha de expresar lo bello y digno de admiración, sin preocuparse por considerar algo extraño a tal propósito.

En el segunda caso, los actos libres por los cuales el arte se realiza caen dentro de la ley ética, ya sea absoluta (católicos y racionalistas), o bien la relativa y evolucionista (Spencer).

Tales son los puntos a discusión en lo que concierne a los fines del Arte.

Lo cierto es que el artista no tiene como propósito directo lo moral, ni la enseñanza de alguna verdad o la glori-

ficación de la virtud. Su fin es realizar lo bello y no predicar lo bueno. La preocupación moralista ata las alas a la imaginación y hasta puede destruirla; sin darse cuenta, el artista puede substituir la forma por la fórmula, lo ideal con la idea abstracta, cayendo en la obra "por encargo", en la alegoría y otros géneros que ni sirven a la moral ni al Arte.

El Arte por sí mismo educa los sentimientos y la voluntad. La contemplación de sus obras nos hace sentir menos pequeños, más desinteresados, más generosos. Y tan es así, que los artistas se han distinguido como amantes de su patria, de la libertad, del honor, de la abnegación, de la ternura, del perdón. Han dedicado la ternura expresiva a la mujer, como depositaria de los encantos irresistibles que le da la vida para que nos haga sentir las únicas y fugitivas horas de felicidad posible en la tierra.

La trascendencia, entendida como imposición al arte de una labor docente es innadmisible. El juicio y el criterio éticos son diversos del juicio y criterio artísticos. Los primeros enfocan actos del hombre en su relación con las leyes educativas de la voluntad; los segundos enfocan la actividad humana en relación con el sentimiento de lo bello.

En el juicio estético se conjugan: razón, sensibilidad e imaginación.

VIII

ARTE Y CIENCIA. — El arte tiene como objeto expresar lo bello; la Ciencia, buscar la verdad.

El método científico es analítico, extrae y separa. La Síntesis sólo verifica el análisis.

El Arte aspira al ideal concreto y vivo. Su método es la síntesis. La eliminación y la selección las toma como procedimientos preliminares.

La Ciencia va de lo concreto a lo abstracto, disecciona para conocer mejor; el Arte compone, sensibiliza y anima para excitar la simpatía y el amor.

Sin embargo, es necesaria la realidad para que la Ciencia formule leyes y el Arte arranque a lo bello ideal.

El sabio y el artista observan y estudian la naturaleza.

El artista idealiza, purifica lo bello real eliminando los pormenores insignificantes, haciendo resaltar en lo natural lo que tiene de característico.

El hombre de ciencia generaliza, aparta de la idea los caracteres individuales o accidentales que la velan o complican.

La Razón con la necesidad de absoluto, con sus postulados, pero sólo al contacto de lo real y con el estímulo de la experiencia, aplica sus leyes a la materia para discernir lo verdadero o para concebir lo bello.

Concebir lo ideal, partiendo de lo real, (en el arte), equivale a la invención de la hipótesis (en la ciencia).

Como Newton descubrió las leyes de la mecánica celeste, Shakespeare, las leyes psicológicas que gobiernan los caracteres de Hamlet o de Otelo. La hipótesis es el poema del científico.

Las ciencias que rechazan la hipótesis para atenerse a los hechos, son comparables a las Escuelas Artísticas Realistas que rechazan el ideal para quedarse con la imitación esclava.

EL IDEALISMO PURO. — Pretende que se compongan las obras de arte sin atender a la naturaleza en general y a la de las cosas en lo particular. Se asemeja al apriorismo que imagina cosas de ingenio sin constatarlas en la experiencia.

Es necesario observar o imitar a la naturaleza, pero interpretándola para comprenderla y admirarla. Si la Ciencia para Bacon es *connubium mentis et rei* (unión entre el hecho y la idea), el arte es síntesis armoniosa del hombre y la naturaleza (*Ars, homo additus naturae*).

DIFERENCIA. — Las semejanzas anotadas no anulan la diferencia. Un ejemplo: en la ciencia, la hipótesis es un medio de llegar a la verdad, pero no entra en la fórmula de ésta. En el arte, el ideal (la concepción humana) es un elemento constitutivo y esencial de la obra de arte. Ilustremos: "A igual temperatura, los volúmenes de una misma masa gaseosa son inversamente proporcionales a las presiones que la masa soporta (Ley de Mariotte). En este texto no entra el fenómeno subjetivo. Se comprende, se siente, experimenta, que los volúmenes de los gases están sometidos a tal ley. La personalidad del inventor de la hipótesis desaparece. En cambio, en la Transfiguración de Rafael de Urbino, no queda lo que es la forma corpórea glorificada del Hijo del Hombre, sino la representación subjetiva, tal como surgió llena de esplendor en el alma del artista.

La ciencia da resultados objetivos sin mezcla de teoría preconcebida o de sistemas arbitrarios; su fin consiste en adecuar el entendimiento a la verdad real y a la naturaleza. El arte se propone reformar lo natural conforme a las concepciones del espíritu y las exigencias de la razón estética.

La ciencia observa, experimenta, y descubre **lo que es**; el arte produce y da vida a **lo que no es**. El arte es variable

según las afirmaciones de los hombres, según su raza, las épocas y costumbres de los países a que pertenecen.

El desarrollo de arte y ciencia no se efectúa conforme a idéntica ley.

Un escolar de nuestros días puede saber más que los sabios de la antigüedad. Esto se debe a que el conocimiento crece por acumulación, formando la herencia de adelantos sucesivos.

El arte logra obras maestras individuales, ejemplares, pero tan personales, que pueden transcurrir los siglos sin que tengan par o sean superadas.

IX

ESCUELAS ARTÍSTICAS. — EL CLASICISMO. — La palabra clásico alude a la suprema calidad de la obra, a la que, por lo mismo, jerarquiza como modelo, como arquetipo, como paradigma. Como acierto máximo en la perfección, lo clásico se vuelve característico en cualquier dirección de las realizaciones estéticas. Sino que una es la perfección en sí misma y otra la perfección que se comprende en determinada concepción de algo expresable y expresado. De todos modos, el carácter de una cosa puede, si se la predica perfecta, recibir el calificativo de clásico, o sea típico, representativo. Lo clásico, estrictamente hablando, cuando se afirma como clásica la obra maestra, proviene del cumplimiento de las leyes estéticas y del reflejo de un estado social concreto.

