

quistado inmenso imperio de medios simbólicos, por las canciones, la ópera y cien formas de ensayos de pintura por medio de los sonidos. La «música absoluta» es, ó bien una forma en sí, en el estado grosero de la música en la cual el sonido mesurado y diversamente acentuado causa placer en general, ó bien el simbolismo de las formas hablando al entendimiento sin ayuda de la poesía, puesto que durante una larga evolución las dos artes han estado unidas, y que, en fin, la forma musical está ya enteramente cargada de hilos, de ideas y de sentimientos. Los hombres que han quedado rezagados en la evolución de la música pueden sentir un mismo trozo de música de un modo formal, cuando á su vez los más avanzados lo sienten simbólicamente. Por sí sola ninguna música es profunda ni significativa; no habla ni de «voluntad» ni de «cosa en sí»; es algo que el intelecto no podría imaginarse sino en un siglo que hubiera conquistado por el simbolismo musical todo el dominio de la vida interior. Es el mismo intelecto el que solamente ha *introducido* la significación de los sonidos; del mismo modo que lo ha hecho con las relaciones de las líneas y de la masa en arquitectura, dándoles una significación que de suyo es enteramente extraña á las leyes mecánicas.

216. *Gesto y lenguaje*.—Más antiguo que el lenguaje es la imitación de los gestos que se producen involuntariamente, y aun hoy, á pesar de la restricción del lenguaje de los gestos y del dominio de los músculos que se ha adquirido, es tan fuerte que no podemos ver un rostro en movimiento sin que nuestros nervios se contraigan también (vemos que cuando alguien bosteza provoca bostezos en todos los que con él se hallan). El gesto imitado conducía al imitador al sen-

timiento que expresaba el rostro ó el cuerpo del imitado. Así era como se aprendía á comprender, así es como hoy mismo aprende el niño á conocer á la madre. En general, los sentimientos dolorosos pueden expresarse también por gestos que produzcan por su parte un dolor (por ejemplo, arrancarse los cabellos, golpearse el pecho, desfigurar y contraer violentamente los músculos de la faz). A la inversa, los gestos de placer eran por sí mismos placenteros y se prestaban á maravilla á la comunicación de la inteligencia (siendo la risa manifestación del halago), cosquilleo, que es placentero, servía á su vez para manifestar otras sensaciones de complacencia. Desde que uno se entendía por medio de gestos, podía nacer un *simbólico* de los gestos: quiero decir, que uno podía entenderse por medio de un lenguaje de sonidos, con la condición de que se produjeran á la vez el sonido y el gesto (al cual se añadía como símbolo); más tarde solamente el sonido. Parece entonces que en una época antigua haya acaecido frecuentemente lo mismo que ahora se produce en nuestros ojos y en nuestros oídos en el desenvolvimiento de la música, y más notablemente de la música dramática. Mientras que al principio, la música desprovista del baile y de la mímica (lenguaje de los gestos) que la explican, era un vano ruido; el oído, por la larga costumbre de percibir la asociación de la música y el movimiento, se ha instruido lo suficiente para interpretar en seguida las figuras de los sonidos, y ha llegado, finalmente, á un grado de comprensión rápida, en el que no necesita del movimiento visible y *comprende* sin él al compositor. Se trata entonces de la música absoluta, es decir, de la música en que todo es conocido á primera vista, sin ayuda auxiliar alguna.

