

pero, á pesar de todo, no sueña en compararse. En fin, para tomar un último ejemplo, si fuera verdad que la imitación exacta sea el fin supremo del Arte, ¿sabéis cuál sería la mejor tragedia, la mejor comedia, el mejor drama? La estenografía de las vistas en juicio oral: en efecto, todas las palabras son reproducidas allí. Es claro, no obstante, que si se encuentra en ellas algunas veces un trazo del natural, una explosión del sentimiento, es como un grano de buen metal en una ganga pastosa y grosera. Aquéllas pueden suministrar materiales al escritor, pero no son una obra de arte.

Se dirá, quizás, que la fotografía, el modelado, la estenografía son procedimientos mecánicos, que es preciso dejar las máquinas fuera de la cuestión y comparar una obra del hombre á una obra del hombre. Busquemos, pues, obras de artistas tan minuciosamente exactas como sea posible. Tenemos en el Louvre un cuadro de Deuner. Trabajaba con lente é invertía cuatro años en hacer un retrato; nada se ha olvidado en sus caras, ni las rayas del cutis, ni las marmoraciones imperceptibles de los pómulos, ni los puntos negros esparcidos por la nariz, ni el florecimiento azulado de las venas microscópicas que serpentean bajo la epidermis, ni los lucientes del ojo donde se juntan los objetos cercanos. Se queda uno estupefacto: la cabeza alucina, parece salirse del cuadro, no se ha visto jamás semejante buen éxito ni semejante paciencia. Pero, en suma, un amplio esbozo de Van Dych es cien veces más poderoso, y ni en pintura ni en las otras artes se da el premio á los que engañan los ojos.

Una segunda prueba más fuerte de que la imitación exacta no es el fin del Arte, es que, en efecto, ciertas artes son exactas adrede, desde luego la escultura. Ordinariamente, una estatua es de un

solo color, sea de bronce ó de mármol; además, sus ojos están sin pupilas, y justamente esta uniformidad del matiz y esta atenuación de la expresión moral completan su belleza. Porque contemplad las obras respectivas en que la imitación ha sido llevada hasta el fin. Hay en las iglesias de Nápoles y de España estatuas coloreadas y vestidas, santos revestidos de un hábito verdadero, la piel pajiza y terrosa, como conviene á ascetas, las manos ensangrentadas y el costado herido, como conviene á estigmatizados; al lado de ellas, vírgenes con regias vestiduras, con *toilettes* de fiesta, vestidas de seda brillante, adornadas con diademas, collares preciosos, flamantes cintas, encajes magníficos, la carne rosada, los ojos brillantes, las pupilas formadas por un carbunco. Por este exceso de la imitación literal, el artista llega á producir, no el placer, sino la repugnancia, á menudo el asco y algunas veces el horror.

Lo mismo sucede en la literatura. La mejor mitad de la poesía dramática, todo el teatro clásico griego y francés, la mayor parte de los dramas españoles é ingleses, lejos de copiar exactamente la conversación ordinaria, alteran la palabra humana con propósito deliberado. Cada uno de estos poetas dramáticos hace hablar á sus personajes en verso, impone á sus discursos el ritmo y á menudo la rima. Esta falsificación, ¿es perjudicial para la obra? En modo alguno. Se ha experimentado de la manera más sorprendente en una de las grandes obras de este tiempo, la *Ifigenia* de Goethe, escrita primero en prosa y en seguida en verso. Es bella en prosa, pero en verso, ¡qué diferencia! Aquí, visiblemente, es la alteración del lenguaje ordinario, es la introducción del ritmo y del metro lo que comunica á la obra su acento incomparable,

esta sublimidad serena, este amplio tono trágico y sostenido, á cuyo son el espíritu se eleva por encima de las vulgaridades de la vida ordinaria, y ve reaparecer ante los ojos los héroes de los antiguos días, la raza olvidada de las almas primitivas, y entre ellas la virgen augusta, intérprete de los dioses, guardiana de la ley, bienhechora de los hombres, en quien todas las bondades y todas las nobleza de la naturaleza humana se concentran para glorificar nuestra especie y para levantar nuestro corazón.

