



---

POESIA

---

INGENUA

---

&

---

POESIA

---

SENTIMENTAL

---

FRIEDRICH VON SCHILLER

Johann Christoph - Friedrich Schiller

# Poesía ingenua y poesía sentimental



[BajaLibros.com](http://BajaLibros.com)

[BajaLibros.com](http://BajaLibros.com)

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las

sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o

procedimiento, comprendidos la fotocopia y el tratamiento informático.

ISBN 978-987-34-0336-1

Publisher: Vi-Da Global S.A.

Copyright: Vi-Da Global S.A.

Domicilio: Costa Rica 5639 (CABA)

CUIT: 30-70827052-7

HAY en nuestra vida momentos en que dedicamos cierto amor y conmovido respeto a la naturaleza en las plantas, minerales, animales, paisajes, así como a la naturaleza humana en los niños, en las costumbres de la gente campesina y de los pueblos primitivos, no porque agrade a nuestros sentidos, ni tampoco porque satisfaga a nuestro entendimiento o gusto (en ambos respectos puede a menudo ocurrir lo contrario), sino por el mero hecho de ser naturaleza. Todo espíritu afinado que no carezca por completo de sentimientos lo experimenta cuando se pasea al aire libre, cuando vive en el campo o cuando se detiene ante los monumentos de tiempos pasados; en suma, cuando el aspecto de la simple naturaleza lo sorprende en circunstancias y situaciones artificiales. En este interés, que no pocas veces llega a ser necesidad, se fundan muchas de nuestras aficiones, por ejemplo a flores y animales, a los jardines sencillos, a los paseos, al campo y sus habitantes, a muchas creaciones de la antigüedad remota, siempre que no entre en ello la afectación, ni algún otro interés accidental. Pero este modo de interés hacia la naturaleza nace sólo bajo dos condiciones. En primer lugar, es absolutamente necesario que el objeto que nos lo inspira sea naturaleza o por lo menos que lo consideremos como tal; y luego, que sea ingenuo (en el más amplio significado de la palabra), es decir, que en él la naturaleza contraste con el arte y lo supere. Cuando esto último se agrega a lo primero, y sólo entonces, resulta ingenua la naturaleza.

La naturaleza, desde este punto de vista, no radica en otra cosa que en ser espontáneamente, en subsistir las cosas por sí mismas, en existir según leyes propias e invariables.

Es indispensable que admitamos tal concepción si hemos de tomar interés en semejantes fenómenos. Aunque a una flor artificial pudiera dársele la más acabada y engañosa apariencia de naturaleza, aunque la ilusión de lo ingenuo en las costumbres pudiera llevarse hasta el máximo grado, al descubrir que era una imitación quedaría sin embargo anulado el sentimiento a que nos referimos.

De esto se desprende que tal manera de complacencia en la naturaleza no es estética, sino moral; porque no es producida directamente por la contemplación, sino por intermedio de una idea. Tampoco se rige de ninguna manera por la belleza de las formas. ¿Pues qué tendría por sí misma de tan agradable una insignificante flor, una fuente, una piedra cubierta de musgo, el piar de los pájaros, el zumbido de las abejas? ¿Qué es lo que podría hacerlos hasta dignos de nuestro amor? No son esos objetos mismos, es una idea representada por los objetos los que amamos en ellos la serena vida creadora, el silencioso obrar por sí solo, la existencia según leyes propias, la necesidad interior, la unidad eterna consigo mismo.

Son lo que nosotros fuimos; son lo que debemos volver a ser. Hemos sido naturaleza, como ellos, y nuestra cultura debe volvernos, por el camino de la razón y de la libertad, a la naturaleza. Al mismo tiempo son, pues, representaciones de nuestra infancia perdida, hacia la cual conservamos eternamente el más entrañable cariño; por eso nos llenan de cierta melancolía. Son a la vez representaciones de nuestra suprema perfección en el mundo ideal; por eso nos conmueven de sublime manera.

Pero su perfección no es mérito suyo, porque no es obra de su libre albedrío. Nos conceden, pues, el peculiarísimo placer de que sean nuestros modelos sin humillarnos. Manifestación permanente de la divinidad, están en torno nuestro, pero más bien confortándonos que deslumbrándonos. Lo que determina su carácter es precisamente lo que le falta al nuestro para alcanzar su perfección; lo que nos distingue de ellos es precisamente lo que a su vez les falta a ellos para alcanzar la divinidad. Nosotros somos libres, y ellos determinados; vosotros variamos, ellos permanecen idénticos. Pero sólo cuando lo uno y lo otro se unen cuando la voluntad obedece libremente a la ley de la necesidad, y la razón hace valer su norma a través de todos los cambios de la fantasía- es cuando surge lo divino o el ideal. Así, siempre vemos en ellos aquello de que carecemos, pero por lo que somos impulsados a luchar, y a lo cual, aunque nunca lo alcancemos, debemos esperar acercarnos, sin embargo, en progreso infinito. Vemos en nosotros una ventaja que a ellos les falta, y de la cual no pueden participar nunca (así en el caso de los irracionales) o a lo sumo (como en el caso de los niños) no de otro modo que siguiendo nuestro propio camino. Nos procuran por lo tanto el más dulce goce de nuestra humanidad como idea, aunque a la vez deben necesariamente humillarnos si consideramos nuestra humanidad en una situación determinada.

Como este interés por la naturaleza se funda en una idea, sólo puede manifestarse en espíritus que sean sensibles a las ideas, esto es, en espíritus morales. La gran mayoría de los hombres no hacen más que fingirlo, y la difusión de este gusto sentimental en nuestra

época que se traduce, particularmente desde la aparición de cierta literatura, en viajes sentimentales, jardines y paseos amanerados, y otras aficiones de ese género- no prueba de ningún modo la difusión de esa forma de sensibilidad. Sin embargo la naturaleza manifestará siempre algo de este efecto aun sobre el más insensible, porque ya basta para ello la propensión hacia lo moral, común a todos los hombres, y porque todos somos impulsados hacia esa meta en la idea, por más alejados que nuestros hechos estén de la sencillez y verdad de la naturaleza.

Esa sensibilidad para la naturaleza se pone de manifiesto con particular fuerza y de la manera más general ante objetos que, como los niños y los pueblos infantiles, están más estrechamente enlazados a nosotros y nos llevan tanto mejor a reflexionar sobre nosotros mismos y sobre lo que tenemos de artificial. Es un error creer que lo que en ciertos momentos hace que nos detengamos con tanta emoción. ante los niños sea la representación de su impotencia. Podrá ser ése el caso de quienes frente a la debilidad nunca suelen sentir otra cosa que su propia superioridad. Pero el sentimiento a que me refiero (y que sólo ocurre en disposiciones morales muy particulares y no debe confundirse con el que provoca en nosotros la alegre actividad de los niños) es más bien humillante que favorable para el amor propio; y aunque hubiera allí una virtud, no estaría ciertamente de nuestro lado. Si nos conmovemos, no es porque miremos al niño desde la altura de nuestra fuerza y perfección, sino porque desde la limitación de nuestro estado, inseparable de la determinación ya definitivamente alcanzada, elevamos la vista hacia la infinita posibilidad que tiene el niño de ser determinado, y hacia su inocente pureza; y a nuestro sentimiento, en tales ocasiones, se mezcla demasiado visiblemente cierta melancolía, para que pueda desconocerse esta fuente. En el niño está representada la disposición y la determinación; en nosotros su realización, que se queda siempre infinitamente rezagada con respecto a aquéllas. De ahí que el niño sea para nosotros una actualización del ideal; no por cierto del ideal realizado, sino del señalado; y así, lo que nos conmueve no es de ningún modo la representación de su debilidad y de sus límites, sino, muy por el contrario, la de su pura y libre fuerza, su integridad, su infinitud. Para el hombre dotado de moralidad y sensibilidad el niño pasa a ser por eso un objeto sagrado, esto es, un objeto tal que con la grandeza del factor ideal aniquila todo factor empírico y vuelve a ganar sobradamente ante la razón lo que puede haber perdido ante el entendimiento.

Justamente de esta contradicción entre el juicio de la razón y el del entendimiento nace el peculiarísimo fenómeno del sentimiento mixto que el pensar ingenuo suscita en nosotros. Combina la simplicidad infantil con la pueril; por esta última presenta un punto vulnerable al entendimiento y provoca esa sonrisa con que damos a conocer nuestra superioridad (teórica). Pero en cuanto tenemos motivo de creer que la simplicidad pueril es al mismo tiempo infantil, y que por lo tanto su fuente no es falta de entendimiento, no es incapacidad, sino una fuerza superior (práctica), un corazón lleno de inocencia y verdad que por grandeza interior desprecia el auxilio del arte, entonces se desvanece aquel triunfo del intelecto, y la burla de la simpleza se vuelve admiración de la simplicidad. Nos sentimos obligados a respetar el objeto que antes nos había hecho sonreír y, echando una ojeada en nosotros mismos, a lamentar que no nos parezcamos a él. Así surge el fenómeno, tan particular, de un sentimiento en que confluyen la burla alegre, el respeto y la melancolía<sup>1</sup>.

Para lo ingenuo se requiere que la naturaleza venza al arte<sup>2</sup>, ya sea contra lo que la persona sabe y quiere, ya con su plena conciencia.

El primer caso es el de lo ingenuo en la sorpresa, que nos divierte; el otro es el de lo ingenuo del carácter, que nos conmueve.

Para lo ingenuo en la sorpresa, la persona debe ser moralmente capaz de negar a la naturaleza; para lo ingenuo del carácter no debe serlo, pero no tenemos que imaginarla como físicamente incapaz de ello, si es que ha de causarnos impresión de ingenuidad. Las acciones y dichos de los niños no nos darán, pues, una pura impresión de ingenuidad sino en la medida en que no nos recuerden su ternura, que se deja muy bien enlazar como juego a esa risa de buen corazón, y que, en realidad, se enlaza ordinariamente con ella, compensando al mismo tiempo, aveces, en el que la ocasiona, su confusión, por no estar aún picardeado como los hombres" [Traducción de García Morente]. Confieso que esta explicación no me satisface del todo, principalmente porque atribuye a lo ingenuo en general algo que, en todo caso, sólo es verdad de una de sus especies: lo ingenuo en la sorpresa, a que me referiré luego. Ciertamente es que nos mueve a risa quien por su ingenuidad nos ofrece un blanco, y en muchos casos esta risa puede brotar de una expectativa previa que se resuelve en nada. Pero también la forma más noble de la ingenuidad, la ingenuidad de carácter, provoca siempre una sonrisa. que sin embargo

diffícilmente podría tener su causa en una expectativa malograda, sino que en general ha de explicarse sólo por el contraste entre una determinada manera de proceder y las formas ya admitidas y esperadas. Dudo también de que el pesar que en este modo de ingenuidad se mezcla a nuestro sentimiento sea por la persona ingenua y no más bien por nosotros mismos o aún por la humanidad en general, cuya decadencia recordamos por tal motivo. Es, con sobrada evidencia, una tristeza moral que debe tener un objeto más noble que los males físicos que amenazan a la sinceridad en la vida ordinaria; y este objeto quizás no pueda ser otro que la pérdida de la veracidad y de la sencillez en la humanidad.

incapacidad para el arte y sólo consideramos, en general, el contraste entre su naturalidad y nuestro artificio. Lo ingenuo es una modalidad de niño allí donde ya no se espera, y, por lo mismo, no puede en realidad atribuirse a la infancia en su sentido más estricto.

Pero en ambos casos, en la ingenuidad de sorpresa como en la de carácter, la razón debe estar de parte de la naturaleza y contra el arte.

Sólo con esta última determinación queda completado el concepto de lo ingenuo. El afecto es también naturaleza y la regla de la decencia es cosa artificial; pero la victoria del afecto sobre la decencia es todo menos ingenuidad. Si ese mismo afecto triunfa en cambio sobre el artificio, sobre la falsa decencia, sobre la simulación, no vacilamos en llamarlo ingenuo.<sup>3</sup>

Se requiere, pues, que la naturaleza triunfe sobre el arte, no por su violencia como factor dinámico, sino por su forma como factor moral; en suma, no en cuanto necesidad exterior, sino en cuanto necesidad interna. Lo que debe haber procurado la victoria a la naturaleza, no es lo insuficiente sino lo ilícito del arte; pues lo primero es carencia, y nada de lo que proviene de la carencia puede dar nacimiento al respeto. Si bien es verdad que en lo ingenuo de sorpresa siempre es la preponderancia del afecto y cierta falta de reflexión lo que pone de manifiesto a la naturaleza, esa falta y esa preponderancia no constituyen todavía lo ingenuo, sino que ofrecen sólo la ocasión para que la naturaleza *obedezca sin estorbo a su contextura moral, es decir, a la ley de la armonía*.

Lo ingenuo de sorpresa sólo puede convenir al hombre, y al hombre en la estricta medida en que deja de ser en ese instante naturaleza pura e inocente. Presupone una voluntad que no armoniza con lo que la naturaleza hace por su propio impulso. Un hombre tal, si se le llama a reflexionar, se quedará asustado de sí mismo; en cambio el hombre de carácter ingenuo se extrañará de los demás y de su asombro. Y como quien confiesa aquí la verdad no es el carácter personal y moral, sino sólo el carácter natural desatado por el afecto, no consideramos esta sinceridad como mérito del hombre, y nuestra risa es burla merecida que ninguna estimación personal de él nos hace reprimir. Pero como también, aquí es la sinceridad de la naturaleza lo que rasga el velo de la falsedad, una satisfacción más alta viene a unirse al placer maligno de haber atrapado a un hombre; pues la naturaleza en oposición al artificio, y la verdad en oposición al fraude, deben en todo momento inspirar respeto. También sentimos, pues, hacia lo ingenuo de sorpresa un placer realmente moral, aunque no lo sintamos hacia un carácter moral.<sup>4</sup>

Si en lo ingenuo de sorpresa respetamos siempre la naturaleza porque debemos respetar la verdad, en lo ingenuo del carácter respetamos, en cambio, la persona, y por lo tanto no sólo gozarnos un placer moral, sino que ese placer está además dirigido hacia un objeto moral. Tanto en un caso como en el otro la razón está de parte de la Naturaleza en cuanto que expresa la verdad; pero en el segundo no sólo ocurre que la naturaleza tiene razón sino también que la persona tiene honor. En el primer caso la Sinceridad de la naturaleza implica siempre menoscabo para la persona, porque es involuntaria; en el segundo implica siempre un mérito, aunque supongamos que lo que expresa le signifique una vergüenza.

Atribuimos a un hombre carácter ingenuo cuando en sus juicios sobre las cosas pasa por alto lo que tienen de artificioso y rebuscado y no se atiene más que a la simple naturaleza. Todo lo que al respecto puede opinarse dentro de la sana naturaleza, lo exigimos de él, y únicamente le perdonamos lo que presupone un alejamiento de la naturaleza, sea en el pensar o en el sentir.

Si un padre le cuenta a su niño que tal o cual hombre parece de miseria y el niño corre a llevarle al pobre la bolsa de su padre, esta acción resulta ingenua, pues es la sana naturaleza la que actúa a través del niño, y en un mundo en que la sana naturaleza dominara, tendría perfecta razón quien procediese así. Mira sólo a la necesidad y al

medio más a mano para satisfacerla; semejante extensión del derecho de descubrimiento, y el horror que el carácter personal nos inspira paraliza la complacencia en el carácter natural. Así, como al descubrir un crimen por una ingenuidad, el sentimiento sublevado nos priva del placer moral que suscita en nosotros la sinceridad de la naturaleza, así la compasión provocada ahoga nuestro goce maligno apenas vemos a alguien puesto en peligro por su ingenuidad, propiedad, que podría ser ruinosa para una parte de la humanidad, no está fundada en la simple naturaleza. La acción del niño avergüenza así al mundo real, y nuestro corazón lo confiesa también con el placer que por esa acción siente.

Si un hombre sin roce del mundo, pero por lo demás de buen entendimiento, confiesa sus secretos a otro, que lo está engañando pero que sabe disimular hábilmente, y con su sinceridad le proporciona él mismo los medios de perjudicarlo, nos parece ingenuo. Nos reímos de él, pero no podemos menos de estimarlo por eso mismo. Pues su confianza en el otro nace de la honradez de su propio carácter; por lo menos es ingenuo sólo en la medida en que esto ocurre.

Lo ingenuo del carácter nunca puede ser, pues, cualidad de hombres corrompidos, sino que únicamente puede convenir a los niños y a hombres con alma de niño. Estos últimos obran y piensan a menudo ingenuamente en medio de las artificiosas circunstancias del gran mundo: olvidan, a causa de la belleza de su propia humanidad, que tienen que habérselas con un mundo corrompido, y se conducen aun en las cortes de los reyes con una ingenuidad e inocencia que sólo caben en un mundo idílico.

Por otra parte, no es nada fácil distinguir siempre con justeza la inocencia pueril de la infantil, pues hay acciones que flotan en el límite extremo entre ambas y que nos dejan absolutamente en la duda de si debernos reírnos de su simpleza o apreciar su noble sencillez. Un ejemplo muy curioso de esa especie nos lo ofrece la historia del papado de Adriano VI que nos ha descrito Schröckh con la prolijidad que le es peculiar y con objetiva veracidad. Este papa, holandés de nacimiento, tuvo a su cargo el pontificado en uno de los momentos más críticos para la jerarquía, cuando una facción exasperada sacaba a luz, sin miramientos, las fallas de la Iglesia romana, y la facción contraria tenía el mayor interés en ocultarlas. En cuanto a lo que un carácter verdaderamente ingenuo (si es que uno de ellos fuera a dar por casualidad en la silla de San Pedro) debería hacer en ese caso, no cabe duda alguna; pero sí cabe dudar hasta qué punto puede avenirse semejante ingenuidad de carácter con el papel de papa. Por lo demás, eso era lo que menos preocupaba a los antecesores de Adriano. Seguían uniformemente el sistema romano aceptado una vez por todas- de desmentirlo todo. Pero Adriano tenía realmente el recto temple de su pueblo y la inocencia de su anterior estado. Del ambiente estricto de la erudición se había elevado a su altísimo cargo, y ni aun en la cumbre de su nueva dignidad fue infiel a esa sencillez de carácter. Lo que había de vituperable en la Iglesia le afectaba, y él era demasiado honrado para disimular públicamente lo que se confesaba a sí mismo. Conforme a estas ideas, se permitió hacer, en las instrucciones que dio a su legado en Alemania, confesiones que nunca papa alguno había hecho y que contrariaban en absoluto los principios de aquella corte. "Bien sabemos", decía entre otras cosas, "que desde hace ya varios años muchas abominaciones han sucedido en esta Santa Sede; no es de extrañar que el mal se transmitiera de la cabeza a los miembros, del papa a los prelados. Todos nos hemos desviado de la senda, y desde hace ya mucho tiempo no ha habido entre nosotros quienes hiciera algo de bueno: ni uno tan sólo". Y en otra parte ordena allegado declarar en su nombre "que a él, a Adriano, no debía vituperársele por lo que otros papas habían hecho antes, y que tales aberraciones ya le disgustaban cuando se encontraba todavía en humilde estado, etc." Fácil es imaginar cómo debió recibir la clerecía romana una ingenuidad semejante del papa; lo menos que se le echó en cara fue que había entregado la Iglesia a los herejes. Paso tan imprudente del papa merecería no obstante todo nuestro respeto y admiración, sólo conque pudiéramos persuadirnos de que fue realmente ingenio, es decir, que lo único que lo obligó a ello fue la natural veracidad de su carácter, sin consideración alguna de las consecuencias posibles, y que no hubiera dejado de proceder así aun cuando se hubiese hecho cargo, en todo su alcance, de la inconveniencia cometida. Pero alguna razón tenemos para creer que no consideraba de mala política dar ese paso, y que en su ingenuidad iba lo bastante lejos para esperar que con su condescendencia hacia los adversarios ganaba cosa muy importante en provecho de su Iglesia. No sólo se figuró que debía hacerlo como hombre honrado, sino que podía también responsabilizarse de ello como papa, y al olvidar que la más artificial de todas las construcciones de ningún otro modo podía sostenerse que por una continuada negación de la verdad, cometió la imperdonable falta de atenerse a normas de conducta acaso acertadas en circunstancias normales, cuando se hallaba en

una situación del todo opuesta. Por cierto que esto trastorna considerablemente nuestro concepto de él; y aunque no podamos negar respeto a la honradez del corazón de que ese acto brotó, no por ello se debilita menos tal respeto por la consideración de que la naturaleza tenía en el arte, y el corazón en la cabeza, un contrincante demasiado endeble.

Todo verdadero genio, para serlo, debe ser ingenuo. Sólo su ingenuidad es lo que le hace genio, y no puede negar en lo moral lo que ya es en lo intelectual y estético. Ignorante de las reglas, esas muletas de la endeblez y amaestradoras del extravío, guiado no más que por la naturaleza y por el instinto, que es su ángel guardián, marcha tranquilo y seguro a través de todas las trampas del falso gusto, donde los que no son genios quedan inevitablemente atrapados si no son lo bastante prudente para esquivarlas desde lejos. Sólo al genio le es dado encontrarse como en su propia casa fuera de lo conocido y ensanchar la naturaleza sin salirse de ella. Verdad es que esto último les ocurre a veces aun a los más grandes genios, pero sólo porque también ellos se entregan a su fantasía en ciertos momentos en que la naturaleza protectora los abandona, sea porque los arrebatara el poder del ejemplo, sea porque los seduce el gusto corrompido de su época.

Los problemas más complicados deben resolverlos el genio con una sencillez y facilidad sin pretensiones; aquello del huevo de Colón vale para toda determinación genial. El genio sólo demuestra serlo triunfando, por la simplicidad, sobre el arte complicado. No procede según principios reconocidos, sino por ocurrencias y sentimientos; pero sus ocurrencias son inspiraciones de un dios (todo lo que la sana naturaleza hace es divino), sus sentimientos son leyes para todos los tiempos y para todas las generaciones humanas.

El carácter infantil, cuyo sello imprime el genio en sus obras, lo demuestra también en su vida privada y en sus costumbres. Es pudoroso, porque la naturaleza siempre lo es; pero no es artificialmente recatado, porque ese género de recato sólo aparece cuando ya hay corrupción. Es razonable, pues la naturaleza nunca puede ser lo contrario; pero no tiene astucia, que sólo pertenece al artificio. Es fiel a su carácter y a sus inclinaciones, pero no tanto porque se atenga a principios como porque la naturaleza, por más que oscile, recobra siempre su anterior posición, vuelve siempre a su antigua necesidad.

Es modesto y aun tímido porque siempre el genio sigue siendo un misterio para sí mismo; pero no conoce el temor, porque ignora los peligros del camino que recorre. Poco sabemos de la vida privada de los mayores genios, pero aun lo poco que se nos ha transmitido, por ejemplo, acerca de Sófocles, de Arquímedes, de Hipócrates y, entre los más modernos, de Ariosto. Dante, Tasso, Rafael, Durero, Cervantes, Shakespeare, Fielding, Sterne y otros, confirma esta tesis.

Y, lo que carecería ofrecer dificultad mucho mayor, aun el gran político y el estratega, en cuanto son grandes por su genio, revelan ingenuidad de carácter. Me limitaré a recordar aquí entre los antiguos a Enaminondas y Julio Cesar, entre los modernos a Enrique IV de Francia, Gustavo Adolfo de Suecia y el zar Pedro el Grande. El duque de Marlborough, Turenna, Vendôme, ofrece todos ese carácter.

Al otro sexo la naturaleza le ha señalado en la ingenuidad de carácter su más alta perfección. No hay aspiración mayor para la coquetería femenina que la apariencia de ingenuidad; prueba suficiente, aun cuando no se tuviera otra, de que la mayor fuerza del sexo descansa en esta cualidad. Pero como los principios dominantes en la educación femenina están en perpetuo conflicto con ese carácter, es tan difícil para la mujer en lo moral como para el hombre en lo intelectual conservar tan espléndido don de la naturaleza con las ventajas de la buena educación; y la mujer que une a su atinada conducta en el gran mundo esa ingenuidad de costumbres es tan digna de estimación como el sabio que combina todo el rigor de la escuela con una genial libertad de pensamiento.

De la mentalidad ingenua, necesariamente fluye también una expresión ingenua tanto en palabras como en movimientos, y es el elemento principal de la gracia. Con esa gracia ingenua el genio expresa sus más altas y profundas ideas; son sentencias de un dios en boca de un niño. Mientras la inteligencia rutinaria, siempre temerosa de errar, crucifica sus vocablos y sus conceptos en la gramática y la lógica, y es dura y tiesa para no ser de ningún modo imprecisa, y gasta multitud de palabras para no decir más de lo conveniente, y prefiere quitar fuerza y agudeza al pensamiento para que no hiera al incauto, el genio da en cambio al suyo, con una sola y feliz pincelada, un contorno siempre preciso, firme y sin embargo perfectamente libre. Mientras allí el signo permanece eternamente heterogéneo y extraño a lo significado, aquí el lenguaje brota, como por necesidad interior, del pensamiento, y está tan identificado con él que el

espíritu aparece como desnudo aun bajo la vestidura corpórea. Semejante modo de expresión, en que el signo desaparece por entero en lo significado y en que el lenguaje deja como al descubierto la idea que expresa (mientras que el otro modo nunca puede representarla sin velarla al mismo tiempo), es lo que en el arte de escribir se suele llamar talentoso y genial.

Tan libre y natural como el genio en sus creaciones espirituales, se manifiesta la inocencia del corazón en el trato vivo con las personas. Sabido es que ere la vida social se ha abandonado la sencillez y la rigurosa verdad de la expresión en la misma medida que la simplicidad del carácter; y la conciencia fácilmente vulnerable, así como la imaginación fácil de seducir, han hecho necesario un receloso sentido de las conveniencias. Sin pecar de falso suele uno decir otra cosa que la que piensa; hay que usar rodeos para decir lo que sólo puede causar dolor a un amor propio enfermizo o poner en peligro a una fantasía corrompida. Un testimonio de esas leyes convencionales, unido a una sinceridad natural que desprecia todo camino tortuoso y toda apariencia de falsedad (y que no es grosería que prescindiera de estos recursos porque le son molestos), producen una ingenuidad de expresión en el trato que consiste en llamar con su verdadero nombre y por el camino más corto cosas que de ningún modo está permitido mencionar o, cuando más, sólo en forma indirecta. De esta especie son las expresiones habituales de los niños. Mueven a risa por su contraste con las costumbres, pero siempre confesaremos, en nuestro sentir más íntimo, que el niño tiene razón.

Cierto que la ingenuidad de carácter tampoco puede atribuirse en rigor más que al hombre en cuanto ser no totalmente sometido a la naturaleza y, por otro lado, sólo en la medida en que la mera naturaleza sigue obrando por su intermedio; pero gracias a la imaginación poetizadora, suele trasladársela de lo racional a lo irracional. Así es como a menudo atribuimos carácter ingenuo a un animal, un paisaje, un edificio, y hasta a la naturaleza en general en contraste con la arbitrariedad y las fantásticas ideas del hombre. Pero esto siempre requiere que a lo que carece de voluntad le prestemos mentalmente una voluntad, atendamos a que se rija estrictamente según la ley de la necesidad. La insatisfacción por nuestra propia libertad moral mal empleada y por la falta de armonía ética en nuestra conducta lleva fácilmente a un estado de ánimo en que hablamos con lo irracional como con una persona y tomamos por mérito su perpetua uniformidad y envidiamos su serenidad, como si hubiese tenido realmente que luchar con una tentación opuesta. Es muy explicable que en tales momentos consideremos la prerrogativa de nuestra razón como una maldición y una calamidad, y que, abandonemos al vivo sentimiento de la imperfección de lo que efectivamente realizamos, no seamos equitativos con nuestras aptitudes y nuestro destino.

En la naturaleza irracional no vemos entonces otra cosa que una hermana más feliz, que se ha quedado en el hogar, desde el cual nosotros, en la soberbia de nuestra libertad, nos hemos lanzado a lo desconocido. Con ansia dolorosa sentimos su nostalgia en cuanto comenzamos a experimentar los vejámenes de la cultura y oímos en las lejanas tierras del arte la aleccionante voz maternal. Mientras éramos simples hijos de la naturaleza, gozábamos de felicidad y perfección; llegamos a emanciparnos, y perdimos lo uno y lo otro. De aquí, nace un doble y muy desigual anhelo de naturaleza: un anhelo de su felicidad, otro de su perfección. La pérdida de la primera, la lamenta sólo el hombre sensible; la pérdida de la otra sólo aflige al hombre moral.

No dejes de preguntarte, pues, sensible amigo de la naturaleza, si no es tu indolencia lo que suspira por su sosiego; y tu moralidad ofendida, por su armonía. No dejes de preguntarte, cuando el arte te repugna y los abusos de la sociedad te empujan a buscar la soledad de la naturaleza inanimada, si lo que detestas son sus privaciones, sus cargas, sus sinsabores, o más bien su anarquía moral, su arbitrariedad, sus desórdenes. Sobre ellos debes lanzarte con alegre ánimo, y tu compensación debe ser la libertad misma de que brotan. Debes sin duda señalarte como meta lejana la tranquila dicha natural, pero sólo aquella que sea premio de tus merecimientos. Así, nada de lamentarte por lo complicado de la vida, por la desigualdad de las condiciones, por el apremio de las circunstancias, por la inseguridad de la posesión, por la ingratitud, la opresión, la persecución; a todos los inconvenientes de la cultura debes someterte con libre resignación, debes respetarlos como condiciones naturales del bien indivisible; sólo lo que encierran de malo es lo que debes deplorar, pero no meramente con lágrimas de debilidad. Procura más bien, aun bajo esas tachas, obrar con pureza; bajo esa servidumbre, con libertad; bajo ese cambio caprichoso, con constancia; bajo esa anarquía, según ley. No temas la perturbación fuera de ti, pero temerá dentro de ti mismo; aspira a la unidad, pero no la busques en la monotonía; aspira al sosiego, pero por el equilibrio, no por la paralización de tu actividad. Aquella naturaleza que envidias

al irracional no es digna de respeto, de anhelo ninguno. Está detrás de ti, debe quedar eternamente detrás de ti. Privado de la escala que te sostenía, no te queda ahora otra alternativa que aferrarte a la ley con libre conciencia y voluntad o caer sin salvación en un precipicio insondable.

Pero si te has consolado de la dicha perdida de la Naturaleza, deja que su perfección sirva de ejemplo a tu corazón. Si saliendo de tu círculo artificial vas hacia ella, y se te presenta en su calma grandiosa, en su ingenua belleza, en su infantil inocencia y simplicidad, deténte entonces ante ese cuadro, cultiva ese sentimiento: es digno de tu humanidad más espléndida.

No se te ocurra querer confundirte con ella; antes bien, acógela dentro de ti y afánate por enlazar su privilegio infinito con tu propia infinita prerrogativa para que de ambos se engendre lo divino. Envuélvate con idílica dulzura, en que cada vez que el arte te extravíe tornes a encontrarle a ti mismo; donde acumules valor y nueva confianza rara la carrera, <sup>5</sup> enciendas una vez más en tu corazón la llama del ideal que tan fácilmente se apaga en las tempestades de la vida.

Si se recuerda el hermoso paisaje que rodeaba a los antiguos griegos; si se piensa en qué intimidad con la libre naturaleza vivía este pueblo bajo su cielo feliz y cuánto más cercanas a su simplicidad eran sus representaciones, sus sentimientos, sus costumbres, y con qué fidelidad las reflejan sus obras poéticas, debe extrañarnos el advertir que ofrezcan tan pocos rastros de ese interés sentimental con que nosotros los modernos nos inclinamos a las escenas y caracteres naturales. Ciertamente el griego es sobremanera exacto, fiel, prolijo a describirlos, pero no en mayor grado, sin embargo, ni animado de más viva simpatía que cuando describe un traje, un escudo, una armadura, un utensilio o cualquier producto mecánico. En su amor al objeto, parece no hacer distinción alguna entre el objeto que existe por sí mismo y el que se debe al arte y ala voluntad humana. Es como si la naturaleza interesara más a su entendimiento y a su curiosidad que a su sentimiento moral; su afecto hacia ella carece de la ternura, de la sensibilidad, de la dulce melancolía que los modernos ponemos en el nuestro. Más aún, al personificarla y divinizarla en sus distintos fenómenos y al representar sus efectos como acciones de seres libres, suprime su serena necesidad, por la cual precisamente nos atrae tanto a nosotros. Su fantasía impaciente lo lleva, pasando por encima de ella, al drama de la vida humana. Sólo le satisface lo viviente y libre, los caracteres, acciones, destinos y costumbres, y si nosotros a veces deseamos, en ciertas situaciones morales de ánimo, ceder la ventaja de nuestro libre albedrío, que nos expone a tanta lucha con nosotros mismos, a tanta desazón y error, a cambio de la necesidad fatal, pero sosegada de lo irracional, en cambio la fantasía del griego aspira, precisamente al revés, a hacer comenzar la naturaleza humana ya en el mundo inanimado, y conferir un papel a la voluntad allí donde reina una ciega necesidad.

¿Y de dónde esta diferencia de espíritu? ¿Cómo se explica que nosotros, ya que los antiguos nos superan infinitamente en todo lo que sea naturaleza, rindamos a la naturaleza más alto homenaje, la amemos efusivamente y hasta lleguemos a abrazar el mundo inanimado con el más cálido afecto? Se explica porque hoy la naturaleza ha desaparecido de nuestra humanidad, y sólo fuera de ella, en el reino de lo inerte, volvemos a encontrarla en su pureza. No es nuestra mayor naturalidad, sino, muy por el contrario, la antinaturalidad de nuestras relaciones, situaciones y costumbres lo que nos empuja a proporcionar al naciente instinto de veracidad y simplicidad que, como la disposición moral de la cual surge, yace incorruptible e inextinguible en todos los corazones humanos- una satisfacción en el mundo físico que no hay que esperar en el moral. Por eso el sentimiento con que la naturaleza nos atrae está tan estrechamente emparentado con la nostalgia de los años de niñez y de candor infantil. Nuestra niñez es la única naturaleza no mutilada que encontramos todavía en la humanidad culta: no es de extrañar, pues, que toda huella de la naturaleza fuera de nosotros nos retrotraiga a nuestra infancia. Muy otra cosa ocurría con los antiguos griegos,<sup>5</sup> entre quienes la cultura no degeneró a tal punto que se abandonara por ella a la naturaleza. La estructura toda de su vida social se basaba en la sensibilidad, no en una hechura del arte; su mitología misma era inspiración de un sentimiento ingenuo, parto de una alegre imaginación, no de la razón sutilizadora, como el dogma de las naciones modernas. No habiendo perdido el griego, pues, la naturaleza en la humanidad, tampoco podía asombrarse de ella fuera de la humanidad ni sentir tan urgente necesidad de objetos donde volver a encontrarla. Acorde consigo mismo y feliz en el sentimiento de su humanidad, debía detenerse en ella como en su destino supremo y esforzarse en acercarle toda otra cosa; nosotros, en cambio, discordes con nuestro propio ser y desdichados en nuestras experiencias de la humanidad, no tenemos interés más

premio que huir de ella y apartar de nuestros ojos tan malograda forma.

El sentimiento de que aquí se trata no es, pues, el que los antiguos tenían; más bien coincide con el que tenemos nosotros hacia los antiguos. Ellos sentían naturalmente; nosotros sentimos lo natural. El sentimiento que llenaba el alma de Romero cuando hizo que el divino porquerizo agasajara a Ulises era sin duda muy otro que el que agitaba el alma del joven Werther al leer ese canto después de importuna reunión. Nuestro modo de conmovernos ante la naturaleza se parece a la sensación que el enfermo tiene de la salud.

Así como la, naturaleza fue poco a poco desapareciendo de la vida humana en cuanto experiencia y en cuanto sujeto (sujeto que obra y siente), así la vemos surgir en el mundo de los poetas como idea y como objeto. El pueblo que más lejos llevó lo antinatural y la reflexión sobre lo antinatural tenía que adelantarse también en ser el que con más fuerza sintiera el fenómeno de lo ingenuo, y el que le pusiera nombre. Y fueron, por lo que se me alcanza, los franceses. Pero el sentimiento de lo ingenuo y el interés en él es, naturalmente, mucho más antiguo y data ya de los comienzos de la corrupción moral y estética. Esa transformación en el modo de sensibilidad salta ya a la vista en sumo grado, por ejemplo, en Eurípides, si se le compara con sus predecesores, especialmente con Esquilo; y sin embargo aquel poeta fue el favorito de su época. La misma revolución puede comprobarse también entre los antiguos historiadores. Horacio, poeta de un siglo cultivado y corrompido, ensalza la dichosa tranquilidad de su Tíbur, y podríamos considerarlo como el verdadero creador de ese género poético sentimental, en que asimismo es modelo no superado todavía. También en Propertio, Virgilio y otros hallamos rastros de esa manera de sentir; en menor grado en Ovidio, a quien faltaba para esto la abundancia de corazón, y que en su destierro de Tomi echaba dolorosamente de menos aquella felicidad de que Horacio, en su Tíbur, prescindía de tan buena gana.

En la idea misma de poeta está el ser siempre custodio de la naturaleza. Allí donde los poetas ya no pueden serlo del todo y ya han sentido en sí mismo el influjo destructor de las formas arbitrarias y artificiosas o han tenido al menos que luchar con ellas, aparecerán como testigos y como vengadores de la naturaleza. Así, pues, o serán naturaleza o buscarán la naturaleza perdida. De donde resultan dos modos de poesía totalmente distintos, con que se agota y se abarca el dominio entero de la poesía. Todo poeta, si lo es de verdad, pertenecerá- según la condición de la época en que florezca o las circunstancias accidentales que hayan influido en su formación general y en su estado de ánimo transitorio- sea a los ingenuos, sea a los sentimentales.

El poeta de un mundo joven, de espíritu ingenuo y despierto, así como aquel que más se le acerca en las épocas de cultura refinada, es severo y esquivo como la virginal Diana en sus bosques; sin familiaridad alguna se sustrae al corazón que lo busca, al deseo que quiere abrazarlo. La seca veracidad con que trata el objeto parece no pocas veces insensibilidad. EL objeto lo posee por entero: su corazón no está, como metal vil, casi inmediatamente bajo la superficie, sino que quiere, como el oro, ser buscado en lo profundo. Como la divinidad está detrás del universo, así está él detrás de su obra; él es la obra, y la obra es él: debe uno ser indigno de ella o no alcanzarla o verla ya con hastío para preguntar siquiera por él.

Así se nos aparecen, por ejemplo, Homero entre los antiguos y Shakespeare entre los modernos: dos caracteres sumamente distintos, separados por la inmensa distancia de sus épocas, pero del todo idénticos precisamente en ese rasgo. Cuando en edad muy temprana leí por vez primera a Shakespeare<sup>6</sup>, me indignaba su frialdad, su insensibilidad, que le permitían bromear en el punto de mayor patetismo, hacer interrumpir por un bufón las desgarradoras escenas de Hamlet, del Rey Lear, de Macbeth y otras semejantes, y que unas veces lo hacían detenerse allí donde mi sensibilidad volaba, y otras veces seguir adelante impasible allí donde el corazón tanto hubiera anhelado demorarse. Tentado, por mi trato con los poetas modernos, de buscar en la obra el poeta ante todo, de ir al encuentro de su corazón, de reflexionar en unión con él acerca de su objeto, en suma, de contemplar el objeto en el sujeto, me era insoportable que el poeta no quisiera aquí dejarse nunca atrapar ni darme nunca razones. Varios años hacía que era ya suya toda mi estudiosa devoción, cuando empecé a amarle también como a persona. Todavía no era yo capaz de comprender la naturaleza de primera mano. Sólo podía tolerar su imagen si era reflejada por el entendimiento y aderezada por las reglas, y para ello los poetas sentimentales franceses, y también los alemanes, de 1750 hasta poco más o menos 1780, eran precisamente los más apropiados. Por lo demás, no me avergüenzo de ese juicio infantil, pues la crítica madura era de parecida opinión, y lo bastante ingenua para difundirla por el mundo en sus escritos.

Lo mismo me ocurrió con Homero, a quien conocí más tarde aún. Recuerdo ahora

aquel curioso pasaje del sexto libro de la *Iliada* en que Glauco y Diomedes se encuentran en medio del combate y, una vez que se han reconocido como huéspedes, se ofrecen mutuos presentes. Con este cuadro conmovedor de la piedad con que se observaban, aun en la guerra, las leyes de la hospitalidad, puede parangonarse aquella descripción que hace Ariosto de la nobleza caballeresca, donde dos caballeros adversarios, Ferragut y Reinaldo, el uno sarraceno, el otro cristiano, después de rudo combate, y cubiertos de heridas, se reconcilian y montan un mismo caballo para dar alcance a la fugitiva Angélica. Ambos ejemplos, por muy diversos que en lo demás sean, casi coinciden en su efecto sobre nuestro corazón, pues ambos pintan el hermoso triunfo de la cortesía sobre la pasión y nos conmueven por la ingenuidad de los caracteres. Pero cuán distinta es la conducta de uno y otro poeta al describir estas acciones semejantes. Ariosto, ciudadano de un mundo más tardío y apartado de la sencillez de las costumbres, no puede ocultar su propia admiración, su emoción, mientras relata el suceso. Subyugado por las distancias entre aquellas costumbres y las que caracterizan su propia época, abandona de pronto la pintura del objeto, y él mismo se nos aparece en persona. Conocida es la hermosa estrofa, que ha merecido siempre especial admiración:

*Oh gran bonta de cavallieri antiqui,  
Eran rivali, eran di fé diversi,  
E si sentían degli aspri colpi iniqui  
Per tutta la persona anco dolersi;  
E pur per selve oscure e calli obliqui  
Insieme van senza sospetto aversi.  
Da quatro sproni il destrier punzo arriva  
Ove una strada in due si dipartiva.*

Y ahora el viejo Homero. Apenas Diomedes se entera por el relato de Glauco, su adversario, de que éste, desde los tiempos de sus padres, está ligado a su estirpe por los vínculos de la hospitalidad, clava la lanza en tierra, le habla amistosamente y conviene con él que en lo futuro se evitarán en el combate. Pero oigamos a Homero mismo:

“Soy, pues, tu caro huésped en Argos,  
y tú lo serás mío en Licia...

...Y ahora troquemos armas  
para que todos sepan que nos gloriamos de ser  
[huéspedes paternos.”  
Así hablaron, y descendieron de los carros  
y se estrecharon la mano en prueba de amistad.

Sería difícil que un poeta moderno (por lo menos el que lo sea en el sentido íntimo de esta palabra) esperara siquiera hasta aquí para manifestar su alegría ante ese comportamiento. Se lo perdonaríamos tanto más fácilmente cuanto que también nuestro corazón se detiene en la lectura y gusta de alejarse del objeto para mirar dentro de sí mismo. Pero de todo esto no hay rastro en Homero; como si se relatara un hecho cotidiano, más aún, como si no tuviera corazón en el pecho, prosigue con su imparable veracidad:

Y en verdad que Jupiter Saturnio hizo perder  
[la razón a Glauco,  
quien, trocando sus arenas por las del hijo de Tideo,  
dio por unas de bronce, que valían nueve bueyes,  
las suyas de oro, que salían cien.

Poetas de esa especie ingenua ya no convienen del todo a un siglo artificioso. Tampoco son ya casi posibles en él; en todo caso lo son únicamente si se mantienen apartados de su época y si un destino favorable los protege de su influjo mutilador. De la sociedad misma no pueden nunca surgir; pero fuera de ella aun suelen aparecer a veces, aunque más bien como desconcertantes forasteros y como irritantes hijos malcriados de la naturaleza. Aunque sean fenómenos benéficos para el artista que los estudia y para el verdadero conocedor que sabe apreciarlos, poca fortuna tienen por lo general en su siglo. Traen marcado en la frente el sello de su señorío; nosotros en cambio queremos

ser mecidos y llevados por las musas. Los críticos, verdaderas guardias fronterizas del gusto, los odian porque trastornan los límites, y preferirían, suprimirlos; pues hasta el mismo Homero quizás deba sólo al poder de un título más que milenario el que estos jueces del gusto admitan sus méritos; y aun así, bastante amargo les sabe el afirmar las reglas contra su ejemplo, y su prestigio contra las reglas.<sup>7</sup>

El poeta, he dicho, o es naturaleza o la buscará; de lo uno resulta el poeta ingenuo, de lo otro el sentimental.