217. *La inmaterialidad del gran arte.*—Nuestros oídos, gracias al ejercicio extraordinario del entendimiento por el desarrollo artístico de la música nueva, se han hecho más y más intelectuales. Lo que hace que soportemos acentos mucho más fuertes, mucho más «ruido» es que nos hemos ejercitado mucho mejor, para oír en *él la significación*, que nuestros antepasados. De hecho, todos nuestros sentidos, por lo mismo que demandan desde luego la significación y por consiguiente lo que «eso quiere decir», no «lo que es», están en cierto modo entorpecidos: tal entorpecimiento se revela, por ejemplo, en el reino absoluto del temperamento de los sonidos; pues hoy los oídos capaces de distinciones finas, por ejemplo entre un *do sostenido* y un *re bemol*, son excepcionales. Desde este punto de vista, nuestro oído se ha hecho algo más torpe. Por otra parte, el lado repelente del mundo, originariamente hostil á los sentidos, ha sido conquistado por la música: el dominio de su poder, especialmente por la expresión de lo sublime de lo terrible, de lo misterioso, se ha extendido de un modo sorprendente. Nuestra música da hoy la palabra á lo que en otro tiempo no tuvo lengua. De manera análoga algunos pintores han hecho la vista más intelectual y han avanzado mucho más allá de lo que antes se llamaba el placer de los colores y de las formas. También en esto la parte del mundo que por origen pasaba por repugnante, ha sido conquistada por la inteligencia artística.—¿Cuál es la consecuencia de todo esto?—Cuanto más el oído y la vista se hacen susceptibles de pensamiento, más se acercan á los límites de lo inmaterial: el placer se radica en el cerebro, los órganos de los sentidos se hacen blandos y débiles, el simbolismo toma cada vez más el lugar de lo real,—y así llegamos por este camino á la barbarie

tan seguramente como por cualquiera otro. Entre tanto, podemos decir todavía: el mundo es más feo que antes, pero *significa* un mundo más bello que lo que era en otro tiempo. Cuanto más el perfume de ámbar de esta significación se esparce y se volatiliza, más raros son las que la comprenden, los demás permanecen en la fealdad y buscan el modo de gozar directamente con ella, de aquí que fracasen siempre. Así, hay en Alemania una doble corriente de desenvolvimiento musical: aquí un grupo de diez mil personas de pretensiones cada vez más delicadas y que escuchan siempre con mayor ahinco «lo que esto quiere decir»; y allá la inmensa mayoría, que cada año se hace más incapaz de comprender el elemento significativo aun bajo la forma de la fealdad material, y por esta razón aprende á tomar de la música lo que es en sí feo y repugnante, es decir, bajamente material, con mayor y mayor placer.

218. *La piedra es hoy más piedra que jamás.*—No comprendemos la arquitectura, hablando en general, de la misma manera, ó con mucha aproximación, que comprendemos la música. Hemos crecido fuera de lo simbólico de las líneas y de las figuras como nos hemos desacostumbrado de los efectos sonoros de la Retórica, y ya no hemos mamado más, desde el primer momento de nuestra vida, esa especie de leche maternal de la educación. En un edificio griego ó cristiano, todo, en sus orígenes, significaba algo, y esto en relación á un orden de cosas superior; la idea de una significación inagotable se mantenía alrededor del edificio y le cubría á la manera de un velo encantado. La belleza no entraba sino accesoriamente en el sistema, sin interesar esencialmente el elemento fundador, fuente de sublimidad siniestra, de consagración por su

vecindad de los dioses y de la magia; la belleza *suavizaba* extraordinariamente el *horror*—pero este horror era dondequiera la condición primera. ¿Que es hoy para nosotros la belleza de un edificio? Lo mismo que el hermoso rostro de una mujer sin espíritu, algo así como una máscara.