LEYES. — De las leyes estéticas a que se ha hecho referencia, la primera consiste EN LA RELACION ADECUA-

DA ENTRE EL FONDO DE LA COMPOSICION Y SU FORMA SENSIBLE, ENTRE EL PENSAMIENTO Y SU EXPRESION. No basta que los pensamiento sean bellos, sino que es necesaria su expresión acertada. Segunda: EQUILIBRIO ENTRE LA IMAGINACION Y LA RAZON (libre juego de la imaginación sin contravenir las leyes del entendimiento. Kant). Tercera: Que lo natural no sea copiado, sino idealizado, pero sin ir a parar a un idealismo fantástico y desordenado.

EPOCAS CLASICAS. — Siglo de Pericles, V antes de Jesucristo; el de León X o el de los Médicis, en Italia, y, en Francia, el de Luis XIV.

ARTISTAS NOTABLES. — Oradores: Sócrates, Pericles, Lisias, Georgias. Arquitectos y escultores: Fidias, Ictino, Calícrates. Pintores: Zeuxis y Parrasio. Historiadores: Herodoto, Tucídides, Jenofonte. Poetas: Esquilo, Sófocles, Eurípides. (Todos ellos, griegos).

SIGLO DE AUGUSTO. — En Roma floreció la herencia griega y Augusto tuvo la suerte de que al levantarse el Panteón de Agripa cuya cúpula, siglos después, fué tomada como modelo, por Miguel Angel, para la Basílica de San Pedro, los discípulos de Fidias poblaran de estatuas y pinturas los circos, los baños, los palacios, los templos y los arcos triunfales. Cantaban Horacio, Tíbulo, Virgilio y Ovidio.

EL RENACIMIENTO. — Pasados quince siglos de la Era Cristiana, surgen, en Italia, Leonardo de Vinci, Miguel Angel, Tiziano, Petrarca, Tasso.

SIGLO DE LUIS XIV. — Decoran esta época: Bossuet, Moliere, Racine, La Fontaine, Poussin.

PSEUDOCASICISMO. — La imitación servil que inspiró la admiración ciega a los grandes maestros, trajo el falso clasicismo. El error consistió en que no sólo se tuvieron en cuenta las leyes indicadas, sino que con igual vigencia se aceptaron las formas secundarias y aun asuntos que fuera de época y autor, resultaban, por una parte, impropios y por otra, gastados por el uso. Por ejemplo, el éxito de Eneas y de Aquiles, se consideró como obligatorio para todos los protagonistas de obras posteriores. La tragedia debía componerse de cinco actos y debía prohibirse la intervención de más de tres actores en una sola escena, porque Horacio así lo había establecido. El tiempo en que se suponen verificados los sucesos de la trama, debía ser el mismo en su representación. Todos los hechos representados habían de ocurrir en un mismo sitio. Tales fueron las llamadas **unidades de lugar y de tiempo** que exigieron y bautizaron los pseudoclásicos. Los asuntos fueron tomados de la fábula y la Historia Antigua; usaron con preferencia y a porfía, las metáforas, perífrases, alusiones, personificaciones y hasta los epítetos y los nombres simbólicos copiados de la mitología y de los poetas griegos y latinos. Se proclamó que lo feo y lo deforme no debían entrar en la obra artística, sino como indispensables por razón de asunto, y aun así, deberían aparecer atenuados. Pecaron los pseudoclásicos contra la verosimilitud y la naturalidad. Fueron al anacronismo más absurdo. Faltó atención a los cambios, algunos tan evidentes como para España la conquista árabe y para el mundo, la aparición del cristianismo.

X

INFLUENCIAS DEL CRISTIANISMO. — Atacado el fatalismo (concepto del Destino) y el antropomorfismo que con-

vertía a los dioses en hombres, debiendo ser la figura de éstos la expresión suprema de lo bello, se vino a una nueva concepción del Universo.

La arquitectura. — En vez del templo helénico, se construyó la Catedral Gótica. La Basílica de Santa Sofía, la Catedral de San Marcos y la de Amiens, expresaban el anhelo de la religión nueva: el llamado del cristianismo a todas las gentes y a todos los pueblos.

LA ESTATUARIA. — Esta seguía, al par que la pintura, los trazos de la arquitectura. Secundaria era ya la corrección de la forma. La expresión del dolor o del gozo místicos obtenida por el gesto del rostro y las actitudes forzadas de los miembros, eran lo importante. Abstracciones corporizadas, necesitaban un ante de accesorios simbólicos.

LA POESIA. — Ya al finalizar la Edad Media, también ella se escinde en dos corrientes: la corriente latina, heredera de la cultura clásica, y la moderna en que se encuentran los gérmenes de las literaturas nacionales. A partir del siglo XII y mediados del XV, aparece en España el poema del Cid. Las Querellas y las Cantigas de Alfonso X, Las Epístolas y Sátiras del Arcipreste de Hita, los Proverbios y Canciones de Marqués de Santillana, Las Coplas de Jorge Manrique; en Francia, la Canción de Rolando, El Romance de la Rosa y las Trovas Provenzales; en Alemania, Los Nibelungos (probablemente anteriores al siglo XII); en Inglaterra, cantan Havelock, Chaucer y John Barbour; Petrarca, Dante y Boccaccio, eran los Maestros de la Lengua, en Italia. Hubo romanceros vulgares, religiosos y heroicos.

POESIA CABALLERESCA. — Se produjo ésta combiniéndose el sombrío y melancólico carácter escandinavo, la

lujosa imaginación árabe, los sentimientos impregnados de espiritualidad de la enseñanza cristiana; y ello sucedió en los siglos XIII y XIV. Literatura de Roldanes, Amadis, Arturos, Tristanes y Oliveros.

SIGLO XVI. — Dos siglos después de la Poesía Caballeresca Don Miguel de Cervantes se burla de ella, en su DON QUIJOTE. Shakespeare, Lope de Vega y Calderón resucitaban el teatro, creando el drama.

En Francia, en cambio, Boileau y Racine se empeñaban en hacer vivir la tragedia griega, adaptándola a los ámbitos de la Corte de Luis XIV, falseando el género con la superposición de caracteres de la época a personajes griegos y latinos.

EL ROMANTICISMO. — Contra las deformaciones artísticas de que acabamos de hablar, a fines del siglo XVIII y principios del XIX, se produjo una reacción tremenda: apareció en la lucha la Escuela Romántica.