El genio poético es inmortal y la humanidad no puede perderlo; sólo puede desaparecer con la humanidad y con la disposición para ella. Pues aunque por la libertad de su fantasía y de su entendimiento el hombre se aleja de la sencillez, verdad y necesidad de la naturaleza, no sólo tiene siempre abierto ante sí el sendero que a ella conduce, sino que un instinto poderoso e indestructible, el moral, lo retrotrae a ella sin cesar, y precisamente con ese instinto tiene estrechísimo parentesco la capacidad poética. De ahí que esta capacidad, lejos de perderse también con el candor natural, no haga más que obrar en otra dirección.

También ahora sigue siendo la naturaleza la única llama que nutre al genio poético; de ella sola extrae todo su poder; a ella sola es a quien habla aun en el hombre artificioso, preso en la cultura. Toda otra manera de manifestarse es extraña al espíritu poético; por eso, dicho sea de paso, no hay ninguna razón para que todas las llamadas obras de ingenio se califiquen de poéticas, aunque desde hace mucho las hayamos confundido con ellas, mal encaminados por el prestigio de la literatura francesa. La naturaleza - digo -, aun hoy, en el estado artificial de la cultura, continúa siendo, lo que hace poderoso al genio poético; sólo que éste se encuentra en relación totalmente distinta con respecto a la naturaleza.

Mientras el hombre es todavía naturaleza pura - no bárbara, claro está- obra como unidad sensorial indivisa y como un todo en armonía. Los sentidos y la razón, la facultad receptiva y la activa, aún no han comenzado a separarse en sus tareas, mucho menos a oponerse entre sí. Sus sensaciones no son juguete (sin forma) del azar, ni sus pensamientos son juguete (sin contenido) de la imaginación; aquéllas proceden de *la ley de la necesidad, éstos de la realidad*. Cuando el hombre ha entrado en la etapa de la cultura, y el arte ha puesto la mano sobre él, queda abolida aquella su armonía sensorial y sólo le resta expresarse como unidad moral, es decir, como ser que anhela la unidad.

La armonía entre su sentir y su pensar, que en el primer estado se cumplía realmente, ahora sólo existe idealmente; ya no está en él, sino fuera de él; como un pensamiento por realizarse, no ya como un hecho positivo de su vida. Ahora bien, si se aplica a uno y otro estado el concepto de poesía, que no es otro que el de dar a la humanidad su expresión más completa, resulta que allí, en el estado de sencillez natural -en que el hombre todavía obra con todas sus fuerzas a la vez, como unidad armónica; en que, por lo tanto, la totalidad de su naturaleza se expresa plenamente en la realidad -, lo que hace al poeta debe ser la imitación, lo más acabado posible, de la realidad; mientras que aquí, en el estado de cultura, en que esa colaboración armónica de toda su naturaleza no es más que una idea, lo que hace al poeta debe ser el elevar la realidad a ideal o, en otros palabras, la representación del ideal. Y son precisamente éstas las dos únicas formas en que pueda exteriorizarse el genio poético. Son, como se ve, en extremo diversas; pero hay un concepto más alto que las abraza a ambas, y no tiene nada de extraño el que ese concepto coincida con la idea de humanidad.

No es éste el lugar de llevar adelante ese pensamiento, que sólo podríamos dilucidar plenamente tratándolo por se parado. Pero cualquiera que sepa establecer comparación entre poetas antiguos y modernos<sup>8</sup>, guiándose por el espíritu y no meramente por formas accidentales, podrá convencerse fácilmente de la verdad de esa idea. Los unos nos conmueven por la naturalidad, por la verdad sensible, por viva presencia; los otros nos conmueven por ideas.

Esta ruta que siguen los poetas modernos es, por lo demás, la misma que el hombre debe tomar siempre, tanto en lo particular como en lo general. La naturaleza lo pone de acuerdo consigo mismo; el arte lo divide y desgarrar; por el ideal vuelve a la unidad. Pero como el ideal es infinito, y el hombre cultivado nunca lo alcanza, tampoco puede nunca alcanzar la perfección dentro de su propia índole, mientras que el hombre natural sí lo puede, dentro de la suya. El primero sería, pues, infinitamente inferior al segundo en perfección, si sólo se tuviera en cuenta la relación en que uno y otro están con la propia índole y con su forma mas alta. Si en cambio se comparan entre sí las índoles mismas, se ve que el fin a que el hombre tiende por la cultura debe preferirse infinitamente al que alcanza por la naturaleza. Lo que da, pues, su valor al uno es el logro absoluto de una magnitud finita; lo que se lo confiere al otro es su aproximación a una magnitud infinita.

Pero como sólo esta última tiene grados y progreso, el valor relativo del hombre en estado de cultura, tomado en general, no es nunca determinable, aunque, considerando individualmente, se encuentra en necesaria desventaja con respecto a aquel en que la naturaleza obra en toda su perfección. Ahora bien: como el fin último de la humanidad no puede alcanzarse sino mediante este progreso, y como el hombre en estado natural no puede progresar de otro modo que cultivándose y pasando por consiguiente al otro estado, no puede haber duda sobre a cuál de los dos, en consideración a ese fin último, corresponde la preferencia.

Lo mismo que aquí decimos de las dos distintas formas de humanidad puede también aplicarse a los respectivos tipos de poetas.

Por eso una comparación entre poetas antiguos y modernos - ingenuos y sentimentales - o sería en absoluto imposible o sólo debería hacerse dentro de un concepto común más elevado (tal concepto en realidad existe). Pues claro está que si se empieza por abstraer el concepto genérico de Poesía, unilateralmente, de los poetas antiguos, nada es más fácil, ni tampoco más trivial, que rebajar frente a ellos a los modernos. Si se llama poesía sólo a aquello que en todos los tiempos ha actuado uniformemente sobre la naturaleza sencilla, no se podrá menos de tener que discutir hasta el nombre de poetas a los modernos, justamente en su belleza más peculiar y más sublime, porque precisamente allí hablan sólo al entendido en cosas de arte y nada tienen que decir a la naturaleza sencilla<sup>9</sup>. A quien no tenga el ánimo ya preparado para ir, más allá de la realidad, al reino de las ideas, el más rico contenido le parecerá vacía apariencia, y el más alto vuelo poético, extravagancia. A ningún ser racional puede ocurrírsele querer parangonar a un moderno, sea quien sea, con Hornero en aquello en que radique su grandeza, y resulta bastante risible ver gratificado con el nombre de nuevo Homero a un Milton o un Klopstock. Pero tampoco podrá un poeta antiguo, y Homero menos que nadie, resistir la comparación con el poeta moderno en aquello que constituye su distinción característica. EL antiguo es, si se le permite expresarlo asir poderoso por el arte de la limitación; el moderno lo es por el arte de la infinitud.

Y precisamente porque en la limitación reside la fuerza del artista antiguo (pues lo dicho aquí del poeta puede también extenderse, con las restricciones que de por sí resultan, a las bellas artes en general), se explica la gran ventaja que las artes plásticas de la antigüedad llevan a las de la época moderna, y toda esa desigual relación de valor en que la poesía moderna y la plástica moderna están con respecto a uno y otro arte en la antigüedad. Una obra para los ojos, sólo puede encontrar su perfección en lo limitado; una obra para la fantasía puede también alcanzarla por lo ilimitado. En las obras plásticas, pues, de poco le vale al moderno su superioridad en ideas; aquí está obligado a precisar lo más exactamente en el espacio la imagen de su fantasía y por lo tanto a medirse con el artista antiguo en aquella misma calidad en que éste tiene indiscutible ventaja. No así en las obras poéticas. Aunque también en ellas venzan los antiguos poetas en la sencillez de las formas y en lo que sea sensorialmente representable y corpóreo, el moderno puede a su vez dejarlos atrás por la riqueza de la materia, por todo lo que sea imposible de representar y expresar; en suma, por lo que en las obras de arte se llama espíritu.

Como el poeta ingenuo sigue únicamente a la simple naturaleza y al sentimiento y se reduce sólo a la imitación de la realidad, tampoco cabe para él más que una actitud ante su objeto, y no le queda, en este respecto, alternativa posible en el procedimiento. El distinto efecto de los poemas ingenuos, suponiendo que se haga abstracción de todo lo que en ellos corresponde al contenido y se considere ese efecto como debido exclusivamente al procedimiento poético, descansa sólo en el distinto grado de un mismo modo de sentimiento; aun la diversidad de las formas exteriores es incapaz de alterar la calidad de esa impresión estética. Sea lírica o épica la forma, sea dramática o descriptiva, podemos sin duda ser afectados con mayor o menor fuerza, pero (en cuanto prescindimos de la materia) no de modo diverso.

Nuestro sentimiento es en todos los casos el mismo; consta de un solo elemento, de suerte que no podemos hacer en él distinción ninguna. Ni siquiera la diferencia de lenguas y de épocas influye en esto para nada, pues justamente esa pura unidad de su origen y su efecto es característica de la poesía ingenua.

Muy otra cosa ocurre con el poeta sentimental. El medita en la impresión que le producen los objetos, y sólo en ese meditar se funda la emoción en que el poeta mismo se sume y en que nos sume a nosotros. El objeto es referido aquí a una idea, y su fuerza poética se basa únicamente en esa relación. Así el poeta sentimental tiene siempre que vérselas con dos representaciones y sentimientos en pugna, con la realidad como límite y con su idea como lo infinito, y la emoción mixta que provoca dará siempre testimonio de

esa doble fuente<sup>10</sup>. Como se está, pues, ante una pluralidad de principios, lo que importa es cuál de los dos prevalecerá en el sentimiento del poeta y en su expresión, y es posible, por lo tanto, diversidad de tratamiento. Porque surge ahora el problema de si el poeta prefiere insistir más bien en la realidad o en el ideal: de si prefiere representar la realidad como objeto de aversión o el ideal como objeto de simpatía. Su exposición será pues satírica o será elegíaca (en el sentido más amplio del término, que se explicará más adelante). A uno de esos dos modos de sentimiento debe atenerse todo poeta sentimental.<sup>11</sup>

Poeta satírico es aquel que toma como objeto el alejamiento de la naturaleza y el contraste de la realidad con el ideal (en arribos casos se ejerce sobre el ánimo un mismo efecto). Esto puede llevarlo a cabo el poeta, ya seria y apasionadamente, ya juguetona y plácidamente, según arraigue más bien en el dominio de la voluntad o en el del entendimiento. El primer caso es el de la sátira Patética, que castiga; el otro el de la sátira festiva.

Cierto es que, en rigor, los fines del poeta no consienten el tono punitivo ni el recreativo. Aquél es demasiado serio para el juego que la poesía siempre debe ser; éste es demasiado frívolo para la seriedad que ha de estar en la base de todo juego poético. Las contradicciones morales afectan necesariamente a nuestro corazón, y quitan así al espíritu su libertad, cuando por el contrario debiera estar desterrado de las emociones poéticas todo lo que implique interés, es decir, toda relación con una necesidad. En cambio las contradicciones intelectuales dejan indiferente al corazón, y eso que el poeta debe abordar el más alto problema del corazón, el de la naturaleza y el ideal. De ahí que, para él, sea obligación no pequeña el no ofender en la sátira patética la forma artística, que consiste en la libertad del juego, y no equivocar en la sátira festiva el contenido poético, que debe ser siempre lo infinito. Obligación que no puede cumplirse sino de un solo modo. La sátira que reprende alcanza libertad poética cuando pasa a lo sublime; la sátira que ríe recibe contenido poético al tratar con belleza su objeto. En la sátira el mundo de lo existente se contrapone como cosa imperfecta al ideal como realidad suprema. Por lo demás, no es en absoluto necesario que esto se diga explícitamente, con tal que el poeta sepa evocarlo en el ánimo; pero esto sí es del todo imprescindible para que haya efecto poético. Aquí la realidad es pues objeto necesario de aversión; pero tal aversión - y de esa circunstancia depende todo - debe a su vez provenir necesariamente del ideal contrapuesto. Porque también podría tener una mera fuente sensorial y estar fundada sólo en una necesidad en lucha con lo real; y con sobrada frecuencia ocurre que creemos sentir cierto disgusto moral para con el mundo cuando lo que nos irrita no es más que su conflicto con nuestra inclinación. Ese interés material es lo que el satírico vulgar pone en juego, y como por este camino consigue al fin y al cabo conmovernos, llega a pensar que ya tiene nuestro corazón en su poder y que maneja magistralmente lo patético. Pero todo patetismo que tenga ese origen es indigno de la poesía, que sólo ha de movernos mediante ideas y sólo ha de llegar a nuestros corazones a través de la razón. Por otra parte, ese patetismo impuro y material se manifestará siempre por cierto predominio de la pasividad y cierto penoso encogimiento del ánimo, en tanto que el verdadero patetismo poético puede reconocerse por el predominio de la actividad autónoma y de una libertad de espíritu que perdura aún en la pasión. Si la emoción resulta del ideal contrapuesto a la realidad, en lo sublime de ese ideal se pierde todo sentimiento inhibitorio, y la grandeza de la idea que nos llena nos levanta por encima de todas las limitaciones de la experiencia. Al describir pues una realidad indignante, lo que en primer término importa es que el poeta o narrador tome lo Necesario como cimiento sobre el cual construir la realidad, y que sepa predisponer nuestro ánimo a las ideas. Siempre que para juzgar ascendamos a bastante altura, nada importa que dejemos atrás el objeto, allá en lo bajo, a nuestros pies. Cuando Tácito describe la profunda decadencia de los romanos del siglo primero, es un alto espíritu que mira hacia abajo, hacia lo inferior, y nuestro estado de ánimo es en verdad poético porque sólo a causa de la elevación en que el escritor mismo está, y hacia la cual ha sabido alzarnos a nosotros, es por lo que el objeto se nos aparece como bajo.

Por eso la sátira patética debe siempre brotar de un espíritu vivamente penetrado del ideal. Sólo si domina el anhelo de armonía, puede y debe nacer ese hondo sentimiento de contradicción moral y esa ardiente indignación contra la perversidad moral que llega a ser arrebatado en un Juvenal, un Swift, un Rousseau, un Haller y otros. Esos mismos poetas hubieran podido y debido componer también con igual felicidad en los géneros conmovedores y tiernos, si causas fortuitas no hubiesen dado tempranamente a sus espíritus esa determinada dirección; y en parte así lo hicieron en efecto. Todos los satíricos que hemos nombrado vivieron en tiempos de degradación y tuvieron ante sí un

horrible espectáculo de corrupción moral, o sus propias experiencias habían sembrado amargura en sus almas. También el espíritu filosófico, separando con implacable rigor la apariencia y el ser y penetrando en lo hondo de las cosas, inclina el espíritu a esa dureza y austeridad con que pintan el mundo Rousseau, Haller y otros. Pero esas influencias externas y accidentales, que tienen siempre efecto restrictivo, deben determinar a lo sumo la dirección del entusiasmo, pero nunca su contenido. Éste ha de ser el mismo en todos, y emanar, sin que lo contamine necesidad alguna, de un ferviente anhelo de ideal, que es, en absoluto, la única verdadera vocación del poeta satírico y aun, en términos más latos, del sentimental.

Si la sátira patética sólo sienta bien a las almas sublimes, la sátira burlesca sólo puede lograrla un corazón bello. Pues la una está ya a salvo de la frivolidad por su asunto serio; pero la otra, que no puede tratar sino una materia moralmente indiferente, caería sin remedio en lo frívolo, y perdería toda dignidad poética, si el contenido no se ennobleciera por la forma de tratarlo, si el sujeto, el poeta, no reemplazara a su objeto. Pero sólo al corazón bello le ha sido dado reproducir en cada una de sus expresiones, independientemente del objeto de su obrar, una imagen perfecta de sí mismo. El carácter sublime no puede manifestarse más que en triunfos aislados sobre la resistencia de los sentidos en ciertos momentos de exaltación y de instantáneo esfuerzo; mientras que en el alma bella el ideal obra como naturaleza, es decir uniformemente, y puede así mostrarse también en estado de reposo. Cuando más sublime aparece el mar profundo es en su agitación; el claro arroyo nunca es más bello que en su tranquilo fluir.

Más de una vez se ha discutido cuál debe ser, entre la tragedia y la comedia, la que merezca preeminencia. Si lo único que con ello se pregunta es cuál de las dos trata objeto más importante, no cabe duda que es la tragedia la que sale victoriosa; pero si se quiere saber cuál necesita de sujeto más importante, la sentencia favorecería más bien a la comedia. En la tragedia, muchísimo es lo que sucede ya por el objeto; en la comedia nada sucede por el objeto, y todo por el poeta. Pero como en los juicios de gusto nunca se considera la materia, claro es que el valor estético de esos dos géneros debe estar en relación inversa con su importancia material. Al poeta trágico lo sostiene su objeto; el cómico, por el contrario, debe mantener el suyo a altura estética mediante su subjetividad. El primero puede tomar ímpetu, para lo cual no se necesita precisamente mucho; el otro debe permanecer igual a sí mismo, es decir ya debe estar, y estar como en su casa, allí adonde el trágico no llega sin impulso. Y en eso es precisamente en lo que el carácter bello se distingue del sublime. En el uno ya está incluida toda grandeza, que fluye sin traba ni esfuerzo de su misma índole; es, según su capacidad, un infinito en cada punto de su órbita. EL otro puede tender y elevarse hacia toda grandeza, puede arrancarse por la fuerza de su voluntad a cualquier estado de limitación. EL carácter sublime, pues, si es libre, lo es a intervalos y con esfuerzo; el bello lo es con facilidad y de modo permanente.

Suscitar y alimentar en nosotros esta libertad de ánimo es la bella misión de la comedia, así como a la tragedia le está señalado el ayudarnos, por vía estética, a recobrar esa libertad de ánimo cuando ha sido anulada por la violencia de una pasión. De ahí que en la tragedia la libertad de ánimo debe anularse de manera artificial y como por experimento, ya que restableciéndola es como la tragedia hace patente su fuerza poética; en cambio en la comedia debe cuidarse que nunca llegue a producirse esa anulación de la libertad de ánimo. Por eso el poeta trágico encara siempre prácticamente su objeto, y el cómico teóricamente, aun cuando el uno tuviera (como Lessing en su Natán) el antojo de elaborar un argumento teórico, y el otro un argumento práctico. Lo que hace trágico o cómico un objeto no es el dominio de donde se tome, sino el foro ante el cual lo lleve el poeta. El trágico debe precaverse contra la tentación de entregarse al razonamiento y debe en todo instante interesar al corazón; el cómico debe evitar el patetismo y entretener siempre al entendimiento. El uno demuestra su arte, pues, excitando de continuo la pasión, el otro preservándonos de ella; y ese arte es naturalmente en ambos tanto mayor cuanto más abstracto sea el objeto del primero y cuanto más tienda a lo patético el del segundo. Si la tragedia, pues, tiene un punto de partida más importante, debe concederse, por otro lado, que la comedia se dirige hacia una meta más importante y que, si la alcanzara, haría superflua e imposible toda tragedia. Su fin se identifica con lo más alto que el hombre puede pretender: estar libre de pasión, ver siempre con claridad y serenidad a su alrededor y dentro de sí mismo, encontrar en todo momento más bien el azar que el destino y reír del absurdo antes que irritarse y llorar por la maldad.

Lo mismo que en la vida activa, también en las creaciones poéticas sucede a menudo que el espíritu meramente ligero, el ingenio agradable, la plácida bonhomía, se

confunden con el alma bella; y como en general el gusto común nunca llega a elevarse más allá de lo agradable, fácil les resulta a esos espíritus simpáticos usurpar aquella gloria, tan difícil de merecer. Pero hay una prueba inequívoca con que puede distinguirse entre la ligereza por disposición natural y la ligereza de ideal, así como entre la virtud de temperamento y la verdadera moralidad de carácter, y es cuando ambas abordan un objeto grande y difícil. En tal caso el ingenio meramente simpático cae sin remedio en lo vulgar, y la virtud de temperamento en lo material; en cambio el alma bella se vuelve infaliblemente sublime. Mientras Luciano castiga sólo lo absurdo, Los deseos, en Los Lapitas, en el Júpiter trágico, no pasa de ser un burlador y nos regocija con su alegre humorismo; pero se transforma en hombre totalmente distinto en muchos pasajes de su Nigrino, de su Timón, de su Alejandro, donde su sátira alcanza también a la corrupción moral. “Desdichado - así comienza en su Nigrino el repugnante cuadro de la Roma de entonces -, ¿por qué abandonaste la luz del sol, Grecia, y aquella vida feliz de libertad, y te has venido aquí, a este torbellino de ostentoso servilismo, de homenajes y banquetes, de sicofantas, aduladores; envenenadores, cazadores de herencias, falsos amigos?...” En estas y parecidas ocasiones debe manifestarse la elevada gravedad de sentimientos que ha de estar en la base de todo juego para que sea poético. Aun a través de la burla maliciosa con que tanto Luciano como Aristófanos maltratan a Sócrates, se trasluce cierta seriedad de juicio que vindica en el sofista la verdad y que combate por un ideal aunque no siempre lo declare expresamente Y el primero de ellos ha justificado además contra toda duda ese carácter en su Diógenes y su Demónax. Entre los modernos, ¡qué grande y bello carácter revela Cervantes por su Don Quijote en cada ocasión digna que se le ofrece! ¡Qué magnífico ideal debía albergarse en el alma del poeta que creó un Toro Jones y una Sofía! ¿Cómo puede el burlón Yorick, en cuanto se lo propone, conmovernos el ánimo con tanta fuerza y poder? También en nuestro Wieland descubro esta gravedad de sentimiento; hasta los traviesos juegos de su amor caprichoso cobran hondura y nobleza por la gracia del corazón, que llega a imprimir su sello en el ritmo de su canto; ni le falta nunca el ímpetu necesario para elevarnos, cuando importa, a las cimas más altas.

No cabe juzgar de la misma manera la sátira de Voltaire. Ciertamente este escritor, si a veces nos conmueve poéticamente, es sólo por la verdad y simplicidad de la naturaleza, sea que la alcance realmente al describir un carácter candoroso, como sucede más de una vez en su Ingénu, o que la busque y la desagradie, como en su Candide. Donde no ocurre ni lo uno ni lo otro, puede, sí, divertirnos como cabeza ingeniosa, aunque no ciertamente conmovernos como poeta. Pero en el fondo de su burla hay siempre demasiado poca seriedad y esto nos hace sospechar, con razón, de su vocación poética. Con lo único con que nos encontramos es siempre con su inteligencia, nunca con su sentimiento. No aparece ideal ninguno bajo esa envoltura vaporosa ni nada que sea absolutamente firme en ese perpetuo movimiento. Su admirable multiplicidad de formas externas, lejos de demostrar nada en favor de la abundancia interior de su espíritu, da más bien en su contra un testimonio que invita a la reflexión, ya que a pesar de todas esas formas no pudo encontrar siquiera una en que moldear un corazón. Casi es de temer, pues, que lo que en genio tan rico determinó la vocación para la sátira fue únicamente la pobreza de corazón. De otro modo, seguro es que en algún punto de su largo camino hubiese tenido que salirse de ese estrecho carril. Pero por mucha que sea la variedad de asunto y de forma exterior, vemos repetirse esa forma interior en eterna e indigente monotonía. No obstante su voluminosa carrera, no llegó a cumplir en sí mismo la órbita de humanidad que, nos alegra ver recorrida en los satíricos antes nombrados<sup>12</sup>.

Cuando un poeta contrapone al arte la naturaleza y a la realidad el ideal, de tal manera que la representación de ese ideal es lo que prepondera y el complacerse en él se vuelve sentimiento dominante, lo llamo *egíelaco*. También este género se subdivide, como la sátira, en dos clases. O bien la naturaleza y el ideal son objeto de dolor, cuando la naturaleza se representa como perdida y el ideal como inalcanzado, o lo son de alegría, al representarse como reales. De lo primero resulta la elegía en sentido estricto. de lo otro el idilio en su sentido más amplio.<sup>13</sup>

Lo mismo que el disgusto en la sátira patética, y la burla en la jocosa, así en la elegía el dolor debe fluir sólo de un entusiasmo provocado por el ideal. Es lo único capaz de dar un contenido poético a la elegía; toda otra fuente del sentimiento doloroso es indecorosa para la dignidad del arte poético. El poeta elegíaco busca la naturaleza, pero la busca en lo que tiene de bello, no sólo en lo que tiene de agradable; en su acuerdo con las ideas, no sólo en su indulgencia con la necesidad. El dolor por las alegrías perdidas, por la edad de oro desaparecida del mundo, por la dicha desvanecida de la juventud, del amor, etc., no puede volverse tema de poesía elegíaca sino cuando esos estados de paz sensible

pueden representarse a la vez como objetos de armonía moral. Por eso las líricas lamentaciones que Ovidio entona desde su destierro del Ponto, por más conmovedoras que sean y por mucho que tengan también de poético en algunos pasajes yo no puedo considerarlas, en su conjunto, obra artística. Hay en su dolor. Demasiado poca energía, demasiado poca espiritualidad y nobleza. En la necesidad, no el entusiasmo, lo que hace proferir esas quejas; se respira en ellas, si no un alma vulgar, si el estado de ánimo vulgar de un espíritu, suyo más noble, a quién su destino aplastó contra la tierra. Ciertamente si recordamos que el objeto de su dolor es Roma, y la Roma de Augusto, perdonamos al hijo de la alegría su aflicción; pero aun la espléndida Roma, con todos sus halagos, si la fantasía no empieza por ennoblecerla no es más que una magnitud finita, vale decir un tema indigno para la poesía, que, elevada por encima de todo lo que la realidad presenta, sólo tiene derecho de lamentarse por lo infinito.

El contenido de la lamentación poética nunca ha de ser pues una cosa exterior, sino siempre un objeto ideal interior; hasta cuando llora una pérdida real, debe primero transfigurarla en ideal. En esta reducción de lo limitado a un objeto infinito consiste propiamente el tratamiento poético. Así es que la materia exterior siempre resulta en sí misma indiferente, puesto que la poesía no puede emplearla tal como la encuentra, sino que le da dignidad poética únicamente por la transformación a que la somete. El poeta elegíaco busca la naturaleza, pero como idea, y en un estado de perfección en que nunca existió, aunque la llore como cosa alguna vez real y ahora perdida. Ossian nos cuenta de épocas pasadas y de héroes que fueron; es que su fuerza poética ha convertido hace mucho esas imágenes del recuerdo en ideales, esos héroes en dioses. Las experiencias de una pérdida determinada se dilataron hasta volverse idea de lo transitorio de todas las cosas, y el bardo conmovido, a quien asedia el cuadro de la ruina omnipresente, se eleva hasta el cielo para encontrar ahí, en el curso del sol, un símbolo de lo imperecedero.<sup>14</sup>

Paso ahora a los poetas modernos del género elegíaco. Rousseau, como poeta y como filósofo, no tiende a otra cosa que a buscar la naturaleza o a vindicarla en el arte. Y así lo hallamos, según su sentimiento se detenga en lo uno o en lo otro, ya lleno de emoción elegíaca, ya inflamado en el espíritu satírico de Juvenal, ya, como en su Julia, arrebatado al campo del idilio. Sus composiciones tienen, indiscutiblemente, contenido poético, pues tratan un ideal; sólo que él no sabe utilizarlo de manera poética. Ciertamente que la seriedad de su carácter nunca lo deja descender hasta la frivolidad, pero tampoco le permite elevarse hasta el juego poético. Uncido unas veces a la pasión, y otras a la abstracción, rara vez o nunca logra la libertad estética que el poeta debe mantener frente a su materia y comunicarla a su lector. O su impresionabilidad enfermiza es lo que lo domina y exagera sus sentimientos hasta lo desagradable; o bien es su entendimiento lo que encadena su imaginación y anula con el rigor del concepto la gracia de la pintura. Ambas cualidades, cuya íntima correlación y unidad hacen en rigor al poeta, se encuentran en este escritor en grado extraordinario; lo único que falta es que lleguen también a exteriorizarse realmente unidas entre sí, que su actividad reflexiva se mezcle más con su sensibilidad, que su receptividad se mezcle más con su pensamiento. De ahí que también en el ideal de humanidad que él propone, se tiende demasiado a sus limitaciones y demasiado poco a sus potencias y en todo momento se trasluce más un anhelo de paz física que de armonía moral. Su impresionabilidad apasionada tiene la culpa de que, para librarse cuanto antes del conflicto latente en la humanidad, prefiera retraerla a la inespíritual monotonía del estado primitivo más bien que ver resuelto ese conflicto en la armonía espiritual de una educación plenamente cumplida; de que prefiera no dejar siquiera que el arte comience, antes que esperar su perfección; en suma, de que prefiera fijar una meta más baja, un ideal inferior, para alcanzarlo con tanto mayor rapidez, con tanto mayor seguridad.

Entre los poetas alemanes que cultivaron este género, sólo quiero citar a Haller, Kleist y Klopstock. EL carácter de su poesía es sentimental. Nos conmueven por ideas, no por verdad sensible; no tanto porque ellos sean naturaleza como porque saben entusiasmarlos por la naturaleza. Pero lo que vale en general para el carácter de estos como de todos los poetas sentimentales, de ningún modo excluye naturalmente la capacidad de conmovernos en lo particular mediante la belleza ingenua: sin esa condición ni siquiera serían poetas. Sólo que su carácter peculiar y dominante no es percibir con sentido sereno, simple y ligero y representar del mismo modo lo percibido. Involuntariamente la fantasía se antepone a la intuición, el entendimiento a la sensibilidad, y cierra uno sus ojos y oídos para sumergirse contemplativamente en sí mismo. El espíritu no puede experimentar impresión alguna sin presenciar al mismo tiempo su propio juego y poner frente a sí mismo, por reflexión, lo que tiene dentro de sí. Nunca obtenemos de esta manera el objeto, sino sólo lo que el entendimiento reflexivo

del poeta ha hecho del objeto, y aun en el caso en que el propio poeta es ese objeto, en que quiere representarnos sus sentimientos, no sabemos de su estado directamente y de primera mano, sino tal como se refleja en su espíritu, y lo que el poeta como espectador de sí mismo ha pensado sobre ello. Cuando Haller se lamenta de la muerte de su esposa (conocida es la bella composición) y empieza con estos versos:

Soll ich von deinem Tode singen?  
O Mariane, welch ein Lied!  
Wenn Seufzer mit den Worten ringen  
Und ein Begriff den andern flieth...<sup>15</sup>

hallamos muy exacta esta descripción; pero sentimos también que con ella el poeta no nos comunica en verdad sus afectos, sino sus pensamientos. Por eso también nos conmueve mucho más débilmente, pues él mismo debía estar ya muy frío para poder contemplar su propia emoción.

Ya la materia, las más veces suprasensible, de los poemas de Haller y en parte también de los de Klopstock los excluye del género ingenuo. En cuanto esta materia, pues, tenía que ser elaborada poéticamente, debía ser llevada a lo infinito yalzada a objeto de intuición espiritual, puesto que no podía admitir naturaleza corpórea alguna ni llegar a ser, por lo tanto, objeto de intuición sensorial. Es que sólo en este sentido puede pensarse una poesía didáctica sin íntima contradicción. Porque, para decirlo una vez más, los dos únicos campos que posee la poesía son éstos: o tiene que demorarse en el mundo de los sentidos o en el de las ideas, pues en el reino de los conceptos o del entendimiento no puede en absoluto medrar. Ni conozco todavía, lo confieso, poema alguno de esa especie, ni de la literatura antigua ni de la moderna, que haya hecho descender pura y simplemente el concepto que elabora, llevándolo hasta el plano de lo individual, o la haya elevado hasta el plano de la idea. Lo común es que, en el mejor de los casos, al temer lo uno y lo otro con preponderancia del concepto abstracto, y que a la fantasía, que debiera dominar el campo poético, se le permita apenas servir al entendimiento. Estamos aún esperando un poema didáctico en que el pensamiento mismo sea poético y se mantenga como tal.

Lo que aquí decimos en general de todos los poemas didácticos vale también en particular para los de Haller. La idea misma no es poética, pero sí se vuelve a veces poética por su realización, ya por el uso de las imágenes, ya por el vuelo can que se eleva hasta las ideas. Sólo en virtud de estas cualidades entran en la poesía elegíaca. Caracterizan a este poeta la fuerza y la hondura y cierta patética gravedad. Un ideal inflama su alma, y su ardiente sentimiento de la verdad busca en la quietud de los valles alpinos la inocencia desaparecida del mundo. Su queja es profundamente conmovedora; con sátira enérgica, casi amarga, dibuja las aberraciones del entendimiento y del corazón, y con amor la bella simplicidad de la naturaleza. Sólo que en todo momento el concepto prevalece demasiado en sus cuadros, así como en él mismo el entendimiento se erige en maestro de la sensibilidad. De ahí es que siempre instruye más bien que presenta, y expone con rasgos más vigorosos que amables. Es grande, atrevido, fogoso, imponente; pero rara vez o nunca ha logrado elevarse hasta la belleza.

En riqueza de ideas y en profundidad de espíritu Kleist queda muy a la zaga de este poeta; en gracia, yo diría que le supera, a no ser que, como a veces ocurre, tengamos por falla de una parte lo que de la otra parte es un mérito. En nada se complace tanto el alma afectuosa de Kleist como en la visión de ambientes y costumbres campestres. Huye gustoso del vano ruido de la sociedad y encuentra en el seno de la naturaleza inanimada la armonía y la paz que echa de menos en el mundo moral. Qué conmovedor en su afán de sosiego<sup>16</sup> Qué verdadero y sentido cuando canta:

“O Welt. du bist des mahren Lebens Grab!  
Oft reizet mich ein heisser Trieb zur Tu-gend,  
Für Wehmut rollt ein Bach die Wang' herab,  
Das Beispiel siegt, und du, o Feu'r der Jugend,  
Ihr trocknet bald die edlen Thranen ein.  
Ein wahrer Mensch sein”<sup>17</sup>

Pero cuando el empuje poético lo ha sacado del círculo asfixiante de las circunstancias y lo ha llevado a la espiritual soledad de la naturaleza, aun allí lo persigue la imagen angustiosa de la época y también, por desgracia, sus ataduras. En él mismo está lo que rehuye; eternamente fuera de él lo que busca; nunca puede reponerse del maligno influjo

de su siglo. Por más que su corazón sea lo bastante ardoroso y su fantasía lo bastante enérgica para dotar de alma, mediante la representación, los productos muertos del entendimiento, el frío concepto vuelve cada vez a quitársela a la viviente creación de la fuerza poética, y la reflexión perturba la obra secreta de la sensibilidad. Su poesía es, sin duda, multicolor y espléndida como la primavera a la cual cantó; su imaginación, despierta y activa; pero nos sentimos tentados de llamarla más bien voluble que rica, más bien juguetona que creadora, de ritmo más bien inquieto que recogido y constructivo. Rápidos y exuberantes se suceden unos rasgos a otros, pero sin llegar a concentrarse en tipo individual, sin cobrar plenitud de vida ni redondearse en una forma. Mientras se limita a poetizar líricamente y se detiene sólo en describir el paisaje, podemos pasar por alto esta falla en consideración, por un lado, a la mayor libertad de la forma lírica, y por otro, a la índole arbitraria de su asunto, pues lo que aquí queremos ver representado no es tanto el objeto como los sentimientos del poeta. Pero el defecto se hace tanto más notable cuando acomete la tarea de representar, como en su *Cissides und Paches* y en su *Séneca*, hombres y acciones humanas, porque entonces la imaginación se ve encerrada entre límites fijos y necesarios, y el efecto poético sólo puede resultar del objeto. Aquí se vuelve mezquino, monótono, árido y seco hasta lo insostenible; ejemplo aleccionador para todos aquellos que, sin íntima vocación, dejan, el campo de la poesía musical para aventurarse en el de la poesía creadora. Otro espíritu afín, Thompson, corrió la misma suerte.

En el género sentimental y principalmente, dentro de él, en lo elegíaco, pocos poetas entre los modernos y menos aún entre los antiguos podrían compararse con nuestro Klopstock. Todo lo que es posible alcanzar en el campo de lo ideal, fuera de los límites de la forma viviente y fuera del ámbito de la individualidad, supo lograrlo este poeta musical<sup>18</sup>. Claro está que sería hacerle gran injusticia el negarle en absoluto esa veracidad y vida individual con que el poeta ingenuo pinta su objeto. Muchas de sus odas y no pocos rasgos aislados en sus dramas y en su *Mesíada* representan el objeto con exacta verdad y límpido contorno. Sobre todo allí donde el objeto es su propio corazón, no es raro que haya demostrado un gran temperamento, una encantadora ingenuidad. Sólo que no está ahí su fuerte ni sería posible comprobar esta cualidad en el conjunto de su obra poética. Por muy hermosa creación que sea la *Mesíada* en cuanto poesía musical conforme a la definición que hemos dado, mucho deja sin embargo que desear en cuanto poesía plástica, que requiere formas determinadas, y determinadas para la contemplación. Acaso pueda decirse que en este poema son bastante determinadas las figuras, pero no que lo sean para la contemplación; sólo la abstracción las ha creado, sólo ella puede distinguirlas. Son buenos ejemplos para conceptos, pero no son individuos, no son figuras vivientes. La imaginación, a la cual debe dirigirse ciertamente el poeta y a la que debe dominar en todo momento por la determinación de sus formas, ha quedado con demasiada libertad en cuanto al modo en que han de adquirir forma sensible estos hombres y ángeles, estos dioses y demonios, ese cielo y ese infierno. Se nos da apenas un perfil dentro del cual el entendimiento debe por fuerza pensarles, pero no se pone un límite fijo en que la fantasía deba necesariamente representarlos. Y lo que digo de los personajes vale para todo lo que en este poema es o quiere ser vida y acción; y no sólo en esta epopeya, sino también en las obras dramáticas de nuestro poeta. Para el entendimiento, todo está acertadamente precisado y limitado (básteme recordar su *Judas*, su *Pilotos*, su *Filón*, su *Salomón*, en la tragedia de ese nombre); pero es demasiado informe para la fantasía, y en esto, lo confieso francamente, encuentro que Klopstock se halla por completo fuera de los dominios de su genio.

Sus dominios están siempre en el reino de las ideas, y él sabe transportar a lo infinito todo asunto que elabora. Se diría que despoja de cuerpo a cuanto trata, para convertirlo en espíritu, así como otros poetas revisten de cuerpo lo espiritual. Casi todo el placer que sus poemas procuran debe alcanzarse mediante cierto ejercicio del pensar; todos los sentimientos que sabe provocar en nosotros, y de manera tan íntima y poderosa, brotan de fuentes suprasensibles. De ahí esa gravedad, esa fuerza, ese vuelo, esa profundidad que caracterizan su producción entera; de ahí también esa continua tensión del ánimo en que su lectura nos mantiene. No hay poeta (quizá con excepción de Young, que en este respecto exige más, pero sin compensarlo como Klopstock) que menos se preste para ser nuestro favorito y nuestro compañero a través de la vida, pues siempre nos aleja de la vida, apela sólo a las armas del espíritu, sin recrear los sentidos con la tranquila presencia de un objeto. Su musa poética es casta, supraterránea, incorpórea, santa, como su religión; y debemos confesar admirados que nunca ha descendido de estas alturas aunque alguna vez se haya perdido en ellas. Por eso no tengo reparo en declarar que abrigo mis temores por la sensatez de quien adopte la obra de este poeta, real y

sinceramente, como libro de cabecera, es decir como libro con el cual pueda uno armonizar sea cual sea la situación en que se, encuentre, y volver a él una y otra vez; y estoy por decir también que ya hemos visto en Alemania bastantes frutos de su peligrosa influencia. Sólo en ciertos estados de exaltación es cuando podemos buscarlo y sentirlo; por eso también es el ídolo de la juventud, aunque dista mucho de ser su elección más feliz. La juventud, que se esfuerza siempre en elevarse por encima de la vida y huye de toda forma y halla estrecho todo límite, recorre con amor y deleite los espacios infinitos que abre para ella este poeta. Pero cuando el mozo se hace luego hombre y vuelve del reino de las ideas a las limitaciones de la experiencia, pierde mucho, muchísimo de aquel amor entusiasta, aunque nada pierda del respeto que todos deben, y particularmente los alemanes, a fenómeno tan singular, a genio tan extraordinario, a tan refinado sentimiento y a tan alto mérito.

He dicho que este poeta sobresale especialmente en el género elegíaco, y apenas será necesario justificar por lo menudo esta afirmación. Capaz de toda fuerza y maestría en el ámbito entero de la poesía sentimental, puede llenarnos de agitación por arranques de extremo patetismo o mecernos en sentimientos de dulzura celestial; pero su corazón se inclina de preferencia a una melancolía de elevada espiritualidad: por muy sublimes que sean las melodías de su arpa y de su lira, las lánguidas notas de su laúd resonarán siempre con tono más sincero, más hondo y más conmovedor. Pregunto a cualquier espíritu de sensibilidad afinada si no daría toda la audacia y fuerza, todas las ficciones, todas las descripciones magníficas, todas las muestras de elocuencia oratoria de la Mesíada, todo el centelleo de las metáforas en que tan particularmente feliz es nuestro poeta, por los tiernos sentimientos que exhalan la elegía a Ebert, el espléndido Bardale, las Tumbas tempranas, la Noche de estío, el Lago de Zurich y muchos otros poemas de esta especie. Y así estimo la Mesíada como un tesoro de emociones elegíacas y de cuadros ideales, aunque me satisfaga muy poco como exposición de un argumento y como obra épica.

Quizás debiera yo, antes de pasar a otro tema, recordar también los méritos de Uz, Denis, Gessner (en su Muerte de Abel), Jacobi, von Gerstenberg, Holthy, von Gockingk y muchos otros dentro del mismo género, todos los cuales nos conmueven por ideas y han compuesto poesía sentimental en el sentido antes fijado. Pero mi intención no es escribir una historia de la poesía alemana, sino aclarar lo dicho más arriba por algunos ejemplos tomados de nuestra literatura. Quería mostrar la diversidad del camino recorrido hacia una misma meta por poetas antiguos y modernos, ingenuos y sentimentales; quería mostrar que si los unos nos mueven por la naturaleza, la individualidad y la viviente sensorialidad, los otros, valiéndose de ideas y de una elevada espiritualidad, revelan influjo no menos poderoso sobre nuestras almas, aunque sí menos amplio.

Por los ejemplos citados hemos visto cómo trata el poeta sentimental un argumento natural; pero también podría ser interesante saber cómo se conduce el poeta ingenuo ante un argumento sentimental. Este problema parece completamente nuevo y de muy especial dificultad, ya que en el mundo antiguo e ingenuo no existía tal especie de argumentos, mientras en el moderno quizá falte el poeta adecuado. Sin embargo el genio ha abordado también este problema y lo ha resuelto de manera admirablemente feliz. Un carácter que abraza con ardor un ideal y huye de la realidad para perseguir un ente infinito e inmaterial que busca incesantemente fuera de sí lo que incesantemente destruye dentro de sí mismo; para quien sólo sus sueños son lo real y sus experiencias no son nunca otra cosa que limitaciones; que, en fin, en su propia existencia ve no más que una barrera a la cual, como es justo, derriba también para alcanzar la realidad verdadera, este peligroso extremo del carácter sentimental lo ha tomado como asunto un poeta en quien la naturaleza obra más fiel y límpidamente que en ningún otro, y que entre todos los poetas modernos es quizás el que menos se aleja de la verdad sensible de las cosas.

Es interesante ver con qué feliz instinto ha venido a concentrarse en el Werther todo aquello que nutre el carácter sentimental: riera desdichada exaltación amorosa, sensibilidad para la naturaleza sentimientos religiosos. Espíritu de contemplación filosófica, y en fin, para no olvidar nada, el sombrío mundo ossiánico, informe y desolado. Si a esto se agrega la manera tan poco cordial, y hasta hostil, con que la realidad lo enfrenta, y la forma en que todo, desde fuera, se reúne para rechazar al atormentado hacia su mundo ideal, no se ve posibilidad alguna de que semejante carácter pudiera escapar de este círculo. En el Tasso, del mismo poeta, reaparece esta oposición, aunque entre caracteres muy distintos. También en su última novela, como en la primera, se contraponen el espíritu poético al prosaico sentido común, lo ideal a lo real, el modo subjetivo de representación al objetivo - pero ¡con cuánta variedad! Y hasta en el Fausto

volvemos a hallar la misma oposición, aunque por cierto, como el asunto lo exigía, materializada con trazos mucho más gruesos por una y otra parte. Bien valdría la pena intentar una exposición del desarrollo psicológico de este carácter, representado de cuatro maneras tan distintas.