219. *Origen religioso de la música moderna.*—La música llena de alma nació del catolicismo regenerado después del Concilio de Trento, siendo Palestrina quien sirvió de resonancia al espíritu nuevamente despertado, íntima y profundamente emocionado; más tarde pasó lo mismo con Bach en el protestantismo, á la medida en que éste había sido hecho por los pietistas más profundo y más separado de su carácter dogmático originario. La condición y la base necesarias á estas dos creaciones era la posesión de una música tal como el Renacimiento y el pre Renacimiento la tenían, es decir, estudio sabio de la música, placer en el fondo científico que se tomaba de las obras de arte de la armonía y método de las voces. De otro lado, también debía haber precedido la ópera: la ópera en la cual el profano constaba su protesta contra una música fría que había llegado á hacerse demasiado sabia, y quería volver á dar á Polymnia un alma. Sin esa tendencia profundamente religiosa, sin la expresión sonora del alma, íntimamente conmovida, la música habría permanecido muy sabia, ó de ópera; el espíritu de *contra Reforma* es el espíritu de la música moderna (pues hasta el pietismo que se ve en la música de Bach es una especie de contra-Reforma. Tan profunda es la obligación que tenemos á la vida religiosa. La música fué el contra-Renacimiento en el dominio del arte; de ella salió la pintura posterior de los Carraccio, de ella también quizá el estilo extravagante; más en

todo caso, que la arquitectura del Renacimiento ó de la antigüedad. Y ahora todavía podríamos preguntarnos: Si nuestra música moderna pudiera mover las piedras, ¿podría reurirlas en una arquitectura antigua? Lo dudo mucho. Lo que reina en la música, la pasión, el placer en disposiciones elevadas, muy exaltadas, el querer avivarse á toda costa, la sucesión rápida de las sensaciones, el mayor efecto del relieve en luz y sombra, la yuxtaposición del éxtasis y de lo ingenuo—todo ello ha reinado ya una vez en las artes plásticas y creado nuevas leyes de estilo, pero nada de ello existía ni en la antigüedad ni en el Renacimiento.

220. *El más allá en el arte.*—No se confiesa sino con profundo disgusto que los artistas de todos los tiempos en sus aspiraciones más altas, han atribuido precisamente tales representaciones á una explicación celeste, que todos reconocemos hoy por falsa: son los glorificadores de los errores religiosos y filosóficos de la humanidad, y no hubieran podido serlo sin la fe en su verdad absoluta. Luego, pues, si la fe en tal verdad disminuye, los colores del arco iris palidecen en torno de los fines extremos del conocimiento y de la perfección humana: así, esa especie de arte no puede reflorcer ya. Arte como la *Divina Comedia*, los cuadros de Rafael, los frescos de Miguel Angel, las catedrales góticas, supone no solamente una significación cósmica, sino además metafísica de los objetos del arte. Será alguna vez conmovedora la leyenda de que hayan podido existir tal arte y tal fe en los artistas.

221. *La revolución en la poesía.*—La severa limitación que los autores dramáticos franceses se imponen con motivo de la unidad de acción, de lugar y de tiempo; de la estructura del estilo, del verso y de la frase; de la elección de las palabras y de los pensa-

mientos, ha sido una escuela tan importante como la del contrapunto y de la fuga para el desenvolvimiento de la música moderna, ó como las figuras á lo Gorgias en la elocuencia griega. Someterse á tales lazos puede parecer absurdo; y, sin embargo, no hay otro medio para salir del naturalismo que comenzar por limitarse de la manera más fuerte (tal vez la más arbitraria). Se aprende así poco á poco á marchar con gracia en los senderos más estrechos que pasan como puentes por encima de los horrorosos precipicios y se adquiere como botín la más extremada agilidad del movimiento. Esto es lo que la historia de la música prueba á todo el que vive actualmente. En esto es donde puede verse cómo paso á paso los lazos van haciéndose más flojos, hasta que al fin pueden aparecer rotos totalmente: tal apariencia es el resultado supremo de una evolución necesaria en el arte. En la poesía moderna no ha existido una manumisión tan dichosa gradual de los lazos que á sí misma se ha impuesto. Lessing tomó la forma francesa, es decir, la única forma del arte moderno, y la ridiculizó en Alemania, volviendo á Shakespeare; y así se perdió la continuidad de esa manumisión y se dió un salto atrás en el naturalismo, es decir, se llegó á los comienzos del arte. Goethe trata de huir de ello sin cesar, imponiéndose vínculos de diversas clases; pero aun el mejor dotado, no logra sino una continua experimentación, siempre que el hilo de la evolución está roto. Schiller debe la seguridad relativa de su forma al ejemplo, involuntariamente respetado aunque negado, de la tragedia francesa, y se mantiene bastante independiente de Lessing, de quien rechazaba, como se sabe, las tendencias dramáticas. Aun entre los franceses, después de Voltaire, faltaron repentinamente los grandes ta-