## IV

Es preciso, pues, en un objeto, imitar de cerca alguna cosa, pero no todo. Queda por esclarecer qué es esto á lo cual la imitación debe aliarse: yo respondo de antemano: «Las relaciones y las dependencias mutuas de las partes.» Perdonadme esta definición abstracta: esta va á ser más clara.

Heos delante de un modelo vivo, hombre ó mujer: tenéis para copiarlo un lápiz y un papel tan grande como dos veces la mano. Ciertamente no se os puede pedir que reproduzáis el grandor de los miembros, vuestro papel es demasiado pequeño; tampoco se os puede pedir que reproduzáis el color, no tenéis más que blanco y negro á vuestra disposición. Lo que se os pide es reproducir las relaciones, y primero las proporciones, es decir, las relaciones de magnitud. Si la cabeza tiene tal longitud, es preciso que el cuerpo tenga tantas ve-

ces la longitud de la cabeza, el brazo otra longitud igualmente relativa á la primera, la pierna lo mismo, y todo el resto así. Se os pide además reproducir las formas ó las relaciones de posición: tal curvatura, tal óvalo, tal ángulo, tal sinuosidad del modelo deben ser reproducidos en la copia por una línea de la misma naturaleza. En una palabra, se trata de reproducir el conjunto de las relaciones por las cuales están ligadas las partes, nada más; no es la simple apariencia corporal lo que debéis dar, es la lógica del cuerpo.

Igualmente, heos delante del hombre en acción, ante una escena de la vida real, popular ó mundana, y se os ruega hacer la descripción de ella. Para esto tenéis vuestros ojos, vuestros oídos, vuestra memoria, quizás un lápiz, con el cual podréis trazar cinco ó seis apuntes: es poca cosa, pero es bastante. Porque lo que se os pide no es reproducir todas las palabras, todos los gestos, todas las acciones del personaje ó de las quince ó veinte personas que han figurado ante vosotros. Aquí, como siempre, se os ruega señalar proporciones, enlaces, relaciones: en primer lugar, guardar exactamente la proporción de las acciones del personaje; entiendo por esto hacer predominar en vuestro relato las acciones ambiciosas, si es ambicioso, las acciones avaras, si es avaro, las acciones violentas, si es violento; en seguida observar el enlace recíproco de estas mismas acciones, es decir, provocar una réplica por una réplica, motivar una resolución, un sentimiento, una idea por una idea, un sentimiento, una resolución precedentes, y más aún por la situación actual del personaje, más aún todavía por el carácter general que le habéis prestado. En suma, en la obra literaria como en la obra pictórica, se trata de transcribir, no el exte-

rior sensible de los seres y de los acontecimientos, sino el conjunto de sus relaciones y de sus dependencias, es decir, su lógica. Así, por regla general, lo que nos interesa en un ser real, y lo que nosotros rogamos al artista que extraiga y reproduzca, es su lógica interior ó exterior; en otros términos, su estructura, su composición y su disposición.

Veis cómo acabamos de corregir la primera definición que habíamos encontrado; no la hemos destruido, sino depurado; acabamos de descubrir un carácter más elevado del arte, que llega á ser de este modo una obra de la inteligencia y no solamente de la mano.

## V

¿Es esto suficiente y se encuentra que las obras de arte se limitan simplemente á reproducir las relaciones de las partes? De ningún modo; porque las más grandes escuelas son justamente aquellas que más alteran las relaciones reales.

Considerad, por ejemplo, la escuela italiana en su más grande artista, Miguel Angel, y para precisar nuestras ideas, acordaos de su obra maestra, las cuatro estatuas de mármol colocadas en Florencia sobre la tumba de los Médicis. Aquellos de vosotros que no han visto el original, conocen por lo menos la copia. Ciertamente, en estos hombres, sobre todo en estas mujeres yacentes que duermen ó se despiertan, las proporciones de las partes no son las mismas que en los personajes reales. No se encontrarán semejantes ni aun en Italia. Veréis