Ya antes hemos observado que la disposición de ánimo meramente ligera y jovial, cuando no se apoya en una íntima plenitud de ideas, no ofrece todavía condición ninguna para la sátira jocosa, por muy liberalmente que el juicio común la tome por tal; y lo que no sea más que tierna melancolía y blandura tampoco ofrece semejante base a la poesía elegíaca. En ambos casos falta para el verdadero talento poético ese principio de energía que debe dar vida al argumento para producir la verdadera belleza. Los productos de ese género tierno, lo único que pueden hacer es precisamente enternecernos y halagar la sensibilidad, sin confortar el corazón ni ocupar el espíritu. La continua propensión a esta forma de sensibilidad debe por fuerza acabar por enervar el carácter y sumergirlo en un estado de pasividad del cual no podrá brotar ninguna realidad ni para la vida exterior ni para la interior. Muy bien se ha hecho, pues, en perseguir con burla inexorable esta calamidad de la sensiblería lacrimosa<sup>19</sup> que por mala interpretación y peor imitación de ciertas obras excelentes empezó a cobrar auge en Alemania desde hace unos dieciocho años, aunque la indulgencia que se tiende a mostrar con la contraparte, no mucho mejor, de esa caricatura elegíaca, con la burla-nería, con la sátira desalmada y el capricho insípido, revela con bastante claridad que el empeño con que se la ha castigado no se fundaba en, motivos totalmente puros. En la balanza del verdadero gusto lo uno no puede valer más que lo otro, pues a ambos les falta el contenido estético que sólo se encuentra en el íntimo enlace de espíritu y materia y en la relación que una obra sea capaz de mantener al mismo tiempo con la facultad de sentir y con la de pensar.

Se ha hecho burla de Siegwart y su historia de convento<sup>20</sup> y se admiran los Viajes al mediodía de Francia sin embargo ambas producciones merecen igualmente cierto grado de estimación y son igualmente indignas de elogio incondicional. La primera de estas novelas tiene a su favor un sentimiento verdadero aunque exasperado; la otra un humorismo ligero y un entendimiento despierto y fino; pero así como la una carece por completo de la debida sobriedad de inteligencia, así parece la otra de dignidad estética. La primera, frente a la experiencia, resulta un tanto ridícula; la otra, frente al ideal, casi despreciable. Pero como la belleza verdadera debe armonizar por una parte con la naturaleza y por otra con el ideal, ninguna de las dos obras puede pretender el nombre de bella. Con todo, es natural y justo, y lo sé por propia experiencia, que la novela de Thümmel se lea con gran placer. Como sólo ofende las exigencias que nacen del ideal - exigencias que, por lo tanto, la mayoría de los lectores no se plantea en absoluto y que la mejor parte de ellos no se plantea precisamente cuando se pone a leer novelas, - y como, por lo demás, las otras exigencias del espíritu y del cuerpo se cumplen en grado no común, ese libro debe ser y seguirá siendo, con razón, favorito de nuestra época y de todas aquellas en que se escriben obras literarias sin más fin que el de agradar, y en que sólo se leo para procurarse placer.

Pero ¿caso la historia de la poesía no ofrece hasta obras clásicas que parecen ofender de manera parecida la alta pureza del ideal y alejarse muchísimo, por lo material de su contenido, de esa espiritualidad que aquí exigimos a toda obra estética? Lo que el lírico mismo, casto apóstol de la musa, puede permitirse ¿le ha de estar vedado al novelista, que es apenas su hermanastro y que tiene todavía tan estrecho contacto con la tierra? Tanto más difícil me es eludir aquí este problema cuanto que, así en el género elegíaco como en el satírico, hay obras maestras que parecerían buscar y recomendar una naturaleza muy distinta de la que consideramos en este ensayo, y defenderla no tanto de las malas costumbres como de las buenas. Así pues, o habría que desechar esas obras poéticas, o es que el concepto aquí fijado de poesía elegíaca lo hemos admitido demasiado arbitrariamente.

Lo que puede permitirse al poeta, se ha dicho, ¿no ha de tolerarse al narrador en prosa? La respuesta está ya implícita en la pregunta misma: lo que se concede al poeta no vale en modo alguno para quien no lo sea. Pues ya en el concepto del poeta, y sólo en él, va envuelta la causa de aquella libertad que pasa a ser mera licencia despreciable en cuanto no puede derivarse de los más altos y nobles elementos que constituyen su esencia.

Las leyes del decoro son extrañas a la naturaleza incontaminada; sólo la experiencia de la corrupción es lo que les dio origen. Pero una vez hecha esa experiencia y desaparecida la inocencia natural de las costumbres, se vuelven leyes sagradas que ningún ser moral puede infringir. Valen en el mundo artificial con el mismo derecho con que las leyes de la naturaleza rigen en el mundo ingenuo. Pero precisamente lo que hace al poeta es que

anula en su espíritu todo aquello que recuerde un mundo artificial, y que sabe reconstituir la naturaleza en su simplicidad originaria. Y habiéndolo hecho queda por eso mismo absuelto de todas aquellas leyes merced a las cuales un corazón seducido se pone a cubierto de sí mismo. Es puro, es inocente, y lo que está permitido a la naturaleza inocente lo está también a él. Si tú, que lo lees u oyes, ya no lo eres, y ni siquiera puedes volver a serlo momentáneamente gracias a su presencia purificadora, es desgracia tuya y no suya. Eres tú quien lo abandona; él no ha cantado para ti.

Podemos, pues, con respecto a este género de libertades, establecer lo siguiente:

Primero: sólo la naturaleza puede justificarlas. No pueden ser, por tanto, obra del albedrío y de una imitación intencionada; pues en ningún caso hemos de perdonar a la voluntad, siempre orientada por leyes morales, que favorezca lo sensorial. Deben ser, pues, ingenuidad. Pero para que podamos convencernos de que lo son realmente, tenemos que verlas apoyadas y acompañadas por todas las otras cosas que se fundan también en la naturaleza, puesto que sólo reconocemos la naturaleza en la estricta consecuencia, unidad y uniformidad de sus efectos. Sólo a un corazón que desprecia siempre todo artificio, aun en los casos en que le sea útil, le permitimos liberarse de la naturaleza allí donde ella oprime y limita; sólo a un corazón que se somete a todas las ataduras de la naturaleza le permitimos hacer uso de sus libertades. Todos los demás sentimientos de semejante hombre han de llevar por lo tanto la marca de la naturalidad. Debe ser verdadero, simple, libre, franco, sensible, recto. Todo disimulo, todo engaño, toda arbitrariedad, todo mezquino egoísmo deben estar desterrados de su carácter, ni ha de haber rastro alguno de ello en su obra.

Segundo: sólo la naturaleza bella puede justificar tales libertades. No han de ser, pues, explosión unilateral de la concupiscencia, porque todo lo que procede de la mera necesidad es despreciable. De la totalidad y plenitud de la naturaleza humana deben brotar también estas energías sensoriales. Deben ser humanidad. Pero para poder decidir si lo que las exige es la totalidad de la naturaleza humana, y no sólo una necesidad unilateral y vulgar de la sensorialidad, tenemos que ver representado el todo del que ellas forman un aspecto aislado. En sí misma la sensibilidad sensorial es cosa inocente que no nos afecta. Si nos desagradea en un hombre, es por ser rasgo de animalidad y porque atestigua en él una falta de verdadera y cabal humanidad; si nos ofende en una obra poética, es sólo porque pretendiendo agradarnos nos considera también a nosotros como capaces de semejante falla. Pero si en el hombre a quien sorprendemos en estas licencias, vemos obrar la humanidad en toda su restante extensión, y si en la obra en que se han tomado libertades de este género, se nos aparece expresada la humanidad en todos sus aspectos, se elimina aquel motivo de desagrado y podemos entonces con no turbada alegría deleitarnos en la expresión ingenua de la naturaleza verdadera y bella. Así el mismo poeta que puede permitirse hacernos copartícipes de sentimientos humanos tan bajos, debe saber, por otra parte, elevarnos a todo lo que en el hombre sea grande, bello y sublime.

Y de este modo habríamos encontrado la medida que pudiéramos aplicar con certeza a todo poeta que de alguna manera se atreve a alzarse contra el decoro y lleva hasta estos límites su libertad en la representación de la naturaleza. Su producción será vulgar, baja y, sin excepción alguna, inadmisibles cuando sea fría y vacua, porque mostrará entonces su origen intencionado en una necesidad vulgar y revelará una infame asechanza a la concupiscencia de, nuestros deseos. Será, en cambio, bella, noble y digna de aplauso, pese a todos los reparos de una frígida decencia, cuando sea ingenua y sepa reunir espíritu y corazón.<sup>21</sup>

Si se me opone que, aplicando esta medida, la mayoría de la literatura narrativa francesa de ese género y sus más felices imitaciones en Alemania podrían no salir muy bien paradas -y que acaso lo mismo ocurriría, en parte, con muchas producciones de nuestro poeta más gracioso y espiritual<sup>22</sup>, sin excluir siquiera sus obras maestras -, nada tengo que replicar. Mi afirmación carece en sí de toda novedad y sólo me limito aquí a aducir las razones para una sentencia dictada sobre esta materia, desde hace ya mucho tiempo, por todos los espíritus de sensibilidad superior. Pero estos mismos principios que para aquellas obras parecen quizás demasiado rigurosos, podrían considerarse tal vez demasiado benignos para algunas otras. Porque no niego que las mismas razones por las cuales considero absolutamente indisciplinables los cuadros seductores del Ovidio romano y del alemán<sup>23</sup>, así como los de un Crébillon, Voltaire, Marmontel (que se califica a sí mismo de narrador moral),<sup>24</sup> Laclos y de muchos otros, me reconcilian con las elegías del Propertio romano y las del alemán<sup>25</sup> y hasta con más de una denigrada producción de Diderot<sup>26</sup>, pues aquéllos no son más que chistosos, prosaicos y lascivos, pero éstos son poéticos, humanos e ingenuos.<sup>27</sup>

## IDILIO

Me quedan todavía por decir algunas palabras sobre esta tercera especie de la poesía sentimental; sólo pocas palabras, pues dejo para otra ocasión el desarrollar más extensamente este tema, que lo exige de especial manera.<sup>28</sup>

Idea general de esta especie poética es la representación artística de la humanidad inocente y feliz. Como tal inocencia y felicidad parecerían inconciliables con el artificio de una sociedad mas numerosa y de cierto grado de desarrollo y refinamiento, los poetas trasladaron el escenario del idilio desde el tumulto de la ciudad a la simple vida pastoril, y lo situaron rentes del comienzo de la cultura, en la infancia de la humanidad. Pero es fácil comprender que semejante disposición es meramente accidental, que no ha de tomarse en cuenta como finalidad del idilio sino sólo como el camino más natural hacia él. La finalidad misma nunca es otra que la de representar al hombre en estado de inocencia, es decir, en una situación. de armonía y de paz consigo mismo y con lo exterior.

Pero tal situación no sólo ocurre antes de que la cultura comience, sino que la cultura, si ha de tener en todos los casos una sola y precisa tendencia, mira hacia ella como a su fin último. Lo único que puede reconciliar al hombre con todos los males a que está sometido en el camino de la cultura es la idea de ese estado y la fe en su posible realización; y si sólo fuese una quimera, estarían perfectamente justificadas las quejas de quienes proclaman que el crecimiento de la sociedad y el cultivo de la mente no es más que un mal, y que reputan aquel estado natural, que la humanidad abandonó, como su verdadero fin. Así es que para el hombre de quien ya se ha apoderado la cultura, tiene infinita importancia lograr una confirmación sensorial de la posibilidad de corporizar esa idea en el mundo sensible y dar realidad a aquel estado; y como la experiencia real, muy lejos de alimentar esta fe, más bien la contradice de continuo, la facultad poética acude aquí, como tantas otras veces, en auxilio de la razón, para dar forma a aquella idea y realizarla en un caso determinado.

Cierto que esa inocencia de la vida pastoril es también una representación poética, y la imaginación debía ya, por tanto, mostrarse creadora; pero aparte de que el problema era entonces muchísimo más simple y fácil de resolver, ya en la experiencia misma se daban los rasgos aislados, que sólo era preciso escoger y enlazar en un todo. Bajo un cielo feliz, en la sencillez del estado primitivo, con un saber limitado, la naturaleza se satisface sin esfuerzo y el hombre no se pervierte antes de verse estrechado por la necesidad. Todos los pueblos que tienen historia tienen un paraíso, un estado de inocencia, una edad de oro; y hasta cada hombre tiene su paraíso, su edad de oro, que él recuerda con más o menos fervor según el grado en que entre en su carácter el elemento poético. La experiencia misma ofrece, pues, bastantes rasgos para la pintura que el idilio pastoril tiene como tema. No obstante, el idilio es siempre una ficción bella y conmovedora, y el talento poético, al representarlo, ha trabajado en verdad por el ideal. Pues para el hombre que ya se ha apartado de la simplicidad de la naturaleza y ha sido entregado al peligroso gobierno de su razón, es de enorme importancia volver a contemplar las leyes de la naturaleza en un claro paradigma y poder purificarse una vez más, en este fiel espejo, de las corrupciones del arte. Pero hay en esto una circunstancia que quita mucho de su valor estético a tales composiciones. Puestas antes del comienzo de la cultura, excluyen, a la vez que sus inconvenientes, todas sus ventajas, y se encuentran por esencia en necesario conflicto con ella. Nos llevan pues, era teoría, hacia atrás, mientras que, en la práctica, nos hacen avanzar y nos mejoran. Colocan desgraciadamente detrás de nosotros la meta hacia la que debían llevarnos, por lo cual sólo pueden inspirarnos el triste sentimiento de una pérdida, no la alegría de la esperanza. Puesto que para cumplir su finalidad tienen que suprimir todo arte y simplificar la naturaleza humana, ocurre que, ofreciendo el máximo contenido para el corazón, ofrecen demasiado poco para el espíritu, y muy pronto concluye su monótono ciclo. Sólo podemos, pues, amarlas y buscarlas cuando, necesitamos del sosiego, no cuando nuestras fuerzas se inclinan al movimiento y actividad. Sólo pueden curar el ánimo enfermo, no alimentar el sano; no son capaces de estimular, sino de calmar. Esta falla, que tiene su fundamento en la índole del idilio pastoril, ningún arte de poetas ha podido remediarla. Ciertamente es que tampoco a ese género literario le faltan entusiastas aficionados, y hay bastante lectores capaces de preferir un Amyntas y una Da-phnis a las primeras obras maestras de la musa épica y dramática; pero en tales lectores no es tanto el gusto el que juzga de las obras como la necesidad individual, y por consiguiente su juicio no puede aquí tomarse en cuenta. El lector de inteligencia y sensibilidad no desconoce por cierto el valor de esas composiciones, pero es más raro que le atraigan, y tardan menos en saciarle. En el momento preciso de la necesidad ejercen, en cambio, influjo tanto más potente; pero la

verdadera belleza nunca ha de tener que aguardar tal ocasión, sino que más bien ha de provocarla.

Lo que aquí reprocho al idilio pastoril se aplica únicamente, sea dicho de paso, al sentimental; pues el ingenuo nunca puede padecer falta de contenido, ya que esto va implicado en su misma forma. En efecto, toda poesía debe tener contenido infinito (sólo por eso es poesía), pero cabe cumplir este requisito de dos modos diversos. Puede ser un infinito por su forma, cuando representa su objeto con todos sus límites, cuando lo individualiza, y puede ser un infinito por su materia, cuando quita a su objeto todos los límites, cuando lo idealiza; es decir, ya por una representación absoluta, ya por representación de algo absoluto. El primer camino es el que sigue el poeta ingenuo; el segundo, el sentimental. El ingenuo no puede errar, pues, en el contenido, con tal que se atenga fielmente a la naturaleza, que es siempre y en todo respecto limitada, vale decir, infinita por la forma. En cambio, al sentimental le estorba la naturaleza con su permanente limitación, pues ha de poner en su objeto un contenido absoluto. El sentimental, por lo tanto, no sabe aprovechar bien su ventaja cuando toma prestados del ingenuo sus objetos, que en sí mismos son por completo indiferentes y que sólo por la manera de ser tratados se vuelven poéticos. Se impone así, sin ninguna necesidad, los mismos límites que el ingenuo, pero sin tener la posibilidad de realizar plenamente la limitación ni de competir con él en el carácter absolutamente determinado de la exposición, cuando debería más bien alejarse del poeta ingenuo en lo tocante al objeto, ya que sólo mediante el objeto puede compensar las ventajas que el ingenuo le lleva en la forma.

Si aplicamos ahora lo dicho al idilio pastoril de los poetas sentimentales, quedará aclarado por qué estos poemas, a pesar de todo su despliegue de genio y arte, no pueden satisfacer plenamente al corazón y al espíritu. Han realizado un ideal conservando sin embargo el estrecho y mezquino ambiente pastoril, cuando lo cierto es que hubieran debido elegir, o un mundo distinto para el ideal, o una distinta manera de representación para ese ambiente de pastores. Persiguen el ideal hasta el punto justo en que la representación pierde en cuanto a su verdad individual, y por otro lado alcanzan tal grado de individualidad que el contenido ideal resulta perjudicado. Un pastor de Gessner, por ejemplo, no puede entusiasmarnos como naturaleza ni por la fidelidad de la imitación, pues para esto es un ser demasiado ideal, ni puede tampoco satisfacernos como un ideal por la infinitud de la idea, pues para esto otro es una criatura demasiado insignificante. Así, agrada hasta cierto punto a toda clase de lectores, sin excepción, porque procura unir lo ingenuo y lo sentimental y satisface de esta manera, en alguna medida, las dos condiciones opuestas que pueden exigirse de un poema; pero como el poeta, en su esfuerzo de reunir ambas cosas, no hace plena justicia a la una ni a la otra, y así ni es del todo naturaleza ni es del todo ideal, no puede por eso mismo arrostrar satisfactoriamente el fallo de un gusto riguroso, que en materia estética no tolera cosas a medias. Es curioso que este defecto se extiende también al lenguaje de Gessner, que vacila, sin decidirse, entre la poesía y la prosa, como si el poeta temiera que el verso lo alejara demasiado de la naturaleza real y que la prosa le hiciera perder su vuelo poético. Más alta satisfacción nos proporciona Milton con su magnífica descripción de la primera pareja humana y del estado de inocencia en el Paraíso - el más bello idilio que conozco en el género sentimental. Aquí la naturaleza es noble, espiritual, rica a la vez en superficie y con profundidad; el más alto contenido humano se viste de la forma más graciosa.

Es decir que también en el idilio, como en todos los otros géneros poéticos, hay que elegir de una vez por todas entre la individualidad y la idealidad; pues querer cumplir al mismo tiempo con ambos requisitos, mientras no hayamos alcanzado la meta de la perfección, es el camino más seguro para errar en lo uno y en lo otro. Si el moderno se siente lo bastante poseído de espíritu griego para que, no obstante lo rebelde de su materia, pueda competir con los griegos en el propio terreno de ellos, es decir en el de la poesía ingenua, hágalo en forma plena y exclusiva y sobrepóngase a todas las exigencias del gusto sentimental de la época. Ciertamente difícilmente podrá alcanzar a su modelo; entre el original y el más feliz imitador mediará siempre una notable distancia. Pero en ese camino tendrá, no obstante, la certidumbre de producir una obra genuinamente poética<sup>29</sup>. Si en cambio el impulso poético sentimental lo lleva hacia el ideal, persígalo también plenamente, con toda pureza y no se detenga antes de alcanzar la cumbre, sin volver la mirada para ver si la realidad puede seguirle. Desdeñe el indigno expediente de rebajar el contenido del ideal para ajustarlo a la indigencia humana, y de eliminar el espíritu para poner en juego el corazón con tanta mayor facilidad. No nos vuelva a llevar a la infancia para que compremos con las más preciosas adquisiciones del entendimiento una quietud que no puede durar más de lo que dure el sopor de nuestras fuerzas

espirituales; antes bien, hagamos avanzar hacia nuestra mayoría para darnos a sentir la armonía superior que recompensa al que lucha y hace feliz al que vence. Propóngase un idilio que realice también aquella inocencia pastoril en hombres cultivados y en todas las circunstancias de la vida más activa y fogosa, del pensamiento más amplio, del arte más depurado y sutil, del más alto refinamiento social; un idilio, en suma, que guíe al hombre hasta el Elíseo, ya que no podemos volver a la Arcadia.

El concepto de este idilio es el de un conflicto plenamente resuelto tanto en el individuo como en la sociedad, el de una libre amalgama de las inclinaciones con la ley, el de una naturaleza purificada y elevada a suprema dignidad moral; en pocas palabras, no es otro que el ideal de la belleza aplicado a la vida real. Su carácter consiste, pues, en que toda oposición entre la realidad y el ideal, que había proporcionado materia a la poesía satírica y a la elegíaca, aparezca completamente resuelta y cese también con ello toda pugna de sentimientos. La impresión dominante de esta forma poética sería pues la serenidad, pero la serenidad de la perfección, no la de la indolencia; serenidad que fluye del equilibrio, no del estancamiento de las fuerzas; de la plenitud, no de la vaciedad, y que se acompaña de un sentimiento de infinito poder. Pero precisamente porque se hace a un lado toda resistencia, resulta aquí muchísimo más difícil que en los dos géneros poéticos precedentes provocar el movimiento, sin el cual no es posible imaginar, en ningún caso, efecto poético alguno. Debe haber la más perfecta unidad, pero sin que quite nada a la multiplicidad; se ha de satisfacer el ánimo, pero sin que por ello cese el esfuerzo y afán. La solución de este problema es precisamente lo que la teoría del idilio ha de proporcionarnos.

Sobre las relaciones entre uno y otro género, y entre ambos y el ideal poético, hemos llegado, pues, a las siguientes conclusiones.

La naturaleza ha concedido al poeta ingenuo el don de obrar siempre como unidad indivisa, de ser en todo instante un todo autónomo y completo, y representar al hombre en su realidad, de acuerdo con su pleno contenido. Al sentimental le ha conferido el poder, o más bien le ha impreso el vivo impulso, de reconstituir por sí mismo aquella unidad que la abstracción había anulado en él; de completar en sí la humanidad, y de transportarse de un estado de limitación a otro de infinitud<sup>30</sup> Pero tarea común de ambos es dar a la naturaleza humana su plena expresión, sin lo cual ni siquiera podrían llamarse poetas; sólo que el poeta ingenuo aventaja siempre al sentimental por la realidad sensible, ya que cumple como hecho real lo que el otro apenas trata de alcanzar. Y esto es también lo que experimenta todo aquel que se observe a sí mismo cuando goza de un peana ingenuo. En tales momentos siente que están activas todas las fuerzas de su humanidad; no necesita nada; es un todo en sí mismo; sin hacer ninguna distinción en su sentimiento, se deleita a la vez en su actividad espiritual y en su vida sensible. En muy otro estado de ánimo lo coloca el poeta sentimental. En este caso no siente más que un vivo impulso de producir dentro de sí la armonía que de hecho experimentaba en el otro caso; de transformarse en un todo; de exteriorizar en forma perfecta la humanidad que hay en él. Por eso el espíritu está aquí en movimiento, tenso, fluctuante entre sentimientos contradictorios, mientras allí está sosegado, distendido, en armonía consigo mismo y plenamente satisfecho.

Pero si el poeta ingenuo aventaja por un lado al sentimental en la realidad de su objeto y puede dar existencia sensible a aquello para lo cual el sentimental sólo puede provocar un vivo anhelo, el sentimental tiene a su vez sobre el ingenuo la gran ventaja de que está en condiciones de dar al anhelo un objeto más grande que el que el ingenuo ha logrado y podía lograr. Sabido es que toda realidad se queda a la zaga del ideal; todo lo existente tiene sus límites, pero el pensamiento es ilimitado. Así es que de esa limitación, a que toda cosa sensible está sometida, padece también el poeta ingenuo, mientras que la absoluta libertad de la ideación viene a beneficiar al sentimental. EL uno cumple pues su cometido; pero ese cometido es ya de por sí de alcance limitado; el otro, aunque ciertamente no cumple del todo el suyo, tiene por misión un infinito. También en este punto puede ilustrarle a cada cual su propia experiencia. De la lectura del poeta ingenuo pasa uno fácil y gustosamente a la efectiva actualidad; el sentimental siempre nos predispone, por unos instantes, contra la vida real. Esto proviene de que la infinitud de la idea dilata nuestro espíritu, por decir así, más allá de su diámetro natural, de suerte que nada de cuanto existe puede ya llenarlo. Preferimos sumergirnos contemplativamente en nosotros mismos, donde para el anhelo excitado encontramos alimento en el mundo de las ideas, en lugar de tender hacia objetos sensibles proyectándonos fuera de nosotros. La poesía sentimental es fuente de recogimiento y silencio, y a ello nos invita; la ingenua es hija de la vida, y a la vida vuelve a conducirnos.

He dicho que la poesía ingenua es un favor de la naturaleza, para recordar que la

reflexión no tiene en ella participación alguna. Es un lance feliz que no necesita mejora cuando sale bien, pero que tampoco la admite cuando falla. Toda la obra del talento ingenuo se cumple cabalmente en la sensibilidad; ahí radica su fuerza y su Límite. Si no ha empezado, pues, por sentir poéticamente -es decir, en forma plenamente humana-, no habrá arte que pueda ya reparar esta falta. La crítica sólo podrá ayudarlo a advertir la :alta, pero no reemplazarla por belleza alguna. Todo lo que el poeta ingenuo haga, debe hacerlo por su naturaleza; poco es lo que puede por su libertad. Y cumplirá plenamente las exigencias implicadas por su definición, en cuanto la naturaleza obre en él de acuerdo con una interior necesidad. Ciertamente, todo lo que ocurre por naturaleza es necesario, y lo es también todo producto - por muy malogrado que resulte- del talento ingenuo, al cual nada es más extraño que la arbitrariedad; pero una cosa es la coacción del instante, y otra la interior necesidad del todo. Considerada como un todo, la naturaleza es autónoma e infinita; en cambio, en cada uno de sus efectos, tomado aisladamente, es necesitada y limitada. Por lo tanto, esto se aplica también a la naturaleza del poeta. Aun. el momento más feliz en que él pueda encontrarse, depende de una situación anterior; de ahí que sólo pueda atribuírsele asimismo una ,necesidad condicionada. Ahora bien, el problema que se le plantea al poeta es elevar una situación particular a totalidad humana, darle por consiguiente un fundamento absoluto y necesario en sí mismo. Del momento del entusiasmo ha de borrarse, pues, toda huella de necesidad temporal, y el objeto mismo, por muy limitado que sea, no debe limitar al poeta. Fácilmente se comprenderá que esto es sólo posible en la medida en que el poeta aporte al objeto una absoluta libertad y riqueza de aptitudes y esté ejercitado en abarcarlo todo con su plena humanidad. Pero tal ejercitación sólo puede dársela el mundo en que vive y con el cual tiene inmediato contacto. El poeta ingenuo está, pues, con respecto al mundo empírico, en una dependencia que el sentimental no conoce. Éste, ya lo sabemos, comienza a obrar en el punto en que aquél termina; su fuerza consiste en completar, con lo que extrae de sí mismo, un objeto incompleto, y transportarse, por su propia fuerza, de un estado de limitación a otro de libertad. Así el poeta ingenuo necesita recibir de fuera una ayuda ahí donde el sentimental se nutre y depura por sí mismo; debe ver a su alrededor una naturaleza rica en formas, un mundo poético, una humanidad ingenua, pues ha de completar su obra en la impresión sensible. Cuando le falta esta ayuda exterior, cuando se ve rodeado de una materia insulsa, pueden ocurrir dos cosas. Si el género es lo que prevalece en él, se sale de su especie y se vuelve sentimental con tal de seguir siendo poético; o, si el carácter específico mantiene su preponderancia, se sale de su, género y, con tal de seguir siendo naturaleza, se vuelve naturaleza común. El primer caso sería el de los más eximios poetas sentimentales de la antigüedad romana y de los tiempos modernos. Nacidos en otro siglo, trasplantados bajo otro cielo, ellos, que hoy nos conmueven por sus ideas, nos habrían encantado por su verdad individual y su belleza ingenua. Del otro inconveniente, me cuesta creer que pueda librarse del todo un poeta que, en medio de un mundo ordinario, no se resuelva a abandonar la naturaleza.

La naturaleza real, por supuesto. Pero nunca se podrá distinguir de ella con bastante cuidado la naturaleza verdadera, que es el asunto de los poemas ingenuos. La naturaleza real existe en todas partes, pero tanto más rara es la naturaleza verdadera, pues a ella corresponde una necesidad interior de la existencia. Es naturaleza real todo estallido de la pasión, por muy vulgar que sea; podrá ser también naturaleza verdadera, pero no verdadera naturaleza humana; pues ésta exige que en todas sus manifestaciones participe el libre albedrío, cuya expresión es siempre la dignidad. Toda bajeza moral es real naturaleza humana, pero no es - esperémoslo así- verdadera naturaleza humana, que no puede ser sino noble. Son incalculables las aberraciones del gusto a que ha llevado, tanto en la crítica como en la creación misma, ese confundir la naturaleza humana real con la verdadera: las trivialidades que en poesía se admiten y hasta se elogian porque desgraciadamente son naturaleza real, el placer con que ciertas caricaturas que lo oprimen a uno y lo ahuyentan del mundo real se ven cuidadosamente conservadas en el mundo poético como fieles retratos de la vida. El poeta puede, sin duda, imitar también la naturaleza mala, y en el caso del satírico esto ya va envuelto en su misma definición; pero entonces su bella naturaleza propia ha de transportar el objeto, y la materia ruin no ha de arrastrar consigo hacia tierra al imitador. Con tal que él mismo, por lo menos en el momento en que escribe, sea naturaleza humana verdadera, nada importa lo que nos pinte; pero si hemos de soportar un cuadro exacto de la realidad, será exclusivamente el que semejante poeta nos ofrezca. ¡Ay de nosotros los lectores si la mueca se refleja en la mueca, si el flagelo de la sátira cae en manos de aquel a quien la naturaleza había señalado para manejar látigo mucho más severo, si unos hombres que, desnudos de todo lo que se llama espíritu poético, sólo poseen la habilidad simiesca de la imitación

ordinaria, la ejercen, de modo horrible y repugnante, a costa de nuestro gusto!

Hemos visto que aun para el poeta ingenuo verdadero puede volverse peligrosa la naturaleza común; pues, en fin de cuentas, esa bella armonía entre el sentir y el pensar que constituye su carácter no es nada más que una idea, que en realidad nunca se alcanza del todo, y hasta en el genio más feliz de este tipo la sensibilidad siempre aventajará en algo a la voluntad autónoma. Pero la sensibilidad depende siempre, en mayor o menor grado, de la expresión exterior, y sólo un continuo movimiento de la facultad creadora (lo que no puede esperarse de la naturaleza humana) podría impedir que la materia ejerciera a veces ciego imperio sobre la sensibilidad. Y siempre que esto ocurre, el sentimiento poético se torna vulgar<sup>31</sup>

Entre todos los talentos de este tipo ingenuo, desde Homero hasta Bodmer, ninguno hubo que evitara por completo este escollo; pero no hay duda de que para quienes ofrece mayores peligros es para los que tienen que ponerse en guardia contra un ambiente vulgar, o los que, por falta de disciplina, han caído en un estado de abandono interior. A lo primero se debe el que aun escritores cultos no siempre se eximan de vulgaridades, y lo otro ha impedido a muchos magníficos talentos conquistar el puesto a que la naturaleza los llamaba. Los autores de comedias, cuyo genio es el que más se nutre de la vida real, son por eso mismo los más expuestos a la vulgaridad, como vemos en el ejemplo de Aristófanes y Plauto y en el de casi todos los poetas que después de ellos siguieron sus huellas. Cuánto nos hace descender a veces el sublime Shakespeare; con qué trivialidades nos atormentan Lope de Vega, Molière, Regnard, Goldoni; a qué ciénaga nos arrastra Holberg. Schlegel, uno de los más espirituales poetas de nuestra patria, y a cuyo talento no puede culparse de que no brille entre los primeros de esta clase; Gellert, poeta verdaderamente ingenuo; así como Rabener, y el mismo Lessing, si se me permite aquí nombrarlo - Lessing, ilustrado adepto de la crítica y tan vigilante juez de sí mismo -, hasta qué punto no expían todos, en mayor o menor medida, el insípido carácter de la naturaleza que escogieron para materia de su sátira. De los escritores más modernos de este género no menciono a ninguno, pues a ninguno puedo exceptuar.

Y por si no fuera bastante que el poeta ingenuo corra el peligro de acercarse demasiado a una realidad prosaica, ocurre que, por la facilidad con que se expresa, y precisamente por esa mayor aproximación a la vida real, de ánimos al imitador vulgar para ensayarse en el terreno poético. La poesía sentimental, aunque bastante peligrosa desde otro punto de vista, como demostraré luego, mantiene siquiera alejadas a estas gentes, pues no es para todos elevarse hasta las ideas; en cambio, la poesía ingenua les hace creer que ya el mero sentimiento, el mero humor, la mera imitación de la naturaleza real hacen al poeta. Pero nada es más repulsivo que un carácter trivial cuando le da por querer ser amable e ingenuo - él, que debiera ocultarse bajo todos los ropajes del arte para esconder lo repugnante de su índole. De ahí también las indecibles boberías que bajo el título de canciones ingenuas y humorísticas se dejan cantar los alemanes y que suelen divertirlos infinitamente ante una mesa bien provista. Se toleran estas miserias dando carta blanca al capricho, al sentimiento - pero un capricho, un sentimiento que nunca proscibiremos con bastante cuidado. En esto las musas de orillas del Pleisse se destacan por lo peculiar de su coro quejumbroso, y a ellas contestan las camenas del Leine y del Elba con no mejores acordes.

Por mucho que sea lo insípido de estas bromas, no es menos lo lastimero de las pasiones que resuenan en nuestros escenarios trágicos, pasiones que, en vez de imitar a la verdadera naturaleza, sólo logran una expresión torpe e innoble de la realidad, de suerte que cada vez que asistimos a una de estas orgías de lágrimas nos parece precisamente como si hubiéramos cumplido con un enfermo yendo a visitarlo al hospital, o como si hubiéramos leído La miseria humana de Salzmann. Peor aún es el caso de la poesía satírica y en especial de la novela humorística, que están ya por su naturaleza tan próximas a la vida común y que por lo tanto debieran en justicia, como todo puesto fronterizo, ponerse precisamente en las mejores manos. Por cierto que el menos llamado a convertirse en pintor de su época es aquel que sea criatura y caricatura de ella; pero como es cosa tan fácil encontrar algún personaje divertido, o aunque sólo sea un hombre gordo, entre los conocidos, y trazar su mueca sobre el papel con cuatro plumazos los enemigos jurados de todo espíritu poético sienten a veces la comezón de chapucear en este oficio y deleitar con tan hermoso parto a un círculo de dignos amigos. Una sensibilidad bien afinada nunca peligrará, sin duda, de confundir estos productos de la naturaleza vulgar con los espirituales frutos del talento ingenuo; pero lo que escasea es precisamente esa pureza de afinación y las más veces no se pretende otra cosa que satisfacer una necesidad sin que el espíritu formule exigencia alguna. La idea -tan mal entendida, por muy verdadera que sea en sí misma- de que nos recreamos en las obras

del espíritu bello, contribuye por su parte considerablemente a esta indulgencia, si es que puede hablarse de indulgencia allí donde no se sospecha nada que sea más elevado y donde tanto el lector como el escritor encuentran satisfacción de igual modo. Pues la naturaleza vulgar, cuando ha sido puesta en tensión, sólo puede recrearse en la vaciedad; y hasta el intelecto superior, si no se apoya en un proporcionado cultivo de los sentimientos, sólo descansa de sus fatigas en un goce sensorial falto de toda espiritualidad.

Si el genio poético debe poder elevarse, con libre y autónoma actividad, por encima de todos los límites accidentales, inseparables de cualquier situación determinada, para alcanzar la naturaleza humana en su absoluto poder, no debe, por otra parte, trasponer los límites necesarios que el concepto de naturaleza humana comporta; pues su misión y esfera es lo absoluto, pero sólo dentro de la humanidad. Hemos visto que el talento ingenuo corre el riesgo, no por cierto de transgredir esta esfera, pero sí de no llenarla totalmente, cuando cede demasiado a una necesidad exterior o a la exigencia accidental del momento, a costa de la necesidad interior. En cambio el genio sentimental, en su afán de alejar de la naturaleza humana todo límite, está expuesto al peligro de anularla por completo y de elevarse no sólo, como puede y debe, a la absoluta posibilidad, más allá de toda realidad determinada y limitada - o sea de idealizar -, sino de trasponer todavía la posibilidad misma - es decir, de divagar. Esta falla, por super-tensión, se funda en el carácter propio de su procedimiento, del mismo modo que la falla opuesta, la flojedad, tiene por base el método peculiar del talento ingenuo. Porque éste deja obrar ilimitadamente a la naturaleza, y como la naturaleza, en sus manifestaciones temporales tomadas una a una, padece siempre dependencia y necesidad, el sentimiento ingenuo nunca permanecerá lo bastante exaltado para poder hacer frente a las determinaciones accidentales del momento. El genio sentimental, por el contrario, abandona la realidad para elevarse a ideas y dominar su materia con libre autonomía; ;oro como la razón, de acuerdo con su ley, tiende siempre a lo incondicionado, el genio sentimental no siempre permanecerá lo bastante sereno para mantenerse ininterrumpida y uniformemente en las condiciones que el concepto de naturaleza humana implica, y a las cuales ha de estar siempre ligada la razón, aun en su actividad más libre. Esto podría ocurrir únicamente por un relativo grado de receptividad, sólo que en el poeta sentimental esa receptividad es superada por la actividad autónoma, en la misma medida en que ésta supera a aquélla en el poeta ingenuo. De ahí que, si en las creaciones del talento ingenuo se echa a veces de menos el espíritu, en las del sentimental suele uno preguntar en vano por el objeto. Ambos caerán, pues, aunque de modo totalmente opuesto, en el defecto de vaciedad, ya que tanto un objeto sin espíritu como un juego de espíritu sin objeto son la nada ante el juicio estético.

Todos los poetas que extraen su materia demasiado unilateralmente del mundo del pensamiento y a quienes lleva a la creación poética más bien una interior plenitud de ideas que no el empuje de la sensibilidad, están en mayor o menor peligro de caer en ese extravío. La razón atiende demasiado poco en sus creaciones a los límites del mundo sensorial y el pensamiento es siempre impulsado más allá del punto hasta el cual la experiencia puede seguirle. Pero si se, extrema tanto que ya no hay modo de que le corresponda experiencia alguna (pies hasta ahí puede y debe llegar lo bello ideal), sino que contradice las condiciones de toda posible experiencia, y por consiguiente, para realizarlo, debería abandonarse por completo la naturaleza humana, es entonces un pensamiento no ya poético, sino llevado a la exaltación - suponiendo desde luego que se haya anunciado como representable y artístico, pues de lo contrario ya es bastante con que no se contradiga a sí mismo. Si se contradice, ya no se trata de exaltación, sino de absurdo, puesto que lo que no tiene realidad ninguna no puede tampoco sobrepasar su medida. Pero si ni siquiera se anuncia como objeto para la fantasía, tampoco habrá exaltación, pues el puro pensar es ilimitado y lo que no tiene frontera tampoco la puede transgredir. Sólo ha de llamarse pues exaltado lo que infringe, si no la verdad lógica, sí la sensorial, y pretende sin embargo respetar esta verdad. Por eso, si un poeta tiene la desdichada ocurrencia de elegir para materia de su descripción caracteres que son simplemente sobrehumanos y que no deben representarse de otro modo, sólo puede asegurarse contra la exaltación renunciando a lo poético y no intentando siquiera que la imaginación realice el objeto. Pues si así lo hiciera, la imaginación trasladaría sus límites al objeto y lo convertiría de absoluto en limitado y humano (como son, por ejemplo, y deben también serlo, todas las divinidades griegas), o bien el objeto tomaría de la imaginación sus fronteras, es decir las suprimiría, en lo cual consiste, precisamente, la exaltación.

Es menester distinguir entre el sentimiento exaltado y la representación exaltada; aquí

no nos referimos más que a lo primero. El objeto del sentimiento puede no ser natural, pero el sentimiento mismo es naturaleza y debe por lo tanto emplear el lenguaje de la naturaleza. Si la exaltación en el sentimiento puede, pues, brotar de un cálido corazón y de dotes verdaderamente poéticas, lo exaltado de la representación atestigua siempre un corazón frío y muchas veces incapacidad poética. No es, por lo tanto, falta contra la cual haya que precaver al genio sentimental, sino que amenaza sólo a sus incompetentes imitadores; de ahí que éstos no desdeñan de ningún modo el acompañamiento de lo chabacano, de lo tonto y hasta de lo bajo. El sentimiento exaltado no deja de tener su parte de verdad, y como sentimiento real ha de poseer también, necesariamente, un objeto real. Por eso admite también, dado que es naturaleza, una expresión sencilla y, como viene del corazón, no equivocará tampoco el camino al corazón. Pero como su objeto no brota de la naturaleza, sino que es producido unilateral y artificiosamente por el intelecto, sólo tiene mera realidad lógica, y el sentimiento no es, por lo tanto, puramente humano. No es ilusorio lo que Heloisa siente por Abelardo Petrarca por su Laura, Saint Proux por su Julia Werther por su Carlota, ni lo que Agatón, Fancias, Peregrino Proteo (me refiero al de Wieland) sienten por sus ideales; el sentimiento es verdadero, sólo que el objeto es fingido y está fuera de la naturaleza humana. Si su sentimiento no se hubiese atendido más que a la verdad sensorial de los objetos, no habría podido tomar ese vuelo; por el contrario, un juego meramente arbitrario de la fantasía sin ningún contenido interior tampoco habría estado en condiciones de conmover el corazón, a quien sólo la razón conmueve. Esa exaltación merece pues reproche, no desdén, y quien se burla de ella hará bien en examinarse a sí mismo, no sea que deba acaso su prudencia a frialdad de corazón, su sensatez a falta de verdadera inteligencia. Así también la exagerada efusión en materia de galantería y honor que caracteriza las novelas de caballería, especialmente las españolas, y la escrupulosa delicadeza, extremada hasta el preciosismo, en las novelas sentimentales francesas e inglesas (de la mejor clase), no son sólo subjetivamente verdaderos, sino que aun desde el punto de vista objetivo no carecen de sustancia; son sentimientos genuinos que tienen en realidad fuente moral y sólo resultan reprobables porque trasponen los lindes de la verdad humana. Sin esa realidad moral ¿cómo sería posible que pudieran comunicarse con tanta fuerza y entrañable fervor, según nos lo muestra la experiencia? Lo mismo puede decirse también de la exaltación moral y religiosa y del arrebatado amor a la libertad y a la patria. Como los objetos de estos sentimientos son siempre ideas y no aparecen en la experiencia externa (pues lo que mueve, por ejemplo, al hombre apasionado por la política, no es lo que ve, sino lo que piensa), la imaginación autónoma dispone de una peligrosa libertad y no es posible, como en otros casos, reducirla a sus límites por la presencia sensible de su objeto. Pero ni el hombre en general, ni en particular el poeta; deben sustraerse a la ley de la naturaleza como no sea para someterse a la ley opuesta de la razón.; si han de abandonar la realidad, debe ser sólo por el ideal, pues a una de estas dos anclas debe estar afianzada la libertad. Pero el camino de la experiencia al ideal es muy largo y en medio está la fantasía con, su indomable arbitrariedad. Por eso no puede evitarse que el hombre en general, como en especial el poeta, cuando por la libertad del entendimiento se emancipan de los afectos sin que les empujen a ello las leyes de la razón, esto es, cuando abandonen la naturaleza por pura libertad, estén entretanto sin ley alguna y, por consiguiente, a merced de los devaneos de la fantasía.