lentos que hubieran podido continuar la evolución de la tragedia desde lo forzado á esta apariencia de libertad. Dieron más tarde también, siguiendo el ejemplo de Alemania, un salto á una especie de estado de naturaleza á lo Rousseau y se metieron á hacer experiencias. Léase de cuando en cuando el *Mahomet* de Voltaire, y bastará para comprender claramente todo lo que por esta ruptura de la tradición ha perdido de una vez para siempre la cultura europea. Voltaire fué el último de los poetas dramáticos que sujetó su alma, conforme á la medida griega, á mil formas, nacida espontáneamente para las mayores tempestades trágicas; podía lo que ningún alemán podía entonces, porque la naturaleza de los franceses está mucho más emparentada con la griega que la naturaleza alemana; lo mismo que fué también el último gran escritor que en el manejo de la prosa tuvo el oído, la conciencia artística y la sencillez y agrado de un griego; como que hasta ahora ha sido uno de los más grandes hombres que supieron reunir la más alta libertad de espíritu á su disposición misma de espíritu absolutamente contrarrevolucionaria. Desde entonces el espíritu moderno con su inquietud, su odio contra todo lo que sea medida ó trabas, ha llegado al imperio en todos los dominios, tan pronto desencadenado por la fiebre de la revolución, ó volviendo á refrenarse cuando le arrojaba á ella la inquietud y el horror de sí mismo. Pero este freno era el freno de la fría lógica, no el de la medida artística. En verdad, nosotros hemos gozado por cierto tiempo, por medio de esta libertad, de la poesía de todos los pueblos, de todo lo que en ella existe, en lugares ocultos, de arranque natural, de vegetación primitiva, de florecimiento salvaje, de belleza milagrosa y de irregularidad gigantes-

ca, desde la canción popular hasta el gran bárbaro Shakespeare; gustamos las alegrías del color local y de las costumbres de la época, que hasta entonces habían permanecido extrañas á todos los pueblos artistas; usamos ampliamente de las ventajas de la barbarie de nuestro tiempo, que Goethe hace valer contra Schiller, para poner á la luz más favorable los defectos de forma de su *Fausto*. Pero ¿por cuánto tiempo todavía pasará esto?

La ola invasora de la poesía de todos los estilos de todos los pueblos *debe* ciertamente poco á poco arrastrar en su curso el dominio terrestre sobre el cual un apacible florecimiento oculto todavía hubiese sido posible; todos los poetas *deben* por cierto hacerse imitadores, experimentadores, copistas, por grande que sea su potencia en su comienzo. El público, por fin, que ha olvidado en la *trabazón* de la fuerza de expresión, en la dominación organizadora de todos los medios del arte, el acto propiamente artístico, *debe* tomar más y más la fuerza por el amor de la fuerza, el color por el amor del color, el pensamiento por el amor del pensamiento, la inspiración por el amor de la inspiración; ya no gozará, pues, más de los elementos y de las condiciones del arte sino aisladamente, y para colmo de bienes emitirá la exigencia natural de que el artista *debe* mostrarse á él aisladamente también. Sí, se han rechazado los lazos «irracionales» del arte greco-francés, pero insensiblemente nos hemos acostumbrado á encontrar irrazonables todos los lazos, todas las limitaciones; y así el arte marcha al encuentro de su independencia, y toca al mismo tiempo—cosa en verdad eminentemente instructiva—todas las fases de sus extremos, de su niñez, de su imperfección, de sus desbordes y de sus tentativas de otros tiempos: repite al