La conciencia humana sabía ya que en la vida, frente a la aspiración a lo perfecto, se encuentra la objetividad que nos impone la percepción de lo limitado e insuficiente. Y si el arte había de expresar nuestro modo de ser íntimo y verdadero, la obra artística debía comprender también a lo defectuoso, a lo que se opone a la armonía: a lo feo. (La masa sombría de la nube hace luminosos los dardos del relámpago). Expresar lo bello, sereno, augusto, no era suficiente; había que expresar también lo turbulento, lo contradictorio, lo inquieto. Inclinación a lo sublime más que a lo bello, a lo subjetivo, personal y variable, más que a lo objetivo: universal y uniforme. Tales son los dogmas del romanticismo. (La palabra romántica, tomada en su sentido genérico, significa agreste, rústico, por ser rústicas las poesías vulgares de

las lenguas romances o derivadas del romano. Romántico quiere decir extraño a los preceptos de la cultura erudita).

LOS ROMANTICOS. — Lessing, filósofo alemán, fue el teórico de la Escuela Romántica.

En Inglaterra, Thomas Gray, Walter Scott, Byron, Thomas Moore y Shelley; en Francia, Victor Hugo, Chateaubriand y Lamartine, fueron románticos. El concepto de arte se hace consistir no tanto en la corrección de la forma externa, sino principalmente en la verdad y fuerza emotiva del pensamiento, creador de caracteres y fisonomías humanas, concretas y vivas. "Semejante ha de ser —dice Tamayo y Baus, en su discurso de recepción en la Academia Española— (el arte antiguo) a sereno lago contenido en cerco de flores, de poco profundas y al par cristalinas aguas; (el moderno) al mar nunca del todo quieto, sin vallas que a nuestros ojos lo limiten".

EL REALISMO. — El adelanto de las ciencias experimentales y la aplicación intentada de sus métodos al estudio del espíritu y de la conciencia humana —puntos de vista psicológico y ético— trascendió a la novela y al drama.

NOVELA PSICOLOGICA. — Como consecuencia de lo arriba expuesto, Honorato de Balzac creó en Francia la novela Psicológica.

NOVELA FISIOLOGICA. — Gustavo Flaubert, al escribir *Madame Bovary*, convirtió la novela psicológica en fisiológica y experimental.

NATURALISMO. — Evolucionando la novela, como hemos visto, llega la obra de Emilio Zola que es llamado *El Padre del Naturalismo*.

CARACTERES. — Los caracteres del llamado realismo francés, en la novela y en el drama, por lo que ve al fondo sistemático de la composición, consisten: 1.—Juicio siempre pesimista respecto de la naturaleza humana y de la sociedad. 2.—Explicación de los actos de la conducta del hombre por sólo las condiciones orgánicas, fisiológicas y el temperamento determinado por causas anteriores e internas (heredismo) o concurrentes, materiales y extremas, como la influencia de los agentes fisico-químicos. En síntesis, negando espíritu, libertad humana y virtud.

En cuanto a la forma: análisis minucioso y paciente de los pormenores más insignificantes y las descripciones sin velo y sin respeto a nada ni a nadie, de las miserias morales, de las funciones orgánicas y estados patológicos.

PRINCIPIO BASICO DEL REALISMO. — El principio estético del realismo-naturalismo, se condensa en las siguientes palabras “los artistas no obedecen a reglas ni a principios. Cada uno se obedece a sí mismo, a su naturaleza, a aquel conjunto de aptitudes, de gustos y de inclinaciones que constituyen su individualidad, su temperamento, su carácter. Cada artista ha sido dotado por la naturaleza de un temperamento particular y nada hay más absurdo que intentar falsear ese temperamento bajo pretexto de obedecer a la moral o a cualquier otra cosa. (Ernesto Heydau, Prefacio a la novela “Un Debut á l’Opera”) Esta escuela ha sido condenada por la razón que la considera perjudicial a la conducta. El arte la rechaza por impotente para la realización de lo bello.

EL REALISMO INGLES. — También se ha llamado realismo al modo de escribir de los novelistas ingleses, como Carlos Dickens: 1.—Con dibujo vigoroso de caracteres; 2.—

Con finura de las observaciones psicológicas y 3.—Con fidelidad en los retratos.

Este realismo no afecta la correcta idealización ni el buen gusto. Dickens y Thackeray no ofenden el costumbrismo con influencias de baja moral.

XI

EL DECADENTISMO. — Desde 1830 hasta los fines del siglo XIX, Víctor Hugo fue, entre los poetas franceses, “el emperador de la barba florida”.

Sin embargo, Teodoro de Banville, Carlos Baudelaire (se les cree iniciadores del decadentismo), se apartaron de Hugo, ansiosos de originalidad, y escribieron evocando leyendas, filosofías exóticas y divulgando singularidades sentimentales. (Catulle Mendés) *El MOVIMIENTO POETICO FRANCES*. Página 109, EDICION de 1903). Precisamente Mendés y Javier Ricard —de la escuela de Hugo— publicaron en París *El Parnaso Contemporáneo*, para dar a conocer producciones nuevas. A los Autores de éstas se les llamó **parnasianos**. También apareció otro grupo de escritores que diferían de la escuela romántica y de la parnasiana, y a éstos se les llamó **simbolistas** por algunos y **decadentistas** por otros.

EL SIMBOLISMO. — Según Mendés, tuvo dos caracteres distintivos: 1.—Substancial o de fondo. 2.—Expresivo o de forma.

a).—El ideal estético del simbolismo consiste en que el poeta, sea cual sea el asunto que trate, no ha de ofrecer la concepción de la idea en sí misma; la frase poética debe dejar el pensamiento envuelto en cierto misterio prolongado

por toda la composición; habrá cierta vaguedad, ya que las ideas no aparecerán expresadas directamente, sino por medio de algo que las signifique, pasando por otras relacionadas con las primeras, al arbitrio del poeta que empleará metáforas, antítesis, comparaciones, alusiones, alegorías; nunca debe revelarse completo el pensamiento, sino que se intentará sorprender el ánimo del lector con la novedad de la expresión simbólica. El lector interpretará al poeta y logrará emociones vagas, misteriosas y sugestivas, como las que nos causa una rapsodia de Liszt o una sinfonía de Beethoven. Hay tendencia a suprimir la versificación, en la poesía.