La experiencia enseña que, en realidad, éste es el caso tanto de pueblos enteros como de individuos aislados que se sustrajeron a la segura guía de la naturaleza. Y es la misma experiencia la que nos ofrece también bastantes ejemplos de una aberración parecida en la poesía. Como la inspiración sentimental legítima, para elevarse a lo ideal, debe traspasar los límites de la naturaleza verdadera, la ilegítima traspone todo límite y llega a persuadirse de que ya el juego desordenado de la imaginación basta para constituir el entusiasmo poético. Al verdadero genio poético, que sólo se desentiende de la naturaleza por la idea, eso no puede sucederle manca o, a lo sumo, únicamente en los instantes de abandono, pues a él va su misma naturaleza puede llevarle a un modo exaltado de sensibilidad. Pero con su ejemplo puede inducir a otros al fantaseo, porque los lectores de viva fantasía y débil entendimiento sólo alcanzan a ver en él las libertades a que se ha atrevido contrariando la naturaleza real, sin que puedan seguirlo hasta las alturas de su necesidad interior. En este punto le ocurre al poeta sentimental lo que hemos visto en el ingenuo. Como éste realizaba por su naturaleza cuanto emprendía, el imitador vulgar no está dispuesto a admitir que su propia naturaleza sea guía menos eficaz. De ahí que obras maestras de la especie ingenua tendrán, por lo común, un séquito de los más tontos y sórdidos calcos de la naturaleza vulgar; y los modelos de arte sentimental, un numeroso ejército de producciones fantásticas, como puede comprobarse fácilmente en

la literatura de cualquier pueblo.

Suelen emplearse con respecto a la poesía dos principios que son en sí perfectamente acertados pero que se anulan mutuamente si les damos el sentido en que por lo común se temen. Del primero, "que la poesía sirve para placer y recreación", ya hemos dicho más arriba que favorece no poco la vaciedad y vulgaridad en las obras poéticas; con el otro principio, "que la poesía sirve al ennoblecimiento moral del hombre", lo que se propugna es la exaltación. No estará de más ilustrar con algún mayor detenimiento ambos principios, con tanta frecuencia citados y que tan a menudo se interpretan con total desacierto y se aplican tan inhábilmente.

Llamamos recreación el pasar de una situación violenta a otra que nos es natural. Todo estriba aquí, pues, en precisar dónde colocamos nuestro estado natural y qué entendemos por estado violento. Si colocamos lo primero, simplemente, en un libre juego de nuestras fuerzas físicas y en el emanciparnos de toda coacción, entonces cualquier actividad racional, puesto que ejerce resistencia contra la sensorialidad, vendrá a ser una violencia que obra sobre nosotros: y en el reposo del espíritu, ligado a movimiento sensorial, consistirá el verdadero ideal de recreación. Si en cambio situamos nuestro estado natural en una ilimitada capacidad para toda expresión humana y en la facultad de poder disponer con igual libertad sobre todas nuestras fuerzas, cualquier separación y aislación de estas fuerzas será un estado de violencia, y el ideal de recreación será el restablecimiento de nuestra naturaleza total después de tensiones unilaterales. El primer ideal se impone, pues, simplemente por la necesidad de la naturaleza sensorial, el segundo por la autonomía de la naturaleza humana. No creo que teóricamente haya que plantearse siquiera el problema de cuál de esas dos especies de recreación es la que la poesía puede y debe proporcionar, pues a nadie le gustará aparecer copio si estuviera tentado de posponer el ideal de humanidad al de animalidad. Sin embargo, las exigencias que en la vida real suelen hacerse a las obras poéticas derivan preferentemente del ideal sensorial y, las más de las veces, aunque no se le tenga en cuenta ciertamente para decidir el respeto que se tributa a estas obras, se decide por él la inclinación y la elección de las lecturas favoritas. El estado espiritual de la mayoría de los hombres es, por una parte, trabajo tenso y agobiador, y por otra, placer adormecedor. Pero sabemos que lo primero hace que la necesidad sensible de reposar el espíritu y de suspender la acción sea mucho más apremiante que la necesidad moral de armonía y de una absoluta libertad de obrar, pues debe empezarse por satisfacer la naturaleza antes que el espíritu pueda plantear una exigencia; y lo segundo, el placer, ata y paraliza los impulsos morales mismos que debían suscitar aquella exigencia. De ahí que nada sea más perjudicial a la receptividad de la verdadera belleza que estos dos estados de espíritu, hartos habituales entre los hombres, y ello explica por qué son tan pocos, aun entre los mejores, los que tienen juicio acertado en materia estética. La belleza es producto del acuerdo entre el espíritu y los sentidos; habla a todas las facultades del hombre a la vez y, por lo tanto, sólo puede ser sentida y valorada bajo el supuesto de un uso pleno y libre de todas sus fuerzas. Debemos aportar sentidos abiertos, corazón ensanchado, espíritu fresco y alerta; debemos mantener reunida dentro de nosotros toda nuestra naturaleza, lo cual de ningún modo ocurre con quienes están en sí mismos divididos por el pensar abstracto, estrechados por mezquinas fórmulas utilitarias, fatigados por el esfuerzo de atención. Éstos reclaman, sin duda, una materia sensible, pero no para continuar en ella el juego de las fuerzas mentales, sino para detenerlo. Quieren ser libres, pero sólo de una carga que abrumaba su inercia, no de una limitación que impedía su actividad.

¿Habrá que extrañarse, pues, de la fortuna que la mediocridad y la vaciedad alcanzan en terreno estético, y de cómo los espíritus débiles se vengan en lo que es verdadera y enérgicamente bello? Buscaban aquí recreación, pero una recreación según sus necesidades y según su pobre concepto, y descubren con disgusto que se empieza ahora por exigibles una manifestación de fuerza, para la cual les faltaría quizá capacidad aun en sus mejores momentos. Allí, en cambio, se les da la bienvenida tales como son; pues por muy poca fuerza que traigan, mucho menor es todavía la que necesitan para agotar el espíritu del autor. Allí pueden desembarazarse, de una vez por todas, de la carga del pensamiento, y la naturaleza aflojada encuentra ocasión de regalarse con el goce beatífico de la nada sobre las blandas almohadas de la chabacanería. En el templo de Talía y Melpómene, tal como está instalado entre nosotros, reina en su trono la amada diosa, recibe en su amplio regazo al erudito de roma sensibilidad y al hombre de negocios exhausto, y acuna al espíritu en sueño magnético prestando calor a los sentidos entumecidos y meciendo en dulce movimiento la imaginación.

¿Y por qué no habría de disculparse en mentes vulgares lo que con bastante frecuencia se da aun en las mejores? El mejoramiento que la naturaleza exige después de toda

tensión continuada, y que ella se toma también espontáneamente (y sólo para tales instantes se suele reservar el goce de las obras bellas), es tan poco favorable para el juicio estético, que entre las clases verdaderamente ocupadas serán poquísimos los que puedan juzgar de las cosas del gusto con seguridad y, lo que tanto importa en este punto, con uniformidad. Nada es más común que ver a los eruditos poniéndose en el mayor ridículo, frente a hombres de mundo cultivados, cuando juzgan sobre la belleza, y especialmente a los aristarcos de oficio convertidos en burla de todos los conocedores. Su descuidado sentimiento, ya excesivo, ya tosco, los lleva casi siempre por mal camino, y aunque para defenderlo hayan recogido una que otra cosilla en La teoría, sólo les bastará para formar juicios técnicos, referentes a la adecuación de la obra a su finalidad, pero no estéticos, que deben siempre abarcar la totalidad y en los cuales la sensibilidad debe ser por tanto lo decisivo. Si, en fin, consintieran en renunciar a los juicios estéticos y se contentaran con los técnicos, serían aún de bastante utilidad, pues el poeta en su entusiasmo y el lector sensitivo en el momento del goce suelen descuidar con demasiada facilidad el detalle. Pero tanto más ridículo es el espectáculo cuando estas toscas naturalezas, que con toda clase de fatigas han conseguido, puliéndose a sí mismas, perfeccionar a lo sumo una determinada aptitud, erigen su mezquina personalidad en representante del sentimiento general y, con el sudor de su frente, juzgan sobre lo bello.

Al concepto de recreación, a que la poesía debe acceder, se le fijan habitualmente, como hemos visto, fronteras estrechísimas, pues se le suele referir, de modo demasiado unilateral, a la mera necesidad de los sentidos. Precisamente a la inversa, se acostumbra dar al concepto de ennoblecimiento, que el poeta debe proponerse, un alcance exageradamente amplio, pues se le determina, de modo también demasiado unilateral, de acuerdo con la mera idea.

Conforme a la idea, en efecto, el ennoblecimiento va siempre hasta lo infinito, ya que la razón, en sus exigencias, no se atiene a las barreras necesarias del mundo sensible ni cesa antes de llegar a lo absolutamente perfecto. No le basta cosa alguna por encima de la cual pueda pensarse todavía algo más alto; ante su severo tribunal no hay disculpa para ninguna necesidad de la naturaleza finita; no reconoce otros límites que los del pensamiento, y de éste sabemos que se cierne por sobre todos los lindes del tiempo y del espacio. Semejante ideal de ennoblecimiento, que la razón prescribe en la pureza de sus leyes, no ha de imponérselo el poeta como fin, del mismo modo que no ha de imponerse aquel bajo ideal de la recreación, ofrecido por la sensorialidad, puesto que debe, ciertamente, liberar la humanidad de todas las limitaciones accidentales, pero sin suprimir su concepto y sin remover sus fronteras necesarias. Todo lo que él se permite más allá de estas líneas es exageración, hacia la cual lo lleva demasiado fácilmente un malentendido concepto de ennoblecimiento. Pero lo malo es que ni él mismo puede elevarse al verdadero ideal del ennoblecimiento humano sin excederse por algunos pasos. Pues para llegar a ese punto, debe abandonar la realidad, ya que sólo puede tomar este ideal, como todo otro ideal, de fuentes interiores, morales. No es en el mundo que lo rodea y en el tumulto de la vida activa donde lo encuentra, sino en su propio corazón, y sólo halla su corazón en la quietud de la meditación solitaria. Pero este retraimiento de la vida no sólo apartará de su vista las limitaciones accidentales de la humanidad, sino también, a menudo, las necesarias e insuperables, y buscando la forma pura correrá peligro de perder todo contenido. La razón obrará demasiado separada de la experiencia, y lo que el espíritu contemplativo haya encontrado por la tranquila senda del pensamiento, no lo podrá realizar el hombre activo en el angustioso camino de la vida. Así ocurre generalmente que las circunstancias que hacen al exaltado son precisamente las únicas capaces de hacer al sabio, y la ventaja de éste quizá consista menos en no llegar a la exaltación que en no quedarse detenido en ella.

Así, pues, como no puede relegarse a la parte activa de los hombres el determinar el concepto de recreación de acuerdo con su necesidad, ni a la parte contemplativa el concepto de ennoblecimiento de acuerdo con sus especulaciones - para que el primer concepto no resulte demasiado físico y demasiado indigno de la poesía, y el segundo demasiado hiperfísico y excesivo para ella -; y como sin embargo estos dos conceptos, según enseña la experiencia, rigen el juicio general sobre la poesía y las obras poéticas, debemos buscar, para que puedan interpretarse, una clase de hombres que, sin trabajar, sea activa y capaz de idealizar sin devaneos, que reúna en sí todas las realidades de la vida con las menos limitaciones posibles y que sea llevada por la corriente de los sucesos sin dejarse arrebatar por ella. Son los únicos que pueden conservar el bello conjunto de la naturaleza humana - destruido momentáneamente por cualquier trabajo, y continuamente por una vida de trabajo- y dar leyes, por medio de sus sentimientos, al juicio universal, en todo lo que es puramente humano. Problema distinto, que no hay por

qué tocar aquí, es decidir si existe en realidad semejante clase de hombres o, mejor dicho, si la que existe de hecho en circunstancias exteriores parecidas, concuerda también en lo íntimo con ese concepto. Si no concuerda con él, sólo ha de acusarse a sí misma, pues la clase activa opuesta tiene al menos la satisfacción de considerarse víctima de su oficio. En semejante clase (que aquí no hago más que proponer como idea, sin que de ningún modo pretenda caracterizarla como hecho) se reunirían el carácter ingenuo y el sentimental, de suerte que cada uno preservaría al otro de incurrir en su extremo, pues el primero protegería al ánimo contra la exaltación, y el otro lo aseguraría contra la flojedad. Porque debemos, en fin, confesar que ni el carácter ingenuo ni el sentimental, tomado cada cual por sí solo, agotan por completo el ideal de humanidad bella, que no puede nacer sino del íntimo enlace de uno y otro.

Cierto es que mientras elevamos ambos caracteres al plano poético, como hasta ahora lo hemos encarado, se pierde mucho de las limitaciones que les son inherentes, y aun sucede que su oposición se vuelve también cada vez menos perceptible, en la medida que adquieren mayor grado de poesía; pues el estado poético es una entidad independiente en que se borran todas las distinciones y todas las deficiencias. Pero precisamente porque ambos modos de sensibilidad no pueden coincidir sino en el concepto de lo poético, su mutua diversidad y manquedad se hacen más notables en la medida en que deponen su carácter poético; y éste es el caso en la vida común. Cuando más descienden a ella, tanto más pierdes de su carácter genérico, que los acerca el uno al otro, hasta que en sus caricaturas acaba por no quedar otra cosa que el carácter específico que los hace oponerse entre sí.

Esto me lleva a señalar un antagonismo psicológico muy curioso entre los hombres de un siglo en progresiva cultura, antagonismo que por ser raigal y estar fundado en la forma íntima del espíritu, provoca entre: los hombres una separación peor que la que puede deberse a la pugna ocasional de intereses; que no deja al artista ni al poeta esperanza alguna de agradar y conmover a todos, como ciertamente es su misión; que hace imposible para el filósofo, haga lo que haga, convencer a todos, lo que está sin embargo implicado en el concepto de sistema filosófico; que, en fin, nunca permitirá al hombre, en su vida práctica, ver aprobada por todos su conducta - en suma, una oposición por cuya culpa no hay obra creada por el espíritu ni acto inspirado por el corazón que pueda lograr el decidido aplauso de una clase sin que por eso mismo se atraiga el juicio condenatorio de la otra. Este contraste es sin duda tan antiguo como los comienzos de la cultura y difícilmente podrá resolverse antes que ella acabe, como no sea en algunos raros individuos que es de esperar han existido y existan siempre; pero aunque entre sus efectos se cuenta también el de hacer fracasar toda tentativa de avenimiento, porque ninguna de las partes podrá ser inducida a admitir una falta de su lado y una ventaja del otro, siempre se sacará bastante provecho de seguir hasta su última fuente una división tan importante y reducir así, por lo menos, a una fórmula más simple el verdadero núcleo del conflicto.

El mejor modo de alcanzar el concepto exacto de ese contraste es, como acabo de decir, separar tanto del carácter ingenuo como del sentimental lo que ambos tienen de poético. Del primero queda pues únicamente, en cuanto a lo teórico, un sobrio espíritu de observación y una firme adhesión al testimonio uniforme de los sentidos, y en cuanto a lo práctico, un resignado sometimiento a la necesidad (pero no a la ciega coacción) de la naturaleza; es decir, un entregarse a lo que es y debe ser. Del carácter sentimental sólo subsiste, en cuanto a lo teórico, un inquieto espíritu especulativo que persigue lo absoluto en todo conocimiento, y en cuanto a lo práctico, un rigorismo moral que exige lo absoluto en los actos de la voluntad. Quien se incluya en la primera clase podrá llamarse realista, y quien se incluya en la otra, idealista, nombres a los cuales no ha de asociarse el sentido favorable o despectivo que suelen tener en metafísica<sup>32</sup>

Puesto que el realista se deja determinar por la necesidad de la naturaleza, y el idealista se determina por la necesidad de la razón, debe haber entre ambos la misma relación que encontramos entre los efectos de la naturaleza y las acciones de la razón. Sabemos que la naturaleza, con ser en su totalidad una magnitud infinita, se presenta en cada efecto particular como dependiente y necesitada; sólo en la totalidad de sus manifestaciones es donde expresa un gran carácter independiente. En ella todo lo individual existe, únicamente porque es otra cosa; nada surge de sí mismo, sino que procede del momento anterior para llevar a otro posterior. Pero justamente esta interdependencia de los fenómenos asegura a cada uno de ellos su existir mediante el existir de los demás, y del condicionamiento de sus efectos son inseparables su continuidad y necesidad. En la naturaleza nada es libre, pero nada es tampoco arbitrario.

Y así es precisamente como se nos aparece el realista, tanto en lo que sabe como en lo que hace. El ámbito de su ciencia y de su actividad se extiende a todo lo que existe de modo condicionado; pero nunca llega a más que a conocimientos relativos, y las reglas que forma a base de experiencias aisladas no valen, consideradas en todo su rigor, sino para una sola vez; si eleva a ley general la regla momentánea, se precipitará inexorablemente en el error. Si el realista quiere, pues, en materia de conocimiento, llegar a algo absoluto, debe intentarlo por el mismo camino en que la naturaleza llega a ser un infinito, vale decir por el de la totalidad y el del conjunto de la experiencia. Pero como la suma de la experiencia nunca llega plenamente a término, una relativa generalidad es lo más que el realista alcanza en su saber. Apoya su inteligencia de las cosas en la repetición de casos parecidos, y juzgará por eso con acierto en todo aquello que responda a un orden, mientras que en todo lo que se le ofrece por primera vez, su sabiduría regresa al punto de partida.

Lo que es aplicable al saber del realista vale también para su actividad (moral). Su carácter posee moralidad, pero ésta, de acuerdo con su concepto puro, no radica en ninguna acción aislada, sino sólo en la suma total de su vida. En cada caso particular el realista será determinado por causas externas y por fines externos; pero estas causas no son accidentales, ni estos fines son momentáneos, sino que por el lado subjetivo fluyen de la totalidad de la naturaleza y, por el lado objetivo, se refieren a ella. Así, cierto es que los impulsos de su voluntad no son, en sentido riguroso, lo bastante libres, ni moralmente lo bastante puros, porque tienen como causa otra cosa que la mera voluntad, y como objeto otra cosa que la mera ley; pero tampoco son impulsos ciegos y materialistas, porque esa otra cosa es la absoluta totalidad de la naturaleza, y por tanto una cosa autónoma y necesaria. Por eso el sentido común humano, que es la parte preferente del realista, se manifiesta de continuo en su pensamiento y en su conducta. Del caso aislado extrae la regla de su juicio, de un sentimiento interior la de su acción; pero con feliz instinto sabe separar de ambos todo lo momentáneo y accidental. Con este método se las arregla en general a las mil maravillas, y difícilmente tendrá que reprocharse alguna falla de importancia; sólo que en ningún caso especial podrá tener pretensiones de dignidad ni grandeza. Ellas no recompensan sino a la autonomía y libertad, y de esto vemos huellas demasiado escasas en sus distintos actos.

Muy otra cosa ocurre con el idealista, que saca de sí mismo y de la mera razón sus nociones teóricas y sus motivos prácticos. Si la naturaleza aparece siempre como dependiente y limitada en sus efectos aislados, la razón da inmediatamente a cada acción individual el carácter de autonomía y perfección. Todo lo saca de sí misma y todo refiere a sí misma. Lo que se produce por la razón, se produce exclusivamente por ella; todo concepto que propone y toda resolución que determina son magnitud absoluta. Y así también se nos presenta el idealista - en la medida en que lleva con justicia ese nombre - tanto en su saber como en su actuar. No contento con nociones sólo válidas bajo determinados supuestos, trata de penetrar hasta las verdades que ya no presuponen nada y que son el supuesto previo de todo lo demás. Lo único que le satisface es la intuición filosófica que refiere todo saber condicionado a un saber absoluto y que afianza toda experiencia a lo que hay de necesario en el espíritu humano; las cosas a que el realista somete su pensamiento, el idealista tienen que sometérselas a sí mismo y a su facultad pensante. Y lo hace con pleno derecho, pues si las leyes del espíritu humano no fuesen también las leyes del universo, si la razón misma acabara por estar sometida a la experiencia, sería imposible toda experiencia.

Pero puede haber llegado a verdades absolutas sin que esto le haya valido mucho en pro de sus conocimientos. Porque aunque en definitiva todo está sujeto a leyes necesarias y generales, cada hecho individual se rige según reglas ocasionales y particulares, y en la naturaleza todo es individual. Puede sucederle, pues, que con su saber filosófico domine el todo sin que con ello haya ganado nada para lo particular, para la práctica; más aún, en su ambición de llegar siempre a las razones supremas, por las cuales todo se hace posible, es fácil que descuide las razones próximas, por las cuales todo se hace real; al dirigir siempre su atención hacia lo general, que iguala entre sí los casos más diversos, es fácil que pierda de vista lo particular, que los distingue unos de otros. Podrá así abarcar muchísimo con su saber, y quizás por eso mismo comprender poco y perder a menudo en visión de profundidad lo que gane en visión de conjunto. De ahí que, si el entendimiento especulativo desprecia al común por su limitación, el entendimiento común se burla del especulativo por su vacuidad, ya que los conocimientos pierden siempre en precisión lo que ganan en amplitud.

Desde el punto de vista moral encontraremos en el idealista una moralidad más pura en lo individual, pero una uniformidad moral mucho menor en conjunto. Como sólo puede

llamarse idealista en cuanto toma de la razón pura sus motivos de determinación, y como, por otra parte, la razón aparece absoluta en cada una de sus manifestaciones, sus actos particulares, si es que han de ser morales, llevan ya todo el carácter de la autonomía y libertad morales; y supuesto que en la vida real quepa una acción verdaderamente ética, capaz de hacer frente hasta a un juicio riguroso, sólo podrá ejecutarla el idealista. Pero cuanto más Dura es la moralidad de sus distintas acciones, Tanto más accidental es también; pues aunque la continuidad y necesidad son características de la naturaleza, no lo son de la libertad. Desde luego, no es que el idealismo pueda entrar en conflicto con la moralidad, lo cual sería contradictorio, sino que la naturaleza humana no es siquiera capaz de un idealismo consecuente. Mientras el realista, aun en su actividad moral, se subordina tranquila y uniformemente a una necesidad física, el idealista debe tomar impulso, debe exaltar momentáneamente su naturaleza, y nada puede sin entusiasmo. Ciertamente que entonces su capacidad es tanto mayor y su conducta mostrará un carácter de elevación y grandeza que en vano buscaríamos en los actos del realista. Pero la vida real no se presta de modo alguno para despertar en él ese entusiasmo, y mucho menos para alimentarlo uniformemente. Frente a la grandeza absoluta de la cual parte cada vez, la pequeñez absoluta del caso individual al cual ha de aplicarse ofrece un contraste demasiado fuerte. Como su voluntad, en cuanto a la forma, está siempre orientada hacia el todo, no querrá, en cuanto a la materia, dirigirla hacia lo fragmentario; y sin embargo, las más veces, es sólo por realizaciones menudas como puede demostrar su disposición moral. Y no es raro que por el ideal ilimitado pierda de vista el limitado caso práctico y que, lleno su espíritu de un máximo, descuide el mínimo, pese a que sólo de este mínimo proviene toda grandeza en la realidad.

Si se quiere pues hacer justicia al realista, hay que juzgarlo teniendo en cuenta todo el conjunto de su vida; si se trata en cambio del idealista, hay que atenerse a determinadas expresiones suyas, pero previamente elegidas. Por eso el juicio común, que tanto gusta de decidir por el caso aislado, guardará ante el realista un silencio indiferente, porque sus distintos actos vitales ofrecen tan poca materia para el elogio como para la censura; en cambio tomará siempre partido ante el idealista y se dividirá entre el rechazo y la admiración, porque en lo singular está su debilidad y su fuerza.

Es inevitable que, dada una diversidad tan grande de principios, ambas partes estén a menudo en directa oposición en sus juicios, y aunque coincidan en los objetos y resultados, diverjan en las razones. El realista preguntará para qué es buena la cosa, y sabrá estimarla según su valor; el idealista preguntará si es buena, y la valorará según su dignidad. El realista ni sabe ni se preocupa mucho de aquello que tiene en sí mismo su valor y su fin (excepto, naturalmente, la totalidad); en cuestiones de gusto favorecerá al placer, en cuestiones de moral a la felicidad, aunque no la erija en condición de la conducta moral; tampoco en religión se inclina a olvidar su provecho, sólo que lo ennoblece y santifica como ideal del supremo bien. El realista perseguirá la dicha de aquello que ame, el idealista su ennoblecimiento. Si el realista, pues, en sus tendencias políticas mira al bienestar, aun cuando con ello sufra algún detrimento la independencia moral del pueblo, el idealista tendrá siempre como norte la libertad, aunque peligre el bienestar. Para el primero la meta suprema es la situación independiente, para el otro la independencia con respecto a la situación, y esta característica diferencia puede seguirse a través de sus respectivas maneras de pensar y de obrar. Por eso el realista demostrará siempre su afecto al dar, el idealista al recibir. Con lo que cada cual sacrifique magnánimamente, revelará qué es lo que más aprecia. El idealista repara las fallas de su sistema con su propia individualidad y su situación temporal, pero no tiene en cuenta ese sacrificio; el realista paga las fallas del suyo con su dignidad personal, pero ni advierte este sacrificio. Su sistema prueba ser eficaz en todas las cosas de que él tiene noticia y necesidad: ¿qué le importan los bienes que ni siquiera sospecha y en que no tiene fe alguna? Le basta con poseer, con que la tierra sea suya, y con que haya luz en su entendimiento y la satisfacción llene su pecho. El idealista está muy lejos de tener tan buen destino. Como si fuera poco el estar muchas veces desavenido con la dicha porque olvidó hacer del instante su amigo, entra también en conflicto consigo mismo; ni su saber ni su obrar pueden bastarle. Lo que exige de sí es un infinito, pero todo lo que hace es limitado. Esta severidad que demuestra contra sí mismo, tampoco la niega en su conducta para con los otros.

Ciertamente que es magnánimo, porque, frente a los demás, recuerdan menos su propia persona; pero es muchas veces injusto, porque con la misma facilidad pasa por alto la persona en los otros. En cambio el realista es menos magnánimo, pero es más justo, porque juzga todas las cosas más bien en su Limitación. Puede perdonar lo vulgar y aun

lo vil en el pensamiento y en la acción, pero no lo arbitrario, lo excéntrico; mientras que el idealista es enemigo jurado de todo lo mezquino y trivial y se reconciliará hasta con lo extravagante y monstruoso, siempre que sea testimonio de una gran capacidad. El uno se muestra amigo de los hombres sin que por eso tenga muy alta idea de los hombres y de la humanidad; el otro tiene tan elevado concepto de la humanidad que corre peligro de despreciar a los hombres.

El realista por sí solo nunca hubiera ensanchado el ámbito de la humanidad más allá de los límites del mundo sensible ni hubiera revelado al espíritu humano su grandeza autónoma y su libertad; todo lo que en la humanidad hay de absoluto no pasa de ser para él una hermosa quimera y el creer en ello no le parece mucho mejor que un desvarío, porque nunca contempla al hombre en su pura capacidad, sino únicamente en un obrar determinado y por lo tanto limitado. Pero en cambio, el idealista por sí solo no hubiera cultivado las fuerzas sensibles ni hubiera perfeccionado al hombre como ser natural, lo que es sin embargo parte igualmente esencial de su destino, y condición de todo mejoramiento moral. La aspiración del idealista rebasa con demasiado exceso la vida sensible y el presente; no quiere sembrar y plantar sino para el Todo, para la Eternidad y, al hacerlo, olvida que el todo es sólo el ciclo completo de lo individual y que la eternidad no es más que una suma de instantes. El mundo tal como el realista quisiera configurarlo en torno suyo, y de hecho lo configura, es un jardín bien dispuesto donde todo sirve, donde todo merece su lugar y de donde se destierra lo que no rinde fruto; el mundo en manos del idealista es una naturaleza menos utilizada, pero realizada de acuerdo con una concepción de mayor grandeza. Al primero no se le ocurre que el hombre puede existir para otra cosa que para vivir bien y a gusto, ni que deba echar raíces sólo para que su tronco se eleve a las alturas. EL otro no piensa que antes que nada debe ciertamente vivir para tener siempre pensamientos buenos y nobles y que, cuando las raíces faltan, se pierde también el tronco.

Si en un sistema se omite un elemento cuya existencia es sin embargo en la naturaleza una necesidad urgente e inevitable, la naturaleza sólo podrá satisfacerse mediante una inconsecuencia contra el sistema. De una inconsecuencia semejante resultan culpables también, aquí ambas partes, y ella demuestra al mismo tiempo, si es que hasta ahora pudo parecer dudoso, la unilateralidad de uno y otro sistema y el rico contenido de la naturaleza humana. En lo que toca al idealista, no necesito siquiera probar expresamente que debe por fuerza salirse de su sistema en cuanto se propone un efecto determinado, pues toda existencia determinada está sujeta a condiciones temporales y se rige por leyes empíricas. Con respecto al idealista, por el contrario, podría surgir la duda de si no puede satisfacer ya también dentro de su sistema todas las exigencias necesarias de la humanidad. Si se pregunta al realista: ¿por qué haces lo que está bien, y sufres lo que es necesario?, contestará, dentro del espíritu de su sistema: porque la naturaleza lo implica, porque así debe ser. Pero con estola pregunta no queda de ningún modo contestada, porque no se trata de lo que la naturaleza implica, sino de lo que el hombre quiere, ya que también puede él no querer lo que debe ser. Cabe, pues, replicarle con esta otra pregunta: ¿y por qué quieres lo que debe ser? ¿por qué tu libre voluntad se somete a esa necesidad natural, ya que de la misma manera (aunque sin éxito, cosa que aquí no nos interesa) podría oponérsele, y en millones de hermanos tuyos se le opone en efecto? No puedes decir que es porque todos los demás seres naturales se le someten, pues sólo tú tienes una voluntad, más aún, sientes que tu sometimiento ha de ser voluntario. Así, pues, te sometes cuando ello ocurre libremente- no a la necesidad natural misma, sino a su idea; porque aquélla te constriñe sólo ciegamente, como constriñe al gusano; pero nada puede contra tu voluntad, ya que tú, aun aniquilado por ella, puedes tener una voluntad distinta. Pero ¿de dónde sacas esa idea de la necesidad? Me figuro que no de la experiencia, que sólo te ofrece efectos naturales aislados, pero no una Naturaleza (como totalidad), y sólo realidades particulares, pero no una Necesidad. Así es que siempre que quieres obrar moralmente, o al menos no sufrir con ciega pasividad, traspones los lindes de la naturaleza y tomas una determinación idealista. Es pues evidente que el realista obra de manera más digna que lo que él admite conforme a su teoría, así como el idealista piensa de manera más sublime que la de su obrar. Sin confesárselo a sí mismo, el uno demuestra por toda la actitud de su vida la autonomía de la naturaleza humana, y el otro, por actos aislados, su indigencia.

Después de lo expuesto (cuya veracidad podrá admitir también quien no acepte las conclusiones), el lector atento e imparcial me dispensará de tener que demostrar que el ideal de la naturaleza humana se reparte entre ambos, sin que ninguno de los dos lo alcance plenamente. Tanto la experiencia como la razón tienen cada una sus propios

fueros y ninguna puede invadir los dominios de la otra sin provocar dañosas consecuencias para el estado interior o exterior del hombre. La sola experiencia puede enseñarnos lo que existe bajo determinadas condiciones, lo que acaece bajo determinados supuestos, lo que tiene que ocurrir para determinados fines. En cambio la sola razón puede enseñarnos lo que vale independientemente de toda condición y lo que debe ser necesario. Si con nuestra mera razón pretendemos indagar en torno a la existencia exterior de las cosas, no haremos más que caer en un juego vacío y el resultado se perderá en la nada; pues toda existencia está sujeta a condiciones, y la razón determina incondicionalmente. Si dejamos, en cambio, que un suceso accidental decida sobre lo que ya va implicado en el concepto puro de nuestro propio ser, hacemos de nosotros mismos un vano juego del azar, y será nuestra personalidad lo que se resuelva en la nada. En el primer caso se pierde, pues, el valor (el contenido temporal) de nuestra vida, en el segundo su dignidad (su contenido moral).

Cierto que hasta aquí hemos concedido al realista un valor moral y al idealista un contenido de experiencia, pero sólo en la medida en que uno y otro no proceden con entera consecuencia, y en cuanto que la naturaleza obra en ellos más poderosamente que el sistema. Pero aunque ninguno de los dos responda del todo al ideal de la humanidad perfecta, hay sin embargo entre ellos la importante diferencia de que el realista, si es cierto que no satisface en ningún caso aislado el concepto racional de humanidad, nunca contradice en cambio su concepto intelectual, mientras que el idealista, si en casos aislados se acerca más al supremo concepto de la humanidad, muchas veces, por el contrario, no llega a alcanzar siquiera su concepto más bajo. Pero en la vida práctica importa mucho más que el todo sea humanamente bueno, de modo uniforme, y no tanto que lo particular sea divino, pero por accidente; y si el idealista es, pues, más indicado para despertar en nosotros un gran concepto de las posibilidades de la humanidad y para inspirarnos respeto por su destino, sólo el realista puede realizarlo continuamente en la experiencia y mantener la especie en sus límites eternos. Aquél es ciertamente un ser más noble, pero mucho menos perfecto; éste, aunque parezca siempre menos noble, es en cambio tanto más perfecto, pues aunque ya hay nobleza en el dar muestras de una gran capacidad, la perfección está sin duela en la actitud total y en la acción efectiva.

Lo que vale para los dos caracteres en su mejor sentido, resulta más patente aún en sus respectivas caricaturas. El verdadero realismo es benéfico en sus efectos, sólo que menos noble en su fuente; el falso es despreciable en su fuente y apenas menos pernicioso en sus efectos. Pues el verdadero realista se somete, sí, a la naturaleza y a su necesidad; pero a la naturaleza como un todo, a su necesidad eterna y absoluta, no a sus ciegas y momentáneas coacciones. Abraza y obedece libremente a su ley, y siempre subordinará lo individual a lo general; de ahí que en el resultado final no pueda menos de coincidir con el verdadero idealista, por muy diverso que sea el camino tomado por uno y otro. En cambio el empírico vulgar se somete a la naturaleza como a una fuerza, entregándose a ciegas y sin discernir. Sus juicios, sus afanes se limitan a lo particular; cree y comprende sólo lo que toca; estima sólo aquello que lo mejora sensorialmente. Por eso, también, no es más que lo que las impresiones externas quieren hacer accidentalmente de él; su personalidad está sofocada, y como hombre no tiene absolutamente ningún valor ni dignidad. Pero como cosa sigue siendo siempre algo, puede siempre servir para algo. Justamente la naturaleza, a la cual se entrega ciegamente, no le deja hundirse del todo; sus límites eternos lo protegen, sus inagotables recursos lo salvan, no bien renuncia a su libertad sin reserva. Aunque en esta situación no reconoce leyes, las leyes, ignoradas, imperan sobre él, y por más que sus esfuerzos aislados estén en conflicto con el todo, éste sabrá afirmarse infaliblemente en su contra. Muchos hombres hay, y hasta pueblos enteros, que viven en ese despreciable estado. Perduran por gracia de la ley natural, sin personalidad alguna, y por tanto, sólo son buenos para algo; pero el mero hecho de que viven y perduran demuestra que ese estado no carece totalmente de contenido.

Si en cambio ya el verdadero idealismo es inseguro y a menudo peligroso en sus efectos, el falso es terrible en los suyos. El verdadero idealista abandona la naturaleza y la experiencia sólo porque ahí no encuentra lo inmutable y lo incondicionalmente necesario, a que la razón le ordena tender; el fantaseador abandona la naturaleza por pura arbitrariedad, para poder ceder tanto más desatadamente a la porfía de los apetitos y a los caprichos de la imaginación. No hace residir su libertad en la independencia con respecto a las coacciones físicas, sino en el liberarse de las coacciones morales. El fantaseador, pues, no sólo niega el carácter humano, sino todo carácter; carece de toda ley y, por tanto, ni es nada ni sirve tampoco para nada. Pero precisamente porque la

extravagancia de fantasía no es un desorden de la naturaleza sino de la libertad, - es decir, que brota de una disposición estimable que puede perfeccionarse hasta lo infinito - , es por lo que lleva también a una infinita caída, a un abismo sin fondo, y sólo puede acabar en un total aniquilamiento.

---

<sup>1</sup> Kant, en una observación sobre la analítica de lo sublime (Crítica del Juicio estético § 54) distingue asimismo ese triple ingrediente en el sentimiento de lo ingenuo, pero lo explica de otro modo: "Algo que se compone de ambos (es decir, el sentimiento animal de placer y el sentimiento espiritual de respeto) se encuentra en la ingenuidad, que es la explosión de la sinceridad, primitivamente natural a la humanidad, contra la disimulación, tornada en segunda naturaleza. Se ríe uno de la simplicidad, que no sabe aún disimular, y sin embargo se regocija un también de la simplicidad de la naturaleza, que suprime aquí, de un rasgo, aquella disimulación. Esperábase la costumbre diaria de la manifestación artificial y que se preocupa de la bella apariencia, y ved: es la naturaleza sana e inocente que no se esperaba encontrar, y que el que la deja ver no pensaba tampoco descubrir. El que la bella pero falsa apariencia, a la cual damos mucha importancia, generalmente, en nuestro juicio se transforme aquí, súbitamente, en nada; el que, por decirlo así, el astuto se descubra a nosotros mismos, es cosa que produce un movimiento del espíritu hacia dos direcciones recíprocamente opuestas, y que al mismo tiempo sacude el cuerpo sanamente. Pero que algo que es infinitamente mejor que toda supuesta costumbre, la pureza del modo de pensar (al menos, la capacidad para ello), no está totalmente apagada en la naturaleza humana, eso pone seriedad y alta estimación en ese jugo del juicio. Pero como es un fenómeno que sólo se produce por poco tiempo, y el velo de la disimulación vuelve pronto a correrse, se mezcla, pues, con él una añoranza, un sentimiento.

<sup>2</sup> Quizá debiéramos decir, en pocas palabras; que la verdad vengza d la simulación; pero el concepto de lo ingenuo todavía incluye, me parece, algo más, pues la sencillez en general, que se sobrepone al artificio, y la libertad natural, que se sobrepone al estiramiento forzado, despiertan en nosotros un sentimiento parecido.

<sup>3</sup> Un niño es malcriado si infringe los preceptos de una buena educación movido por sus apetitos o por su carácter liviano o impetuoso: pero es ingenuo si se desentiende del amaneramiento de una educación equivocada, de las tías actitudes del maestro de danza y otras cosas de ese género. a impulso de su naturaleza libre y sana. Lo mismo ocurre con lo ingenuo tomado en sentido totalmente impropio que resulta si lo trasladamos del hombre al mundo irracional. Nadie encontrará ingenuo el aspecto de un jardín mal cuidado, invadido por la maleza; pero si hay algo de ingenuo en quo el libre crecimiento de las ramas salientes destruya la penosa labor de la podadera en un jardín francés. Así, tampoco tiene nada de ingenuo el que un caballo amaestrado eche a perder la lección por natural torpeza; pero encontramos algo de ingenuo en que la olvide por su libertad natural.

<sup>4</sup> Como lo ingenuo se basa solo en la forma en que algo se hace o se dice, perdemos de vista esta particularidad apenas la impresión que la cosa misma produce por sus causas o por sus consecuencias es preponderante o, más aún, contradictoria. Con una ingenuidad de esta especie hasta se puede descubrir un crimen; pero en tal caso no tenemos tranquilidad ni tiempo para dirigir nuestra atención a la forma

<sup>5</sup> Pero sólo entre los griegos; pues se necesitaba precisamente una vivacidad de movimiento y una riqueza y plenitud de vida humana como as que rodeaban al griego, para introducirla vida también en lo inerte y aferrarse tan celosamente a la imagen del hombre. En Ossian, por ejemplo, el mundo humano era precario y monótono; en cambio el ambiente era grandioso, colosal y potente: se imponía, pues, y afirmaba hasta sobre el hombre sus derechos. Del ahí que en los cantos de ese poeta la naturaleza inanimada (en oposición al hombre) resalte aún mucho más como objeto del sentimiento. Sin embargo ya Ossian se lamenta también de una decadencia de la humanidad, y por pequeño que fuese en su pueblo el ámbito de la cultura y sus corrupciones, debió experimentarlo de modo bastante intenso y penetrante en lo inanimado y a derramar en sus cantos ese tono elegíaco que nos los hace tan atrayentes y conmovedores.

<sup>6</sup> [Abel profesor de Schiller en la Academia militar, fue quien le hizo conocer el teatro de Shakespeare. El mismo Abel ha descrito la profunda impresión que causaron en Schiller los pasajes de Otelo leídos en clase].

<sup>7</sup> [Aquí concluye la primera parte y comienza el ensayo sobre los poetas sentimentales].

<sup>8</sup> Quizá no esté de más recordar que, cuando contraponemos aquí los poetas modernos a los antiguos, ha de entenderse no tanto la diversidad de ¿pocas como la diversidad de procedimiento. También en los tiempos modernos, y aun en los más recientes, tenemos poemas ingenuos en todos los géneros, bien que ya no totalmente puros, y entre los antiguos poetas latinos, y hasta entre los griegos, no faltan los sentimentales. No sólo en un mismo poeta sino también en una misma obra se encuentran a menudo reunidas varias especies -si , por ejemplo, en los Sufrimientos de Werther- y tales producciones harán siempre el mayor efecto.

<sup>9</sup> Molière, como poeta ingenuo, si se podía arriesgar quizás a atenerse al juicio de su criada sobre qué debía dejar o quitar en sus comedias; y aun hubiera sido de desear que los maestros del coturno francés hubiesen sometido a veces sus tragedias a esa prueba. Yo no aconsejaría, sin embargo, que se hiciese parecido experimento con las odas de Klopstock, con los pasajes más hermosos de la Mesíada, del

<sup>10</sup> Quien se pone a considerar la impresión que hacen en él los poemas ingenuos, y es capaz de separar la parte que en esa impresión corresponde al contenido, la encontrará -aún en temas sobremanera patéticossiempre alegre, siempre pura y serena, mientras que en los poemas sentimentales tendrá siempre algo de grave y tenso. Y es que en las representaciones ingenuas. traten de lo que traten, nos causa placer la verdad, la presencia viva del objeto en nuestra imaginación, y no buscamos siquiera otra cosa, en tanto que en las sentimentales debemos reunir la representación de la fantasía con una idea de la razón, lo que nos lleva siempre a oscilar entre dos estados de ánimo diversos.

<sup>11</sup> [Aquí comienza, en las Horas, el artículo sobre Poesía satírica].

<sup>12</sup> [A continuación comienza el capítulo sobre Poesía elegíaca].

<sup>13</sup> Apenas necesito justificarme, ante los lectores que profundicen más en este asunto, de usar aquí las denominaciones de sátira, elegía e idilio con un sentido más lato que el usual. Al hacerlo mi intención no es de ningunamaneira remover los límites que el uso ha ido fijando con buenas razones tanto a la sátira y a la elegía como al idilio: sólo atiendo al modo de. sentimiento dominante en esos géneros poéticos, que, como bien sabemos, es absolutamente imposible encerrar en esos estrechos lindes. La emoción elegíaca no nos la produce sólo la elegía, único género así denominado: también el poeta dramático y el épico pueden conmovernos elegíacamente. En la Mesíada, en las Estaciones de Thomson. en el Paraíso perdido, en la Jerusalén Libertada, encontramos más de un cuadroque, en general, correspondería sólo al idilio, a la elegía, a la sátira. Lo mismo sucede, poco más o menos. en casi todos los poemas patéticos. Pero el incluir, como he

dicho. el idilio mismo en el género elegíaco a es cosa que parece exigir una justificación. Recuérdese no obstante que aquí no nos referimos sino a aquel idilio que es especie de la poesía sentimental, a cuya esencia corresponde que la naturaleza sea contrapuesta al arte y el ideal a la realidad. Aunque el poeta no lo haga expresamente y ofrezca a nuestra vista el espectáculo de la naturaleza incorrupta o del ideal cumplido, puro e independiente, aquel contraste está sin embargo en su corazón y se traicionará, aun contra su voluntad, en cada una de sus penciladas. Y dado que así no fuera, ya el lenguaje de que debe servirse nos recordaría - puesto que lleva adherido el espíritu de la época y-ha pasado por el influjo del arte- la realidad con sus limitaciones. la cultura con su artificio; más aún, nuestro propio corazón contrapondría a esa visión de la naturaleza pura la experiencia de la corrupción y volvería así elegíaca la reacción de nuestra sensibilidad, por más que el poeta se lo hubiera propuesto. Tan inevitable es esto, que hasta el goce altísimo que las obras más bellas de la poesía ingenua - antigua y moderna- procuran al hombre cultivado, no permanece puro por mucho tiempo, sino que tarde o temprano se acompañará de cierto sentimiento elegíaco. Quiero finalmente advertir que la división aquí ensayada, precisamente porque, se apoya en las distintas maneras de sentir, nada pretende determinar sobre la clasificación de los poemas mismos y la derivación lógica de los géneros poéticos; pues, como el Poeta, aun en una misma obra, no está en absoluto atado a un mismo modo de sentir, ninguna clasificación puede ser deducida de los modos de sentimiento, sino que debe serlo de la forma de exposición.