allí lindos jóvenes bien vestidos, campesinos que tienen la mirada luciente y el aire salvaje, modelos de academia que tienen los músculos firmes y los gestos soberbios; pero ni en una ciudad, ni en una fiesta, ni en los talleres, en Italia ó en otra parte, hoy ó en el siglo XVI, ningún hombre y ninguna mujer real se ha asemejado á los héroes indignados, á las vírgenes colosales y desesperadas que el grande hombre ha presentado en la capilla funeraria. Es en su propio genio y en su propio corazón donde Miguel Angel ha encontrado esos tipos. Ha sido necesario para alcanzarlo el alma de un solitario, de un meditativo, de un justiciero, alma arrebatada y generosa, perdida en medio de almas muelles y corrompidas, entre las traiciones y las opresiones, ante el triunfo irremediable de la tiranía y la injusticia, bajo las ruinas de la libertad y de la patria, amenazado él mismo de muerte, sintiendo que si vivía era por gracia y quizás por corto lapso, incapaz de plegarse y de someterse, refugiado enteramente en este arte, por el cual, en el silencio de la servidumbre, su gran corazón y su desesperanza hablaban aún. El escribió sobre el pedestal de su estatua yacente: «Dormir es dulce, y más aún ser de piedra, mientras duran la miseria y la vergüenza. No ver nada, no sentir nada es mi dicha; así, no me despiertes. ¡Ah, habla bajo!» He aquí el sentimiento que le han revelado semejantes formas; es para expresarlo para lo que ha cambiado las proporciones ordinarias, alargado el tronco y los miembros, torcido el torso sobre la cadera, cavado las órbitas, surcado la frente de pliegues semejantes al fruncimiento de las cejas de un león, acumulando sobre el hombro una montaña de músculos; ha atirantado sobre el espinazo los tendones y las vértebras, agarrados los unos á los otros,

como una cadena de hierro demasiado tendida y cuyos eslabones van á quebrarse.

Igualmente, considerad la escuela flamenca: en esta escuela, el gran flamenco Rubens, y en la obra de Rubens uno de los cuadros más sorprendentes, la *Kermesse*. No encontraréis en él más que en Miguel Angel la imitación de las proporciones ordinarias. Id á Flandes, mirad los tipos, aun en los momentos de alegría y de francachela en las fiestas de Gayaut, en Amberes ó en otra parte; veréis buenas gentes que comen bien, que beben mejor, que fuman con mucha serenidad de espíritu, flemáticas y sensatas, el aire obscuro, con grandes trazos irregulares, bastante parecidos á las figuras de Teniers; en cuanto á los soberbios brutos de la *Kermesse*, no encontraréis nada semejante, y ciertamente es de otra parte de donde los ha sacado Rubens. Después de las terribles guerras de religión, este substancioso islandés, tan largo tiempo devastado, acabó por alcanzar la paz y la seguridad civil. La tierra es allí tan buena, la gente es tan moderada, que se volvió á encontrar desde el principio el bienestar y la prosperidad. Cada uno sentía en sí esta abundancia y esta plenitud nuevas, y el contraste del presente y el pasado impelía al goce á los rudos instintos corporales desatados, como caballos y toros, después de un largo ayuno, en una pradera verde y en los forrajes amontonados. Rubens los sentía en sí propio, y la poesía de la gran vida exuberante, de la carne satisfecha y desvergonzada, de la alegría brutal y gigantescamente desparramada, venía á ostentarse en las sensualidades abandonadas, en las rubicundeces lujuriosas, en las blancuras y en las frescuras de las desnudeces que él prodigaba. Para expresar este sentimiento en su *Kermesse*, ha alargado los

troneos, engrosado los traseros, torcido los riñones, iluminado las mejillas, alborotado los cabellos, encendido en los ojos una llama salvaje de codicia desenfrenada, desencadenado la batahola de la francachela, colodras rotas, mesas volcadas, alaridos, besos, orgía, y el más asombroso triunfo de la bestialidad humana que pincel de pintor haya representado jamás.