Se trata de la obscuridad convertida en dogma artístico. He aquí las palabras de Esteban Mallarmé, elogiadísimo decadentista: "la contemplación de los objetos, la imagen que surge de los ensueños excitados por ellos, SON ENCANTO. Examinar y mostrar los objetos, es eliminar el misterio, no dejar que los espíritus gusten de la alegría deliciosa de pensar que crean. Nombrar un objeto es suprimir tres cuartas partes del goce del poema, que consiste en adivinar poco a poco: sugerir el objeto, tal es el ideal. El perfecto uso del misterio constituye el SIMBOLO; evocar poco a poco un objeto para patentizar un estado de ánimo o por el contrario escoger un objeto para deducir de él un estado de alma por una serie de adivinaciones. Debe haber siempre enigma en poesía; y el fin de la literatura es evocar los objetos y no otro. (Mallarmé, respondiendo a F. Huret. Encuesta sobre Evolución Literaria).

Esta escuela es opuesta al principio de que la expresión de lo bello es a beneficio de todos. Nunca un escritor de éstos, conmoverá a las multitudes ni contribuirá a la cultura y civilización de los pueblos.

b).—En cuanto a la forma, los poetas son libérrimos (en el simbolismo) y no tienen porqué acatar la preceptiva. En contra, se dice: 1.—La rima y el metro son la parte principal de la poesía. 2.—Las composiciones no resisten la comparación, sin metro y rima, con las que las tienen. 3.—El consenso de innumerables poetas y aquiescencia general.

En México: Joaquín Arcadio Pegaza, Ignacio Montes de Oca (Ipandro Acaico), Joaquín de Casasús, Roa Bárcena, José María Vigil, Justo Sierra, Rafael Delgado, José López Portillo y Rojas, José T. Cuéllar, Emilio Rabasa, Pedro Castera, Federico Gamboa; Victoriano Salado Alvarez, José Peón Contreras, Amado Nervo, Manuel José Othón; Salvador Díaz Mirán, Luis G. Urbina, Juan de Dios Peza, Porfirio Parra, Antonio Zaragoza, Enrique González Martínez y Enrique Fernández Granados. Todos éstos han sido finos poetas sin esconder su inspiración en ninguna clase de misterios.

XII

ESTILOS Y ESCUELAS ARTISTICAS. — Queda dicho en otro lugar de estos apuntes que los objetos tienen carácter y que éste es su cualidad dominante. Las personas también tienen cualidades que las caracterizan (dominantes) ya en el aspecto físico, ya en el aspecto moral. El cumplimiento del deber en forma constante hace del ser humano un carácter formal, merecedor de crédito; a veces y según la proporción de las ocasiones, estas conductas llegan a ser heroicas o supremas y las recoge la historia, por ello, como ejemplares.

Análogas cualidades distinguen a los artistas sobresalientes en el cultivo de alguna rama artística. A estas cuali-

dades distintivas y que dan carácter, singularizando la obra y su autor, se llaman Estilos. El estilo es el hombre, se ha dicho, pero a veces se extiende a grupos que suelen llamarse **Escuelas**.

Por ejemplo, hay poetas sentimentales; otros lucen brillante imaginación. Los primeros tendrán estilo descriptivo, los segundos pueden llegar al estilo dramático o trágico.

El carácter idealista de su pensamiento hizo que el Perugino y Rafael pintaran atendiendo escrupulosamente la corrección del dibujo; Tiziano y el Veronés, en cambio, vitalistas, cuidaron mucho del colorido y la decoración. Tales son los **estilos** que se propagan de los maestros a los discípulos.

Leonardo de Vinci —poeta, músico, pintor y escritor— (1452); Miguel Angel, —pintor, escultor, arquitecto— (1475), fueron los maestros de la **ESCUELA FLORENTINA**; el Perugino, Rafael y Julio Romano lo fueron de la **ESCUELA DE ROMA**; El Tiziano y Pablo de Verona jefacturaron la **ESCUELA VENECIANA**; el eclecticismo de los tres Carrachio y el Albano, Guido de Reni, y el Dominiquino, fueron, en el siglo XVI, los grandes de la **ESCUELA DE BOLONIA**. La **ESCUELA FLAMENCA** y la **HOLANDESA**, inclinadas al realismo, contraponiéndose al idealismo predominante en Italia, ostentaron a su frente a Pedro Pablo Rubens y Van Dick (La Flamenca) y a Rembrandt (La Holandesa). Los primeros tuvieron un estilo en que se nota la amplitud de la composición, la frescura y la exhuberancia del colorido que según los críticos, nadie ha igualado; el tercero puso en su estilo la corrección del dibujo y la viveza de los colores con un máximo de efectos luminosos combinando en contrastes asombrosos la luz y la sombra.

LA ESCUELA GERMANICA. — Se enorgullece de Alberto Durero, Hans Holbein, tenidos por modelos de los pin-

tores alemanes. Durero (1471) se dedicó al grabado y su estilo exaltó una mezcla de poesía y rigor matemático. Su imaginación era ardiente y su mano fría. Holbein, su discípulo, fue genial retratista.

LA ESCUELA ESPAÑOLA. — Ofrece una gran variedad de estilos durante el siglo XVII, desde Herrera el Viejo, Maestro de Velázquez, hasta Ribera. Los críticos aseguran que los genios que dieron a España fama eterna, fueron Diego Velázquez y Silva, Zurbarán y Esteban Murillo. El primero asombra por la verdad y rigor expresivo de los caracteres, la coloración de las carnes, la exactitud y frescura de los colores, el tono y color de las telas; Zurbarán, religioso, retrató el ideal místico y con un realismo prodigioso la vida ascética de los santos y monjes. Murillo, el más fecundo reunió en su obra realismo e idealismo.

En México se conocen de este artista su INMACULADA CONCEPCION Y LA ASUNCION DE LA VIRGEN MARIA.

ESCUELAS FRANCESAS. — Los historiadores señalan la de Cluet anterior al Renacimiento; la de Nicolás Poussin y la de los Van Loo, Wateau y Boucher, durante los reinados de Luis XIV y Luis XVI; la Clásica o restauradora del arte antiguo, misma que jefaturó David, en la época de la Revolución y el Primer Imperio; la Romántica, encabezada por Gericault y Delacroix y la Realista. (Para que el lector tenga los conceptos de **estilo** y **escuela** artísticos, creemos que basta con lo expuesto).