<sup>14</sup> Léase por ejemplo el excelente poema titulado Carthon.

<sup>15</sup> ¡He de cantar de tu muerte!

¡Oh Mariana, qué canción!

Cuando los suspiros luchan con las palabras

y una idea huye de la otra...]

<sup>16</sup> Véase su poema de este título.

<sup>17</sup> [¡Oh mundo, eres la tumba de la vida verdadera! Muchas veces me aguija un ardiente impulso hacia la virtud; De melancolía, rueda por mis mejillas un arroyo, Pero el ejemplo, y tú, oh fuego de la juventud, vencéis; Vosotros enjugáis pronto las generosas lágrimas. Para ser de veras hombre, hay que estar lejos de los hombres].

<sup>18</sup> Y digo musical para recordar aquí el doble parentesco de la Poesía con la música y con las artes plásticas. Pues según la poesía imite un objeto determinado, como hace la plástica, o en cambio, como la música, no produzca más que un determinado estado de ánimo sin que para ello necesite de ningún objeto preciso, puede llamarse poesía plástica o musical. Esta segunda expresión no se refiere pues únicamente a aquellos elementos que en realidad, y por su materia, son músicas, sino en general a todos los efectos que la poesía puede producir sin limitar la imaginación por un objeto determinado. Si prefiero llamar poeta musical a Klopstock, es justamente en este sentido.

<sup>19</sup> Propensión, como la define el señor Adelung tiene la gran dicha de sentir sólo con intención, y, lo que es más, sólo con intención racional.

<sup>20</sup> Verdad es que a cierta clase de lectores no hay que echarles a perder sus mezquinos placeres, y en definitiva poco puede importar a la crítica que haya gentes para quienes el sórdido ingenio del señor Blumauer sirva de edificación y entretenimiento. (Schiller alude aquí a la parodia de la Eneida por Aloys Blumauer. Pero por lo menos los jueces del arte tendrían que abstenerse de hablar con cierto respeto de producciones cuya existencia debiera en justicia permanecer oculta al buen gusto. Verdad es que no se les puede desconocer cierto talento y humor. Pero tanto más deplorable es que ambas cosas no estén mejor depuradas. Nada digo de nuestras comedias alemanas; sus autores pintan los tiempos en que viven.

<sup>21</sup> Corazón. Porque no basta, ni con mucho, la pasión meramente sensorial del cuadro ni la opulenta riqueza de la fantasía. Por eso el Ardinghelo und die glückseligen Inseln, de WILHELM HEINSE, 746-1803), a pesar de toda la fuerza sensual y todo el fuego de su colorido. Nunca pasará de ser una caricatura lasciva sin verdad y sin dignidad estética. Sin embargo, esta curiosa producción será siempre memorable como ejemplo del vuelo casi poético de que ha sido capaz la simple concupiscencia.

<sup>22</sup> [Wieland].

<sup>23</sup> [El Ovidio alemán es JOHANN KASPAR MANSO (1760-1826), autor de Die Kunst zu lieben; Lehrgedicht in drei Büchern (1797)].

<sup>24</sup> [Alusión a los Contes moraux de MARMOTE].

<sup>25</sup> [GOETHE. Se le comparó con Propertio por sus Elegías romanas].

<sup>26</sup> [Alusión a Les bijoux indiscrets y La religieuse, de Diderot].

<sup>27</sup> Si al inmortal autor de Agathon, Oberon, etc, lo menciono en esta compañía, debo aclarar expresamente que de ningún modo quiero confundirlo con ella. Sus descripciones, aun las más dudosas desde este punto de vista, no tienden nunca a lo material (como se ha permitido decir hace poco un crítico moderno algo atolondrado); en el autor de Amor por amor, y de tantas otras obras ingenuas y geniales en que se refleja con rasgos inconfundibles un alma bella y noble, nada puede haber de semejante tendencia. Pero tengo la impresión de que le persigue un infortunio muy peculiar, y es que el plan de sus poemas hace necesarias estas descripciones. El frío entendimiento que trazaba el plan se las exigía; y creo que su sentimiento está tan lejos de favorecerlas con especial complacencia, que no puedo dejar de reconocer, en su misma realización, aquel frío entendimiento. Y precisamente la frialdad en la representación las perjudica al ser juzgadas, porque sólo sintiendo ingenuamente tales descripciones puede uno justificarlas, tanto estética como moralmente. Pero que al poeta le esté permitido, cuando haga su plan, exponerse a semejante peligro en su ejecución, y que sea lícito, en general, considerar poético un plan que, admitámoslo, no puede ejecutarse sin sublevar los castos sentimientos tanto del poeta mismo como de su lector y sin obligar a uno y a otro a detenerse en asuntos que tan de grado evita un espíritu cultivado - esto es para mí materia dudosa, sobre la cual me agradecería oír una opinión inteligente.

<sup>28</sup> Debo recordar una vez más que la sátira, la elegía y el idilio - según han sido aquí tratadas, como las tres únicas maneras posibles de poesía sentimental- nada tienen de común con las tres especies poéticas particulares que se conocen con esos nombres, a no ser el modo de sensibilidad propio de unos y otros. Pero que, fuera de los límites de la poesía ingenua, sólo pueda existir esa triple forma de sensibilidad y la poesía y que por lo tanto la división dé cuenta de todo el campo de la poesía sentimental, es cosa que puede deducirse fácilmente del concepto de esta última.

Pues esta poesía sentimental se distingue de la ingenua en que refiere a ideas la realidad ante la cual la ingenua se detiene, y en que aplica ideas a lo real. Por eso, siempre tiene que vérselas al mismo tiempo, como ya antes hemos observado, con dos objetos en pugna, a saber, con el ideal y la experiencia, entre los cuales no pueden concebirse ni más ni menos que tres relaciones. O es la contradicción de la realidad con el ideal, o bien su armonía, lo que ocupa preferentemente el ánimo, o éste se siente dividido entre lo uno y lo otro. En el

primer caso encuentra satisfacción por la intensidad de la lucha íntima, por el movimiento enérgico; en el otro por la armonía de la vida interior, por la serenidad enérgica; en el tercero alternan la lucha y la armonía, la serenidad y el movimiento. Esta triple situación afectiva da origen a tres distintas especies de poesía, a las cuales corresponden perfectamente las usuales designaciones de sátira, idilio y elegía, con sólo tener presente la disposición en que colocan al espíritu los modos de poesía existentes bajo esas denominaciones, y en cuanto dejamos a un lado los medios con que obtienen ese efecto.

Así, pues, si alguien preguntara en cuál de los tres géneros incluiría yo la epopeya, la novela, la tragedia, etc., no me habría entendido en absoluto. Pues el concepto de epopeya, novela, etc., como especies poéticas singulares, no está determinado de ningún modo, o no lo está exclusivamente, por la manera de sentir; antes bien, sabido es que pueden realizarse bajo el influjo de más de una manera de sentir, y por lo tanto en varias de las especies de poesía que he señalado.

Finalmente, advierto también que si tendemos a ver en la poesía sentimental, como es justo, un género auténtico (no sólo una degeneración) y una ampliación de la verdadera poesía, hay que guardarle también ciertos miramientos en la determinación de los géneros auténticos, así como en general en toda la preceptiva poética, que sigue siempre fundada unilateralmente en la observación de los poetas antiguos e ingenuos. El poeta sentimental se aparta del ingenuo en aspectos demasiado esenciales para que las formas que éste ha introducido puedan en todo momento adaptarse sin violencia. Claro que es difícil distinguir siempre con acierto entre las excepciones requeridas por la diversidad de géneros, y los subterfugios que la incapacidad se permite; pero lo que si enseña la experiencia es que en manos de los poetas sentimentales (aún de los más eximios) no ha habido género poético que siguiera siendo exactamente lo que fue entre los antiguos, y que bajo los viejos nombres se han introducido, a menudo, géneros muy nuevos.

<sup>29</sup> Nuestra literatura alemana se ha enriquecido hace poco, y hasta en verdad se ha ampliado, con una obra de esas calidades: la Luise de Voss. Este idilio, aunque no esté enteramente libre de influjos sentimentales, pertenece por completo al género ingenuo y llega a emular con raro éxito los mejores modelos griegos por su verdad individual y por lo recio de su naturaleza. Por eso, y para mayor gloria suya, no admite comparación con ningún poema moderno de su clase, sino que ha de equipararse con los modelos griegos, con los que comparte también el tan raro privilegio de procurarnos un goce puro, preciso y siempre igual.

<sup>30</sup> Para el lector que examine las cosas con criterio científico, he de advertir que los dos modos de sentimiento, pensados en su concepto más alto, están entre sí en la misma relación en que están la primera categoría y la tercera, dado que ésta surge siempre al enlazar la primera con su opuesto. En efecto, lo opuesto del sentimiento ingenuo es el entendimiento reflexivo, y el estado de ánimo sentimental resulta del esfuerzo de reconstituir el sentimiento ingenuo, según el contenido, inclusive bajo las condiciones de la reflexión. Esto sucedería mediante el ideal realizado, en que el arte vuelve a encontrarse con la naturaleza. Si se recorren aquellos tres conceptos de acuerdo con las categorías, la naturaleza y el correspondiente estado de ánimo sentimental se hallarán siempre en la primera; el arte, como supresión de la naturaleza por el entendimiento en libre actividad, en la segunda, y, finalmente, el ideal en que el arte acabado vuelve a la naturaleza, en la tercera.

<sup>31</sup> En la poesía antigua podemos encontrar las mejores pruebas de la dependencia del poeta ingenuo con relación a su objeto y de la importancia considerable - más aún, total- de su manera de sentir. Los poemas antiguos son hermosos cuando lo es la naturaleza dentro y fuera de ellos; pero apenas se vuelve vulgar, el espíritu abandona también los poemas. Todo lector de fino sentimiento experimentará por ejemplo, ante sus descripciones de la naturaleza femenina, de la relación entre ambos sexos y especialmente del amor, cierta impresión de vaciedad y de hastío que el ingenuo realismo, la descripción es incapaz de borrar. Sin pretender aquí defender ese modo de exaltación que por cierto no ennoblece a la naturaleza sino que se desentiende de ella, habrá que admitir, espero, que la naturaleza es capaz, con respecto a esa relación entre los sexos y el sentimiento amoroso, de mayor elevación que la que los antiguos le dieron. Conocidas son, por lo demás, las circunstancias accidentales que entre ellos se oponían al ennoblecimiento de tales afectos. Que lo que en esta materia retuvo a los antiguos en una etapa inferior fue limitación, no necesidad interna, nos lo enseña el ejemplo de poetas más recientes que han ido mucho más lejos que sus predecesores sin salirse, no obstante, de la naturaleza- No hablamos aquí de lo que los poetas sentimentales han sabido hacer de ese objeto, pues ellos, rebasando la naturaleza, marchan hacia lo ideal, y su ejemplo nada puede demostrar por lo tonto contra los antiguos; sólo nos referimos a cómo el mismo objeto ha sido tratado por poetas verdaderamente ingenuos, por ejemplo en el Sakun-tala. en los trovadores, en muchas novelas y epopeyas caballerescas, y en Shakespeare, en Fielding y tantos otros escritores, inclusive alemanes. Con esto se hubiera dado, para los antiguos, el caso de espiritualizar desde dentro, por el sujeto, lo que desde fuera una materia demasiado tosca; de compensar el contenido poético, deficiente para la sensibilidad exterior, por medio de la reflexión; de completar la naturaleza con la idea; en suma, de transformar un objeto limitado en otro infinito por obra del sentimiento. Pero eran poetas ingenuos, no sentimentales; con la sensibilidad exterior terminaba, pues, su cometida.

<sup>32</sup> Quiero advertir, para prevenir toda falsa interpretación, que con esta clasificación de ningún modo me propongo dar motivo a que se elija entre lo uno y lo otro, favoreciendo así lo uno con exclusión de lo otro. Precisamente lo que combató es esa exclusión, que encontramos en la experiencia, y el resultado de las presentes consideraciones será probar que sólo incluyendo ambos con absoluta igualdad es como puede satisfacerse la idea racional de lo humano. Por lo demás, tomo a ambos en su sentido más digno y en la total plenitud de su concepto, que sólo puede subsistir si se mantiene su pureza y se ponen a salvo sus diferencias específicas. Se verá también que un alto grado de verdad humana es compatible con ambos, y que las desviaciones del uno con respecto al otro determinan, sí, una variación en el detalle, pero no en el todo; en la forma, pero no en el contenido.

# DE LA GRACIA Y LA DIGNIDAD

## PREFACIO

Todo poeta, digno en verdad de este título, tiene que haberse formulado alguna vez el problema sobre la teoría de su arte: las condiciones de su inspiración, la forma y el contenido de su producción, su concepto de lo bello y la finalidad de sus afanes. Pero difícilmente se encontrará en la historia de la literatura otro ejemplo como el de Schiller, o sea un poeta que, voluntariamente - no por debilitamiento de su inspiración poética-suspenda, durante más de dos lustros, su trabajo creador para llegar, venciendo todos los obstáculos con tesón inquebrantable, a un concepto claro y definido de su arte y lograr así la individualidad y perfección imperecederas de su obra poética madura.

Mas no fueron sólo sus bellos dramas y sus profundas poesías filosóficas fruto de este trato paciente con la severa Urania. A medida que ahondaba sus investigaciones, cuya base tendremos que buscar en sus estudios filosóficos en la Academia Carolina, documentados con su disertación Sobre la relación de la naturaleza animal del hombre con la espiritual, puso en evidencia sus resultados en su correspondencia con Korner, Humboldt y Goethe, y en una serie de tratados. El concepto estético de Schiller fluye no solamente de sus obras poéticas, sino que está fijado en términos inequívocos en sus trabajos en prosa, los más importantes de los cuales son, en orden cronológico: El teatro considerado como una institución moral, Cartas filosóficas, Sobre la causa de la emoción trágica, Del arte trágico, De la gracia y la dignidad, Sobre lo patético, Observaciones sueltas sobre diversos ternas estéticos, Cartas sobre la educación estética del hombre, De los límites necesarios en el empleo de las bellas formas, Poesía ingenua y poesía sentimental, Sobre lo sublime, Pensamientos sobre el empleo de lo vulgar y de lo bajo en el arte, y finalmente el prólogo de La novia ole Messina.

Ahora bien: ¿qué indujo a nuestro poeta, cuyos dramas de juventud habían tenido un éxito resonante, a fijarse a sí mismo este paréntesis tan prolongado en su producción poética.? La respuesta la hallamos en su juicio sobre las poesías de Bürger que es, al mismo tiempo, una implacable crítica de su propia obra juvenil, al expresar su convicción de que "todo lo que puede dar el poeta es su personalidad"<sup>33</sup>. Sólo de un espíritu maduro y perfecto puede fluir lo maduro y lo perfecto. Ningún talento, por grande que sea, puede dar a su arte lo que falta al creador, y la principal aspiración del poeta tiene que ser, pues, la de ennoblecer su personalidad tanto como sea posible y elevarla a la más pura y sublime humanidad. Las contingencias de la vida no deben influir en la obra del poeta, falla de la cual adolecen, precisamente, las primeras producciones de Schiller. "Sólo del alma serena y tranquila nace la perfección. La lucha con las situaciones externas y la hipocondría que paraliza del todo cualquier fuerza del espíritu, no deben pesar en el ánimo del poeta, quien debe librarse del presente y elevarse, libre y audaz, al mundo de los ideales".

La sombra del titán de Weimar, al proyectarse sobre el sendero de nuestro poeta, inspírale esas reflexiones. Comparando su personalidad con la de Goethe, advierte, ya que como genio poético se cree equivalente, lo que le falta para llegar a su altura: su serenidad, su armonía, su culto por las formas y su claridad, lejos de todo misticismo y afectación.

Por tres caminos trata de subsanar estas fallas, una vez resueltos los problemas más inmediatos de su vida con la cátedra en la universidad de Jena y el subsidio del duque de Holstein-Augustenburg: por el estudio de la historia universal, "sub specie aeternitatis", a la manera de Herder, para dar a sus obras un contenido adecuado; por una dedicación intensiva a las letras clásicas griegas, para darles una forma adecuada; y por el conocimiento de la filosofía kantiana, para conseguir la síntesis de contenido y forma y una finalidad adecuada.

Lo primero le facilitó su cargo docente como profesor de historia universal, y sus frutos más valiosos son la Historia de la guerra de Treinta Años y la de La rebelión de los Países Bajos.

Para familiarizarse con las letras griegas lee Schiller, que se había formado únicamente con la lectura de autores modernos, como Rousseau y Shakespeare, no sólo a Homero y las obras maestras del teatro griego en traducciones latinas y francesas, sino que no

descansa hasta dominar el griego con perfección para poder traducir la Ifigenia en Aulis y Las Fenicias de Eurípides en yambos alemanes. Se imbuye del espíritu de la tragedia griega, aunque su concepto de la cultura helénica no pudo ser otro que el corriente en el siglo XVIII, preconizado por Winckelmann, que había glorificado a Grecia como el paraíso perdido de la humanidad, radiante de sol y de alegría, con una civilización “de simplicidad noble y serenidad - grandiosa”. Esta concepción apolínea de la cultura helénica fue destruida por Hölderlin, quien encontró en ella el elemento “dio-nisiaco”, recogido más tarde por Nietzsche y confirmado por la arqueología moderna. El resultado de su trato con los autores clásicos es La novia de Messina.

De la filosofía kantiana, finalmente, se apropia, en un estudio paciente de varios años, ayudado por su convivencia con el profesor de filosofía de Jena, Reinhold, y sus discípulos. No deja la Crítica del juicio hasta haber transformado sus nociones oscuras de estética en conceptos claros y afirmado los fundamentos de una concepción del mundo tan sólidamente como para poder construir sobre ellos las obras de su madurez. Los frutos sazonados de su labor tenaz son los tratados filosóficos que hemos citado más arriba, prescindiendo de algunos de menor importancia, y cuyo estudio abordaremos ahora.

Es necesario insistir aquí sobre el hecho de que el interés filosófico de Schiller es mucho más práctico y estético que teórico, consecuencia lógica de las causas que lo incitaron a ocuparse de la filosofía. Su individualidad impulsiva lo lleva siempre a buscar, más allá de los límites de la teoría, tanto en el arte como en la vida, los últimos fines del ser. Necesita la teoría solamente para fundamentar y motivar sus postulados estético morales. Por eso empieza su estudio de Kant por la Crítica de la razón práctica, dejando de lado la Crítica de la razón pura.

El estudio sobre la Relación de la naturaleza animal del hombre con la espiritual es una mezcla de ideas de la escuela leibniz-wolffiana y de Shaftesbury. Espíritu y materia (o naturaleza) se contraponen; su unidad se afirma en el hombre y en el universo como “Idea”. En las Cartas filosóficas explica esta unidad en el individuo, siguiendo la teoría leibniziana de las mónadas. Su fin común es la suprema felicidad.

En la conferencia El teatro considerado como institución moral, leída en Mannheim el año 1784, vemos a Schiller todavía enteramente dentro del concepto del “ars ancilla morum”, que perdura aún en el ya citado juicio sobre las poesías de Bürger, de 1790, cuando dice que el poeta debe ennoblecer su personalidad. Entiende por ello la elevación moral, y la palabra “ennoblecer” es para él sinónimo de “mejorar”. Pone el arte dramático al lado de la religión y de las leyes como fuerzas morales que influyen en el corazón humano. Le atribuye un efecto más duradero y más profundo que a aquéllas, ya que la representación visible impresiona más poderosamente que la letra muerta y el relato frío. Ante el espectáculo dramático se agranda el hombre y aprende a despreciar la fuerza tan temida del destino y soportarla con dignidad. El carácter demasiado blando se endurece y, en cambio, en el bárbaro se despierta el sentimiento. Una simpatía universal abraza a los espectadores, que, olvidándose de sí mismos y del mundo que los rodea, se aproximan a su origen divino. Un solo sentimiento se impone: “ser hombre”.

Si esta idea de la simpatía universal la volvemos a encontrar en su Himno a la alegría y la definición del estado estético la recogerá y ampliará en todos sus tratados posteriores como el lazo común entre las dos naturalezas que luchan en el hombre, el estado físico y moral, cuya armonía es el fin de la educación estética.

En su poema Los dioses de Grecia aparece, por vez primera, el concepto de que esta armonía había existido en “La aurora de la humanidad”, teoría muy discutida y discutible, que Schiller debe a Rousseau. En Los artistas separa ya, resueltamente, el arte de la moral y de la ciencia, afirmando que sólo por él puede llegarse a lo bueno y a lo verdadero. Señala, al mismo tiempo, a los artistas su augusto destino: “La dignidad humana está en vuestras manos.” Este poema puede considerarse, en realidad, como el punto final de la filosofía juvenil de Schiller y los tratados posteriores emanan ya, directamente, de sus estudios kantianos.

En Sobre la causa de la emoción trágica rechaza con mayor energía aún la teoría de que el arte tenga por finalidad lo moralmente bueno, atribuyéndole en cambio el placer como su verdadero fin, si bien, para conseguirla perfectamente, tenga que tomar el camino de la moralidad: el placer es el fin, la moral el medio. La fuente de todo placer es la finalidad. El placer es sensual, si la finalidad no se conoce por las fuerzas representativas, siendo, al contrario, la sensación del placer una consecuencia física de la ley de la necesidad. El placer es libre, si nos representamos su finalidad y si una sensación agradable acompaña a la representación. Todas las representaciones, pues, por las cuales percibimos armonía y finalidad, son fuentes de un placer libre y, por tanto,

aptas para ser empleadas en el arte. Lo bueno es materia de nuestra razón; lo verdadero y lo perfecto, del entendimiento; lo bello, del entendimiento y de la imaginación. Si bien las diferentes fuentes del placer se entremezclan, podemos distinguir aquellas artes que satisfacen, con preferencia, al entendimiento y a la imaginación y que tienen por fin principal lo verdadero, lo perfecto y lo bello como "artes del gusto", de aquellas que ocupan, preferentemente, la imaginación y la razón, persiguiendo lo bueno, lo sublime y lo emocionante como "artes del sentimiento".

No puede haber emoción sin belleza, pero si belleza sin emoción. Lo conmovedor y lo sublime concuerdan en que producen un goce por un dolor. Lo sublime consiste, de un lado, en el sentimiento de nuestra impotencia para abarcar un objeto; del otro, en el sentimiento de nuestra superioridad que somete espiritualmente al objeto, ante el cual sucumben nuestras fuerzas sensibles. Lo conmovedor produce una sensación mixta de sufrimiento, y de placer en el sufrimiento.

La finalidad moral y todo el poder de la ley moral se demuestran con claridad cuando están en lucha con todas las demás fuerzas naturales y cuando todas pierden su poder sobre el corazón humano ante ella. Por fuerzas naturales se comprende todo lo que no es moral, es decir, sensaciones, instintos y pasiones, lo mismo que la necesidad física y el destino. Preferimos en nuestro espíritu la representación de la finalidad moral antes que la natural.

Al proponerse el poeta despertar el sentimiento de la finalidad moral y al elegir para ello los medios apropiados, tiene que complacer al conocedor doblemente: por la finalidad moral y por la natural. Con la primera satisface al corazón, con la segunda al entendimiento.

En el tratado *Del arte trágico* afirma Schiller que conocemos solamente dos fuentes del placer: la satisfacción del instinto de la felicidad y el cumplimiento de las leyes morales. EL placer puede ser una finalidad mediata para la naturaleza, pero tiene que ser la suprema para el arte. El arte realiza su finalidad imitando a la naturaleza, cumpliendo las condiciones bajo las cuales se hace posible el placer en la realidad y reuniendo las disposiciones dispersas de la naturaleza para esta finalidad, según un plan razonable para hacer de la finalidad mediata de aquélla la finalidad suprema. EL arte trágico imitará, pues, la naturaleza en aquellos actos que puedan despertar con preferencia el afecto compasivo.

La tragedia es la imitación poética de una serie coherente de acontecimientos, es decir, una acción completa, que nos muestra hombres en un estado de sufrimiento, y tiene por objeto despertar nuestra compasión. La finalidad de la tragedia es la emoción; su forma, la imitación de una acción que lleva al sufrimiento. La tragedia será perfecta cuando la forma trágica despierte mejor el afecto compasivo, y cuando esta compasión sea menos efecto de la materia que de la forma.

El hecho de admitir Schiller sólo dos fuentes del placer estético, la satisfacción del impulso hacia la felicidad y el cumplimiento de las leyes morales, es decir, sensualidad y moralidad, demuestra que no había entendido aún bien la teoría de Kant sobre el sentimiento estético, quien lo comprende como un sentimiento de lo suprasensible. "No es naturaleza ni tampoco libertad, pero, sin embargo, está enlazado con la base de la última, a saber, en lo suprasensible, en el cual la facultad teórica está unida con la práctica de un modo común y desconocido. El juicio se da a sí mismo la ley en consideración de los objetos de una satisfacción tan pura, como la razón lo hace en consideración de la facultad de desear."

Schiller mismo lo comprendió así, insistiendo en su empeño de asimilar totalmente la teoría kantiana. El primer resultado de esta ímproba tarea son sus cartas a Korner, de principios del año 1793 Kant había negado terminantemente la posibilidad de un principio objetivo en el juicio del gusto. Pero Schiller no se conforma con encarar lo bello sólo como una actitud subjetiva del espíritu humano. Se lanza en busca de un principio objetivo, como una necesidad para su personalidad artística. Creyó haberlo hallado en su definición de la belleza como "libertad en el fenómeno", análoga a la "libertad en la acción" en el mundo moral. En el mundo sensible aquella forma que aparece determinada por sí misma es una representación de la libertad. Representada se llama una idea que es unida a una intuición bajo la misma regla del conocimiento. "Libertad en el fenómeno" es, pues, la autodeterminación en un objeto, en tanto se manifiesta por la intuición. En la lucha entre la forma y la materia reconoce Schiller como bello aquellos fenómenos que reflejan la sublime idea de la autodeterminación.

La idea de la libertad se convierte así en el eje central de todo el pensamiento de nuestro poeta: la belleza es la representación de la idea de la libertad. Sobre esta definición funda su teoría del arte, exigiendo que la forma pura del objeto debe

imponerse en su lucha con la naturaleza de la materia y del artista.

Todo arte depende de reglas, de la "técnica". Pero no queremos ver las reglas, sino que la obra debe aparecer como libremente surgida de sí misma. "Belleza es naturaleza en la técnica". Este axioma vale tanto para las bellezas orgánicas de la naturaleza como para las obras de arte. Lo que importa es la representación de la forma. La materia no debe forzar a la representación ni entorpecer la subjetividad del artista. El estilo es la suprema independencia de la representación de todas las determinaciones subjetivas y objetivamente contingentes. En la poesía debe, pues, lo que se quiera representar, adquirir su forma, a pesar de todas las trabas que puedan tender el lenguaje y la materia, y presentarse delante de la imaginación con toda su verdad, vida y personalidad.

La originalidad del pensamiento de Schiller consiste en la manera como relaciona lo bello con lo moral, conservando, sin embargo, cada uno su carácter propio. Lo bello en el mundo sensible es el mejor símbolo de cómo debe ser el reino moral. Pudo así determinar más claramente los límites entre el arte y la moral y consiguió una visión exacta de las relaciones entre el mundo estético y el ético, al fin, damentar la estética sobre la idea de la libertad, cuya fijación es el objeto principal de la ética.

En su carta a Korner, del 18 de febrero de 1793, resume el poeta su posición con respecto a la filosofía kantiana.: "Ciertamente ningún mortal pronunció jamás una palabra más grandiosa que aquella de Kant, que es al mismo tiempo el contenido de toda su filosofía. ¡Determinate a ti mismo, y aquella otra en la filosofía teórica: la naturaleza está bajo la ley del entendimiento. Esta grandiosa idea de la autodeterminación nos la reflejan ciertos fenómenos de la naturaleza, a los cuales llamamos "belleza".

El tratado De la gracia y la dignidad aparecido en 1793, es ya un fruto maduro del cultivo de la filosofía kantiana, en el cual aplica su definición de la belleza a la figura humana.

Partiendo de la mitología griega distingue dos clases de belleza: la gracia, o sea la belleza en el movimiento, que es, por un lado, objetiva, es decir, pertenece al objeto mismo y no sólo a la manera como lo percibimos, y, por el otro, contingente en el objeto, lo cual significa que el objeto subsiste aunque le quitemos esta calidad (La gracia es privativa del hombre, pues pertenece exclusivamente a aquellos movimientos voluntarios o libres que son la expresión del sentimiento moral. Es una belleza que no es dada por la naturaleza, sino por el alma, es decir, producida por el sujeto mismo. Es la belleza de la forma bajo la influencia de la libertad, determinada por la personalidad. Puede atribuirse solamente al movimiento, pues un cambio en el alma puede manifestarse en el mundo sensible únicamente como movimiento) y la belleza arquitectónica, formada por la naturaleza según la ley de la necesidad, determinada únicamente por las fuerzas físicas. El juicio estético la aísla, por completo, de sus fines y sólo lo que pertenece de inmediato y particularmente al fenómeno se admite en la representación de la belleza. Por consiguiente, la belleza arquitectónica del hombre no realiza su dignidad.

Lo bello es objetivamente limitado por las condiciones naturales y es un mero efecto del mundo sensible, pero subjetivamente se transporta lo bello al mundo inteligible, porque la razón hace del efecto del mundo sensible un uso trascendental. La belleza es, por consiguiente, ciudadana de dos mundos, de uno por nacimiento, del otro por adopción. Y así se explica que el gusto, como facultad de juzgar lo bello, se porte en medio del espíritu y de la sensibilidad. Une los dos en una feliz armonía, consigue para lo material el respeto de la razón y para lo racional la inclinación de los sentidos, eleva las intuiciones a ideas y convierte al mundo sensible, en cierto modo, en un mundo de la libertad.

Pueden existir tres relaciones entre la parte sensible y la racional del hombre:

1) El hombre suprime los postulados de su naturaleza sensible para conducirse de acuerdo con los de su naturaleza racional.

2) Hace lo contrario y sigue al impulso de la necesidad física de la misma manera que los otros fenómenos.

3) Los instintos de la naturaleza física armonizan con las leyes de la racional y el hombre está en armonía consigo mismo.

Solamente cuando la razón y la moralidad, el deber y la inclinación concuerdan, puede haber belleza de juego. Y así la belleza se encuentra justamente entre la dignidad, como expresión del espíritu dominante, y la sensibilidad, como expresión del instinto dominante.

La obediencia a la razón tiene que proporcionar un placer para poder ser objeto de la inclinación, porque sólo el placer y el dolor ponen al instinto en movimiento. Si bien los

rigoristas de la moral excluyen esta inclinación de la ética, cree Schiller que la perfección moral del hombre existe solamente cuando participa la inclinación en la acción moral. El hombre está destinado a ser una personalidad moral, no a cumplir ciertos actos morales aislados. No virtudes, sino la "Virtud" es su meta, y "Virtud" no es otra cosa que una inclinación hacia el deber. Si objetivamente están en contraposición las acciones que nacen de la inclinación y las que nacen del deber, subjetivamente no es así, y el hombre no sólo puede, sino que debe reunir el placer y el deber. Cuando inclinación y deber coinciden, cuando el sentimiento moral se ha asegurado todas las sensaciones del hombre hasta tal punto que puede dejar a los afectos la dirección de la voluntad, sin temor alguno, entonces tenemos lo que se llama un alma bella. Todo su carácter es moral, no sólo sus actos aislados. Sensualidad y razón, deber e inclinación armonizan en el alma bella, que no tiene otro mérito que el de existir. La gracia es su expresión en el mundo fenoménico. Sólo en un alma bella puede la naturaleza al mismo tiempo poseer libertad y conservar su forma, porque pierde la primera bajo la dominación de un espíritu severo, la segunda bajo la anarquía de la sensualidad.

Si la gracia es la expresión de un alma bella y consiste en la libertad de los movimientos voluntarios, la dignidad es la expresión de un carácter sublime y consiste en la supresión de los movimientos involuntarios. Si bien la meta de la humanidad es conseguir la armonía completa de sus dos naturalezas, su realización es sólo una idea, inalcanzable por las condiciones físicas del ser.

El instinto natural embiste contra la afectividad mediante la doble fuerza del dolor y del placer y por eso, en el estado pasional, no puede haber concordancia con la ley de la razón, sino una contradicción con los reclamos de la naturaleza. La inclinación y el deber no pueden coincidir y el alma bella tiene que convertirse en un alma sublime. Su expresión en el fenómeno es la dignidad.

Si la gracia y la dignidad, aquélla realzada por la belleza arquitectónica, y ésta por la fuerza, se encuentran reunidas en una misma persona, es perfecta en ella la expresión de la humanidad. Los griegos han creado sus obras maestras según este ideal. La dignidad despierta el sentimiento del respeto, la gracia y la belleza el del amor, cuyo objeto es sensible, pero cuyo sujeto es la naturaleza moral. La dignidad impide que el amor se pervierta en deseo, y la gracia que el respeto se transforme en temor. En la gracia y en la belleza ve la razón cumplidos sus postulados en el mundo sensible y así representa, al mismo tiempo, lo más generoso y lo más egoísta que hay en la naturaleza, porque no recibe nada de su objeto, sino que se lo da todo, pero ve y aprecia en el objeto siempre sólo su propio ser.

Lo sublime, que Schiller sólo trató de paso en el trabajo que acabamos de resumir, fue el lema de su próximo tratado, dividido más tarde en dos partes, una Sobre lo patético, otra Sobre lo sublime. De acuerdo con la distinción de Kant entre lo sublime matemático y dinámico, lo llama sublime del conocimiento o teórico y del carácter o práctico. En el primer caso se opone la naturaleza a las condiciones de nuestro conocimiento, puesto que la imaginación no puede abarcar el objeto de la intuición; en el segundo, se opone la naturaleza a las condiciones de nuestra existencia. Pero nuestra razón tiene conciencia, en ambos casos, de su independencia de la naturaleza. Allí porque podemos llevar a nuestro pensamiento más allá de las determinaciones físicas del conocimiento, aquí porque, por terrible que se nos presente el poder de la naturaleza, podemos oponer nuestra voluntad a nuestros deseos.

Lo sublime práctico lo subdivide en sublime contemplativo, donde sólo se presenta con objeto terrible, y sublime patético, donde se representa, objetivamente, el sufrimiento mismo. Por la representación animada del sufrimiento y de la resistencia contra él mismo se despierta en nuestra conciencia la fuerza de resistencia interior y la libertad del alma. "La primera ley del arte trágico era la representación de la naturaleza en el sufrimiento; la segunda es la representación de la resistencia moral, opuesta al sufrimiento."

Como se ve, Schiller abandona el axioma propuesto en sus escritos anteriores, según el cual la emoción es la finalidad del arte. Afirma, expresamente, que las emociones tiernas, por pertenecer al dominio de lo agradable, nada tienen que ver con las bellas artes.

La finalidad del arte es la representación de lo suprasensible. Al interpretar los fenómenos sublimes, debemos distinguir entre lo sublime negativo, la impavidez, donde el hombre moral no recibe la ley del hombre físico, y lo sublime positivo, de la acción, donde el hombre moral impone su ley al hombre físico. Los dos modos de lo sublime pueden ser objeto del poeta, pero sólo el primero del artista plástico.

Lo sublime negativo no podría caracterizarse mejor que con los famosos versos de Horacio:

Sí fractus illabatur orbis,

Impavidum ferient ruinae.'

Lo sublime positivo admite dos variaciones: o el hombre elige, por respeto a un deber, el sufrimiento, según la ley de la libertad; o el hombre expía, moralmente, un deber infringido, según la ley de la necesidad. En el primer caso el hombre es un gran carácter moral y se nos aparece como una gran personalidad moral; en el segundo demuestra sólo su disposición a serlo y se nos aparece como un gran objeto estético.

Partiendo de esta distinción, se explaya Schiller sobre la diferencia entre el juicio moral y el estético, que pueden ser muy bien contradictorios, como demuestra con varios ejemplos. En calidad de entes racionales postulamos el cumplimiento incondicional del deber y lo aprobamos porque es contingente, ya que la voluntad es libre y las inclinaciones se contradicen. Pero como entes físicos relacionamos en el juicio estético el objeto con la necesidad de la imaginación de conservarse libre de leyes en el juego. Esto contraría a la obligación moral, pero condice con la libertad. Esta última es contingente, relacionada con la imaginación, es decir, un favor de la naturaleza, y la armonía de lo contingente con nuestra necesidad, tiene que despertar un placer. El juicio estético nos deja libres y nos exalta porque la sola posibilidad de librarnos del dominio de la naturaleza satisface nuestra necesidad de libertad. En cambio, el juicio moral nos oprime y nos humilla porque la limitación de la voluntad a una sola posibilidad de determinarse, dispuesta por el deber, contraría el impulso de libertad de la imaginación. Allí nos elevamos de lo real a lo posible, del individuo a la especie; aquí descendemos de lo posible a lo real y encerramos la especie en los límites del individuo. EL juicio moral y el estético, lejos de apoyarse, se estorban mutuamente, porque imprimen al alma dos direcciones opuestas. EL poeta no debe, pues, señalar a nuestra razón la regla de la voluntad, sino a nuestra imaginación el poder de la voluntad, cuando se ve obligado a tratar un objeto moral. Aun de las manifestaciones de las virtudes más sublimes no puede el poeta usar, para sus fines, nada más que lo que en ellas pertenece a la fuerza de voluntad. Su dirección le debe ser indiferente, ya se manifiesten por ella caracteres buenos o malos. En los juicios estéticos no nos interesa la moralidad en sí, sino solamente la libertad. Aquella place a nuestra imaginación, solamente, en tanto hace a ésta visible. Es, por consiguiente, erróneo pedir una finalidad moral en la materia estética.

En las Observaciones sueltas sobre diversos temas estéticos repite Schiller, en forma clara y concisa, pensamientos de Kant al clasificar todos los objetos estéticos en cuatro clases: lo agradable, lo bueno, lo sublime y lo bello. Sólo lo bello y lo sublime pertenecen al arte. Lo agradable no es digno del arte; lo bueno no es, de todos modos, su finalidad, porque la finalidad del arte es el placer y lo bueno no puede ni debe teórica ni prácticamente servir a la sensibilidad como medio.

Para que un objeto sea sublime tiene que oponerse a nuestras facultades sensibles. Considerando estos objetos como materia del conocimiento, tendremos lo sublime del conocimiento, y considerándolos como un poder con el cual comparamos el nuestro, tendremos lo sublime de la fuerza, llamado en el tratado anterior sublime del carácter. Lo sublime del conocimiento descansa sobre el número o la magnitud y podría llamarse, por consiguiente, también matemático. No es una calidad inherente al objeto a quien se lo atribuimos, sino solamente el efecto causado en nosotros por aquel objeto.

Del preferente interés de Schiller por la función social de lo bello, por lo que significa en relación con los eternos problemas de la cultura humana, como función necesaria en la vida del hombre en su camino hacia la perfección, nacieron las Cartas sobre la educación estética del hombre. Pero su causa inmediata fue el desarrollo de la revolución francesa, cuyos primeros paros había seguido Schiller con entusiasmo, pero cuyos excesos posteriores le inspiraron horror. El ensayo tan lamentablemente fracasado de establecer la sociedad humana sobre las leyes de la razón le indujo a escribir su obra, que señala el camino hacia la libertad a través de la belleza. Lo que había quedado frustrado en París, lo quería solucionar nuestro poeta de una manera diferente y mejor.

La necesidad física organiza el Estado según las leyes de la naturaleza. Pero el hombre, como personalidad moral, no se conforma con este Estado de emergencia y trata de transformarlo, según las leyes de la razón, el Estado natural en Estado moral. Arriesga la existencia de la sociedad por un ideal de sociedad solamente posible, aunque moralmente necesario. Tiene, pues, que buscar un apoyo en un tercer Estado que, afín a ambos, facilite una transición del imperio de las fuerzas al imperio de las leyes y que, sin estorbar al carácter moral en su evolución, se constituya, al contrario, en prenda sensible de la moral invisible.

La razón postula la unidad, pero la naturaleza la multiplicidad y ambas legislaciones reclaman para sí al hombre. La ley de la primera le está impresa por una conciencia incorruptible y la de la segunda por un sentimiento imborrable. En consecuencia, acusa educación aún defectuosa el que el carácter moral pueda sostenerse sólo por el sacrificio del natural. Al extender el reino invisible de la moral, no se debe despoblar el reino de los fenómenos. Equidistante de la uniformidad y de la anarquía se encuentra la forma triunfante. Totalidad de carácter debe, pues, hallarse en un pueblo que pretende ser capaz y digno de cambiar el Estado físico por el Estado moral.

Pero ¿es éste el carácter que nos presenta la época actual?, pregunta Schiller<sup>34</sup>. Los corrompidos fundamentos del Estado, natural ceden y parece dada la posibilidad física para exaltar la ley en su trono, para respetar finalmente al hombre como fin en sí mismo y fundar la sociedad política sobre la verdadera libertad. Pero falta la posibilidad moral y el momento generoso encuentra una generación inaccesible a sus dádivas.

En las clases bajas se nos muestran los instintos groseros y anárquicos, y en las clases civilizadas una relajación y una depravación del carácter que indigna tanto más cuanto que la cultura misma es su fuente.

Para desarrollar las múltiples facultades en el hombre no había otro medio que oponerlas unas a otras. Este antagonismo de las fuerzas es el gran instrumento de la cultura, pero nada más que el instrumento, pues mientras dura aquél, estamos sólo en camino hacia ésta. Hay que buscar un modo de restablecer otra vez la totalidad de nuestra naturaleza humana.

La educación de la sensibilidad es la exigencia más apremiante de la época. Será necesario buscar, para este fin, un instrumento que el Estado no suministra, y abrir fuentes que se habían conservado puras y límpidas, a pesar (le la corrupción política. Este instrumento son las bellas artes, estas fuentes sus modelos inmortales.

Sólo el arte se mantiene libre del Estado y de la época con su unilateralidad y su anarquía; es el único medio de mejorar al hombre bajo una forma de gobierno deficiente. El gran destino del artista que, despreciando la crítica, no se contagió de la corrupción de su siglo, es rodear a los hombres de formas grandes y nobles, multiplicar en torno de ellos los símbolos de lo perfecto hasta que la apariencia triunfe sobre la realidad y el arte sobre la naturaleza.

Pero la experiencia enseña lo contrario: la belleza funda su imperio solamente sobre las ruinas de las virtudes heroicas y la libertad y el gusto se esquivan mutuamente.

Cabe entonces la pregunta de si belleza que condenan los ejemplos históricos corresponde al concepto racional puro de la belleza. Tendremos que buscar, primero, este concepto, antes de juzgar sobre la influencia educacional de la belleza.

Elevándose tanto como le es posible, la abstracción llega a dos conceptos últimos: distingue en el hombre algo que persiste y algo que cambia. A lo persistente llamamos su "personalidad", a lo variable su "estado". No pudiendo derivar lo persistente de lo variable, la personalidad debe ser su propia causa. Y así tendremos, por de pronto, la idea del ser absoluto, fundado en sí mismo, es decir, "la libertad". En cambio, "el estado", como devenir, debe tener una causa, y así tendremos, en segundo lugar, la condición de todo devenir, "el tiempo".