Estos dos ejemplos os muestran que el artista, modificando las relaciones de las partes, las modifica en el mismo sentido, con intención, de modo que se haga sensible un cierto *carácter esencial* del objeto, y por consecuencia, la idea principal que él se ha formado de ella. Notemos esta palabra, señores. Este carácter es lo que los filósofos llaman la *esencia*, de las cosas, y á causa de esto dicen que el arte tiene por objeto manifestar la esencia de las cosas. Dejaremos á un lado esta palabra *esencia*, que es técnica, y diremos simplemente que el arte tiene por objeto manifestar el carácter capital, alguna cualidad saliente y notable, un punto de vista importante, una manera de ser principal del objeto.

Tocamos aquí á la verdadera significación del arte, y tenemos necesidad de una claridad completa: es preciso, pues, insistir y marcar con precisión lo que es un carácter esencial. Responde en seguida que es *una cualidad de la que todas las otras, ó al menos muchas otras, dimanar según enlaces fijos*. Perdonadme aún esta explicación abstracta; va á ser sensible por ejemplos.

El carácter esencial de un león, el que le coloca en su puesto en las clasificaciones de Historia Natural, es ser un gran carnívoros. Vais á ver que casi todos los rasgos, sean físicos, sean morales, derivan de este carácter como de un manantial. Los

físicos primeramente, los dientes en tijera, una mandíbula construida para triturar y desgarrar, le son precisos, puesto que siendo carnívoros se alimentan de carne y de presas vivas. Para manejar estas dos formidables tenazas, necesita músculos enormes y para alojar estos músculos fosas temporales proporcionadas. Añadid á los pies otras tenazas de garras terribles, retráctiles, la marcha ágil sobre las extremidades de los dedos, una distensión de muslos terrible que le lanza como un resorte, ojos que ven claro en la noche porque la noche es el mejor tiempo de la caza. Un naturalista que me enseñaba su esqueleto, me decía: «Es una mandíbula montada sobre cuatro patas.» Además, todas las particularidades morales están al unísono: primeramente el instinto sanguinario, la necesidad de carne fresca, la repugnancia por todo otro alimento; en seguida la fuerza y la fiebre nerviosa, por la cual concentra una masa enorme de energías en el corto momento del ataque ó la defensa; por contragolpe, los hábitos somnolentos, la inercia grave y sombría en los momentos ociosos, los largos bostezos después de los arrebatos de la caza. Todos estos rasgos dimanán de su carácter de carnívoro, por lo que le hemos llamado á esto el carácter esencial.

Consideremos ahora otro caso más difícil, una comarca entera en sus innumerables pormenores de estructura, de aspecto, de cultivo, con sus plantas, sus animales, sus habitantes y sus poblaciones, los Países Bajos, por ejemplo. Su carácter esencial es el estar formado por *aluviones*, es decir, por los grandes depósitos de tierra que los ríos acarrean y esparcen en sus desembocaduras. De esta sola palabra nacen infinidad de particularidades que constituyen toda la manera de ser de la comarca, no

sólo sus exterioridades físicas y lo que ella es por sí propia, sino también el espíritu y las cualidades morales y físicas de sus habitantes y de sus obras. Primeramente, en la Naturaleza inanimada, las planicies húmedas y fértiles. Esto es necesario á causa del gran número y de la anchura de los ríos y del vasto depósito de tierra vegetal. Estas planicies están siempre verdes, porque los grandes ríos, tranquilos y lánguidos, los innumerables canales fácilmente establecidos en el suelo llano y húmedo, mantienen una frescura perpetua. Adivináis ahora, y por la sola virtud del razonamiento, el aspecto del país, este cielo descolorido, lluvioso, sin cesar surcado por chubascos, y aun en los días hermosos velado, como por una gasa delicada, por los vapores ligeros que exhala el suelo mojado y forman un dosel diáfano, un tejido aéreo de menudos copos niveos por encima de la gran *corbeille* verdeante, abierta hasta perderse de vista y redondeada hasta el horizonte. En la naturaleza animada, esta multitud y esta riqueza de pastos atrayendo los grandes rebaños tranquilos, arrodillados en las hierbas ó comiendo á boca llena, que salpican de manchas amarillentas, blancas, negras, la interminable superficie llana y verde. De ahí esta cantidad de leche y carne que, unida á los granos, á las legumbres producidas por la tierra exuberante, suministra á los pobladores el alimento copioso y barato. Podría decirse que en este país el agua hace la hierba, que hace los rebaños, que hacen el queso, la manteca y la carne, que, todos juntos, con la cerveza, hacen el habitante. En efecto, de esta vida crasa y de la organización física, empapada de aire húmedo, veis nacer el temperamento flamenco, la índole flemática, los hábitos regulares, la tranquilidad de espíritu y de nervios, la ca-