EN MEXICO. — Debemos a Don Bernardo Couto las noticias que utilizaremos. A fines del siglo XVI enseñaba en Sigüenza y Góngora, de las pinturas que decoran el Altar México, el artista español Alonso Velázquez, autor, según

Sigüenza y Góngora, de las pinturas que decoran el Altar Mayor de la Capilla de la Universidad dedicada a Santa Catarina Mártir. (El señor Baz escribe en 1904). Baltasar ECHAVE, llamado el Viejo, vizcaíno de origen, y otros pintores gloriaban a principio del siglo XVII.

Echave era de la Escuela Valenciana, de Vicente Joannes, tan elogiado en su espiritualidad por Jovellanos, y en la Academia de Bellas Artes se encuentran cuatro cuadros suyos: la **Virgen de la Visitación**, la **Aparición de San Francisco**, la **Oración del Huerto** y la **Adoración de los Reyes**. Trabajó el maestro en México hasta 1641.

De la misma Escuela fue el mexicano Luis Juárez. En la Academia se conservan la **Aparición del Niño Jesús a San Antonio**, la **Anunciación**, la **Aparición de la Virgen a San Ildefonso** y el **Desposorio de Santa Bárbara con el Niño Jesús**.

José Juárez siguió la misma Escuela y queda de él en la Academia, **Visión Celestial de San Francisco**.

En el siglo XVII, segunda mitad, pintaron Sebastián Arteaga, Echave, el joven, Juan Correa, Antonio Rodríguez, los Becerra y Diego Cristóbal Villalpando. Sus cuadros cubren los muros de la Catedral de México. (Epoca del autor Couto).

Hasta ahí la pintura había sido, en México, reflejo de los sistemas florentino y romano, cuya enseñanza había llevado, de Italia a España, Alonso Berruguete, discípulo de Miguel Angelo, en los tiempos en que Cortés hacía la conquista de México. Esta enseñanza había sido propagada en España por los peninsulares que estudiaron en Italia. Por eso Joannes, uno de ellos, transmitió el dicho estilo a Echave.

Como jefe de la segunda escuela y período histórico en la pintura de México, se reconoce a Juan Rodríguez Juárez,

(1675). En la Academia está su retrato, así como un **San Juan de Dios** debido a su pincel. La Epifanía y La Asunción se encuentran en el altar de Reyes de nuestra Catedral (Epoca de Couto).

En su primera etapa —dice Couto— refleja el colorido de los Maestros Pintores del siglo XVII. Después adoptó otros y lo siguieron los pintores de todo el siglo XVIII. (Hay obras suyas hasta 1710).

JOSE IBARRA. — Fue contemporáneo de Rodríguez Juárez y exageró algunos puntos técnicos, como el uso del rojo y del azul. (Hay algunos cuadros suyos en la Academia).

MIGUEL CABRERA. — Fue amigo de Ibarra, pero superior a él; fue muy fecundo, tuvo gran facilidad para componer y ejecutar. Su dibujo, generalmente correcto; en colorido forma parte de la escuela de Rodríguez, pero sin exageraciones en que otros cayeron. Apeló a las alegorías y a veces a los letreros. Pero escogió con juicio sus argumentos y compuso con habilidad. Suavidad, morbidez, ambiente de belleza, se derraman en sus obras. No tenía el acendrado gusto de Echave el Viejo, ni el vigor de Sebastián Arteaga, pero hay algo de magia que defiende sus obras. Sus cabezas son muy bellas. Fueron sus discípulos: Vallejo, Morlete, Arnáiz y Alcizar que pintaba aún en 1799. Con este maestro desapareció la Escuela de Pintura Mexicana.

LA ESCULTURA. — Ya sabemos que este arte reconoce como fin principal la representación plástica de la figura humana, ya como imagen de persona real, ya como ficticia o simbólica. La figura principal suele acompañarse de otras secundarias y de accesorios o de inscripciones que indican las

cualidades relevantes del personaje representado o contribuyen a explicar el símbolo de la alegoría.

Vigente siempre, en la representación simbólica o real, está el Canon que fija las proporciones y correspondencias entre las diferentes partes del cuerpo humano y aun de otras que rigen la configuración y apariencia de las demás cosas que pertenecen al mundo visible. Predominando estas leyes de objetividad en la escultura, no se han formado **estilos personales**, sino más bien **étnicos o históricos**, según se consideren en **relación con una raza o período cultural**. Ejemplo: Se dice **escultura griega** (se alude a la raza); **escultura del Renacimiento** (se alude al período cultural).

ARQUITECTURA. — Al mismo tiempo que un arte, es una ciencia. Las leyes de la Geometría por lo que toca al trazo y correspondencia en las líneas, abertura de los ángulos, disposición de los planos y volúmenes de las masas; las leyes de la mecánica en lo que atañe a la resistencia y equilibrio de las fuerzas, unas y otras (leyes de la Geometría y la Mecánica), tienen en la arquitectura rigor científico.

Por razón del objeto a que se destinan, de los materiales que se emplean y las exigencias de la comodidad y gusto, necesitan las obras arquitectónicas conectarse con influencias colectivas, no personales, y por ello disminuyen el signo identificador del artista. La historia sólo ha conservado aquellos estilos en que se manifiesta el genio inventivo del creador esteta. Los tres órdenes puros de la Arquitectura Griega son el DORICO, el JONICO y el CORINTIO. Se diferencian entre sí, entre otras cosas, por los capiteles de las columnas; los accesorios de éstas señalan los órdenes egipcios que son el POLIGONAL, el LOTIFORME, el CAMPANIFORME, el HATORICO y el OSIRIACO. El orden BIZANTINO

fue caracterizado por la estructura de la cúpula o bóveda principal y por los capiteles de las columnas; el estilo ARABIGO consistió nada más en añadir profusamente elementos decorativos a estilos anteriores; lo que distingue al estilo GOTICO es la ojiva en los arranques y molduras de las bóvedas y en los pórticos y ventanas; los estilos llamados del Renacimiento Italiano, Español o Frances, no son más que resurrecciones de la arquitectura antigua greco-romana, modificada en los accesorios, conforme a las necesidades y gustos dominantes en cada uno de los pueblos mencionados.