El hombre como "personalidad", en tanto que no intuye ni siente, no es más que una potencia vacía, una forma pura; y como "estado", mientras solamente siente, desea y obra, impulsado por el deseo, no es más que "mundo", si con este término designamos al contenido informe del tiempo, o sea la materia. Así que para no ser solamente "mundo", debe dar forma a la materia, sometiendo la multiplicidad del mundo a la unidad de su yo; y para no ser solamente forma, debe dar realidad a la potencia que lleva en sí, creando el tiempo. De ahí se originan las dos leyes fundamentales de la naturaleza sensible-racional: la primera tiene por objeto la realidad absoluta, es decir, exteriorizar todo lo interno; la segunda, la formalidad absoluta, es decir, dar forma a todo lo externo. Para cumplirlas tiene el hombre por un lado el instinto sensible que nace de su existencia física, y por el otro, el instinto formal que nace de su naturaleza racional. Ambas tendencias se contradicen, pero no en los mismos objetos. Si el instinto sensible exige el cambio, no exige que este cambio se extienda a la personalidad, y si el instinto formal exige la unidad y la persistencia, no exige que con la personalidad se establezca también el estado y que haya identidad de sensaciones.

Asegurar sus límites es tarea de la cultura, que debe proteger la sensibilidad contra las usurpaciones de la libertad y garantizar la personalidad contra la fuerza de las sensaciones. Lo realiza, primero, al poner las facultades receptoras en contacto con el mundo por el mayor número de puntos posibles y llevar al más alto grado la pasividad del sentimiento, y segundo, al procurar a la facultad determinante la mayor

independencia con relación a la receptiva y al llevar a su más alto grado la actividad de la razón. El resultado será la asociación de la autonomía y Libertad más amplias con la mayor plenitud de existencia en el hombre.

Pero esta correlación de ambos instintos sólo podrá resolverla el hombre en la perfección de su ser, esto es, en la idea de "humanidad", un infinito, al cual puede acercarse más y más en el transcurso del tiempo, pero sin alcanzarlo nunca.

Si hubiera casos en que el hombre tuviera, al mismo tiempo conciencia de su libertad y sentimiento de su existencia, entonces se sentiría, a la vez, como materia y se conocería como espíritu, logrando así una intuición completa de su humanidad. EL objeto que le procuraría esta intuición sería un símbolo de su fin realizado y serviría para representar lo infinito. Estos casos despertarían un nuevo instinto, en el cual coincidirían los otros dos y que llamaríamos "instinto de juego".

Este nuevo instinto conciliará el devenir con el ser absoluto, el cambio con la identidad. AL suprimir toda contingencia, suprimirá también toda coacción y pondrá al hombre en libertad tanto física como moralmente. A medida que quite su influencia dinámica alas sensaciones y emociones, las pondrá en armonía con las ideas de la razón, y a medida que despoje a las leyes racionales de su violencia moral, las reconciliará con el interés de los sentidos.

El objeto del instinto formal se llama "forma"; el del instinto sensible, "vida". EL objeto del instinto de juego podrá llamarse, entonces, "forma viviente", concepto que sirve para indicar todas las cualidades estéticas de los fenómenos, la "belleza" en su sentido más amplio. Por estar en su índole la tendencia a la perfección, la razón exige la unidad de la realidad y de la forma, de la necesidad y de la libertad, es decir, de una "humanidad". Al mismo tiempo, por lo tanto, postula también este principio: debe haber una belleza.

Schiller deduce, pues, la belleza no de la posibilidad de la naturaleza sensible-racional, sino de la posibilidad de su perfección, como un símbolo del ideal moral de la totalidad.

Solamente cuando el hombre juega, es hombre en el pleno significado de la palabra. Se encuentra a la vez en el estado de máxima paz y en el del máximo movimiento, y de ahí nace esa maravillosa emoción para la cual el entendimiento carece de conceptos y el lenguaje de palabras.

El supremo ideal de la belleza hay que buscarlo, pues, en el equilibrio perfecto de la realidad y de la forma. Pero como este equilibrio es sólo una idea, jamás alcanzada por la realidad, la belleza será, en la experiencia, siempre doble, aunque la belleza en la idea es una e indivisible. Según que el equilibrio se rompa de una u otra manera, la belleza será tierna o enérgica. La belleza enérgica no puede proteger al hombre de cierto resabio de salvajismo y dureza ni la belleza tierna lo preservará de cierto grado de molicie y enervamiento. Para poder apreciar la influencia de la cultura estética sobre la humanidad, habrá que examinar, por consiguiente, los efectos que produce en el hombre enérgico la belleza tierna y en el hombre tierno la belleza enérgica, para fundir las dos especies de bellezas en la unidad de la belleza ideal, como las dos formas opuestas de la humanidad en la unidad del hombre ideal.

Si la perfección consiste en la energía y coincidencia del instinto sensible y del racional, esta perfección puede fallar por falta de coincidencia o por falta de energía. La actividad unilateral de fuerzas aisladas destruye la armonía de su ser o la unidad de su naturaleza se asienta sobre la relajación uniforme de sus fuerzas sensibles y espirituales.

El instinto sensible se despierta con la experiencia de la vida, cuando comienza el individuo; el racional con la experiencia de la ley, cuando comienza la personalidad. Y sólo entonces, existiendo los dos, está edificada su humanidad. Antes, todo en él se regía por la ley de la necesidad; ahora abandona la mano de la naturaleza y es de su propia incumbencia afirmar la humanidad que la naturaleza dispuso en él. Porque tan pronto como los dos instintos opuestos empiezan a actuar en él, pierden ambos su carácter de constricción y la contraposición de dos necesidades da origen a la libertad.

El espíritu pasa de la sensación al pensamiento por un estado intermedio, en el cual la sensibilidad y la razón operan al mismo tiempo y anulan, por eso, su fuerza determinante. El espíritu no es constreñido, ni moral ni físicamente. Este estado es el "estado estético" y la belleza viene a ser, pues, el tránsito entre el sentir y el pensar, y su único punto de contacto. El hombre en el estado estético tiene la libertad de hacer de sí mismo lo que quiere y la belleza viene a ser nuestra segunda creadora. Si nos hemos entregado al goce de la verdadera belleza, somos en tal momento dueños en igual grado de nuestras potencias activas y pasivas. Con la misma facilidad nos entregamos a lo serio como al juego, al reposo como al movimiento, a la condescendencia como a la resistencia, al pensar abstracto como a la intuición.

Porque no hay en la realidad un efecto estético puro, la excelencia de una obra de arte puede consistir solamente en la mayor aproximación a aquel ideal de pureza estética. En la verdadera obra de arte el contenido no es nada y la forma todo, porque sólo la forma actúa sobre el hombre entero, mientras que el contenido sólo sobre facultades aisladas. El contenido, por sublime y amplio que sea, obra siempre sobre el espíritu limitándolo, y sólo de la forma puede esperarse la verdadera libertad estética. El secreto del artista consiste, pues, en aniquilar la materia mediante la forma, es decir, la obra de arte no debe obrar por el interés casual que tomamos en su contenido.

En el "estado físico" el hombre se halla bajo el dominio exclusivo de la naturaleza, en el "estético" se desprende de este poder, en el "moral" lo domina; pero sólo del "estético" puede surgir el "moral".

La belleza es objeto para nosotros porque la reflexión es la condición bajo la cual tenemos sensación de ella; pero es también un estado del sujeto, porque el sentimiento es la condición bajo la cual tenemos una representación de ella. Es forma porque la contemplamos, pero es, al mismo tiempo, también vida, porque la sentimos. En una palabra, es a la vez nuestro estado y nuestro acto. Sólo ella prueba que la pasividad no excluye a la actividad, la materia a la forma, la limitación a la infinitud y, por consiguiente, la necesaria dependencia física del hombre no suprime su libertad moral.

El fenómeno que anuncia la entrada del salvaje en la humanidad es el goce en la apariencia, la inclinación al adorno y al juego. Si la realidad de las cosas es obra de las cosas, la apariencia de las cosas es obra del hombre. Un espíritu que se recrea en la apariencia, no se regocija ya en lo que recibe, sino en su propio acto. En el mundo de la apariencia ejerce el hombre un derecho de soberanía absoluto, mientras se abstiene de afirmar la existencia de este mundo, en lo teórico, y renuncia a procurarle existencia, en lo práctico.

La apariencia no es estética sino cuando es sincera - si renuncia expresamente a toda pretensión de realidad -, y cuando es independiente - si carece de toda ayuda de la realidad -. El objeto en el cual encontramos la bella apariencia, no necesita ser irreal, pero nuestro juicio sobre él no debe tomar en cuenta esta realidad. Si la apariencia es falsa y finge realidad, si es impura y necesita realidad para producir su efecto, no es más que el instrumento, para fines materiales y no prueba nada para la libertad del espíritu.

Cuando se encuentra la apariencia sincera e independiente, se puede deducir la existencia de espíritu y de gusto. Allí reinará el ideal en la vida real, el honor triunfará sobre la riqueza, el pensamiento sobre el placer, el ensueño de la inmortalidad sobre la existencia.

El ideal de la apariencia pura es gozar de la belleza en las artes que la imitan, sin preguntar por su finalidad.

Si en el "Estado dinámico" de los derechos se opone el hombre al hombre como una fuerza y limita su actividad, si en el "Estado moral" de los deberes se le enfrenta con la majestad de la ley y encadena su voluntad, en cambio en la esfera de las bellas costumbres, en el "Estado estético" se le aparece sólo como forma, sólo como objeto de libre juego. "Dar libertad por medio de la libertad" es la ley fundamental de este reino.

El "Estado dinámico" sólo hace posible la sociedad, dominando a la naturaleza por la naturaleza misma. El "Estado moral" sólo la hace moralmente necesaria, sometiendo la voluntad individual a la universal por medio de la naturaleza del individuo.

Pero ¿dónde hallarlo? Como exigencia existe en cualquier espíritu finamente templado; como realidad acaso en algunos círculos selectos, como la iglesia pura y la república pura. Si no hemos llegado, pues, al "Estado moral", el fin de nuestra evolución, hemos negado al "estético" que es el símbolo de aquel ideal, como la belleza es el símbolo del ideal ético.

Los dos artículos De los límites en el empleo de las bellas formas y Sobre la utilidad moral de las costumbres estéticas deben considerarse como suplementos de las Cartas. En ellos trata de la importancia del gusto en la aspiración hacia la verdad y en la vida moral.

Si el sentimiento de la belleza proporciona al hombre la plena posesión de sus facultades sensibles y racionales,

se podrá medir por ello qué derechos se pueden conceder en tal investigación científica y en la actuación moral al gusto que exige belleza y juzga según esta necesidad.

La belleza produce su efecto ya por la mera contemplación; la verdad exige estudio. El gusto debe determinar sólo la forma exterior, pero la razón y la experiencia el contenido interior. Materia sin forma es una posesión a medias, porque los conocimientos más

soberbios yacen como tesoros muertos en una cabeza que no sabe darles forma. Forma sin materia es sólo la sombra de una posesión y todo arte en la exposición no puede ayudar a aquél que nada tiene que expresar. La belleza en la exposición debe, por consiguiente, preparar únicamente la disposición de ánimo para el pensamiento puro.

Si bien una inclinación exagerada por lo bello puede impedir la ampliación de nuestro saber, son más importantes las pretensiones del gusto, cuando tienen por objeto la voluntad, pues pueden corromper el carácter e inducirnos a faltar a nuestros deberes.

La determinación moral del hombre exige absoluta independencia de la voluntad de toda influencia de los impulsos sensibles. El gusto trata de armonizar la razón con los sentidos. Consigue con ello ennoblecer los deseos y hacerlos más concordantes con los postulados de la razón. Pero existe el peligro de que la concordancia contingente del deber con la inclinación se establezca como una condición necesaria, envenenando así la moralidad en sus mismas fuentes.

La moral no puede tener otra causa que ella misma. El gusto puede favorecer la moralidad de la conducta, pero no puede jamás producir por su influencia algo moral. Puede despertar un estado de ánimo adecuado para la virtud, porque suprime los impulsos que la impiden y exalta aquellos que la favorecen.

Para que nuestra pasión, en las épocas de su dominio, no hiera el orden físico, estamos atados a la religión y a las leyes estéticas que aseguran la legalidad donde la moralidad es aún un desideratum.

Falta todavía la definición de la belleza enérgica y su importancia en la educación estética. Schiller la identifica con "lo sublime" y se ocupa de ella en el tratado del mismo título.

La cultura debe poner en libertad al hombre y capacitarlo para afirmar su voluntad. Lo puede hacer de dos maneras: por la cultura física cultiva su entendimiento y sus fuerzas sensibles para poder oponer la fuerza a la fuerza. Pero hay un punto donde las fuerzas naturales escapan al poder del hombre y lo subyugan. Entonces tiene que destruirlas en el concepto, es decir, someterse voluntariamente a ellas. Para esto lo habilita la cultura moral, no sólo por medio de su disposición moral que puede ser desarrollada por el entendimiento, sino también por una tendencia estética en su naturaleza sensible-racional que pueda ser despertada por ciertos objetos sensibles y elevada por la purificación de sus sufrimientos hacia una inspiración idealista del alma.

Dos genios tutelares nos acompañan en la vida: el sentimiento de lo bello en el mundo sensible y el sentimiento de lo sublime a través del abismo donde los sentidos contradicen a la razón y donde tenemos que obrar como espíritus puros. Tanto uno como otro son expresiones de la libertad, pero nos sentimos libres en el primer caso porque nuestros instintos sensibles armonizan con la ley de la razón, en el segundo porque los instintos sensibles no tienen influencia sobre la legislación de la razón y porque el espíritu obra como si no estuviera bajo ninguna otra ley que la suya propia.

El hombre físico y el moral se separan aquí rigurosamente. En aquellos objetos en que el primero siente sólo sus limitaciones, el otro experimenta su fuerza y se eleva al infinito donde el primero es aniquilado.

En el "carácter bello" no se sabe si la fuente de su virtud es límpida, porque el mundo sensible explica todo el fenómeno. Pero si lo oprimen todas las desgracias imaginables y su virtud queda intacta, entonces descubrimos en él su poder moral absoluto y demuestra ser un "carácter sublime".

Como es nuestro destino guiarnos, a pesar de todos los límites sensibles, según las leyes de los espíritus puros, tiene que acompañar lo sublime a lo bello, para completar la educación estética.

Si bien la naturaleza contiene muchos objetos sublimes, tiene el arte la ventaja de poderlos tratar como fin principal, sin la influencia de fuerzas heterogéneas. Es libre y deja libre al alma del espectador, porque imita sólo la apariencia y no la realidad. Como, empero, todo el encanto de lo sublime y de lo bello proviene únicamente de la apariencia y no del contenido, tiene el arte todas las ventajas de la naturaleza, sin compartir sus trabas.

Schiller resume sus pensamientos sobre la educación estética, en forma magnífica, en su poema El ideal y la vida. Sólo en Dios vemos la reunión de felicidad y perfección, de satisfacción de los sentidos y paz del alma, mientras que el hombre vacila, desgarrado, entre el deseo de sus sentidos y la idea pura de la humanidad inalcanzable. Sólo en el sentimiento de la belleza podemos gozar aquella armonía, de que nos priva la vida con sus tensiones. Y nos presenta en soberbias imágenes la brega de la vida, la oposición de los fines, la lucha del artista con la materia, los postulados de los deberes y la arremetida

del destino y del dolor, para sobreponerles su buena nueva de la redención en las obras y en los sentimientos de lo bello y de lo sublime, la transfiguración del hombre en Dios.

Según Lessing, si Aristóteles califica a Eurípides como el más grande de los poetas trágicos, debe esta distinción a que Sócrates era su maestro y amigo. El le enseñó, en su trato, a conocer a los hombres y a sí mismo, prestar atención a nuestros sentimientos, averiguar y preferir siempre los caminos más llanos y cortos de la naturaleza, juzgar cada objeto según su finalidad. Y Lessing considera feliz al poeta que puede tener semejante amigo y guía.

¿Nos será permitido atribuir este papel en la vida de nuestro poeta a Kant? Como resultado de nuestras disquisiciones, podemos, sin temor de equivocarnos, contestar afirmativamente. Conducido por la mano del filósofo, llegó Schiller a ser el poeta idealista cuyas creaciones tienen un sello indeleble de elevación, dignidad y libertad, y, traspasando los límites estrechos de lo natural, rayan en lo sublime.

Schiller, joven, pertenece, por entero, al "Sturm und Drang", la corriente literaria iniciarla por el estudiante Goethe y su cenáculo en Estrasburgo alrededor de 1770. Contra la glacialidad racionalista del iluminismo opone el culto de las pasiones vehementes. Exagera aún la exaltación de Klopstock y tiene una predilección malsana por lo monstruoso y lo patético. Le atraen los contrastes inmensos, los motivos que ya contienen en sí lo extremo, las intrigas fuertes y palpables. Esta posición de combate contra la "Aufklärung", sobre todo contra su chato optimismo, no la abandona nunca. Pero si bien su propia vida, llena de privaciones, y la filosofía de Kant que limita el valor de la realidad, contribuyen a inspirarle un marcado desprecio por el mundo sensible, no llega jamás a entregarse al pesimismo. Anhela, al contrario, fervientemente un mundo mejor y más bello. De ahí su amor a la poesía, que es lo único capaz de realizar este mundo ideal. De ahí su entusiasmo por lo noble, bello, sublime, bueno y verdadero, que lo lleva a edificar su reino de los ideales y a representar por medio de su arte lo real en su verdad. En sus obras maestras funde el imperativo categórico de Kant, el ideal estético de la antigüedad clásica y su innato anhelo de libertad en una unidad superior. Encadena la libertad y el destino y consigue, aniquilando la materia por la forma, la verdadera realidad de la vida. Llega así, por fin, a una forma del arte poético que le es tan propia como a Goethe la suya y que permite, sin embargo, clasificar a los dos poetas, tan distintos en el origen de su inspiración poética, como los representantes del "humanismo clásico", que nace y muere con ellos. Ambos son fenómenos únicos en la historia de la literatura. Su arte maduro no cabe dentro de ninguna de las escuelas dominantes de su tiempo. No tienen antecesores ni sucesores. Aislados y solitarios se destacan, como todo genio verdadero, de su época y de sus hombres.

JUAN PROBST.

---

<sup>33</sup> La prosa de Schiller, tan genuinamente alemana en su fondo y en su forma, ofrece serios obstáculos al traductor. Me he visto obligado por ello a sacrificar: a veces, la elegancia de la versión castellana en aras de la exactitud en la expresión de los pensamientos de nuestro poeta.

<sup>34</sup> El interés por la educación del género humano es característico de la época y arranca de Rousseau. El hombre es bueno por naturaleza y sólo de la ignorancia nace la maldad. De ahí la predilección por las novelas educacionales, al estilo de Rousseau, que empieza en Alemania con el Agathon de Wilhelm Meister de Goethe.

El mito griego atribuye a la diosa de la belleza un cinturón que posee la virtud de otorgar gracia a quien lo lleva, y procurarle amor. Esta misma deidad va acompañada de las Gracias.

Los griegos distinguían de la belleza, pues, la gracia y las Gracias, puesto que representaban a éstas por atributos que podían ser separados de la diosa de la belleza. Toda gracia es bella, ya que el cinturón de los encantos es propiedad de la diosa de Cnido; pero no todo lo bello es gracia: aun sin ese cinturón sigue siendo Venus lo que es.

Según esta misma alegoría, sólo la diosa de la belleza es la que lleva el cinturón de los encantos y los concede. Juno, la magnífica reina del cielo, debe primero pedir prestado a Venus el cinturón, cuando quiere seducir a Júpiter en el Ida. La majestuosidad, pues, aun cuando la adorne cierto grado de belleza (que nadie le niega en modo alguno a la esposa de Júpiter), no está segura de gustar sin gracia; porque no de sus propios encantos, sino del cinturón de Venus, espera la egregia reina de los dioses triunfar sobre el corazón de Júpiter.

Sin embargo, la diosa de la belleza puede desprenderse de su cinturón y transferir su virtud a un ser menos bello. La gracia no es, por tanto, privilegio exclusivo de lo bello, sino que puede también pasar, aunque siempre únicamente de la mano de lo bello, a lo menos bello, y hasta a lo no bello.

Los griegos mismos recomendaban a aquel que, aun poseyendo los dones del espíritu, careciera de la gracia, de lo agradable, sacrificar a las Gracias. Si bien estas diosas fueron, pues, imaginadas por ellos como acompañantes del bello sexo, podían, no obstante, volverse también propicias al hombre, a quien son indispensables cuando quiere agradar.

Ahora bien: ¿qué es la gracia si, a pesar de que prefiere estar unida a lo bello, no está sin embargo de modo exclusivo; si, aunque proviene ciertamente de lo bello, manifiesta también sus efectos en lo no bello; si la belleza por más que puede existir sin ella, sólo por ella puede inspirar inclinación?

EL delicado sentimiento de los griegos distinguió, ya desde temprano, lo que todavía la razón no era capaz de precisar, y en procura de una expresión, tomó de la fantasía imágenes, dado que el entendimiento no podía ofrecerle aún conceptos. Aquel mito es, pues, digno del respeto del filósofo, quien, por otra parte, tiene que conformarse a fin de cuentas con buscar los conceptos para las intuiciones en las cuales el mero sentido natural fija sus descubrimientos, o, dicho de otro modo, con explicar la escritura figurada de las sensaciones.

Si a esa idea de los griegos se la despoja de su envoltura alegórica, parece no contener otro sentido que el siguiente:

La gracia es una belleza en movimiento; es decir, una belleza que puede originarse casualmente en su sujeto y cesar de la misma manera. En eso se diferencia de la belleza fija, que está dada necesariamente con el sujeto mismo. Venus puede quitarse el cinturón y dejárselo por un momento a Juno; sólo podría renunciar a su belleza renunciando a su persona. Sin su cinturón, no es ya la encantadora Venus; sin belleza, ya no es Venus.

Este cinturón, como símbolo de la belleza en movimiento, tiene sin embargo la singularidad de que presta a la persona con él adornada la cualidad objetiva de la gracia; y se distingue por ello de todo otro adorno, que transforma no la persona misma, sino sólo su impresión, subjetivamente, en la representación de otro. El sentido expreso del mito griego es que la gracia se transforme en una cualidad de la persona y que la portadora del cinturón sea realmente amable y no sólo lo parezca.

Cierto que un cinturón, que no es más que un accidental adorno exterior, no parece una imagen del todo apropiada para significar la cualidad personal de la gracia; pero una cualidad personal que es pensada al mismo tiempo como separable del sujeto no podía, quizás, simbolizarse de otra manera que como un adorno accidental, que se puede separar de la persona sin dañarla.

El cinturón de la gracia no produce, pues, un efecto natural, porque en este caso no podría cambiar nada en la persona misma, sino un efecto mágico, vale decir que su fuerza rebasa todas las condiciones naturales. Por medio de este recurso (que ciertamente no es más que una escapatoria, se quería resolver la contradicción en que la facultad representativa se enreda siempre, inevitablemente, cuando busca en la naturaleza una expresión para lo que está colocado fuera de la naturaleza, en el reino de la libertad.

Ahora bien, si el cinturón expresa una cualidad objetiva que se deja separar de su

sujeto, sin determinar por eso cambio ninguno en su naturaleza, entonces no puede significar otra cosa que belleza de movimiento; pues el movimiento es el único cambio que puede ocurrir en un objeto sin suprimir su identidad.

Belleza de movimiento es un concepto que satisface las dos exigencias contenidas en el mito citado. Primero: es objetiva y pertenece al objeto mismo, no sólo a nuestra manera de percibirlo. Segundo: es accidental en él, y el objeto persiste aun cuando con el pensamiento le quitamos esta cualidad.

El cinturón de la gracia tampoco pierde su fuerza mágica con lo menos bello ni con lo no bello; lo cual significa que también lo menos bello y lo no bello pueden moverse bellamente.

La gracia, dice el mito, es un accidente en su sujeto; por eso, sólo los movimientos accidentales pueden tener esta cualidad. En un ideal de belleza tienen que ser bellos todos los movimientos necesarios, porque pertenecen, como necesarios, a su naturaleza; la belleza de estos movimientos ya está, pues, dada con el concepto de Venus; la belleza de los accidentales es, en cambio, una ampliación de este concepto. Hay una gracia de la voz, pero no una gracia de la respiración.

Pero ¿es gracia toda belleza de los movimientos accidentales?

Que la leyenda griega limita la gracia solamente a la humanidad, es cosa que apenas necesita mencionarse; hasta va más lejos, y encierra la belleza de la figura dentro de los lindes del género humano, en el cual el griego comprende también, como es sabido, sus dioses. Pero si la gracia es sólo un privilegio de la forma humana, ninguno de aquellos movimientos que el hombre tiene de común con lo que es mera naturaleza puede pretenderla. Pues si los bucles de una hermosa cabeza pudiesen moverse con gracia, ya no habría ninguna razón para que no pudiesen moverse también con gracia las ramas de un árbol, las ondas de un río, las espigas de un trigal, los miembros de los animales. Pero la diosa de Cnido representa sólo el género humano, y donde el hombre no es más que una cosa natural y un ser sensible, deja ella de tener importancia para él.

Sólo a los movimientos voluntarios puede, pues, corresponder gracia; pero entre ellos también sólo a los que son expresión de sentimientos morales. Movimientos que no tienen otra fuente que la sensualidad pertenecen, sin embargo, aunque sean voluntarios, únicamente a la naturaleza, la cual, por sí sola, no se eleva nunca hasta la gracia. Si el apetito, si el instinto pudiesen manifestarse con gracia, entonces la gracia no sería ya capaz ni digna de servir de expresión a la humanidad.

Y sin embargo, sólo en la humanidad es donde el griego encierra toda belleza y perfección. La sensualidad nunca debe mostrarse sin alma, y para su sentimiento de la humanidad es igualmente imposible separar la animalidad bruta y la inteligencia. Así como para cada idea crea al punto un cuerpo y trata de corporizar también lo espiritual, así exige de cada acción del instinto en el hombre, al mismo tiempo, una expresión de su determinación moral. Para el griego la naturaleza nunca es sólo naturaleza: por eso no ha de sonrojarse al honrarlo; para él la razón nunca es sólo razón: por eso tampoco ha de asustarle el someterse a su criterio. Naturaleza y moral, materia y espíritu, tierra y cielo confluyen con maravillosa hermosura en sus poemas. Introducía la libertad, que sólo habita en el Olimpo, también en los negocios de la sensualidad, y por eso se le debe perdonar que trasplantara la sensualidad al Olimpo.

Ahora bien: el delicado sentido de los griegos, que nunca tolera lo material sino en compañía de lo espiritual, no sabe de ningún movimiento voluntario en el hombre que pertenezca sólo a la sensualidad y no sea al mismo tiempo expresión del espíritu que siente moralmente. Por lo tanto, para él la gracia no es otra cosa que una bella expresión del alma en los movimientos voluntarios. Donde se presenta, pues, la gracia, allí el alma es el principio motor y en ella está contenida la causa de la belleza del movimiento. Y así se resuelve aquella representación mitológica en el siguiente pensamiento: "Gracia es una belleza no dada por la naturaleza, sino producida por el sujeto mismo."

Hasta aquí me he limitado a desarrollar el concepto de gracia partiendo de la fábula griega y, espero, sin haberla forzado. Permítaseme ahora que trate de ver qué puede decidirse al respecto por vía de la investigación filosófica, y si también en este caso, como en tantos otros, es cierto que la razón, al filosofar, puede gloriarse de pocos descubrimientos que la sensibilidad no haya adivinado ya oscuramente y que la poesía no haya revelado.

Venus, sin su cinturón y sin las Gracias, representa para nosotros el ideal de la belleza tal como puede salir de las manos de la mera naturaleza y tal como es producido por las fuerzas plásticas, sin la influencia de ni, espíritu que siente. Con razón la leyenda erige como representante para esta belleza una especial figura divina, pues ya el sentimiento natural la distingue con todo vigor de aquella que debe su origen a la influencia de un

espíritu que siente.

Séame lícito designar esta belleza, formada por la mera naturaleza según la ley de la necesidad, con el nombre de belleza de construcción (belleza arquitectónica), a diferencia de la que se guía por las condiciones de la libertad. Con este nombre quiero, pues, denominar aquella parte de la belleza humana que no sólo ha sido ejecutada por fuerzas naturales (lo que reza para todo fenómeno), sino que también es determinada exclusivamente por tuerzas naturales.

Una feliz proporción de los miembros, una silueta de trazos suaves, una tez delicada, una piel fina, un talle esbelto y airoso, una voz melodiosa, etc., son ventajas que se deben solamente a la naturaleza y a la suerte; a la naturaleza, que proporcionó la disposición para ello y la desarrolló por sí misma; a la suerte, que protegió la acción formativa de la naturaleza contra todo influjo de las fuerzas hostiles.

Esta Venus surge ya perfecta de la espuma del mar; perfecta, puesto que es una obra - conclusa, y rigurosamente equilibrada- de la necesidad, y como tal, incapaz de variación ni ampliación ninguna. Pues como no es otra cosa que una hermosa representación de los fines que la naturaleza se propone con el hombre, y por consiguiente cada una de sus cualidades está absolutamente determinada por el concepto en que se basa, puede ser juzgada - de acuerdo con su deposición- como algo completamente dado, a pesar de que la disposición sólo llega a desarrollarse con el tiempo.

La belleza arquitectónica de la forma humana debe ser bien distinguida de su perfección técnica. Por perfección técnica hay que entender el sistema mismo de los fines, tal como se unen entre sí para el supremo y último fin; por belleza arquitectónica, sólo una cualidad de la representación de estos fines, tal como se manifiestan en lo fenoménico a la facultad intuitiva. Si se habla, pues, de la belleza, no debe considerarse el valor material de estos fines, ni el artificio formal de su unión. La facultad intuitiva se atiende única y exclusivamente a la forma de su representación, sin preocuparse en lo más mínimo de la índole lógica de su objeto. A pesar de que la belleza arquitectónica de la estructura humana está condicionada por el concepto en que se basa y por los fines que la naturaleza se propone con él, el juicio estético la aísla completamente de estos fines y nada de lo que pertenece de manera inmediata y peculiar al fenómeno se hace entrar en la representación de la belleza.

No se puede decir, por consiguiente, que la dignidad humana realce la belleza de la estructura humana. Aunque en nuestro juicio sobre ésta puede influir la representación de aquélla, deja de ser, en el mismo instante, un juicio puramente estético. La técnica de la figura humana es ciertamente una expresión de su destino, y como tal puede y debe llenarnos de respeto. Pero esta técnica se ofrece no a la sensibilidad, sino al entendimiento; sólo puede ser pensada, no aparecer fenoménicamente. La belleza arquitectónica, a su vez no puede ser nunca una expresión de su destino, puesto que se dirige a una facultad totalmente distinta de la que tiene que decidir sobre ese destino.

Si al hombre le ha sido conferida, pues, la belleza, con preferencia a todas las demás formas técnicas de la naturaleza, esto es verdad sólo en tanto que él afirme este privilegio ya en lo meramente fenoménico, sin que sea necesario para ello tener presente su condición humana. Pues como esto no podría realizarse sino por medio de un concepto, no sería la sensibilidad sino el entendimiento quien juzgara de la belleza, lo cual implica contradicción. El hombre, por lo tanto, no puede hacer valer la dignidad de su destino moral ni su privilegio de ser inteligente cuando quiere afirmarse en sus derechos al premio de la belleza; aquí no es más que una cosa en el espacio, un fenómeno entre otros fenómenos. No se toma en cuenta en el mundo sensible la jerarquía que le corresponde en el mundo inteligible; y si ha de conservar en aquél el primer puesto, sólo puede deberlo a lo que es en él naturaleza.

Pero justamente esta su naturaleza está determinada, como sabemos, por la idea de su humanidad; y así lo está también, indirectamente, su belleza arquitectónica. Si se distingue, pues, por su superior belleza, de todos los seres sensibles que le rodean, lo debe indiscutiblemente a su determinación humana, que contiene la única causa por la cual, en resumidas cuentas, se diferencia de los demás seres sensibles. Pero no es que la forma humana sea bella por ser expresión de este destino superior; si lo fuera, la misma forma dejaría de ser bella en el instante en que expresara un destino inferior; y así, sería también bello lo contrario de esta forma en el instante en que se pudiese suponer que expresara un destino superior. No obstante, admitiendo que se pudiese olvidar por completo, frente a una bella forma humana, lo que expresa; admitiendo que fuese posible infundirle subrepticamente el instinto bruto de un tigre, sin alterarla en lo fenoménico, el juicio de los ojos seguiría siendo exactamente el mismo, y la sensibilidad proclamaría al tigre como la obra más bella del Creador.

La determinación del hombre como ser inteligente participa, pues, en la belleza de su estructura sólo en cuanto que su representación, es decir, su expresión en lo fenoménico, coincide al mismo tiempo con las condiciones bajo las cuales se produce lo bello en el mundo sensible. La belleza misma, ciertamente, siempre tiene que seguir siendo un libre efecto natural, y la idea racional que determinó la técnica de la estructura humana nunca puede darle belleza, sino sólo permitirla.

Podría, sí, objetarse que, en resumidas cuentas, todo lo que se presenta en lo fenoménico es ejecutado por fuerzas naturales, y que esto no es, por consiguiente, una característica exclusiva de lo bello. Ciertamente, todas las formas técnicas son producidas por la naturaleza, pero no son técnicas por naturaleza; al menos no se las juzga como tales. Sólo son técnicas por el entendimiento, y su perfección técnica ya tiene, pues, existencia en el entendimiento antes de que trascienda al mundo sensible y se convierta en fenómeno. La belleza, en cambio, tiene la singularidad de que no sólo es representada en el mundo sensible, sino que además empieza por surgir en él; que la naturaleza no sólo la expresa, sino que también la crea. Es, única y exclusivamente, una cualidad de lo sensible, y también el artista que se propone realizarla la puede alcanzar sólo en la medida en que logra mantener la ilusión de que es la naturaleza la que ha creado.

Para juzgar la técnica de la estructura humana hay que recurrir a la representación de los fines a que se ajusta; esto no se necesita de modo alguno para juzgar la belleza de esa estructura. Sólo la sensibilidad es aquí juez de absoluta competencia, lo cual no podría ocurrir si el mundo sensible - que es su único objeto - no contuviera todas las condiciones de la belleza y, por lo tanto, no se bastara plenamente para su producción. Es verdad que la belleza del hombre se basa medianamente en el concepto de su humanidad, porque toda su naturaleza sensible está fundada en ese concepto; pero sabido es que la sensibilidad se atiene sólo a lo inmediato y, por lo mismo, para ella es como si la belleza fuera un efecto natural por entero independiente.

Por lo que queda dicho, podría parecer que la belleza no ofreciera absolutamente ningún interés para la razón, porque nace sólo del mundo sensible y sólo se dirige, así mismo, a la facultad cognoscitiva sensible. Pues una vez que de su concepto se ha separado, como cosa extraña, aquello que la idea de la perfección difícilmente puede dejar de mezclar en nuestro juicio sobre la belleza, no parece restar de ella nada por lo cual pudiera ser objeto de un agrado racional. No obstante, es tan indudable que lo bello gusta a la razón, como es indiscutible que no se apoya en ninguna cualidad del objeto que sólo por la razón pudiera ser descubierta.

Para resolver esta aparente contradicción, debemos recordar que hay dos maneras de que los fenómenos puedan convertirse en objetos de la razón y expresar ideas. No siempre es necesario que la razón extraiga estas ideas de los fenómenos; también puede introducirlas en ellos. En ambos casos el fenómeno será adecuado a un concepto racional, con la sola diferencia de que en el primer caso la razón lo encuentra ya objetivamente en el fenómeno y, por decirlo así, no hace más que recibirlo del objeto, porque es preciso establecer el concepto para explicar la índole y a veces hasta la posibilidad del objeto; mientras que en el segundo caso lo dado en lo fenoménico, independientemente de su concepto, la razón lo convierte, por propia iniciativa, en una expresión del concepto mismo, y, por consiguiente, trata lo meramente sensible como si fuera suprasensible. Allí, pues, la idea está ligada al objeto como objetivamente necesaria; aquí lo está, a lo sumo, como subjetivamente necesaria. No necesito decir que el primer caso es el de la perfección, y el segundo el de la belleza.

Como en el segundo caso es, pues, totalmente accidental, considerando el objeto sensible, la existencia de una razón que enlace una de sus ideas con la representación del objeto, y como, por consiguiente, la índole objetiva del objeto debe considerarse independiente, en absoluto, de esta idea, se procede con acierto si se limita lo objetivamente bello a las puras condiciones naturales y si se le declara mero efecto del mundo sensible. Pero, por otro lado, como la razón hace de este efecto del solo mundo sensible un uso trascendente y, así, al prestarle una significación más elevada, es como si le imprimiera su marca, se justifica también el trasladar lo bello, subjetivamente, al mundo inteligible. Hay que considerar, pues, la belleza como ciudadana de dos mundos, a uno de los cuales pertenece por nacimiento y al otro por adopción; cobra existencia en la naturaleza sensible y adquiere la ciudadanía en el mundo inteligible. Así se explica también cómo el gusto, en cuanto facultad de juzgar lo bello, viene a situarse entre el espíritu y la sensorialidad y une estas dos naturalezas, que se desprecian mutuamente, en una feliz armonía; cómo logra para lo material el respeto de la razón y para lo racional la inclinación de los sentidos; cómo ennoblece las intuiciones convirtiéndolas en ideas y hasta transfigura en cierto modo el mundo sensible en reino de la libertad.

Pero aunque - considerando el objeto mismo es accidental que la razón enlace una de sus ideas a la representación del objeto, en cambio Para el sujeto- es necesario conectar esa idea con su representación. Esta idea y el carácter sensible que le corresponde en el objeto tienen que estar entre sí en relación tal, que la razón esté obligada, por sus propias leyes inmutables, a esta acción. En la razón misma debe radicar, pues, la causa por la cual ella enlaza una determinada idea a un determinado modo de manifestarse las cosas; y, por otra parte, en el objeto debe radicar la causa por la cual suscita exclusivamente esa idea y ninguna otra. Pero qué clase de idea sea la que introduce la razón en la belleza y por qué cualidad objetiva el objeto bello sea capaz de servir a esta idea como símbolo, es cuestión demasiado importante para que se conteste sólo al pasar, y cuya discusión me reservo para una analítica de lo bello.

La belleza arquitectónica del hombre es, pues, según acabo de señalar, la expresión sensible de un concepto racional; pero no lo es en ningún otro sentido ni con mayor derecho que cualquier estructura bella de la naturaleza en general. Por su grado supera, ciertamente, a todas las otras bellezas; pero por su especie está en la misma serie que ellas, porque tampoco revela de su sujeto nada que no sea sensible, y sólo en la representación recibe un significado suprasensible<sup>35</sup>. Que la representación de los fines en el hombre haya resultado más bella que en otras estructuras orgánicas, debe considerarse como un favor que la razón, como legisladora de la estructura humana, ha concedido a la naturaleza en cuanto ejecutora de sus leyes. Ciertamente que la razón persigue sus fines, en la técnica del hombre, con severa necesidad; pero, por fortuna, sus exigencias coinciden con la necesidad de la naturaleza, de suerte que ésta cumple lo que aquélla le ha encomendado, obrando sólo según su propia inclinación. Pero esto puede valer sólo para la belleza arquitectónica del hombre, donde la necesidad natural es apoyada por la necesidad de la causa teleológica que la determina. Sólo aquí puede la belleza enfrentarse en igualdad de condiciones a la técnica de la estructura, lo cual, en cambio, ya no sucede cuando la necesidad es sólo unilateral y cuando la causa suprasensible que determina el fenómeno se modifica de modo accidental. De la belleza arquitectónica del hombre se preocupa, pues, la naturaleza por sí sola, porque en este caso le ha sido confiada de una vez por todas por el entendimiento creador la ejecución, desde su primer comienzo, de todo lo que necesita el hombre para el cumplimiento de sus fines; así, la naturaleza no tiene que temer ninguna innovación en este su negocio orgánico.

Pero el hombre es al mismo tiempo una persona, es decir, un ente que puede, él mismo, ser causa - más aún, causa absolutamente última- de sus situaciones, y que puede transformarse según razones que extrae de sí mismo. Su modo de manifestarse depende de su modo de sentir y querer, es decir, de estados que determina él mismo dentro de su libertad, y no la naturaleza según su necesidad.

Si el hombre fuera un mero ser sensible, la naturaleza daría las leyes y a la vez determinaría los casos de la aplicación; de hecho, comparte el mando con la libertad, y a pesar de que sus leyes siguen en vigencia, es, sin embargo, el espíritu quien decide sobre esos casos.

El dominio del espíritu se extiende hasta donde llega la naturaleza viviente y no termina sino donde la vida orgánica se pierde en la masa informe y cesan las fuerzas animales. Es sabido que todas las fuerzas motoras en el hombre están conectadas entre sí, y así se comprende cómo el espíritu aunque se considere sólo como el origen del movimiento voluntario- puede transmitir sus efectos a través de todo el sistema de esas fuerzas. No sólo los instrumentos de la voluntad, sino también aquellos sobre los cuales la voluntad no manda directamente, reciben, a lo menos indirectamente, su influjo. El espíritu los determina no solo intencionalmente cuando obra, sino también, sin proponérselo, cuando siente.

La naturaleza por sí sola no puede preocuparse, según se desprende de lo dicho, sino de la belleza de aquellos fenómenos que ella misma tiene que determinar, sin limitación, conforme a la ley de la necesidad. Pero con el libre albedrío se introduce en su creación el azar, y aunque los cambios que sufre bajo el régimen de la libertad se producen únicamente de acuerdo con sus propias leyes, ya no se producen, en cambio, por causa de esas leyes. Como ahora depende del espíritu el uso que quiere hacer de sus instrumentos, la naturaleza no puede ya mandar sobre aquella parte de la belleza que depende de tal uso, y tampoco tiene, por consiguiente, responsabilidad ninguna.

Y así correría el hombre el peligro de hundirse como fenómeno, justamente allí donde se eleva por el uso de su libertad hacia las inteligencias puras, y perder en el juicio del gusto lo que gana ante el estrado de la razón. El destino cumplido por el hombre al actuar, le haría perder un privilegio favorecido por ese destino ya al anunciarse en su

estructura; y aunque este privilegio es sólo sensorial, hemos encontrado, sin embargo, que la razón le presta un significado superior. La naturaleza, que ama lo concorde, no incurre en una contradicción tan grosera, y lo que en el reino de la razón es armónico no se manifestará por una discordancia en el mundo sensible.

Al encargarse, pues, la persona, o el principio libre en el hombre, de determinar el juego de los fenómenos, y al quitar, con su intromisión, a la naturaleza el poder de proteger la belleza de su obra, el principio libre se coloca en el lugar de la naturaleza y se hace cargo - si se me permite la expresión -, a la vez que de sus derechos, de una parte de sus obligaciones. El espíritu, al complicar en su destino a la sensibilidad que le está subordinada y al hacerla depender de sus situaciones, es como si se convirtiera a sí mismo en fenómeno, y se confiesa súbdito de la ley que reza para todos los fenómenos. Por sí mismo se compromete a dejar que la naturaleza dependiente de él siga siendo naturaleza también cuando está a su servicio, y a no tratarla nunca contrariamente a sus obligaciones anteriores. Llamo a la belleza obligación de los fenómenos porque la necesidad que le corresponde en el sujeto está basada en la razón misma y es, por consiguiente, general y necesaria. La llamo obligación anterior porque la sensibilidad ya ha juzgado antes que el entendimiento empiece a intervenir.

Así, pues, la libertad rige a la belleza. La naturaleza ha dado la belleza de estructura; el alma da la belleza de juego. Y ahora sabemos también qué se ha de entender por gracia. Gracia es la belleza de la forma bajo la influencia de la libertad, la belleza de los fenómenos determinados por la persona. La belleza arquitectónica honra al Creador de la naturaleza; la gracia, a su poseedor. Aquélla es un don innato; ésta un mérito personal.

La gracia sólo puede convenir al movimiento, pues ni cambio en el ánimo sólo puede manifestarse en el mundo sensible como movimiento. Esto no impide, sin embargo, que también los rasgos firmes y distendidos puedan mostrar gracia. Esos rasgos firmes no fueron, originariamente, sino movimientos, que, al repetirse muy a menudo, acabaron por hacerse habituales y trazaron huellas permanentes<sup>36</sup>.