ir á su pérdida, su progreso, su nacimiento. Uno de los más grandes en instinto, de quien sin duda puede uno fiarse, y á cuya teoría no ha faltado sino *un suplemento* de treinta años de práctica, lord Byron ha dicho una vez: «En lo que concierne á la poesía en general, estoy, cuanto más he reflexionado en ello, siempre más firmemente convencido de que todos, en tanto que somos, seguimos falso camino así el uno como el otro. Seguimos todos un sistema revolucionario radicalmente falso; nuestra generación ó la próxima llegará todavía con la misma convicción.» Es el mismo Byron quien dijo: «Miro á Shakespeare como al peor de los modelos, aunque también como al más extraordinario de los poetas. Y en el fondo, la intuición artística madurada de Goethe, en la segunda parte de su vida, ¿no dice exactamente lo mismo? ¿A mérito de esa intuición con la cual se adelantó á una serie de generaciones, no puede pretenderse que Goethe no ha ejercido todavía su acción y que su tiempo esté por venir? Fué precisamente porque su naturaleza le mantuvo en el carril de la revolución poética, porque explotó á fondo todo lo que indirectamente, por su ruptura con la tradición había sido descubierto de minas, de puntos de mira, de medios nuevos y de lo que había sido al mismo tiempo exhumado de debajo de las ruinas del arte, por lo que su metamorfosis y su marcha posterior tuvieron tanto peso: esto significa que sentía la necesidad profunda de representar la tradición del arte y de prestar á los escombros y á los cuerpos de las columnas, restos en pie todavía del templo, á lo menos por la imaginación de su mirada, la perfección y la integridad antiguas, si la fuerza del brazo era demasiado débil para construir, allí en donde se necesitaron antes fuerzas mons-

truosas para derribar. Vivía, pues, en el arte como en la reminiscencia del arte verdadero: su poesía se había hecho auxiliar de la reminiscencia, de la inteligencia, de las épocas del arte antiguo, retrogradándolas á lo lejos. Sus deseos eran, á la verdad, irrealizables, en relación al poder de la edad moderna; pero su disgusto por ello fué largamente sobrepasado por el gusto de que un día *serían* realizadas y que nosotros también podríamos participar de esta realización. Nada de individuos, nada de máscaras más ó menos ideales, nada de realidad, sino una generalidad alegórica; los caracteres de la época, los colores locales volatilizados casi hasta lo invisible y hechos míticos; la sensación actual y los problemas de la sociedad actual reducidos á las formas más simples, despojados de sus cualidades atrayentes, sobreexcitantes, patológicas, dejadas *sin efecto* en todo otro sentido distinto al sentido artístico; nada de materias ni de caracteres nuevos: he aquí el arte tal como Goethe lo comprendía tardíamente, tal como los griegos y también los franceses lo practicaban.

222. *Lo que queda del arte.*—A la verdad, el arte tiene un valor mucho más grande en ciertas hipótesis metafísicas, por ejemplo, si se admite la creencia de que el carácter es inmutable y que el ser del mundo se repite perpetuamente en todos los caracteres y las acciones: en este caso, la obra del artista viene á ser la imagen de lo *eternamente estable*, mientras que, en nuestro concepto, el artista no puede jamás dar á su imagen valor sino para cierto tiempo, porque el hombre, en general, es el producto de una evolución y está sujeto á cambios, y el individuo no es nada fijo ni duradero. Sucede del mismo modo en otra hipótesis metafísica: suponiendo que nuestro mundo visible no fue-