pacidad de tomar la vida razonable y prudentemente, el contentamiento continuo, el gusto del bienestar, y por lo tanto, el reinado de la limpieza y la perfección de lo comfortable. Las consecuencias van tan lejos, que se extienden hasta el aspecto de las ciudades. En los países de eluvión, el morrillo falta; no se tiene para piedra más que la tierra cocida, ladrillos ó tejas; como las lluvias son grandes y frecuentes, los techos están muy inclinados; como la humedad es muy grande, se barnizan las fachadas. Así, una ciudad flamenca es una red de construcciones rojizas ú oscuras, siempre limpias, á menudo brillantes, con los techos agudos; aquí y allí se levanta una iglesia construída de galletes reunidos por un cemento; calles cuidadosamente conservadas se despliegan entre dos filas de aceras de una limpieza incomparable. En Holanda son de ladrillo y á menudo salpicadas de loza; á las cinco de la mañana se ve á los criados, de rodillas, lavarlas con un trapo. Mirad á través de los vidrios lucientes; entrad en un *club* adornado con árboles verdes, en el cual el *parquet* está espolvoreado de arena incesantemente renovada; visitad estas tabernas pintadas de colores claros y dulces, en que los toneles alineados ostentan sus redondeces oscuras, en que la espuma amarillenta desborda de los vasos curiosamente labrados. En todos estos detalles de la vida ordinaria, con todas estas señales de contentamiento íntimo y de prosperidad duradera, veréis los efectos del carácter fundamental que está impreso en el clima y en el suelo, en el vegetal y en el animal, en el hombre y en su obra, en la sociedad y en el individuo.

Por estos innumerables efectos, juzgad de su importancia. Es éste el que el Arte tiene por objeto sacar á luz, y si el Arte acomete estas empresas es

que la Naturaleza no basta. Porque en la Naturaleza el carácter no es más que dominante; se trata en el Arte de hacerlo dominador. Este carácter moldea los objetos reales, pero no los moldea plenamente. Está reprimido en su acción, trabado por la intervención de otras causas. No ha podido infundirse, por una impresión bastante fuerte y bastante visible, en los objetos que llevan su marca. El hombre percibe esta laguna, y para colmarla inventa el Arte.

En efecto, volvamos á coger esta *Kermesse* de Rubens. Estas florecientes comadres, estos soberbios borrachos, todos estos pechos y todas estas caretas de brutos desbridadas y cebadas, han encontrado quizás, en las comidas del tiempo, algunas figuras análogas. La Naturaleza, exuberante y demasiado nutrida, aspiraba á producir costumbres y cuerpos tan groseros y tan grandes, pero no lo alcanzaba sino á medias. Otras causas intervenían para refrenar el impulso de la energía jocunda y carnal. Primero la pobreza: en los mejores tiempos, en los mejores países, muchas gentes no tienen bastante que comer, y el ayuno, al menos la semiabstinencia, la miseria, el mal aire, todo esto que acompaña la indigencia, atenúan el desarrollo y el ímpetu de la brutalidad nativa: el hombre que ha padecido es menos vigoroso y más continente. La religión, la ley, la policía, los hábitos impresos por el trabajo regular, obran en el mismo sentido: la educación les ayuda. Entre cien naturales que, en las condiciones convenientes, proporcionaron á Rubens modelos, habría quizás cinco ó seis que pudieran servirle. Ahora pensad que estos cinco ó seis en las fiestas efectivas que él podía ver, estaban perdidos en una mezcla de figuras más ó menos mediocres y más ó menos ordina-

rias; considerad aún que en el momento en que las miradas no tenían la actitud, la expresión, el gesto, el júbilo, el traje, el despechugamiento necesario para hacer visible la superabundancia de la Alegoría tosca. Por todas estas insuficiencias, la Naturaleza llamaba al Arte en su ayuda; aquélla no había podido marcar bastante el carácter; era preciso que el artista lo completara.