Pero, no todos los movimientos en el hombre son capaces de tener gracia. La gracia nunca es otra cosa que la belleza de la forma movida por la libertad, y los movimientos que pertenezcan sólo a la naturaleza no pueden merecer nunca ese nombre. Cierto es que un espíritu vivaz acaba por adueñarse de casi todos los movimientos de su cuerpo, pero si se vuelve muy larga la cadena con la cual se enlaza un rasgo bello a sentimientos morales, el rasgo se convierte entonces en una cualidad de la estructura y apenas admite que se atribuya a la gracia. Por último, el espíritu llega hasta formarse su cuerpo, y la estructura misma tiene que seguirle en ese juego, de modo que la gracia, no rara vez, se transforma en belleza arquitectónica.

Así como un espíritu hostil y desacorde consigo mismo echa a perder hasta la más sublime belleza de la estructura, a tal punto que bajo las manos indignas de la libertad ya no se puede en fin reconocer la maravillosa obra maestra de la naturaleza, así vemos también a veces que el ánimo alegre y en sí armónico acude en auxilio de la técnica, estorbada e impedida, pone en libertad a la naturaleza y deja extenderse con divino resplandor la forma hasta entonces trabada y encogida. La naturaleza plástica del hombre tiene en sí misma infinidad de recursos para compensar su descuido y corregir sus fallas, con tal que el espíritu moral la ayude en su obra formativa, o también, a veces, con que sólo se limite a no perturbarla.

Como los movimientos afirmados - gestos convertidos en rasgos- tampoco están excluidos de la gracia, podría parecer que, en general, también debiera incluirse en ella la belleza de los movimientos aparentes o imitados- las líneas flamígeras o serpenteadas -, como en efecto sostiene Mendelssohn. Pero de esa manera el concepto de gracia se ampliaría hasta coincidir con el concepto de belleza en general, pues toda belleza, en última instancia, no es más que una cualidad del movimiento, verdadero o aparente - objetivo o subjetivo -, como espero demostrarlo en un análisis de lo bello. Pero los únicos movimientos que pueden mostrar gracia son los que corresponden al mismo tiempo a un sentimiento.

La persona - ya se sabe a qué me refiero con esta palabra- prescribe al cuerpo los movimientos, o por su voluntad, si quiere realizar un efecto imaginado en el mundo sensible, y en este caso los movimientos se llaman voluntarios o deliberados; o bien los movimientos suceden sin la voluntad de la persona, según una ley de la necesidad - pero motivados por una sensación; a estos movimientos los denomino simpáticos. Aunque estos últimos son involuntarios y están fundados en una sensación, no deben confundirse con los que son determinados por la afectividad sensorial y el instinto natural: pues el instinto natural no es un principio libre, y lo que él lleva a cabo no es una acción de la persona. Bajo movimientos simpáticos, de que aquí tratamos, entiendo, pues, sólo

aquellos que sirven de acompañamiento al sentimiento moral o al sentido moral.

Surge entonces una cuestión: ¿cuál de estas dos clases de movimientos, fundados en la persona, es capaz de gracia?

Lo que al filosofar debe necesariamente separarse, no por eso está siempre separado también en la realidad. Así, rara vez se encuentran los movimientos deliberados sin los simpáticos, porque la voluntad, en cuanto causa de los primeros, se determina según sentimientos morales, de los cuales surgen los segundos. Al hablar una persona, vemos que hablan con ella, al mismo tiempo, sus miradas, sus rasgos faciales, sus manos y hasta a menudo su cuerpo entero, y la parte mímica de la conversación se considera no pocas veces como la más elocuente. Pero aun un movimiento deliberado puede considerarse, a la vez, como simpático, y es lo que ocurre cuando algo involuntario viene a mezclarse a lo voluntario del movimiento.

Porque el modo como se realiza un movimiento voluntario no está determinado por su finalidad tan exactamente que no haya más de una manera de poder ejecutarlo. Ahora bien, lo que ha quedado indeterminado por la voluntad o por la finalidad perseguida puede ser determinado simpáticamente por el estado afectivo de la persona y servir por tanto como expresión de ese estado. Al extender mi brazo para tomar un objeto, realizo una finalidad, y el movimiento que hago es prescrito por la intención que me guía al hacerlo. Pero cuál sea la dirección que hago tomar a mi brazo hacia el objeto, y la medida en que la hago seguir también por el resto de mi cuerpo, y la rapidez o lentitud y el mayor o menor esfuerzo con que quiero llevar a cabo el movimiento: todo esto, no me pongo a calcularlo exactamente en ese instante hay algo, pues, que queda confiado a la naturaleza en mí. Pero de alguna manera debe decidirse, sin embargo, ese algo no determinado por la mera finalidad, y en esto puede ser decisivo mi modo de sentir y, por el tono que le da, puede determinar el tipo de movimiento. Así, pues, la participación que el estado afectivo de la persona tiene en un movimiento voluntario es lo que en éste hay de involuntario y es también aquello en que hay que buscar la gracia.

Un movimiento voluntario, si no está a la vez enlazado a uno simpático o, con otras palabras, si no está mezclado con algo involuntario que tenga su fundamento en el estado afectivo moral de la persona, nunca puede manifestar gracia, para la cual se requiere siempre como causa un estado de ánimo. El movimiento voluntario sigue a un acto anímico, el cual, por lo tanto, ha pasado ya cuando se produce el movimiento.

En cambio, el movimiento simpático acompaña al acto anímico y a su estado afectivo, por el cual es movido a este acto, y debe considerarse, pues, como paralelo a ambos.

Queda con esto sentado que el primero, que no brota inmediatamente de los sentimientos de la persona, tampoco puede ser representativo de ella. Pues entre el sentir y el movimiento mismo se interpone la resolución, que, considerada en sí, es cosa del todo indiferente; el movimiento es efecto de la resolución y de la finalidad, pero no de la persona y su sentir.

El movimiento voluntario está unido accidentalmente al sentir que le precede; en cambio el movimiento acompañante lo está necesariamente. El primero es al ánimo lo que el signo idiomático convencional es al pensamiento que expresa; mientras que el simpático o acompañante es lo que el grito apasionado a la pasión. Aquél representa, pues, al espíritu, no por su naturaleza, sino sólo por su uso. No se puede, por lo tanto, decir en rigor que el espíritu se manifieste en un movimiento voluntario, pues éste sólo expresa la materia de la voluntad (la finalidad), pero no su forma (el sentir). Sobre esta última sólo puede instruirnos el movimiento acompañante<sup>37</sup>

Por consiguiente, de las palabras de un hombre se podrá inferir, sí, el concepto en que él quiera que lo tengamos; pero lo que él es de verdad, eso hay que tratar de adivinarlo por la presentación mímica de sus palabras y por sus gestos, es decir, por movimientos involuntarios. Pero si nos damos cuenta de que un hombre puede también dominar sus rasgos faciales, en cuanto hacemos tal descubrimiento dejamos de fiar en su semblante y ya no consideramos aquellos rasgos como expresión de los sentimientos.

Verdad es que un hombre puede, por arte y estudio, llegar realmente hasta someter a su voluntad también los movimientos acompañantes, y, como hábil juglar, proyectar sobre el espejo mímico de su alma la figura que desee. Pero en semejantes hombres todo es entonces mentira, y toda naturaleza es devorada por el artificio. Por el contrario, la gracia, en todo momento, debe ser naturaleza, es decir, debe ser involuntaria (o al menos parecerlo), y el sujeto mismo no ha de dar nunca la impresión de que es consciente de su gracia.

De ahí se desprende, a la vez, cómo debemos considerar la gracia imitada o aprendida (la que yo llamaría gracia teatral y gracia de maestro de danzas). Es un digno pendant de esa belleza que proviene del tocador, a fuerza de colorete y albayalde, de rizos fingidos,

de fausses gorges y armazones de ballena, y es a la verdadera gracia poco más o menos lo que la belleza cosmética a la arquitectónica.<sup>38</sup>

En un espíritu no ejercitado pueden ambas hacer absolutamente el mismo efecto que el original que imitan; y, si el arte es grande, puede a veces engañar también al experto. Pero, no obstante, por cualquier rasgo acaba por asomar lo forzado e intencional, y entonces la indiferencia, cuando no hasta el desprecio y la repulsión, es el efecto inevitable. Apenas nos damos cuenta de que la belleza arquitectónica es artificial, vemos disminuida la humanidad (como fenómeno) precisamente en la medida en que se le han agregado elementos de un dominio, natural ajeno; y ¿cómo podríamos nosotros, que ni perdonamos el abandono de una ventaja accidental, mirar con placer, o siquiera con indiferencia, un trueque por el cual se ha dado una parte de la humanidad a cambio de la naturaleza común? ¿Cómo no habríamos de despreciar el fraude, aunque pudiéramos perdonar el efecto logrado? En cuanto notamos que la gracia es artificial, se nos cierra al punto el corazón y se retrae el alma que se cernía a su encuentro. Vemos de repente que el espíritu se ha vuelto materia, y la divina Juno un fantasma de nubes.

Pero aunque la gracia deba ser algo involuntario, o parecerlo, sólo la buscamos en movimientos que en mayor o menor grado dependen de la voluntad. Es verdad que se atribuye gracia a cierto lenguaje de gestos, y que se habla de una sonrisa graciosa y de un rubor gracioso, a pesar de que ambos son movimientos simpáticos, sobre los cuales no decide la voluntad, sino el sentimiento. Pero aparte de que tales exteriorizaciones están, no obstante, en nuestro poder, y que puede aún dudarse si pertenecen en realidad a la gracia, la gran mayoría de los casos en que se manifiesta la gracia son del dominio de los movimientos voluntarios. Se exige gracia del discurso y del canto, del juego voluntario de los ojos y de la boca, de los movimientos de las manos y de los brazos, siempre que sean usados libremente, del andar, del porte y la actitud, de toda la manera de manifestarse un hombre, en cuanto está en su poder. De aquellos movimientos que en el hombre ejecuta por cuenta propia el instinto natural o un afecto que se ha vuelto dominante, movimientos que por consiguiente son sensibles también por su origen, exigimos algo muy diferente de la gracia, como se advertirá más adelante. Tales movimientos pertenecen a la naturaleza y no a la persona, y únicamente de la persona debe provenir toda gracia.

Si la gracia es, pues, una cualidad que exigimos de los movimientos voluntarios, y, por otra parte, hay que desterrar de la gracia misma todo lo voluntario, tendremos que buscarla en aquello que en los movimientos deliberados no es deliberado, pero que al mismo tiempo corresponde a una causa moral en el ánimo.

Con esto se caracteriza, por lo demás, sólo la especie de movimientos entre los cuales hay que buscar la gracia; pero no movimiento puede tener todas estas cualidades sin ser por ello gracioso. Sería entonces expresivo (mímico), nada más.

Expresiva (en el sentido más amplio) llamo yo cualquier manifestación que en el cuerpo acompaña a un estado afectivo y lo expresa. En este sentido son, pues, expresivos todos los movimientos simpáticos, aun aquellos que sirven de acompañamiento a meras afecciones de la sensibilidad.

También las formas animales hablan, en cuanto que su aspecto externo manifiesta su interioridad. Pero aquí habla sólo la naturaleza, nunca la libertad. En forma permanente y en los firmes rasgos arquitectónicos del animal, la naturaleza declara su finalidad; en los rasgos mímicos, la necesidad despertada o satisfecha. La cadena de la necesidad pasa tanto por el animal como por la planta, donde no hay personalidad que la interrumpa. La individualidad de su existencia es sólo la representación especial de un concepto natural general; la peculiaridad de su estado actual es mero ejemplo de realización de la finalidad natural bajo determinadas condiciones naturales.

Expresiva, en el sentido más estricto, lo es únicamente la forma humana; y aun ésta, sólo en aquellas de sus manifestaciones que acompañan a su estado afectivo moral y le sirven de expresión.

Únicamente en estas manifestaciones: pues en todas las otras el hombre está en la misma serie que los demás seres sensibles. En su figura permanente y en sus rasgos arquitectónicos es sólo la naturaleza la que nos manifiesta su intención, como en el animal y en todos los seres orgánicos. Ciertamente es que la intención de la naturaleza para con el hombre puede ir mucho más lejos que en los demás seres y la combinación de los medios para lograrla puede ser más ingeniosa y complicada; todo esto ha de ponerse en cuenta de la sola naturaleza y no puede significar mérito alguno en favor del hombre.

En el animal y en la planta la naturaleza no sólo fija el destino, sino que, además, lo ejecuta ella sola. Pero al hombre, no hace sino señalarle su destino y le confía a él mismo

su cumplimiento. Esto es lo único que le hace ser hombre.

Sólo el hombre, entre todos los seres conocidos, tiene, en cuanto persona, el privilegio de intervenir por voluntad suya en la cadena de la necesidad, irrompible para los seres meramente naturales, y hacer partir de sí mismo una serie totalmente nueva de fenómenos. El acto por el cual, lo lleva a cabo, se llama, de preferencia, una acción, y únicamente aquellas de sus realizaciones que resultan de una de esas acciones, se llaman obras suyas. Así, pues, sólo por sus obras puede el hombre demostrar que es una persona.

La forma animal expresa no sólo la idea de su destino, sino también la relación entre su estado actual y ese destino. Pero como en el animal la naturaleza, a la vez que da el destino, lo cumple, la forma animal no puede nunca expresar otra cosa que la actividad de la naturaleza.

Como la naturaleza, aunque fija al hombre su destino, confía a la voluntad humana su cumplimiento, la relación actual entre su estado y su destino no puede ser obra de ella, sino que debe ser obra propia del hombre. La expresión de esa relación en su aspecto exterior no corresponde, pues, a la naturaleza, sino a él mismo; vale decir, es una expresión personal. Si conocemos, pues, por la parte arquitectónica de su forma, la intención que la naturaleza ha tenido con él, por su parte mímica echamos de ver lo que mismo ha hecho para cumplir esa intención.

Cuando se trata de la figura humana no nos contentamos, por consiguiente, con que nos ponga a la vista la mera idea general de la humanidad o lo que la naturaleza haya realizado para el cumplimiento de esa idea en tal o cual individuo, pues esto lo tendría de común con cualquier creación técnica. De su figura esperamos además que nos revele hasta qué punto el hombre, en su libertad, ha colaborado con la finalidad natural; es decir, que demuestre su carácter. En el primer caso se ve, sí, que la naturaleza se propuso hacer de él un hombre; pero sólo del segundo es posible concluir que haya llegado a serlo realmente.

También el hombre participa, pues, en la elaboración de su forma, por lo que en ella hay de elemento mímico; más aún, en este elemento la forma es exclusivamente suya. Pues aun cuando estos rasgos mímicos, en su mayor parte y hasta en su totalidad, fueran simple expresión de lo sensorial y pudieran corresponderle, por lo tanto, como mero animal, el hombre estaba, sin embargo, destinado y capacitado para limitar lo sensorial por su libertad. La presencia de tales rasgos demuestra, por consiguiente, el no uso de esa capacidad y el incumplimiento de ese destino, por lo cual es, sin duda, moralmente expresivo en la misma medida en que el abstenerse de una acción ordenada por el deber es también una acción.

De los rasgos expresivos que son siempre exteriorización del alma hay que distinguir los rasgos mudos que en la forma humana dibuja la sola naturaleza plástica, en cuanto que actúa independientemente de todo influjo del alma. Llamo a estos rasgos mudos porque, como incomprensibles signos de la naturaleza, nada dicen del carácter. Muestran sólo la peculiaridad de la naturaleza en su presentación de la especie, y llegan a menudo por sí solos a diferenciar al individuo, pero nunca pueden revelar nada de la persona. Para el fisionomista estos rasgos mudos no carecen en modo alguno de importancia, porque él no sólo quiere saber lo que el hombre mismo ha hecho de sí, sino también cómo la naturaleza ha procedido en favor o en contra del hombre.

No es tan fácil trazar la frontera en que terminan los rasgos mudos y comienzan los expresivos. La fuerza creadora que actúa uniformemente y la pasión sin ley se disputan el dominio sin cesar, y lo que la naturaleza construyó con infatigable y silenciosa actividad vuelve a menudo a ser derruido por la libertad, que se desborda como río en creciente. Un espíritu vivaz consigue ejercer influjo sobre todos los movimientos corpóreos y aun logra finalmente, en forma indirecta, transformar por el poder del juego simpático hasta las sólidas formas de la naturaleza, inaccesibles a la voluntad. En hombres semejantes, todo acaba por volverse rasgo de carácter, como lo podemos ver en tantas cabezas profundamente modeladas por una larga vida, por destinos extraordinarios y por un espíritu activo. En estas formas, sólo lo genérico pertenece a la naturaleza plástica, pero toda la individualidad en su ejecución corresponde a la persona; de ahí que se diga, con mucha razón, que en figuras como éstas todo es alma.

En cambio, aquellos atildados pupilos de la regla (que podrá serenar los sentidos, pero nunca despertar humanidad) en todas sus chatas e inexpresivas formas, no muestran otra cosa que el dedo de la naturaleza. El alma ociosa es un humilde huésped en su cuerpo y un vecino callado y pacífico de la fuerza creadora abandonada a sus propios medios. Ningún pensamiento que requiera esfuerzo, ninguna pasión interrumpe el tranquilo compás de la vida física; el juego nunca pone en peligro la estructura, ni la

libertad perturba su vida vegetativa. Puesto que el profundo reposo del espíritu no produce ningún gasto apreciable de fuerzas, las salidas nunca superarán los ingresos, sino que más bien la economía animal tendrá siempre a su favor un superávit. Por el magro salario de felicidad que la naturaleza le concede, el espíritu se vuelve su puntual administrador, y toda su gloria es llevar en orden su libro. Se logrará, pues, todo lo que la organización es capaz de dar, y florecerá el negocio de la nutrición y procreación. Un acuerdo tan feliz entre la necesidad natural y la libertad no puede sino ser favorable a la belleza arquitectónica, y aquí es también donde la podemos observar en toda su pureza. Pero las fuerzas generales de la naturaleza hacen, como se sabe, eterna guerra a las particulares u orgánicas, y la técnica más ingeniosa acabará por ser vencida por la cohesión y la gravedad. Por eso, también, la belleza de estructura, como mero producto natural, tiene sus períodos determinados de florecimiento, madurez y decadencia, que el juego puede ciertamente apresurar, pero nunca retardar; y por lo general resulta, en fin, que la masa somete gradualmente a la forma, y el vivo impulso creador se prepara, en la materia acumulada, su propia tumba<sup>39</sup>.

Por lo demás, aunque aisladamente ningún rasgo mudo es expresión del espíritu, en cambio, tomada en el conjunto, tal forma muda es característica y eso por la misma razón por la cual lo es una forma sensorialmente expresiva. El espíritu debe, en efecto, ser activo y sentir moralmente; por lo tanto, da testimonio de su culpa cuando su forma no muestra rastro alguno de esas calidades. Si bien la expresión pura y bella de su destino en la disposición arquitectónica de su figura nos llena de agrado y de reverencia hacia la suprema razón - su causa -, ambos sentimientos se mantendrán en su pureza sólo mientras veamos en ese espíritu un mero producto natural. Pero si lo pensamos como persona moral, estamos autorizados a esperar una expresión de esa persona en su figura y, si tal esperanza falla, la consecuencia inevitable será el desprecio. Los simples seres orgánicos no son respetables como criaturas; pero el hombre sólo puede serlo como creador (es decir como propio causante de su estado). No ha de limitarse a reflejar, como los demás seres sensibles, los rayos de una razón ajena, así sea la divina; brille como un sol con su propia luz.

Se exige, pues, del hombre, en cuanto se adquiere conciencia de su destino moral, una forma expresiva; pero, a la vez, debe ser una forma que hable a su favor, es decir, que exprese una manera de sentir adecuada a su destino, una aptitud moral. Esto es lo que la razón requiere de la forma humana.

Pero el hombre es al mismo tiempo, como fenómeno, objeto de los sentidos. Allí donde el sentimiento moral halla satisfacción, no quiere sufrir menoscabo el sentimiento estético, y la concordancia con una idea no debe costar ningún sacrificio en el fenómeno, Por muy severamente que la razón reclame una expresión de la moralidad, no menos inexorablemente reclaman los ojos belleza. Como estas dos exigencias se refieren al mismo objeto, aunque en distintas instancias del juicio, es necesario también satisfacer a ambas mediante una misma causa. La disposición anímica del hombre que más que ninguna otra lo capacita para cumplir su destino como persona moral, debe permitir una expresión tal, que le sea también la más ventajosa en cuanto mero fenómeno. Con otras palabras: su aptitud moral debe manifestarse por la gracia.

Aquí es, pues, donde se presenta la gran dificultad. Ya del concepto de movimientos moralmente expresivos se desprende que deben tener una causa moral que está por encima del mundo sensible; así también del concepto de belleza resulta que no puede tener sino una causa sensorial y debe ser un efecto natural perfectamente libre, o al menos parecerlo. Pero si la razón última de los movimientos moralmente expresivos está necesariamente fuera del mundo sensible, y la razón última de la belleza está, con igual necesidad, dentro de ese mundo, parecería que la gracia, que debe enlazar lo uno con lo otro, contuviera una manifiesta contradicción.

Para resolverla, habrá que admitir, pues, "que la causa moral que en el ánimo sirve de fundamento a la gracia produce de modo necesario, en la sensibilidad que depende de ella, precisamente aquel estado que contiene en sí las condiciones naturales de lo bello". Pues lo bello supone, como todo lo sensible, ciertas condiciones, y, en la medida en que es bello, únicamente condiciones sensibles. Ahora bien: como el espíritu (según una ley inescrutable para nosotros), gracias a la situación en que él mismo se encuentra, le señala a la naturaleza acompañante la suya, y como el estado de aptitud moral en él es justamente aquel por el cual se cumplen las condiciones sensibles de lo bello, hace posible lo bello, y ésta es su única acción. Pero que de ello resulte realmente belleza, es consecuencia de aquellas condiciones sensibles: por lo tanto, efecto natural libre. Mas como la naturaleza, en los movimientos voluntarios, en, que es tratada como medio para lograr un fin, no puede llamarse en realidad libre, y en los movimientos involuntarios,

que expresan lo moral, tampoco puede llamarse libre, la libertad - con la cual ella se manifiesta, sin embargo, en su dependencia de la voluntad- es una concesión de parte del espíritu. Podemos, por tanto, decir que la gracia es un favor que lo moral concede a lo sensible, así como la belleza arquitectónica puede considerarse como el consentimiento de la naturaleza a su forma técnica.

Permítaseme ilustrar esto con un símil. Si un estado monárquico es administrado de tal manera que, aunque todo se haga conforme a una voluntad única, se llega a convencer a cada ciudadano de que vive según su propio sentir y sólo obedece a su inclinación, llamamos a esto un gobierno liberal. Pero no se podría, sin grandes escrúpulos, darle ese nombre si el gobernante impone su voluntad contra la inclinación del ciudadano, o el ciudadano impone su inclinación contra la voluntad del gobernante; pues en el primer caso el gobierno no sería liberal, y en el segundo ni siquiera sería gobierno.

No es difícil aplicarlo a la formación humana bajo el régimen del espíritu. Cuando el espíritu, manifestándose en la naturaleza sensible que depende de él, lo hace de tal manera que la naturaleza ejecuta su voluntad del modo más fiel y exterioriza sus sentimientos en la forma más expresiva, sin infringir, no obstante, los requisitos que la sensibilidad exige de los sentimientos en cuanto fenómenos, surgirá entonces aquello que se llama gracia. Pero estaríamos lejos de llamarlo así, tanto en el caso de que el espíritu se manifestara en lo sensorial forzosamente, como en el de que al libre efecto de lo sensorial le faltara la expresión del espíritu. Porque en el primer caso no habría belleza alguna y en el segundo no sería belleza de juego.

Siempre es, pues, una causa suprasensible en el ánimo lo que hace expresiva la gracia, y siempre es una causa meramente sensible en la naturaleza lo que la hace bella. Tan inexacto sería decir que el espíritu crea la belleza, como; en el símil mencionado, decir del gobernante que es él quien produce la libertad; puesto que se puede, sí, dejar que uno sea libre, pero no darle la libertad.

Pero así como la razón por la cual un pueblo se siente libre, a pesar de estar sometido a una voluntad ajena, radica las más veces en la idiosincrasia del gobernante, y una manera opuesta de pensar, en este último, no sería muy favorable a tal libertad, así también debemos buscar la belleza de los movimientos libres en la disposición: moral del espíritu que los ordena. Y surge ahora la cuestión de qué constitución personal sea la que permite a los instrumentos sensoriales de la voluntad la mayor libertad y qué sentimientos morales se avienen mejor con la belleza en la expresión.

Por de pronto, lo evidente es que ni la voluntad en el movimiento intencional ni el afecto en el simpático deben comportarse, frente a la naturaleza dependiente de ellos, como una fuerza coactiva, si es que la naturaleza ha de obedecerles con belleza. Ya el sentir general de los hombres toma la levedad como carácter principal de la gracia, y lo forzado no puede nunca manifestar levedad. Asimismo es evidente que la naturaleza, por su parte, no debe comportarse frente al espíritu como una fuerza coactiva, si es que ha de resultar una bella expresión moral; pues donde domina la simple naturaleza, debe desaparecer la humanidad.

Es posible pensar, en total, tres relaciones en que puede estar el hombre con respecto a sí mismo, es decir, su parte sensible con respecto a su parte racional. Entre ellas debemos buscar la que mejor le cuadre en lo fenoménico y cuya representación sea la belleza.

El hombre, o reprime las exigencias de su naturaleza sensible para conducirse de acuerdo con las exigencias, más altas, de la racional; o, invirtiendo, subordina la parte racional de su ser a la sensible, y entonces sigue sólo el impulso con que la necesidad natural lo arrastra lo mismo que a los otros fenómenos; o bien sucede que los impulsos de lo sensorial entran a concordar con las leyes de lo racional, y el hombre queda en armonía consigo mismo.

Cuando el hombre adquiere conciencia de su pura autonomía, rechaza de sí todo lo que sea sensorial, y sólo gracias a este apartamiento de la materia alcanza el sentimiento de su libertad racional. Pero para ello se requiere de su parte, ya que la sensorialidad opone tenaz y vigorosa resistencia, un notable esfuerzo y gran empeño, sin lo cual le sería imposible tener alejado de sí el apetito y hacer callar la insistente voz del instinto. El espíritu así dispuesto hace sentir a la naturaleza dependiente de él - tanto cuando la naturaleza actúa al servicio de su voluntad como cuando se adelanta a ella- que él es su amo y señor. Bajo su severa disciplina aparecerá, pues, reprimida la sensorialidad, y la resistencia interior se traicionará, desde fuera, por coacción. Semejante disposición de ánimo no puede ser por tanto favorable a la belleza, que la naturaleza produce sólo en libertad, y por consiguiente, tampoco podrá ser por la gracia como se manifieste la

libertad moral en lucha con la materia.

En cambio, cuando el hombre, sometido a la necesidad, deja que le domine desenfrenadamente el impulso natural, también desaparece con su autonomía interior toda huella de esa autonomía en su figura. Sólo la animalidad habla por sus ojos húmedos y mortecinos, por su boca lascivamente entreabierta, por su voz ahogada y temblorosa, por su jadeo corto y rápido, por el estremecimiento de los miembros, por todo su físico relajado. Ha cedido toda resistencia de la fuerza moral, y la naturaleza en él ha sido puesta en plena libertad. Pero justamente este total abandono de la autonomía, que suele producirse en el momento del deseo sensual, y más aún en el goce, pone también en libertad instantáneamente la materia bruta, hasta entonces contenida por el equilibrio de las fuerzas activas y pasivas. Las fuerzas naturales inanimadas empiezan a prevalecer sobre las vivientes de la organización; la forma, a ser oprimida por la masa, y la humanidad, por la naturaleza ordinaria. Los ojos, reflejo del alma, languidecen, o bien se salen de las órbitas, vidriosos y hoscós; el fino carmín de las mejillas se espesa en una burda y uniforme pintura; la boca se vuelve un simple agujero, pues su Forma ya no resulta de la acción de las fuerzas sino de su decaimiento; la voz y el suspiro no son más que resuellos, con los cuales quiere aliviarse el pecho apesadumbrado y que ahora revelan sólo necesidad mecánica, no alma. En una palabra: tratándose de la libertad que la sensorialidad se toma por sí misma, no se puede pensar en belleza alguna. La libertad de las formas, que la voluntad moral no había hecho más que limitar, es sometida por la gruesa materia, que gana siempre tanto terreno cuanto le es arrebatado a la voluntad.

Un hombre en esa situación no sólo subleva al sentimiento moral, que exige sin cesar la expresión de la humanidad, sino que también el sentimiento estético - que, no pudiendo aplacarse con la sola materia, busca libre placer en la forma- se apartará asqueado de semejante espectáculo, en el cual sólo la concupiscencia puede encontrar satisfacción.

La primera de estas relaciones entre las dos naturalezas en el hombre recuerda una monarquía donde la vigilancia severa del gobernante mantiene frenada toda libre iniciativa; la segunda, una salvaje oclocracia donde el ciudadano, negando obediencia a la autoridad legal, está tan lejos de volverse libre, como la formación del hombre está lejos de volverse bella por la supresión de la autoactividad moral, y hasta es víctima del despotismo, aún más brutal, de las clases íntimas, como la forma lo es aquí de la masa. Así como la libertad está en el punto medio entre la presión legal y la anarquía, así encontraremos ahora la belleza entre la dignidad, en cuanto expresión del espíritu dominante, y la voluptuosidad en cuanto expresión del instinto dominante.

Pues si no condice con la belleza de la expresión la razón que domina a la sensorialidad ni tampoco la sensorialidad que domina a la razón, la condición bajo la cual se produzca la belleza de juego será (y no cabe una cuarta alternativa) aquel estado de ánimo en que armonicen la razón y la sensorialidad el deber y la inclinación..

Para poder convertirse en objeto de inclinación, la obediencia a la razón debe proporcionar un motivo de deleite, pues sólo por el placer y el dolor se pone en movimiento el instinto. En la experiencia común las cosas ocurren ciertamente al revés, y el deleite es el motivo por el cual se obra razonablemente. Que la moral misma haya dejado finalmente de hablar ese lenguaje, debemos agradecerse al inmortal autor de la Crítica, a quien toca la gloria de haber rehabilitado la sana razón en lugar de la razón filosofante.

Pero tal como los principios de este filósofo suelen ser expuestos por él mismo, y también por otros, la inclinación es una muy dudosa compañera del sentimiento moral, y el placer un sospechoso aditamento de las determinaciones morales. Aunque el impulso hacia la dicha no mantiene un dominio ciego sobre el hombre, querrá sin embargo hacer oír su voz en el acto de la elección moral y dañará así la pureza de la voluntad, que debe obedecer siempre a la sola ley y nunca al impulso. Para tener, pues, plena seguridad de que la inclinación no ha intervenido también, se prefiere verla en guerra con la ley de la razón antes que en armonía con ella, porque con demasiada facilidad podría ocurrir que su sola intercesión procurara a la ley racional su poder sobre la voluntad. Porque como en la acción moral lo que importa no es el ajuste de los hechos a la ley, sino exclusivamente el ajuste de la disposición del ánimo al deber, no se atribuye, con razón, ningún valor a la consideración de que, para ese ajuste a la ley, sea por lo general más ventajoso que la inclinación. se encuentre del lado del deber. Lo que parece, pues, seguro es que el aplauso de la sensorialidad, si bien no hace sospechoso el ajuste de la voluntad al deber, por lo menos no está en condiciones de garantizarla. La expresión sensible de ese aplauso en la gracia nunca podrá dar testimonio suficiente y valedero de la acción en que se encuentre; ni se podrá inferir, de la exposición hermosa de una

disposición anímica o una acción, cuál es su valor moral.

Hasta aquí creo estar en perfecto acuerdo con los rigoristas de la moral; pero espero no pasar por latitudinario si trato de mantener en el terreno de lo fenoménico y en el ejercicio efectivo del deber moral las exigencias de la sensibilidad, que han sido del todo rechazadas en el terreno de la razón pura y en la legislación moral.

Con la misma certeza con que estoy convencido - y justamente porque lo estoy- de que la participación de la inclinación en un acto libre no prueba nada con respecto al simple ajuste de esa acción al deber, así creo poder inferir precisamente de ello que la perfección moral del hombre puede sólo dilucidarse por ese participar de su inclinación en su conducta moral. Porque el hombre no está destinado a ejecutar acciones morales aisladas, sino a ser un ente moral. Lo que le está prescrito no son virtudes, sin, la virtud, y la virtud no es otra cosa que "una inclinación al deber". Por más que en sentido objetivo se opongan las acciones por inclinación a las acciones por deber, no sucede lo mismo en sentido subjetivo, y el hombre no sólo puede, sino que debe enlazar el placer al deber; debe obedecer alegremente a su razón. Si a su naturaleza puramente espiritual le ha sido añadida una naturaleza sensible, no es para arrojarla de sí como una carga o para quitársela como una burda envoltura; no, sino para unirla hasta lo más íntimo con su yo superior. La naturaleza, ya al hacerlo ente sensible y racional a la vez, es decir, al hacerlo hombre, le impuso la obligación de no separar lo que ella había unido; de no desprenderse - aun en las más puras manifestaciones de su parte divina- de lo sensorial, y de no fundar el triunfo de la una en la opresión de la otra. Sólo cuando su carácter moral brota de su humanidad entera como efecto conjunto de ambos principios y se ha hecho en él naturaleza, es cuando está asegurado; pues mientras el espíritu moral sigue empleando la violencia, el instinto natural ha de tener aún una fuerza que oponerle. El enemigo simplemente derribado puede volver a erguirse; sólo el reconciliado queda de veras vencido.

En la filosofía moral de Kant la idea del deber está presentada con una dureza tal, que ahuyenta a las Gracias y podría tentar fácilmente a un entendimiento débil a buscar la perfección moral por el camino de un tenebroso y monacal ascetismo. Por más que el gran filósofo trató de precaverse contra esta falsa interpretación, que debía ser precisamente la que más repugnara a su espíritu libre y luminoso, él mismo le dio, me parece, fuerte impulso (aunque apenas evitable dentro de sus intenciones) al contraponer rigurosa y crudamente los dos principios que actúan sobre la voluntad del hombre. Sobre el fondo mismo del asunto, después de las pruebas por él aducidas, no puede haber ya discusión entre cabezas pensantes que quieran dejarse convencer, y no sé cómo podría uno no preferir renunciar más bien a su total humanidad antes que obtener de la razón, en este respecto, un resultado distinto. Pero cuanta fue la pureza de su procedimiento en la investigación de la verdad, donde todo se explica por razones exclusivamente objetivas, tanto parece haberle guiado, por el contrario, en la exposición de la verdad descubierta, una norma más subjetiva, que creo no es difícil explicar por las circunstancias de la época.

Porque, así como tenía a la vista la moral de su tiempo, tanto en el sistema como en la práctica, así, por una parte, debió de rebelarle el grosero materialismo en los principios morales que la complacencia indigna de los filósofos había ofrecido como almohada al relajado carácter de la época; y, por otra parte, debió excitar su atención un principio de perfección no menos discutible, que, para realizar una idea abstracta de perfección general y universal, no tenía muchos escrúpulos en cuanto a la elección de los medios. Dirigió, por lo tanto, la mayor fuerza de sus razones hacia donde más declarado era el peligro y más urgente la reforma, y se impuso como ley perseguir sin cuartel la sensorialidad, tanto allí donde con frente atrevida escarnece al sentimiento moral, como en la impotente envoltura de los fines moralmente loables en que sabe ocultarla especialmente cierto entusiasta espíritu de comunidad. No tenía que adoctrinar la ignorancia, sino que amonestar el error. La cura exigía sacudimiento, no lisonja ni persuasión; y cuanto mayor fuera el contraste entre el axioma de la verdad y las normas dominantes, tanto más podía él esperar que movería a meditar al respecto. Fue el Dracón de su época, porque consideró que no era aún digna de un Solón ni estaba en disposición de acogerlo. Del sacrario de la razón pura trajo la ley moral, extraña y sin embargo conocidas la expuso en toda su santidad ante el siglo deshonorado, y poco se preocupó de si hay ojos que no pueden soportar sus destellos.

Pero ¿de qué se habían hecho culpables los hijos de la casa, para que él se preocupara sólo de los siervos? Porque a menudo impurísimas inclinaciones usurpan el nombre de la virtud, ¿debía hacerse también sospechoso el desinteresado afecto en el pecho más

noble? Porque los hombres de floja moral se complazcan en dar a la ley de la razón una laxitud que la hace juguete de su conveniencia, ¿debía añadirse una rigidez que convierte la más vigorosa manifestación de libertad moral en una especie, apenas más elevada, de servidumbre? Pues el hombre verdaderamente moral ¿tiene por ventura más libre elección entre la estimación de sí mismo y el desprecio de sí mismo que la que el esclavo de los sentidos tiene entre el placer y el dolor? ¿Acaso la voluntad pura está allí sujeta a menor coacción que aquí la corrompida? ¿Debía la ley moral por su forma imperativa acusar y humillar a la humanidad, y, a la vez, convertirse el documento más sublime de su grandeza en testimonio de su fragilidad? ¿No se podía acaso, en esa forma imperativa, evitar que un mandamiento que el hombre se da a sí mismo como ser racional, y que en consecuencia sólo a él le compromete, y es por eso mismo compatible con su sentimiento de libertad, adoptara la apariencia de una ley positiva y extraña - apariencia que por la radical propensión del hombre a contravenirla (como se le reprocha difícilmente podría atenuarse?

No es por cierto ventajoso para las verdades morales tener en su contra sentimientos que el hombre puede confesarse sin sonrojo. Pero ¿cómo han de conciliarse los sentimientos de belleza y libertad con el austero espíritu de una ley que dirige al hombre más por el temor que por la confianza, que trata de separa en él lo que la naturaleza había reunido y que no le asegura el dominio sobre una parte de su ser sino despertando su desconfianza hacia la otra? La naturaleza humana es en la realidad un todo más unido que como le es dado presentarla al filósofo sólo capaz de proceder por análisis. Nunca puede la razón rechazar como indignos de ella afectos que el corazón confiesa con regocijo, ni puede el hombre ganar su propia estimación cuando se ha rebajado moralmente. Si la naturaleza sensible fuera siempre en lo moral la parte oprimida y nunca la colaboradora, ¿cómo podría prestar todo el fuego de sus sentimientos a la celebración de un triunfo sobre ella misma? ¿Cómo podría ser partícipe tan vivaz en la autoconciencia del espíritu puro, si no pudiera en última instancia adherirse a él tan íntimamente que aun el entendimiento analítico ya no puede separarla sin violencia?

La voluntad está de todos modos en conexión mas inmediata con la facultad de sentimiento que con la de conocimiento y, en muchos casos, malo sería que tuviera que empezar por orientarse según la razón pura. No me predispone favorablemente el hombre tan incapaz de confiar en la voz del instinto que está obligado, en cada caso, a ajustarla al diapasón del principio moral; en cambio, se le tiene en alta estima si se fía con cierta seguridad de esa voz, sin peligro de ser mal dirigido por ella. Pues así se comprueba que ambos principios han llegado en él a esa armonía que es sello de la humanidad perfecta y que es lo que decimos un alma bella.

Un alma se llama bella cuando el sentido moral ha llegado a asegurarse a tal punto de todos los sentimientos del hombre, que Puede abandonar sin temor la dirección de la voluntad al afecto y no corre nunca peligro de estar en contradicción con sus decisiones. De ahí que en un alma bella no sean en rigor morales las distintas acciones, sino el carácter todo. Tampoco puede considerarse como mérito suyo una sola de esas acciones, porque la satisfacción del instinto nunca puede llamarse meritoria. El alma bella no tiene otro mérito que el hecho de ser. Con una facilidad tal que parecería que obrara sólo el instinto, cumple los más penosos deberes de la humanidad, y el más heroico sacrificio que obtiene del instinto natural se presenta a nuestros ojos como un efecto voluntario precisamente de ese instinto. Por eso, también, ella misma nunca sabe de la belleza de su obrar, y ya no se le ocurre que se pueda obrar y sentir de otro modo; en cambio, un adepto de la regla moral que en todo momento la observe escrupulosamente, tal como lo exige la palabra del maestro, estará siempre dispuesto a dar las más estrechas cuentas de la relación entre sus acciones y la ley. Su vida se parecerá a un dibujo en que se ven indicadas las .normas con duros trazos y en el cual a lo sumo un aprendiz podría adquirir los principios del arte. Pero en una vida bella todos esos contornos tajantes se han esfumado, como en un cuadro del Ticiano, y sin embargo la figura íntegra resalta en forma tanto más verdadera, viva, armoniosa.

Es, pues, en el alma bella donde armonizan la sensibilidad y la razón, la inclinación y el deber, y la gracia es su expresión en lo fenoménico. Sólo al servicio de un alma bella puede la naturaleza poseer la libertad y al mismo tiempo conservar su forma, ya que pierde lo uno bajo la dominación de un ánimo severo, y lo otro bajo la anarquía de la sensorialidad. Un alma bella derrama gracia irresistible aun sobre una forma que carezca de belleza arquitectónica, y a menudo la vemos triunfar hasta de los defectos de la naturaleza. Todos los movimientos que provienen de ella serán leves, suaves, y sin embargo animados. Alegres y libres brillarán los ojos, y el sentimiento resplandecerá en ellos. De la dulzura del corazón recibirá la boca una gracia que ninguna imitación

artificial logrará jamás. No se advertirá tensión en las facciones, ni violencia en los movimientos voluntarios, puesto que el alma nada sabe de eso. La voz será música y moverá el corazón con el puro raudal de sus modulaciones. La belleza arquitectónica puede suscitar agrado y admiración y hasta asombro, pero sólo la gracia nos arrebatará. La belleza tiene devotos; amamos a los hombres.

En general, la gracia se encontrará más bien en el sexo femenino (la belleza tal vez más en el masculino), y no hay que buscar lejos lo causa. Para la gracia han de contribuir tanto la arquitectura del cuerpo como el carácter: aquélla por su flexibilidad para recibir impresiones y ser puesta en juego; éste por la armonía moral de los sentimientos. En ambas cosas la naturaleza ha sido más favorable a la mujer que al hombre.

La contextura femenina, más delicada, recibe con mayor rapidez cada impresión y la hace desaparecer también con mayor rapidez. A las constituciones fornidas sólo las pone en movimiento una tempestad; cuando los fuertes músculos se contraen, no pueden mostrar esa ligereza que la gracia requiere. Lo que en un rostro femenino es todavía bella sensibilidad, en uno masculino expresaría ya sufrimiento. La delicada fibra de la mujer se inclina como tenue junco bajo el más leve soplo del afecto. En ondas ligeras y amables el alma se desliza sobre el semblante expresivo, que pronto vuelve a alisarse en espejo sereno.

También la contribución que el alma debe a la gracia será más fácil en la mujer que en el hombre. Pocas veces se elevará el carácter femenino a la idea suprema de la pureza moral y pocas veces pasará de las acciones apasionadas. Resistirá a menudo a la sensorialidad con heroica pujanza, pero sólo mediante la sensorialidad misma. Ahora bien: puesto que la moralidad de la mujer está habitualmente del lado de la inclinación, aparecerá en lo fenoménico tal como si la inclinación estuviera del lado de la moralidad. La gracia será, pues, la expresión de la virtud femenina y ha de faltar muy a menudo ala masculina.

\*

Así como la gracia es la expresión de un alma bella, la dignidad lo es de un carácter sublime.

Es verdad que al hombre le ha sido impuesto establecer íntima armonía entre sus dos naturalezas, ser siempre un todo armónico y obrar con su total y plena humanidad. Pero esta belleza de carácter, el fruto más maduro de su humanidad, es sólo una idea a la que él puede con incesante vigilancia procurar ajustarse, pero que a pesar de todos los esfuerzos nunca logra alcanzar por entero.

La razón de esa imposibilidad es la inmutable organización de su naturaleza. Son las condiciones físicas de su existencia misma las que se lo impiden.

Porque para asegurar su existencia en el mundo sensible, que depende de condiciones naturales, el hombre (que, en cuanto ser capaz de modificarse a su arbitrio, debe preocuparse él mismo de su conservación) tuvo que ser capacitado para realizar acciones mediante las cuales puedan cumplirse aquellas condiciones físicas de su existencia y restablecerse si han sido suprimidas. Pero aunque la naturaleza debió dejar a cuidado del hombre esa preocupación, que ella tiene exclusivamente a su cargo en sus producciones vegetativas, la satisfacción de una necesidad tan urgente, en que está en juego su existencia misma y la de su género, no debió ser confiada a su incierto criterio. Este asunto, que ya en cuanto al contenido le pertenece, la naturaleza lo atrajo también a su dominio en cuanto a la forma al introducir la necesidad en las determinaciones de la arbitrariedad. Así se originó el instinto natural, que no es otra cosa que una necesidad natural que tiene por medio el sentimiento.