se sino una apariencia, como admiten los metafísicos, el arte vendría entonces á colocarse demasiado cerca del mundo real: pues entre el mundo de la apariencia y el mundo del sueño del artista habría en este caso demasiada semejanza, y las diferencias que quedaran pondrían más alta la importancia del arte que la importancia de la naturaleza, porque el arte expresaría las formas idénticas, los tipos y los modelos de la naturaleza. Pero tales hipótesis son falsas; ¿qué lugar, después de esta consideración queda todavía al arte? Antes que todo, ha, durante millares de años, enseñado á considerar con interés y gozo la vida bajo todas sus formas y á llevar tan adelante nuestras sensaciones, que nosotros acabamos por exclamar: «sea lo que sea, por fin, la vida, la vida es buena.» Esta teoría del arte de tomar placer en la existencia y de mirar la vida humana como un pedazo de la naturaleza, sin dejarse llevar demasiado violentamente á su movimiento, como objeto de evolución regular; esta teoría ha echado raíces en nosotros y se presenta al sol como una necesidad todopoderosa de conocimiento. Se podría abandonar el arte sin que se perdiera la facultad recibida de él del mismo modo que se ha abandonado la religión, pero no las elevaciones y los transportes del alma conquistados gracias á ella. Así como el arte plástico y la música miden la riqueza de sentimientos realmente conquistada y ganada por la religión, así también después de una desaparición del arte la intensidad y la multiplicidad de los goces de la vida que él ha implantado demandarían todavía satisfacción. El hombre de ciencia es el desarrollo ulterior del artista.

223. *Crepúsculo del arte.*—Del mismo modo que la vejez recuerda la juventud, la adolescencia, los pri-

meros años, y celebra fiestas conmemorativas de la edad joven, del mismo modo la humanidad se deja llevar á considerar el arte como un *recuerdo* de los goces de la juventud. Quizá nunca antes el arte ha sido comprendido con tanta profundidad y alma como en la época actual, en que la magia de la muerte parece jugar alrededor de él. Piénsese en esa ciudad griega de la Italia meridional, que un solo día del año celebra todavía sus fiestas griegas, lamentándose y llorando de ver la barbarie extranjera triunfar cada día más de sus costumbres originales; jamás, sin duda, se ha gozado de lo que es griego, en ninguna parte se ha saboreado ese néctar dorado con tanta voluptuosidad como entre los helenos moribundos. El artista pasará bien pronto por un magnífico legado del pasado, y como á un maravilloso extranjero cuya fuerza y belleza hacían la dicha de los tiempos antiguos, se le harán honores tales que hoy no los tributamos fácilmente á nuestros contemporáneos, á nuestros semejantes. Lo que hay de mejor en nosotros viene quizá de este sentimiento de épocas anteriores que apenas podemos alcanzar directamente: el sol se ha ocultado ya, pero todavía ilumina é inflama el cielo de nuestra vida, aunque ya no lo veamos.

## CAPITULO V

### Caracteres de alta y baja civilización.

224. *Ennoblecimiento por degeneración.*—Se puede sacar de la historia, como enseñanza, que la línea en que un pueblo se conserva mejor es aquella en que la mayor parte de los hombres tienen un vivo sentimiento común, por causa de la identidad de sus principios esenciales acostumbrados é indisputables, y, por lo tanto, por causa de su creencia común. Es allí donde se fortifican las buenas y honradas costumbres, donde se aprende la subordinación del individuo, donde el carácter recibe la fijeza, nada más que por sus vínculos, acrecentándola después por medio de la educación. El peligro de esas comunidades, fundadas en individuos característicos de una misma especie, es la bestialización poco á poco acrecentada por herencia, que sigue, además, siempre á la estabilidad como su sombra. De los individuos menos seguros, más independientes y moralmente más débiles, es de quienes depende en semejantes comunidades *el progreso intelectual*; y éstos son los hombres que más buscan la novedad y sobre todo la diversidad. Un número infinito de hombres de esta especie perecen, á causa de su debilidad, sin acción visible; pero en total, y sobre todo si tienen descendientes, le sirven de acomodamiento, y