XIII

LA INFLUENCIA DEL TIEMPO Y DEL MEDIO SOBRE LOS ARTISTAS ES INELUDIBLE. — Ideas, sentimientos y gustos de la época, los arrastran sin que puedan resistirlo. Ello no quiere decir que copien. Su poder creador es también innegable. El músico expresa los estados vagos e indefinibles de la pasión. El artista literario se mueve en el mundo de la idea, de la percepción sensible y del sentimiento, tal como se reflejan en su espíritu. Pueden, pues, los artistas imprimir a sus obras un sello de individualidad, tanto mayor cuanto grande sea la originalidad de su ingenio. A la peculiaridad de un artista en sus expresiones estéticas, peculiaridad que se extiende a todas sus obras, se da el nombre de **ESTILO**. Son, pues, estilos, las formas predominantes en las concepciones, en ciertas razas o regiones, a la vez que en las personas. Así, decimos **estilo ático, escandinavo, oriental** o bien, **pindárico, demostino**. Los estilos tienen cualidades o defectos, y entonces decimos **estilos confusos, claros, sentenciosos**.

DEMOSTINO, se llama al estilo del orador Demóstenes, quien, enamorado de la libertad de su Patria, ostentaba

un modo oratorio nervioso, enérgico, sublime, con violentos apóstrofes y reticencias bruscas.

CICERONIANO. — Así se llamó al de Marco Tulio Cicerón, de acendrado gusto, perfeccionado en la Escuela griega. Luce en él el fervor republicano. En la forma, se ajusta la modulación de la voz a los tonos de la flauta. Alardea con sus perífrases elegantes y graduaciones bien ordenadas. Es estudiada la estructura de sus frases.

A Demóstenes puede compararse Bossuet y no lejos del orador romano andan Massillon y Luis de Granada.

Estilo de Thiers. — Es flexible, preciso y eminentemente práctico, de eficaces formas lógicas y claridad en sus frases.

ESTILO DE CASTELAR. — Don Emilio Castelar, el mago español de la palabra, es considerado, en su estilo, como un poeta en prosa, más que como un orador. (No compartimos este y otros juicios, porque nos parecen muy por debajo del valor verdadero del elocuente hispano quien fue dueño de una vastísima cultura y poseyó una facilidad incomparable para deleitar a sus auditorios).

ESTILO DE SHAKESPEARE. — Hablemos ahora del estilo de los poetas y noveladores. El de Shakespeare se caracteriza por el uso de la metáfora, el simil, la personificación y la sentencia.

ESTILO DE MILTON. — Juan Milton, el autor de **El Paraíso Perdido**, revela en su estilo la piedad mística del puritano, las relaciones místicas entre lo visible y lo invisible, lo terreno y lo obrenatural. A la vez, muestra las heridas de su corazón, expresándose como había de hacerlo un estudioso de los autores clásicos. Por sus pensamientos elevados, las imágenes sublimes, descripciones y enumeraciones magníficas, las composiciones originales y los pasajes sentidos, riva-

liza con Homero y con Virgilio, según algunos críticos. (Sin negarle la grandeza, no consideramos proporcionada la comparación que antecede).

ESTILO CERVANTINO. — Don Miguel de Cervantes Saavedra, dulcemente escéptico, muestra esta característica en su estilo, al par que su alma bondadosa, ingenio sagacísimo, espontaneidad en la inspiración y pensamiento filosófico. Todas estas cualidades (**estilo**) son expresadas por sus personajes novelísticos. A las tristes ironías del fondo, aduna, en la forma, antítesis llenas de gracia y novedad en la descripción de lugares y personas. Su prosa es un fácil eslabonamiento de cláusulas numerosas, limpidas y tersas.

(Creemos que, con lo dicho, tendrá el lector material para enterarse de lo que es un **estilo**).

XIV

NACIMIENTO DEL ARTE. — El hombre primitivo luchó por encontrar medios de conservar su vida. Necesitaba y creó instrumentos para ello; para obtener alimentos y vestido se dedicó a la caza. Así conseguía carne y pieles. Forjó para lograr sus propósitos, armas de piedra, de bronce y de hierro (claro, que en diversas etapas); inventó utensilios que le ayudaran a construir sus viviendas. Al ejecutar estas tareas, hubo un día en que logró elementos de ornato.

La Arqueología enseña que en los períodos llamados edades de piedra y sobre todo en los del bronce y del hierro, existieron armas y útiles con formas geométricas regulares y con elementos decorativos después; en la sucesión indicada, se han descubierto escudos, espadas, cinturones, collares, copas (adornadas) con círculos rodeados simétricamente de puntos, figuras de aves, de cuadrúpedos y aun de cabezas y cuerpos humanos. El dibujo es contemporáneo de los prime-

ros hombres. (Pablo Ruai. Introducción a la Historia de las Bellas Artes).

La Arquitectura aparece en generaciones antiquísimas, aunque su cimentación indica que había permanecido en grupos en determinadas regiones. El ornato aparece aquí en la disposición armónica de las diversas partes de las construcciones, dibujos y relieves de distintas figuras. Del relieve desprendido del muro, vino la estatua y con ella, la escultura cuyo objetivo principal fue la representación del cuerpo humano.

Añadidos los colores al dibujo, apareció la pintura. Se obtuvo primero, en el ornato, el placer visual. Después se llegó a obtener la expresión simbólica de alguna idea o de algún sentimiento. Con un ejemplo queremos que el lector separe el elemento estético que el autor que seguimos ha estado señalando como de ornato: un cuchillo de piedra representa un instrumento útil; si se le pone mango, se logra comodidad en el manejo del cuchillo, pero el progreso en la fabricación de utensilio sigue rigiéndose por el principio de utilidad. Pero si al mango del cuchillo se le colocan señales o sobre él se trazan figuras diversas, éstos detalles ya nada tienen que ver con el propósito conque fue hecho el cuchillo, sino que lo adornan. Estos adornos son inútiles, y por lo mismo entran al campo de la creación estética, aunque sea rudimentaria. Hay un escritor que a cualquier signo de ornato, lo llama **gesto inútil** en la actividad humana, como llama a la rosa **gesto inútil** en la actividad de la naturaleza.

Los túmulos. o montecillos de tierra son monumentos de los más antiguos. Sus elevaciones exaltaban el recuerdo de las hazañas de los hombres cuyos restos cubrían, los servicios que habían prestado a la tribu o al pueblo.

EL OBELISCO. — Con mayor razón que los túmulos, el obelisco representó la memoria de hechos famosos.

LAS PIRAMIDES. — Fueron sepulcros gigantescos de reyes o de dinastías enteras.

LA ESTATUA. — La estatua y la imagen pictórica traducían la idea abstracta de algún ser superior o representaban los cuerpos y las fisonomías de las personas vivas o muertas, pero admiradas o queridas.