Así sucede en toda obra de arte superior. Cuando Rafael hacía su *Galatea*, escribía que, siendo raras las mujeres hermosas, él seguía «cierta idea que tenía». Esto significa que, concibiendo de cierto modo la naturaleza humana, su serenidad, su felicidad, su dulzura noble y graciosa, no encontraba modelo vivo que la expresara suficientemente. La campesina que *pozaba* ante él tenía las manos deformadas por el trabajo, los pies estropeados por el calzado, los ojos azorados por la vergüenza ó envilecidos por la profesión. Su *Fornarina* mismo tiene los hombros demasiado caídos, el brazo delgado, el aire duro y limitado; si ha pintado á la Fornarina, es transformándola enteramente. Ved los dos retratos de aquélla en el palacio Sciarra y en el palacio Borghese, el carácter del que la figura real no encerraba sino indicaciones y fragmentos.

Así, lo propio de una obra de arte es reproducir el carácter esencial, ó al menos un carácter importante del objeto, tan dominador y tan visible como se pueda, y para esto el artista elimina los rasgos que lo ocultan, encoge los que lo manifiestan, corrige aquellos en los cuales está alterado, rehace aquellos en que está anulado.

Considerad ahora no ya las obras, sino los artistas, esto es, su manera de sentir, de inventar, de producir; lo encontraréis conforme con esta defini-

ción de la obra de arte. Es un don indispensable; ningún estudio, ninguna paciencia puede suplirlo; si falta, no son más que copistas ú obreros. En presencia de las cosas es preciso que tengan una *sensación original*; un carácter del objeto les ha herido, y el efecto de este choque es una impresión fuerte y propia. En otros términos, cuando un hombre nace con talento, sus percepciones, al menos sus percepciones de cierto género, son delicadas y prontas; coge y desliga naturalmente, con un tacto despierto y seguro, los enlaces y las relaciones, tan pronto el sentido doliente ó heroico de una continuación de sonidos, tan pronto la soberbia ó languidez de una actitud, tan pronto la riqueza ó la sobriedad de dos tonos complementarios ó contiguos; por esta facultad penetra en el interior de los objetos y parece más perspicaz que los demás hombres. Y esta sensación tan viva y tan personal no permanece inactiva: toda la máquina pensante y nerviosa recibe la sacudida por contragolpe. Involuntariamente el hombre expresa su sensación interior; su cuerpo hace un gesto, su actitud viene á ser mimica, tiene necesidad de reflejar exteriormente el objeto tal como lo ha concebido. La voz busca inflexiones imitativas, la palabra encuentra notas coloreadas, giros imprevistos, un estilo figurado, inventado, exagerado: es visible que bajo la poderosa impulsión primitiva, el cerebro en actividad ha repensado y transformado el objeto, ya para iluminarlo y agrandarlo, ya para torcerlo é hincharlo grotescamente todo en un lado; en el esbozo audaz como en la caricatura violenta, descubrióse en seguida en los temperamentos poéticos este ascendente de la impresión involuntaria. Tratad ahora de familiarizaros con los grandes artistas y los grandes escritores de vuestro siglo: estu-

diad los esbozos, los proyectos, el diario íntimo, la correspondencia de los antiguos maestros; encontraréis en todas partes el mismo procedimiento innato. Decorándolo con bellos nombres, llamándolo inspiración, genio, se hace bien y se tiene razón; pero si se quiere definirlo con precisión, es preciso siempre hacer constar en ella la viva sensación espontánea que agrupa en torno de sí propia el cortejo de las ideas accesorias, las maneja, las trabaja, las metamorfosea y se sirve de ellas para manifestarse.