LA ESCRITURA. — La pintura originó un gran bien: el de la escritura ideográfica, enunciativa de los pensamientos, conocimiento de hechos y enseñanzas por medio de figuras pintadas; de allí el geroglífico del cual nació la escritura fonética cuyo invento fue atribuido a los fenicios. (Lucano en su *Farsalia*).

Phoenices primi, famae si creditur ausi

Mansuram rudibus vocem signari figuris

ARTES ACUSTICAS. — A las artes figurativas de las que acaba de hablarse, acompañaron pronto las artes acústicas (del diseño se ha llamado a las primeras y del sonido a las segundas).

CARTAS RELIGIOSAS, himnos guerreros, narraciones legendarias, fueron los embriones de las literaturas nacionales. En las tribus salvajes se usan todavía cánticos e instrumentos musicales rudimentarios. Debemos inducir que el arte ha servido para hacer perdurar por medio de formas bellas, las sensaciones y emociones que con ellas se producen y los sentimientos que de las emociones resulten, y la de comunicarlas a los demás.

¡Detente, oh, instante, pues eres bello! —decía Goethe.

La realidad confirma el afán. Niños y hombres nos interesamos por hechos o cosas notables por alguna razón. Los actos ejemplares nos estimulan a merecer lo mismo que sus

autores. La educación tiene en el arte, por lo dicho, un auxiliar muy poderoso.

El arte coopera con la historia, porque siendo la expresión de lo que piensan y sienten las generaciones humanas, se puede descubrir, a través del estudio de sus artes, la índole de las razas; explicar las civilizaciones, guiarnos en el estudio de las actuales y prever el adelanto o decadencia de los pueblos. Por ejemplo, la Arquitectura y la Estatuaría Egipcias simbolizan la índole religiosa del pueblo que respetó a los muertos, tuvo veneración por lo inmensamente grande, y su carácter fue contemplativo y paciente.

Las artes plásticas y líricas de Grecia, exhiben la alegría desbordante nacida de la percepción armónica y placentera de la vida sensible y el espíritu joven, ligero y entusiasta que dominaba en la raza helénica.

La grandeza imperial de Roma se manifiesta en los circos y coliseos de cupos enormes, en las gigantescas columnas conmemorativas, las estatuas colosales, los grandiosos arcos de triunfo; en los cantos de Horacio y de Virgilio.

EDAD MEDIA. — En los diez siglos que duró, templos, estatuas y pinturas, sus artes en general, muestran el sobrenaturalismo imperante. Se concebía la vida terrena como un período de expiación y prueba, como un valle de lágrimas, con ascetas demacrados y estigmas sangrientos. Hubo entonces crucifijos deformes, vírgenes con aureolas doradas y con puñales clavados en el pecho. Las catedrales eran sombrías. Las luchas de los señores feudales producían una arquitectura de castillos fortificados, aislados, de puertas y ventanas estrechas, con puentes levadizos y rastrillo para evitar el paso a los enemigos; una arquitectura de torres con cubos salientes de los muros, para la vigilancia, con almenas protectoras del soldado. Esto era útil para las defensas y a no-

sotros nos parece bello por su encanto melancólico de algo pasado y por el recuerdo de algunas luchas que merecen nuestra simpatía.

EL ARTE MUSULMAN. — Desde fines del siglo VII, el arte Musulman o Arábigo invadía Europa, llevado por las conquistas mahometanas. Este arte no se interesaba por la figura humana (estatuaria); era, fundamentalmente, decorativo más que edificador, pues adaptaba adornos a los estilos arquitectónicos ya existentes: dibujos, relieves, muy variados a base de combinaciones florales. Característico fue el uso que hizo del color rojo, del índigo y el verde para ornar muros y techos. Los pavimentos de mosaico. Fuentes de apacibles rumores y aguas transparentes en tazas de mármol, y el agrupamiento de jardines floridos que servían de esmalte a los muros del Alcázar. Esa arquitectura reveló, según Ruaix, los hábitos nómadas, aún recientes en la raza; la tendencia predominante a la voluptuosidad, al goce embriagador de los sentidos; afición a lo fantástico y la carencia de estatuaria (el Corán prohibía el uso de imágenes).

EL RENACIMIENTO Y LA REFORMA. — Las artes se transformaron en Europa entre los fines del siglo XV y el siglo XVI. Ello fue, porque el feudalismo había caído, y con la mayor facilidad del aprendizaje científico y la ampliación y actividad inusitada del comercio intelectual —se había descubierto la imprenta— la enseñanza comenzó a emanciparse de los cleros privilegiados y del yugo aristotélico. Hubo **libre examen** en todas partes. Aparecieron grandes críticos e insignes reformadores: Erasmo, Lutero, Arias Montano, Scalígero, Copérnico, Melanchton y Francisco Bacon de Verulam, el iniciador de la ciencia experimental. El espíritu de esta época se comunicó a las bellas artes. Al ir contra la Edad Media se demostró que el arte no tiene en la expresión

hierática su único encargo, sino en ser el intérprete de todos los sentimientos, de todas las pasiones humanas y de todo lo bello o sublime que es dado en la naturaleza material y visible. Fue la vuelta al helenismo que era culto a la belleza del cuerpo. Se trataba de idealizar la naturaleza, usando el desnudo, los asuntos históricos, fabulosos, de la vida real, o bien de propia inventiva.

Esto demuestra, una vez más, que el arte pregona la evolución radical que se verificaba en las sociedades europeas, y en consecuencia, como se ha dicho, cooperaba con la historia, como signo patente de esa evolución y medio eficaz para estudiarla.

XV

Corroborando lo dicho, recordemos, que las investigaciones de Champolión en Egipto, a fines del siglo XVIII, han servido para penetrar los misterios de las civilizaciones orientales. El descubrimiento de Herculano y de Pompeya iluminó el estudio de las costumbres y usos íntimos de los griegos y los romanos; el estudio de la ruínas de Palénque (Chiapas), de Uxmal (Yucatán) y Mitla (Oaxaca); de Teotihuacán (Estado de México) y el descubrimiento de armas, tejidos, ídolos, teocallis aztecas, han servido para dar con sus orígenes y definir los grados de cultura a que llegaron estos pueblos. El arte, pues, es alma de la investigación arqueológica.

ARTE ORATORIO. — Si se trata del arte oratorio (y del poético), son signos útiles para medir el adelanto o atraso de las naciones en cuanto a sus costumbres e instituciones religiosas y políticas. Diremos, de paso, que la oratoria política de cualquier clase, es propia de los países libres; la oratoria sagrada florece en los pueblos religiosos, principalmente en el cristiano. En la antigüedad, la verdadera elocuencia ornó las repúblicas griega y romana y murió con ellas. En el siglo

XVII renació con las libertades inglesas e iluminó con relámpagos en la Revolución Francesa.

LA POESIA. — Por su parte, la poesía verdadera, alta y espontánea, de noble altivez y poco conciliable con las actitudes deprimentes que imponen los sectarismos religiosos y los absolutismos políticos, florecían gallardamente. Porque el Arte, en general, debe inspirarse en el derecho de expresión frente a cualquier poder arbitrario, enemigo siempre y por sistema, de toda superioridad, y que persigue, por instinto, cuanto se levanta por encima de la bajeza común.

El Arte literario, aparte de lo que como simple arte merece que se le predique, da a conocer el origen, estructura y desarrollo de las lenguas, sus evoluciones, a la vez que ayuda a descubrir semejanzas y contrastes que se han registrado entre los agrupamientos étnicos, sus pasiones, alejamiento, la formación de las nacionalidades y los caracteres morales e intelectuales que en ellos han predominado.

HACIA ALTOS DESTINOS. — El arte, en general, divulga ideas convirtiéndolas en sentimientos para mover las nobles pasiones, uniformando y guiando su empuje, a fin de producir por medio de la simpatía y del amor las grandes creaciones destinadas a realizar ideales de la humanidad, partiendo de los de cada raza y cada pueblo.

EN LA RELIGION. — Por lo dicho, las religiones han llamado al arte en su auxilio: de él han tomado sus símbolos transformados en imágenes pictóricas, en estatuas. Con el arte embellecen sus templos. Para sus liturgias y sus preces han empleado las ricas y lujosas vestiduras, el canto, la música, el salmo, el himno, la antifona, el salterio, el órgano y la orquesta.

Entre sus ceremonias se cuentan las procesiones y el baile sagrado.

EN EL EJERCITO. — Así como Moisés y David exaltaron los sentimientos elevados de sus pueblos con la poesía, Aníbal, César, Mahoma y Napoleón, con su palabra avasalladora; Tirteo, con sus poemas bélicos guiaba los ejércitos lacedemonios al combate. En el ejército se crean conjuntos musicales, brillan los cascos, matizan los uniformes de peones y jinetes, lucen las insignias; impresiona la apostura arrogante y briosa de los caballos; esplenden los colores de banderas y estandartes; emociona la marcha acompañada de los regimientos y de los batallones. Cuadro es éste artístico y simbólico de la fuerza y valía de las naciones.

EN LA EDUCACION. — En esta actividad nobilísima, *es un medio prodigioso: la enseñanza se apodera rápidamente* de la inteligencia; la persuasión se apodera de la voluntad. A medida que es más estética la forma de que se revisita la lección hablada, escrita o experimental, da más provechosos resultados.

EL GOCE ESTETICO. — Por otra parte, con el ejercicio de las bellas artes, se depuran y afinan los gustos, capacitándose para gozar las emociones gratas y los sentimientos nobles que en nosotros excita lo bello, ya en la naturaleza o en las obras artísticas.

INFLUENCIA MORAL. — Las sanas ideas y los nobles sentimientos que el arte nos regala, porque la contemplación de lo bello lo sugiere; por sus relaciones con lo verdadero y con lo bueno, acendran nuestra conducta moral. Nos hacemos mejores por influencia del arte.

INFLUENCIA SOCIAL. — El cultivo del arte y el deleite que nos proporcionan sus creaciones, aumentan por la expansión comunicativa, el comercio social entre individuos y familias. Ello aparta de los goces ilícitos por dañosos; o de los que por su vulgaridad rebajan el espíritu. El arte da en-

tretenimiento en el ocio y contribuye a dulcificarnos para soportar antipatías o tratos ásperos. El arte da alegría y ésta, descanso de los afanes de la vida vulgar.

UNION. — Si lo político desune, y lo mismo puede hacer el asunto filosófico, el interés privado, el gusto de lo bello, en cambio, aproxima. Es que los placeres, a la vez personales y desinteresados, ponen en juego y satisfacen al mismo tiempo nuestras facultades más nobles, como la imaginación, la inteligencia, la necesidad de la emoción y de la imitación, los ímpetus de la admiración y los instintos de la crítica, las exigencias de nuestros sentidos y de nuestro espíritu.

NIÑO Y HOGAR. — Los juguetes de ingeniosos mecanismos, los movimientos simétricos, los colores risueños, nos divierten en el hogar y en la escuela, cuando somos niños. Entonces y en la casa paterna, escuchamos los cantos maternales, los cuentos de fantasmas, las leyendas heroicas, narraciones de milagros, relatos de hazañas maravillosas.

EL JOVEN. — El adolescente y el joven encuentran en la música y en la poesía los intérpretes de sus sentimientos que despiertan en su fantasía imágenes halagadoras y ensueños inolvidables.

EL HOMBRE. — Dedicado el hombre al trabajo, a la meditación y al estudio, encuentra recreo en las emociones que hace sentir el arte poético, y el musical. Lo mismo le sucede contemplando la estatua. Y si el hombre es viejo, alivia su tristeza contemplar realizadas en las obras de arte, en cierto modo, sus propios ideales, al mirar bajo la luz crepuscular de los recuerdos, cuanto pasó y sintió al vivir los risueños días de la juventud o de la edad madura.

¡El arte, finalmente, exalta en las creaciones del genio la excelencia de la naturaleza humana!

Nombre de archivo: APUNTES DE ESTETICA
Directorio: C:\Documents and Settings\JOSEFINA\Mis documentos\VARIOS YA COM
PEREZ
Plantilla: C:\Documents and Settings\JOSEFINA\Datos de programa\Microsoft\Plant
Título:
Asunto:
Autor: El Retiro
Palabras clave:
Comentarios:
Fecha de creación: 02/03/2011 14:00:00
Cambio número: 5
Guardado el: 11/05/2011 13:11:00
Guardado por: El Retiro
Tiempo de edición: 98 minutos
Impreso el: 11/05/2011 13:11:00
Última impresión completa
Número de páginas: 85
Número de palabras: 13 (aprox.)
Número de caracteres: 73 (aprox.)