Hemos llegado á la definición de la obra de arte. Volved un instante, señores, vuestras miradas atrás y contemplad el camino que hemos recorrido. Hemos llegado gradualmente á una concepción del arte cada vez más elevada, y por consiguiente, cada vez más exacta. Hemos creído primero que su fin era *imitar á la apariencia sensible*. Después, separando la imitación material de la imitación inteligente, hemos encontrado que lo que aquél quiere reproducir en la apariencia sensible son las *relaciones de las partes*. En fin, notando que las relaciones pueden y deben ser alteradas para conducir el arte á su propósito, hemos establecido que si se estudian las relaciones de las partes es *para hacer dominar en ellas un carácter esencial*. Ninguna de estas definiciones destruye la precedente, pero cada una de ellas la corrige y precisa, y podemos, reuniéndolas todas y subordinando las inferiores á las superiores, resumir como sigue nuestro trabajo: «La obra de arte tiene por objeto manifestar algún carácter esencial ó saliente, y por ende alguna idea importante más clara y más completamente que lo hacen los objetos reales. Llega á este fin empleando un conjunto de partes ligadas, cuyas relaciones modifica siste-

máticamente. En las tres artes de imitación, esculptura, pintura y poesía, estos conjuntos corresponden á objetos reales.»

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN  
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA  
"ALFONSO REYES"  
Apdo. 1625 MONTERREY, MEXICO

## VI

Sentado esto, señores, se ve, examinando las diferentes partes de esta definición, que la primera es esencial y la segunda accesoria. Es preciso en todo arte un conjunto de partes ligadas, que el artista modifica de modo que manifiesten un carácter; pero no es necesario en todo arte que este conjunto responda á objetos reales; basta que existan. Así, si se pueden encontrar conjuntos de partes ligadas que no sean imitadas de objetos reales, habrá artes que no tendrán por punto de partida la imitación. Es lo que sucede y como nacen la arquitectura y la música. En efecto, aparte de los enlaces, las proporciones, las dependencias orgánicas y morales que copian las tres artes imitativas, hay relaciones matemáticas que combinan las otras dos, que no imitan nada.

Consideremos primeramente las relaciones matemáticas percibidas por el sentido de la vista. Las magnitudes sensibles á los ojos pueden formar entre ellos conjuntos de partes ligadas por leyes matemáticas. Pues en primer lugar, un pedazo de madera ó de piedra puede tener una forma geométrica, un cubo, un cono, un cilindro ó una esfera, lo que establece relaciones regulares de distancia entre los diversos puntos de su contorno. Por otra parte, sus dimensiones pueden ser cantidades ligadas entre sí en proporciones simples, y que la vista

27608



puede fácilmente apreciar; la altura puede ser dos, tres, cuatro veces más grande que el grueso ó la anchura, lo que establece una segunda serie de relaciones matemáticas. En fin, varios de estos pedazos de piedra ó de madera pueden estar colocados los unos sobre los otros, ó los unos al lado de otros, simétricamente, según distancias y ángulos ligados por dependencias matemáticas. Sobre este conjunto de partes ligadas se establece la arquitectura. El arquitecto, habiendo concebido tal carácter dominante, la severidad, la sencillez, la fuerza, la elegancia, como en otro tiempo en Grecia y Roma; ó bien lo extraño, la variedad, lo infinito, la fantasía, como en los tiempos góticos, puede escoger y combinar los enlaces, las proporciones, las dimensiones, las formas, las posiciones, en una palabra, las relaciones de los materiales, es decir, de ciertas magnitudes visibles, de manera que manifiesten el carácter concebido.

Al lado de los grandores recibidos por la vista, hay magnitudes percibidas por el oído, quiero decir, velocidades de las vibraciones sonoras, y estas vibraciones, siendo magnitudes, pueden formar también conjuntos de partes ligadas por leyes matemáticas. En primer lugar, como sabéis, un sonido musical está compuesto de vibraciones continuas de velocidad igual, y esta igualdad establece ya entre ellas una relación matemática. En segundo lugar, dados dos sonos, el último puede estar compuesto de vibraciones dos, tres, cuatro veces más rápidas que las del primero. Los dos sonidos tienen, pues, entre ellos, una relación matemática, lo que se representa poniéndolos en el pentagrama á cierta distancia el uno del otro. Por consecuencia, si en lugar de dos sonidos se toma un cierto número de ellos situados á distancias iguales, se

hará una escala; esta escala es la gama, y todos los sonidos se encuentran enlazados entre sí según su posición en la gama. Podéis ahora establecer estos enlaces ya entre sonidos sucesivos, ya entre sonidos simultáneos. El primer género de enlace constituye la melodía; el segundo constituye la armonía. Y he aquí la música con sus dos partes esenciales, fundada, como la arquitectura, sobre relaciones matemáticas que el artista puede combinar y modificar.

Pero la música tiene un segundo principio, y este nuevo elemento le comunica una virtud propia y un alcance extraordinario. Aparte de sus cualidades matemáticas, el sonido es análogo al grito, y á título de ello expresa directamente, con una exactitud, una delicadeza y un poder sin rivales, el sufrimiento, el gozo, la cólera, la indignación, todas las agitaciones y todas las emociones del ser viviente y afectivo, hasta en los más imperceptibles matices y en los secretos más desconocidos. Por este aspecto es semejante á la declamación poética, y suministra toda una música, la música expresiva, la de Gluck y los alemanes, por oposición á la música *cantante*, la de Rossini y los italianos. Pero cualquiera que sea el punto de vista que un compositor haya preferido, no subsisten juntos por ello menos los dos aspectos, y los sonidos constituyen siempre conjuntos de partes, ligadas á la vez por las relaciones matemáticas y por la correspondencia que tienen con las pasiones y los diversos estados interiores del ser moral. De suerte que el músico que ha concebido un cierto carácter importante y saliente de las cosas, la tristeza ó la alegría, el amor tierno ó la cólera arrebatada, tal otra idea ó tal otro sentimiento, cualquiera que sea, puede escoger y combinar á su grado estas re-

laciones matemáticas y las relaciones morales de manera que manifiesten el carácter que ha concebido.

Así todas las artes se comprenden en la definición presentada: en la arquitectura y la música como en la escultura, la pintura y la poesía, la obra tiene por objeto manifestar algún carácter esencial y emplea por medio un conjunto de partes enlazadas, cuyas relaciones combina y modifica el artista.

## VII

Ahora que conocemos la naturaleza del arte, podemos comprender su importancia. Antes no hacíamos más que sentirla: era un asunto de instinto, y no de razonamiento; experimentábamos respeto ó estima, pero no podíamos explicar nuestra estima y nuestro respeto. Ahora somos capaces de justificar nuestra admiración y de señalar el lugar del arte en la vida humana. Por muchos puntos, el hombre es un animal que trata de defenderse contra la Naturaleza ó contra los otros hombres. Es preciso que él provea á su alimento, á su vestido, á su habitación, que se defienda contra la intemperie, el hambre y las enfermedades. Para esto trabaja, navega, ejercita las diferentes clases de industrias y de comercio. Además, es preciso que perpetúe su especie y se preserve de las violencias de los otros hombres. Para esto forma familias y Estados; establece magistrados, funcionarios, constituciones, leyes y ejércitos. Después de tantas invenciones y trabajos, no ha salido de su primer

círculo; no es aún más que un animal mejor provisionado y mejor protegido que los otros; no ha pensado aún más que en sí mismo y en sus semejantes. En este momento, una vida superior se abre, la contemplativa, por la cual aquél se interesa en las causas permanentes y generatrices de las cuales su ser y el de sus semejantes dependen, en los caracteres dominantes y esenciales que rigen cada conjunto é imprimen su marca en los menores detalles. Para llegar hasta ahí, hay dos vías: la primera, que es la ciencia, por la cual, distinguiendo estas causas y estas leyes fundamentales, las expresa en fórmulas exactas y en términos abstractos; la segunda, que es el arte, por el cual manifiesta estas causas y estas leyes fundamentales, no ya con definiciones áridas, inaccesibles á la multitud é inteligibles solamente para algunos hombres especiales, sino de una manera sensible y dirigiéndose, no sólo á la razón, sino también á los sentidos y al corazón del hombre más ordinario. El arte tiene esto de particular, que es, á la vez, *superior* y *popular*: manifiesta lo que hay de más elevado, y lo manifiesta á todos.

---