El instinto natural embiste contra la afectividad mediante la doble fuerza del dolor y el placer: por el dolor, allí donde exige satisfacción; por el placer, donde la encuentra.

Como a una necesidad natural no se le puede regatear nada, el hombre debe también, a pesar de su libertad, sentir lo que la naturaleza quiere que sienta, y, según el sentimiento sea de dolor o de placer, debe de manera igualmente inevitable reaccionar con la repugnancia o con el apetito. En este punto el hombre es idéntico al animal, y el más esforzado estoico siente tan agudamente el hambre y la rechaza tan vivamente como el gusano que se arrastra a sus pies.

Pero aquí empieza la gran diferencia. En el animal la acción sigue tan necesariamente al apetito o repugnancia como el apetito a la sensación y la sensación a la impresión externa. Es una cadena continua y progresiva en que cada eslabón se enlaza necesariamente al otro. En el hombre hay una instancia más, la voluntad, que, como facultad suprasensorial, no está tan sometida a la ley de la naturaleza ni a la de la razón

como para que no le quede la posibilidad de elegir con completa libertad entre orientarse de acuerdo con una o con otra. EL animal tiene que procurar librarse del dolor; el hombre puede decidirse a soportarlo.

La voluntad del hombre es un concepto sublime, aun cuando no se considere su uso moral. Ya la mera voluntad eleva al hombre sobre la animalidad; la voluntad moral lo eleva hasta la divinidad. Pero debe haberse desprendido (le la animalidad antes que pueda acercarse a la divinidad; de ahí que sea un paso no despreciable hacia la libertad moral de la voluntad el ejercer la mera voluntad quebrando en sí la necesidad natural, aun en cosas indiferentes.

La legislación natural tiene vigencia hasta encontrarse con la voluntad, donde aquélla se traza su linde y comienza la legislación racional. La voluntad se halla aquí entre ambos fueros, y de ella depende, en absoluto, de cuál quiera recibir la ley; pero no está en la misma relación con respecto a los dos. Como fuerza natural, es tan libre con respecto al uno como al otro; es decir, no está obligada a optar por ninguno de ellos. Pero no es libre como fuerza moral, es decir, debe optar por el fuero racional. No está atada a ninguno, pero está unida a la ley de la razón. Por lo tanto, utiliza realmente su libertad, aun cuando actúe contradiciendo a la razón; pero la utiliza indignamente, porque a pesar de su libertad sigue manteniéndose dentro de la naturaleza y no agrega realidad alguna en la operación del simple instinto; pues querer por apetito no es sino un apetecer más complicado. '

La legislación de la naturaleza por medio del instinto puede entrar en conflicto con la de la razón a base de principios, si el instinto exige para satisfacerse una acción que contraría al postulado moral. En este caso es deber inmovible para la voluntad posponer la exigencia de la naturaleza al dictado de la razón: pues las leyes naturales obligan sólo condicionadamente, pero las de la razón, incondicionada y absolutamente.

No obstante, la naturaleza sostiene con energía sus derechos, y puesto que nunca exige arbitrariamente, tampoco retira, si no ha sido satisfecha, ninguna exigencia. Como desde la causa primera, por la que es puesta en movimiento, hasta la voluntad, donde cesa su legislación- todo es en ella estrictamente determinado, no puede ceder volviéndose atrás, sino que, avanzando, debe presionar contra la voluntad de la cual depende la satisfacción de su necesidad. Ciertamente es que a veces parecería que abreviara su camino y que, sin llevar previamente su demanda a la voluntad, dispusiera de una causalidad inmediata para la acción con que se pone remedio a su necesidad. En semejante caso, en que no sólo el hombre permitiera libre curso al instinto, sino que el instinto se tomara por sí mismo este curso, el hombre no dejaría de ser un mero animal; pero es muy dudoso decidir si esto puede alguna vez ocurrirle y si, supuesto el caso de que en verdad le ocurriera, esa fuerza ciega del instinto no es un delito de su voluntad.

La facultad apetitiva exige, pues, satisfacción, y la voluntad es instada a procurársela. Pero la voluntad debe recibir de la razón los fundamentos de su determinación y decidirse sólo de acuerdo con lo que ésta permite o prescribe. Ahora bien: si la voluntad acude realmente a la razón antes de acceder a la sollicitación del instinto, obra moralmente; mientras que si decide prescindiendo de esa instancia, obra sensorialmente.<sup>40</sup>

Así, cada vez que la naturaleza presenta una exigencia y quiere sorprender a la voluntad por la fuerza ciega del afecto, toca a la voluntad llamarla a sosiego hasta que se haya pronunciado la razón. Lo que no puede saber todavía es si el veredicto de la razón recaerá en favor o en contra del interés de la sensorialidad; pero precisamente por eso debe observar este procedimiento para cualquier afecto sin distinción, y negar a la naturaleza - cada vez que de ésta parta la iniciativa- la causalidad inmediata. Sólo quebrantando el poder del apetito, que se precipita hacia su satisfacción y que preferiría prescindir totalmente de la instancia de la voluntad. es como muestra el hombre su autonomía y se revela como ser moral, que nunca debe meramente apetecer o aborrecer, sino querer cada vez su aborrecimiento y apetito.

Pero ya la sola consulta a la razón importa un menoscabo de la naturaleza, que es juez competente en su propia causa y no quiere ver sometidos sus dictámenes a ninguna instancia nueva y extraña. Bien mirado, aquel acto de voluntad que lleva ante el fuero moral el pleito de la facultad apetitiva es, por lo tanto, antinatural, porque vuelve a hacer contingente lo necesario y somete a las leyes de la razón la decisión de una causa en que sólo pueden hablar, y en realidad han hablado ya, las leyes de la naturaleza. Pues así como la razón pura, al legislar moralmente, no toma para nada en consideración cómo ha de recibir la sensibilidad sus decisiones, así la naturaleza, al legislar, tampoco tiene en cuenta si contentará o no a la razón pura. En cada una rige una necesidad distinta, pero que no sería tal si a la una le estuviera permitido alterar arbitrariamente la otra. Por eso

aun el espíritu más valiente, por más resistencia que oponga a la sensorialidad, no puede suprimir el sentimiento mismo ni el apetito, sino sólo evitar que influyan en la determinación de la voluntad; por medios morales puede desarmar al instinto, pero sólo por los naturales puede aplacarlo. Si bien es capaz de impedir, mediante su fuerza autónoma, que las leyes naturales se vuelvan obligatorias para su voluntad, no puede en cambio introducir en esas mismas leyes absolutamente ninguna alteración.

En aquellos afectos, pues, "en que la naturaleza (el instinto) es la primera en obrar y trata de pasar totalmente por alto la voluntad o de atraerla violentamente a su partido, la moralidad del carácter sólo puede manifestarse resistiendo, y sólo por limitación del instinto puede impedir que el instinto limite a su vez la libertad de la voluntad". El acuerdo con la ley de la razón no es posible, pues, en el afecto, sino contradiciendo las exigencias de la naturaleza. Y como la naturaleza nunca retira sus exigencias por motivos morales - y en consecuencia todo permanece, de su parte, inalterable, sea cual sea la manera de comportarse la voluntad a su respecto no hay aquí posible concordancia entre la inclinación y el deber, entre la razón y la sensibilidad, y el hombre no puede obrar entonces con toda su naturaleza en armonía, sino exclusivamente con la racional. En estos casos, pues, no obra tampoco en forma moralmente bella porque en la belleza de la acción debe también participar necesariamente la inclinación, que aquí, por el contrario, parece en conflicto. Pero obra en forma moralmente grande, porque es grande todo aquello, y sólo aquello, que da testimonio de la superioridad de una facultad más elevada sobre la sensorial.

El alma bella debe, por lo tanto, en el afecto, transformarse en alma sublime, y ésta es la infalible piedra de toque por la cual se la puede distinguir del buen corazón o de la virtud por temperamento. Si en un hombre la inclinación está de parte de la justicia sólo porque la justicia está afortunadamente de parte de la inclinación, el instinto natural ejercerá, en el afecto, un completo poder coactivo sobre la voluntad; y cuando sea necesario un sacrificio, será la moralidad y no la sensorialidad quien lo haga. Si en cambio ha sido la razón misma la que, como ocurre en el carácter bello, ha tomado a su servicio las inclinaciones y ha confiado provisionalmente el timón a la sensorialidad, se lo retirará en el mismo momento en que el instinto quiera abusar de sus poderes ocasionales. La virtud por temperamento desciende, pues, en el afecto, a mero producto natural; el alma bella trasciende a lo heroico y se eleva a la pura inteligencia.

La dominación de los instintos por la fuerza moral es libertad de espíritu, y dignidad se llama su expresión en lo fenoménico.

En sentido estricto, la fuerza moral en el hombre no es susceptible de representación, ya que lo suprasensible nunca puede caer bajo los sentidos. Pero indirectamente puede ser presentada al entendimiento mediante signos sensibles, como precisamente ocurre con la dignidad de la forma humana.

El instinto natural excitado se acompaña, como el corazón al conmoverse moralmente, de movimientos corporales, que en parte se adelantan a la voluntad y en parte, como meramente simpáticos, no están de ningún modo sometidos a su dominio. Porque como ni el sentimiento ni el apetito o aborrecimiento dependen del arbitrio del hombre, no puede habersele dado el mando sobre aquellos movimientos que están directamente relacionados con esas afecciones. Pero el instinto no se detiene en el mero apetito; precipitada y premiosamente procura realizar su objeto, y anticipará, si el espíritu autónomo no le ofrece enérgica resistencia, aun aquellas acciones sobre las cuales sólo la voluntad debe pronunciarse. Pues el instinto de conservación lucha sin descanso, en el dominio de la voluntad, con el poder legislador, y su afán es dirigir tan sin trabas al hombre como al animal.

Se encuentran, pues, movimientos de dos especies y orígenes en todo afecto encendido en el hombre por el instinto de conservación: primero, los que proceden directamente de la sensación y son por tanto del todo involuntarios; segundo, los que deberían y podrían ser específicamente voluntarios, pero que son sustraídos a la libertad por el ciego instinto natural. Los primeros se refieren al afecto mismo y en consecuencia están necesariamente ligados a él; los segundos corresponden más bien a la causa y al objeto del afecto: son por lo tanto contingentes y variables y no pueden considerarse como signos infalibles de ese afecto. Pero como unos y otros, apenas determinado el objeto, son igualmente necesarios al instinto natural, unos y otros se requieren para hacer de la expresión del afecto un todo completo y armonioso.

Ahora bien: si la voluntad posee autonomía bastante para poner límites al instinto natural que quiere anticipársele y para afirmar los propios fueros contra su intempestivo poder, permanecen ciertamente en vigor todos los fenómenos que el instinto natural excitado ocasionaba en su propio dominio, pero faltarán todos aquellos que, estando en

jurisdicción ajena, él ha querido arrebatarse autoritariamente hacia sí. Los fenómenos, pues, ya no concuerdan más, pero precisamente en su contradicción reside la expresión de la fuerza moral.

Supóngase que vemos en un hombre signos del afecto más tormentoso, de aquella primera clase de movimientos totalmente involuntarios. Pero mientras las venas se le hinchan, mientras los músculos se contraen convulsivamente, y la voz se ahoga y el pecho se dilata y el vientre se comprime, sus movimientos son suaves, sus facciones libres, y serenos sus ojos y su frente. Si el hombre fuera sólo un ser sensible, todos sus rasgos, puesto que tendrían una misma y común fuente, deberían concordar entre sí y, en nuestro caso, expresar todos sin distinción el sufrimiento. Pero como a los rasgos de dolor se mezclan otros de serenidad, y no pudiendo una misma causa tener efectos contrarios, esta contradicción de los rasgos prueba la existencia y el influjo de una fuerza que es independiente del sufrimiento y superior a las impresiones bajo las cuales vemos sucumbir lo sensible. De este modo la serenidad en el padecer, que es en lo que consiste realmente la dignidad, se vuelve - aunque sólo indirectamente, por un raciocinio-representación de la inteligencia en el hombre y expresión de su libertad moral.

Pero no sólo en el padecer - en sentido estricto, en que esta palabra significa únicamente afecciones dolorosas-, sino en general en todo fuerte interés de la facultad apetitiva, debe el espíritu probar su libertad, vale decir que la dignidad debe ser su expresión. El afecto agradable la exige no menos que el penoso, pues en ambos casos la naturaleza querría de buen grado hacer de amo y debe ser frenada por la voluntad. La dignidad se refiere a la forma y no al contenido del afecto; por eso puede suceder que con frecuencia afectos loables por su contenido caigan en lo ordinario y bajo, si el hombre, por falta de dignidad, se abandona ciegamente a ellos; y que por el contrario, no pocas veces, afectos censurables hasta se acercan a lo sublime, apenas demuestran, aunque sea sólo por su forma, el señorío del espíritu sobre sus sentimientos.

En la dignidad, pues, el espíritu se conduce frente al cuerpo como soberano, porque tiene que afirmar su autonomía contra el instinto imperioso que, prescindiendo de él, obra directamente y trata de sustraerse a su yugo. En la gracia, por el contrario, rige con liberalidad, porque aquí es él quien pone en acción a la naturaleza y no encuentra resistencia alguna que vencer. Pero sólo la obediencia merece suavidad, sólo la resistencia puede justificar el rigor.

La gracia reside, pues, en la libertad de los movimientos voluntarios; la dignidad, en el dominio de los involuntarios. Allí donde la naturaleza ejecuta las órdenes del espíritu, la gracia le concede una apariencia de libre albedrío; allí donde quiere dominar, la dignidad la somete al espíritu. Dondequiera que el instinto comienza a obrar y se atreve a entrometerse en los menesteres de la voluntad, no debe ésta mostrar indulgencia alguna, sino su autonomía por medio de la más enérgica resistencia. Donde en cambio es la voluntad la que tiene la iniciativa y la sensorialidad le sigue, aquélla no debe mostrar rigor ninguno, sino indulgencia. Esta es, en pocas palabras, la ley que rige la relación entre ambas naturalezas en el hombre, tal como se presenta en lo fenoménico.

De ahí que la dignidad se exija y demuestre más bien en el padecer y la gracia más bien en la conducta; pues sólo en el padecer puede manifestarse la libertad de ánimo y sólo en el obrar la libertad del cuerpo.

Como la dignidad es expresión de la resistencia que el espíritu autónomo ofrece al instinto natural -y éste debe considerarse por lo tanto como una fuerza que exige resistencia -, resulta ridícula cuando no hay tal fuerza que combatir, y despreciable cuando ya no debe ser combatida. Nos reímos del comediante (cualquiera que sea su jerarquía y honores) que hasta en los menesteres más indiferentes afecta cierta gravedad. Despreciamos al alma mezquina que se recompensa con toda dignidad por el cumplimiento de un deber común que a menudo no es sino la omisión de una vileza.

Por lo general no es en rigor dignidad, sino gracia, lo que se exige de la virtud. La dignidad surge por sí misma en la virtud, que ya por su contenido presupone el dominio del hombre sobre sus instintos. Mucho más fácil será, en el cumplimiento de deberes morales, encontrar la sensorialidad en un estado de coacción y opresión, sobre todo allí donde se sacrifica dolorosamente. Pero como el ideal de perfecta humanidad no exige contradicción, sino acuerdo entre lo moral y lo sensorial, no se aviene bien a la dignidad, que, como expresión de ese conflicto entre ambos, pone de manifiesto, ya las limitaciones particulares del sujeto, ya las generales de la humanidad.

En el primer caso, si sólo se debe a la incapacidad del sujeto el hecho de que en uno de sus actos no concuerden la inclinación y el deber, ese acto perderá valor moral en la medida en que se mezcle en su ejecución un elemento de lucha, y por lo tanto de dignidad en su presentación. Pues nuestro juicio moral somete el individuo a la medida

de la especie y no se perdonan al hombre otras limitaciones que las de la humanidad.

Pero en el segundo caso, si una acción del deber no puede armonizarse con las exigencias de la naturaleza sin anular el concepto de naturaleza humana, es necesaria la resistencia de la inclinación, y sólo el espectáculo de la lucha es lo que nos puede convencer de la posibilidad del triunfo. Entonces esperamos la expresión del conflicto en lo fenoménico, y nunca nos dejaremos persuadir de que hay una virtud donde ni siquiera vemos que haya humanidad. Cuando, por lo tanto, el deber moral ordena una acción que hace padecer necesariamente a la sensorialidad, es cosa seria, no juego, y la facilidad en su ejecución antes lograría indignarnos que satisfacernos; su expresión no podrá ser entonces la gracia, sino la dignidad. A este propósito rige en general la ley de que el hombre debe hacer con gracia todo lo que puede llevar a cabo dentro de su humanidad, y con dignidad todo aquello para cuya ejecución debe trascender de su humanidad.

Así como exigimos gracia de la virtud, exigimos dignidad de la inclinación. A la inclinación le es tan natural la gracia como a la virtud la dignidad, pues ya por su contenido la gracia es sensorial, favorable a la libertad natural y enemiga de toda sujeción. Ni aun el hombre brutal carece de ella hasta cierto punto, cuando lo anima el amor u otro afecto semejante; y ¿dónde se encuentra más gracia que en los niños, enteramente dirigidos sin embargo por lo sensorial? Mucho mayor peligro hay de que la inclinación dé el dominio al estado de padecimiento, ahogue la actividad autónoma del espíritu y produzca una relajación general. Para atraerse la estimación de un sentimiento noble, la cual sólo puede serle procurada por un origen moral, la inclinación debe en todo momento aliarse a la dignidad. Por eso el amante exige dignidad del objeto de su pasión. Sólo la dignidad puede garantizarle que no ha sido la necesidad lo que lo impulsó hacia él, sino que lo eligió la libertad; que no se le deseó como cosa, sino que se le estimó como persona.

Se exige gracia de aquel que obliga, y dignidad del que es obligado. El primero debe, para renunciar a una mortificante ventaja sobre el otro, rebajar la acción de su resolución desinteresada - haciendo participar en ella la inclinación - a una acción movido por el afecto, y darse así la apariencia de ser la parte gananciosa. El otro, para no deshonorar en su persona la humanidad (cuyo sacro paladión es la libertad) por la dependencia a que se somete, debe elevar a acción de su voluntad el mero manotón del instinto, y de esta manera, al recibir un favor, acordar otro.

Una falta se ha de reprochar con gracia y confesar con dignidad. De lo contrario, parecerá como si una parte sintiera demasiado su ventaja y la otra demasiado poco su desventaja.

Si el fuerte quiere ser amado, deberá suavizar con la gracia su superioridad. Si el débil quiere que se le respete, deberá apoyar con la dignidad su impotencia. El parecer general es que el trono requiere dignidad, y es sabido que los que se sientan en él prefieren en sus consejeros, confesores y parlamentos la gracia. Pero lo que puede ser bueno y loable en el reino de lo político, no siempre lo es en el reino del gusto. En este segundo reino penetra también el Rey, en cuanto desciende de su trono (pues los tronos tienen sus privilegios), y también el cortesano rastrero se pone bajo su sagrada libertad en cuanto se yergue como hombre. Habría que aconsejar entonces al primero que compensara con la abundancia del otro su propia penuria, concediéndole en dignidad tanto como él mismo necesita de gracia.

Como dignidad y gracia pertenecen a dominios distintos en los cuales se manifiestan, no se excluyen la una a la otra en la misma persona, ni aun en un mismo estado de una persona; es más: sólo de la gracia recibe la dignidad sus credenciales, y sólo la dignidad confiere a la gracia su valor.

Cierto es que la dignidad por sí sola demuestra, dondequiera que se le encuentre, cierta limitación de los apetitos e inclinaciones. Pero que lo que consideramos dominio de sí mismo no sea más bien embotamiento de la sensibilidad (dureza), y que lo que pone freno a la explosión del afecto presente sea en realidad autónoma actividad moral y no más bien la preponderancia de otro afecto, vale decir deliberada tensión, eso sólo puede decidirlo la gracia ligada a la dignidad. Pues la gracia atestigua un ánimo sereno, en armonía consigo mismo, y un corazón sensible.

Asimismo la gracia prueba ya de por sí cierta receptividad del sentimiento y cierta concordancia de las sensaciones. Pero que no sea flojera del espíritu lo que da tanta libertad al sentido y abre el corazón a todas las impresiones, y que sea lo moral lo que hace coincidir de tal modo las sensaciones, eso, en cambio, sólo nos lo puede garantizar la dignidad unida a la gracia. Porque en la dignidad se legitima el sujeto como fuerza independiente; y al domeñar la voluntad lo licencioso de los movimientos involuntarios, pone de manifiesto que no hace más que admitir la libertad de los voluntarios.

Si la gracia y la dignidad, la una apoyada todavía por la belleza arquitectónica, la otra por la fuerza, se encuentran reunidas en una misma persona, es perfecta en ella la expresión de la humanidad, y aparece entonces justificada en el mundo nouménico y absuelta en el fenoménico. Ambas legislaciones entran aquí en contacto tan íntimo, que sus fronteras se confunden. Con brillo atenuado asoma la libertad racional en la sonrisa de los labios, en la suave animación de la mirada y en la frente apacible, y con sublime despedida se oculta la necesidad natural en la noble majestad del rostro. De acuerdo con ese ideal de belleza humana crearon su arte los antiguos, y se le reconoce en la forma divina de una Níobe, en el Apolo del Belvedere. en el genio alado del palacio Borghese y en la musa del Barberini.<sup>41</sup>

Donde gracia y dignidad se unen, somos alternativamente atraídos y repelidos; atraídos como espíritus, repelidos como naturalezas sensibles.

En efecto: en la dignidad se nos ofrece un ejemplo de la subordinación de lo sensible a lo moral, ejemplo cuya imitación es para nosotros ley, pero que al mismo tiempo sobrepasa nuestra capacidad física. El conflicto entre la necesidad de la naturaleza y la exigencia de la ley, cuya validez sin embargo admitimos, pone en tensión la sensibilidad y despierta el sentimiento que se llama respeto y que es inseparable de la dignidad.

En la gracia, por el contrario, como en la belleza en general, la razón y e cumplida su exigencia en la sensibilidad y se encuentra de improviso con una de sus ideas en lo fenoménico. Esta inesperada concordancia de lo contingente de la naturaleza con lo necesario de la razón suscita un sentimiento de regocijado aplauso (simpatía) que distiende la sensibilidad, pero que llena de animación y de afán el espíritu; y debe seguirle una atracción del objeto sensible. Esta atracción, la llamamos benevolencia - amor: sentimiento inseparable de la gracia y de la belleza.

En la excitación (no el encanto amoroso, sino el estímulo sensual) se les ofrece a los sentidos una materia sensible que les promete satisfacción de una necesidad, es decir, placer. Los sentidos son entonces impulsados a unirse con lo sensible, y surge el apetito: sentimiento que pone en tensión los sentidos y relaja en cambio el espíritu.

Del respeto puede decirse que se doblega ante el objeto; del amor, que se inclina ante el suyo; del apetito, que se arroja sobre el suyo. En el respeto, el objeto es la razón y el sujeto la naturaleza sensible. En el amor el objeto es sensible y el sujeto es la naturaleza moral. En el apetito, objeto y sujeto son sensibles.

Sólo el amor es, pues, un sentimiento libre, ya que su pura fuente brota de la sede de la libertad, de nuestra naturaleza divina. No es aquí lo pequeño y bajo lo que se mide con lo grande y alto; no es la sensorialidad la que alza la vista, presa de vértigo, hacia la ley racional; es la misma grandeza absoluta la que se encuentra imitada en la gracia y la belleza, y satisfecha en la moralidad; es el legislador mismo, el dios en nosotros, que juega con su propia imagen en el mundo sensible. El ánimo, puesto en tensión por el respeto, es liberado en el amor; pues aquí nada hay que le ponga límites, como que la grandeza absoluta vio tiene nada por encima de sí, y la sensibilidad, lo único que podría en este caso imponer limitaciones, concuerda en la gracia y la belleza con las ideas del espíritu. El amor es un descender, mientras el respeto es un trepar hacia lo alto. De ahí que el malvado no pueda amar nada, aun cuando tenga mucho que respetar; de ahí que el bueno no pueda apenas respetar sino lo que abraza al mismo tiempo con amor. El espíritu puro sólo puede amar, no respetar; los sentidos sólo pueden respetar, pero no amar.

En tanto que el hombre consciente de su culpa vive en perpetuo temor de encontrarse en el mundo sensible con el legislador en sí mismo, y ve un enemigo en todo lo que sea grande y hermoso y perfecto, el alma bella no conoce más dulce felicidad que ver imitado o realizado fuera de sí lo que lleva de santo en sí misma y abrazar en el mundo sensible su amigo inmortal. El amor es a la vez lo más magnánimo y lo más egoísta en la naturaleza; lo primero, porque no recibe nada de su objeto, sino que se lo da todo, pues el espíritu puro sólo puede dar, no recibir; lo segundo, porque nunca es otra cosa que su propio yo lo que busca y estima en su objeto.

Pero precisamente porque el amante sólo recibe del ser amado lo que él mismo le dio, suele ocurrir a veces que le da lo que no ha recibido de él. El sentido externo cree ver lo que sólo el interno contempla: el deseo ardiente se vuelve fe, y la propia superabundancia del amante oculta la pobreza del ser amado. Por eso está el amor tan fácilmente expuesto a engañarse, lo que al respeto y al apetito rara vez les sucede. Mientras el sentido interno exalta al externo, persiste también el bienaventurado arrobamiento del amor platónico, al cual, para igualarse con la beatitud de los inmortales, sólo le falta la duración. Pero en cuanto el sentido interno deja de sostener con sus propias intuiciones al externo, éste se restituye en sus derechos y reclama lo que

le pertenece: la materia. El fuego encendido por la Venus divina es utilizado por la terrena, y no pocas veces el instinto natural se venga de haber sido descuidado tanto tiempo, con un dominio tanto más absoluto. Como el sentido nunca puede ser engañado, hace valer esta ventaja con grosera soberbia contra su rival, más noble, y es lo bastante audaz para afirmar que él ha cumplido con las deudas contraídas por el entusiasmo.

La dignidad impide que el amor se vuelva apetito. La gracia cuida de que el respeto no se vuelva terror.

La verdadera belleza, la verdadera gracia no deben nunca provocar el apetito. Donde éste viene a mezclarse, debe carecer de dignidad el objeto, o bien de moralidad de sentimientos el sujeto que contempla.

La verdadera grandeza nunca debe provocar temor. Donde éste aparece se puede tener la seguridad de que hay cierta falta de gusto y gracia en el objeto o de un favorable testimonio de la propia conciencia en el sujeto.

Atracción y gracia [en sentido estricto] suelen usarse ciertamente como sinónimos [dentro del concepto de gracia en sentido genérico]; pero no lo son o no deberían serlo, pues el concepto que expresan es susceptible de diversas determinaciones, que merecen en cada caso una denominación distinta.

Hay una gracia que estimula y otra que serena. La primera linda con la excitación de los sentidos; y la complacencia en ella, si no es refrenada por la dignidad, puede fácilmente degenerar en deseo. Es lo que podríamos llamar atracción. Un hombre fatigado no puede ponerse en movimiento por su propia fuerza interior, sino que debe recibir materia desde fuera y, mediante fáciles ejercicios de la fantasía y rápidas transiciones del sentir al obrar, tratar de reponer su agilidad perdida. Y lo consigue en el trato con una persona atrayente que por su conversación y por su aspecto pone en agitación el mar estancado de su fantasía.

La gracia que serena linda más bien con la dignidad, puesto que se manifiesta por la moderación de inquietos movimientos. Hacia ella se vuelve el hombre en tensión, y la bravía tormenta del ánimo se apacigua sobre su pecho que respira paz. Es lo que podríamos llamar gracia [en sentido estricto]. A la atracción se unen de buen grado la broma sonriente y el aguijón de la burla; a la gracia, la compasión y el amor. El enervado Solimán acaba por suspirar preso en las cadenas de una Roxelana, mientras el espíritu arrebatado de un Otelo se aquieta meciéndose sobre el tierno pecho de una Desdémona.

También la dignidad tiene sus distintas gradaciones y, donde se acerca a la gracia y a la belleza, se vuelve nobleza, y donde a lo terrible, elevación.

El grado supremo de la gracia es lo encantador; el grado supremo de la dignidad, lo majestuoso. En lo encantador nos perdemos, por decirlo así, en nosotros mismos, y nos identificamos con el objeto. Él más alto goce de la libertad limita con su plena pérdida, y la embriaguez del espíritu con el vértigo del placer sensual. En cambio lo majestuoso nos presenta una ley que nos obliga a mirar dentro de nosotros mismos. Bajamos los ojos ante la presencia de Dios, lo olvidamos todo fuera de nosotros y lo único que sentimos es la pesada carga de nuestra propia existencia.

Sólo tiene majestad lo santo. Si un hombre puede re-presentárnoslo, tendrá majestad, y nuestro espíritu se doblegará ante él aunque nuestras rodillas no sigan el ejemplo. Pero volverá pronto a erguirse, apenas se advierta el más pequeño rastro de culpa humana en el objeto de su adoración; pues nada de lo que sólo sea grande por comparación, debe abatir nuestro ánimo.

Nunca puede conferir majestad el mero poder, por más terrible e ilimitado que sea. El poder sólo se impone al ser sensible; la majestad debe quitarle al espíritu su libertad. Un hombre que puede firmar mi sentencia de muerte, no por eso tiene majestad para mí, mientras yo mismo sea lo que debo ser. Su ventaja sobre mí cesa en cuanto yo quiera. Pero si una persona representa para mí la voluntad pura, me inclinaré ante ella, si es posible, hasta en los mundos venideros.

La gracia y la dignidad son demasiado estimadas como para no incitar a la vanidad y a la necedad a que las imiten. Pero para ese fin hay un solo camino: la imitación del carácter que expresan. Todo lo demás es remedo grosero y no tarda en revelarse como tal por la exageración.

Así como de la afectación de lo sublime nace la hinchazón y de la afectación de lo noble el preciosismo, así de la gracia afectada nace el remilgo y de la dignidad afectada la gravedad y la estirada solemnidad.

La auténtica gracia no hace más que ceder y salir al encuentro; la falsa, en cambio, se deshace. La verdadera gracia se limita a respetar los instrumentos del movimiento voluntario y no quiere rozar innecesariamente la libertad de la naturaleza; la falsa ni

siquiera tiene el valor de usar adecuadamente los instrumentos de la voluntad, y con tal de no caer en dureza o pesadez, prefiere sacrificar algo de la finalidad del movimiento o procura alcanzarlo mediante rodeos. Mientras el bailarín torpe emplea en un minué tanta fuerza como la que se necesitaría para arrastrar una rueda de molino, y traza con manos y pies ángulos tan agudos, como si para algo entrara aquí la exactitud geométrica, el bailarín afectado pisará tan levemente que parece como que tuviera miedo del suelo y no hará más que describir espirales con las manos y los pies, aunque con. esto no consiga salirse del lugar en que está. El otro sexo, preferente poseedor de la verdadera gracia, es también el que mas a menudo se hace culpable de la falsa; y ésta nunca ofende más que cuando sirve de anzuelo al apetito. La sonrisa de la genuina gracia se vuelve entonces la mueca más repugnante; el hermoso juego de los ojos, tan encantador cuando expresa un sentimiento verdadero, es ahora una contorsión; las tiernas modulaciones de la voz, tan irresistibles en una boca sincera, se vuelven un estudiado y trémulo sonido, y la música toda de los encantos femeninos, un engañoso arte de tocador.

Mientras en los teatros y salones de baile se tiene ocasión de observar la gracia afectada, se puede en cambio estudiar a menudo en los despachos ministeriales y en los gabinetes de los eruditos (principalmente en las universidades) la falsa dignidad. En tanto que la verdadera dignidad se contenta con impedir el dominio del afecto y pone límites al instinto natural sólo allí donde éste quiera hacer de amo - en los movimientos involuntarios -, la falsa dignidad rige también con férreo cetro los voluntarios, suprime tanto los movimientos morales, sagrados para la verdadera dignidad, como los sensoriales, y borra todo el juego mímico del alma en los rasgos del semblante. No sólo es rigurosa con la naturaleza que se resiste, sino que es también dura con la que se somete, y busca una ridícula grandeza en su avasallamiento y, donde no puede lograrlo, en su ocultación. Ni más ni menos que si hubiera jurado odio implacable a todo lo que se llama naturaleza, mete el cuerpo en largas y plegadas vestiduras que esconden toda la contextura humana, limita el uso de los miembros con un molesto aparato de adornos inútiles y hasta corta el cabello para reemplazar el don de la naturaleza por una hechura del arte. Mientras la verdadera dignidad, que nunca se avergüenza de la naturaleza, sino sólo de la .naturaleza bárbara, sigue siendo libre y franca aun allí donde se contiene; mientras en los ojos brilla el sentimiento y por la frente elocuente se extiende el espíritu risueño y sereno, la gravedad arruga la suya, se encierra misteriosamente en sí misma y vigila con todo cuidado sus rasgos, como un comediante. Cada músculo de su rostro esta en tensión; toda verdadera expresión natural desaparece, y el hombre entero es como una carta sellada. Pero la falsa dignidad no siempre desacierta al sujetar el juego mímico de sus rasgos a una rigurosa disciplina, porque podría acaso delatar más de lo que se quisiera poner de manifiesto: precaución que por cierto la verdadera dignidad no necesita. Ésta sólo dominará a la naturaleza, nunca la ocultará; en la falsa, por el contrario, la naturaleza reina tanto más violentamente por dentro, cuando más sometida esté por fuera.<sup>42</sup>

---

<sup>35</sup> Pues - para repetirlo una vez más- en la riera intuición se da todo lo que es objetivo en la belleza. Pero como lo que da al hombre la preeminencia sobre todos los demás seres sensibles no se encuentra en la mera intuición, una cualidad que se revela ya en la mera intuición no puede hacer visible esa preeminencia. Su destino superior, que es lo único que sirve de base a tal privilegio, no es expresado, pues, por su belleza, y la idea de ese destino nunca puede, por tanto, constituir un ingrediente de la belleza ni ser admitido en el juicio estético. A la sensibilidad no se manifiesta la idea misma, cuya expresión es la forma humana, sino sólo sus efectos en lo fenoménico. La mera sensibilidad dista tanto de elevarse a la causa suprasensible de estos efectos, como (si se me permite el ejemplo) dista el hombre puramente sensorial de elevarse ala idea do la suprema causa universal cuando satisface sus instintos.

<sup>36</sup> Por consiguiente Home\* restringe demasiado el concepto de gracia, al decir [Elements of Criticism (1762)], 11, 39, última edición. que "cuando la persona esté en reposo y no se mueve ni habla, perdemos de vista la cualidad de la gracia, como el color en la oscuridad". No, no la perdemos de vista mientras percibimos en el durmiente los rasgos que ha formado un espíritu suave y benévolo; y justamente perdura la parte más estimable de la gracia: aquella que ha transformado los gestos afirmándolos en rasgos, y revela. por consiguiente, en sentimientos bellos la perfección del ánimo. Poro cuando el señor comentarista de la obra de Home cree enmendar al autor observando (ibid., pág. 459) que "la gracia no se limita sólo a movimientos voluntarios, que una persona que duerme no deja de ser graciosa" -¿por qué? -"porque durante ese estado se hacen especialmente visibles los movimientos involuntarios, suaves y, por lo mismo, tanto más graciosos", entonces anula por completo el concepto de gracia, que Home no hacía más que limitar excesivamente. Los movimientos involuntarios durante el sueño, cuando no son repetición de otros voluntarios, no pueden nunca ser graciosos, y menos ama serlo de preferencia; y si una persona que duerme es graciosa, no lo es de ninguna manera por los movimientos que hace, sino por sus rasgos, que atestiguan movimientos anteriores.

\*[Henry Home of Kames (1696-1782)].

<sup>37</sup> Cuando se produce un hecho ante un público numeroso, puede suceder que cada uno de los presentes tenga su particular opinión acerca del sentir de las personas actuantes: tan accidentalmente están unidos los movimientos voluntarios a su causa moral. Por el contrario, si a uno de estos mismos circunstancias se le apareciera inesperadamente un amigo muy querido o un enemigo muy odiado, entonces la expresión inequívoca de su rostro revelaría, con toda rapidez y claridad, los sentimientos de su corazón; y,

probablemente, el juicio de la concurrencia entera sobre el estado afectivo actual de ese hombre sería del todo unánime; pues, en este caso, la expresión está unida a su causa, en el ánimo, por necesidad natural.

<sup>38</sup> Al hacer esta comparación, tan lejos estoy de negar al maestro de danzas su mérito en materia de verdadera gracia, como al actor sus derechos a ella. El maestro de danzas acude, indudablemente, en ayuda de la verdadera gracia al proporcionar a la voluntad el dominio sobre sus instrumentos y allanar los obstáculos que la masa y la gravedad oponen al juego de las fuerzas vivientes. Y esto no lo puede lograr sino de acuerdo con reglas que mantienen el cuerpo en un adiestramiento saludable y que, mientras la pureza opone resistencia, pueden ser rígidas, es decir, coercitivas, y pueden también parecerlo. Pero en cuanto da por terminada su enseñanza, la regla debe haber prestado ya en el aprendizaje sus servicios, de suerte que no tenga que acompañarlo en el mundo: en suma, la acción de la regla debe volverse naturaleza.

El menosprecio con que hablo de la gracia teatral solo vale para la imitada, que no vacilo en rechazar, tanto en la escena como en la vida. Confieso que no me agrada el actor que; por muy bien que haya logrado la imitación, ha estudiado su gracia en el tocador. Los requisitos que exigimos del actor son: 1° Verdad de la representación, y 2° Belleza de la representación. Ahora bien, afirmo que el actor, en lo que toca a la verdad de la representación, deba producirlo todo por arte y nada por naturaleza, pues de lo contrario no es de ningún modo artista; y lo admiraré, si oigo y veo que el mismo que desempeña magistralmente un papel de gúelfo furioso es un hombre de carácter apacible; sostengo, en cambio, que, en cuanto a la gracia de la representación, nada tiene que deber al arte y todo ha de ser, en el actor, libre acción de la naturaleza. Si en la naturalidad de su desempeño advierto que su carácter no le es apropiado, lo estimaré por ello tanto más; si en la belleza de su desempeño advierto que esos graciosos movimientos no le son naturales, no podré menos de enfadarme con el hombre que ha tenido que llamar al artista en su ayuda-La causa está en que la esencia de la gracia desaparece con su naturalidad y en que la gracia es, de todos modos, una exigencia que nos creemos autorizados a hacer al hombre como tal. Pero ¿qué responderé al artista mímico deseoso de saber cómo ha de llegar a la gracia si no debe aprenderla? Mi opinión es que ha de procurar, ante todo, que dentro de sí mismo madure la humanidad, y vaya luego, siempre que tal sea su vocación, a representarla en escena.

<sup>39</sup> Por eso encontraremos las más veces que tales bellezas de estructura, ya en la edad mediana, se vuelven notablemente más toscas por la obesidad; que en lugar de aquellos delicados dibujos de la piel, que apenas se insumaban, se abren pozos y se levantan pliegues como de salchicha; que el peso va adquiriendo imperceptiblemente influjo sobre la forma, y el juego múltiple y gracioso de hermosas líneas sobre la superficie se pierde en un cojín de grasa uniformemente abultado. La naturaleza vuelve a tomar lo que había dado.

Advierto de paso que algo parecido suele ocurrir con el genio, que, en general, tanto en su origen como en sus efectos, tiene mucho de común con la belleza arquitectónica. Como ésta, también el genio es un mero producto natural; y de acusado con el erróneo criterio de los hombres que precisamente estiman más que nada lo que no puede imitarse por ningún precepto ni alcanzarse por mérito alguno, se admira la belleza más que la gracia, el genio más que la fuerza adquirida del espíritu. Ambos favoritos de la naturaleza a pesar de todas sus informalidades (por las cuales no pocas veces son objeto de merecido desprecio), se consideran como una especie de nobleza de nacimiento, como una casta superior porque sus privilegios dependen de condiciones naturales y están en consecuencia por encima de toda elección.

Pero lo mismo que le sucede a la belleza arquitectónica cuando no tiene a tiempo el cuidado de procurarse en la gracia un apoyo y una reemplazante, le ocurre también al genio cuando deja de fortalecerse con principios, con el buen gusto y la ciencia. Si todas sus dotes consistían en una fantasía vivaz y floreciente (y la naturaleza acaso no pueda conceder otras ventajas que las sensoriales), que se preocupe con el tiempo en asegurar este regalo ambiguo mediante el único uso por el cual los dones naturales pueden volverse posesión del espíritu: dando forma a la materia; pues el espíritu no puede reputar como cosa propia sino lo que es forma. No dominada por una fuerza de la razón que les sea equivalente, la exuberante fuerza natural, crecida con ímpetu salvaje, rebosará la libertad del entendimiento y la ahogará, de la misma manera que en la belleza arquitectónica la masa acaba por suprimir la forma.

La experiencia pienso, lo comprueba abundantemente en especial con aquellos genios poéticos que alcanzan la fama antes de la mayoría y en cuales, como en más de una belleza, a menudo no hay otro talento que la juventud. Pero una vez que la breve primavera ha pasado y preguntamos por los frutos que nos había hecho esperar, nos encontramos con que son unos engendros fofos y con frecuencia raquíticos, producto de un instinto creador ciego y mal dirigido. Justamente allí donde se hubiese podido esperar que la materia se ennobleciera volviéndose forma y el espíritu creador fijara sus ideas en intuiciones, han caído víctima de la materia, como cualquier otro producto natural, y los meteoros que tanto prometían se nos aparecen como lucecillas vulgares -si es que llegan a tanto-. Pues a veces la fantasía poetizadora vuelve a hundirse del todo en la materia de la cual se había librado, y no desdeña servir a la naturaleza en otra obra de creación más sólida, si ya no logra éxito en la producción poética.

<sup>40</sup> Pero esta consulta de la voluntad a la razón no debe confundirse con aquella por la cual se propone conocer los medios de satisfacer un apetito. Aquí no se trata de cómo lograr la satisfacción, sino de si está permitida. Sólo esto último pertenece al dominio de la moralidad; lo primero corresponde a la prudencia.

<sup>41</sup> Con la fina y elevada sensibilidad que le caracteriza, Winckelmann (*Geschichte der Kunst*, primera parte, pág. 480 y ss., edición de Viena) ha comprendido y descrito esta sublime belleza que proviene de la unión de gracia y dignidad. Pero lo que encontró unido, lo toma y lo presentó también como una sola cosa, conformándose con lo que la mera sensibilidad lo enseñaba, sin ponerse a investigar si cabían en ella nuevas distinciones. Enmaraña el concepto de gracia porque incluye en él rasgos que manifiestamente corresponden sólo a la dignidad. Pero gracia y dignidad son esencialmente distintas y resulta desacertado presentar como propiedad de la gracia lo que es más bien una situación suya. Lo que Winckelmann llama sublime gracia divina no es otra cosa que belleza y gracia con preponderancia de la dignidad. "La gracia divina -", dice, "parece no necesitar más que de sí misma, y no se ofrece, sino que quiere que se la busque; es demasiado sublime para rebajarse a objeto sensible. Encierra en sí los movimientos del alma y se acerca a la bienaventurada serenidad de la naturaleza divina." "Gracias a ella", dice en otro lugar, "se atrevió el artista de la Niobe a penetrar en el reino de las ideas incorpóreas y alcanzó el secreto de unir las angustias de la muerte a la suprema belleza (sería difícil encontrar sentido alguno a estas palabras si no fuera evidente que sólo aluden a la dignidad); se volvió un creador de espíritus puros que no despiertan apetito alguno de los sentidos, pues no parecen haber sido formados para la pasión, sino sólo haberla aceptado." En otro pasaje dice: "El alma se exteriorizaba sólo como bajo la tranquila superficie del agua, sin irrumpir nunca impetuosamente. En la representación del padecer no se dejaba asomar nunca el dolor máximo, y la alegría se cierne, como una suave brisa que apenas mueve las hojas, en el rostro de una Leucotea."

Todos estos rasgos convienen a la dignidad y no a la gracia, que no se recoge en sí misma, sino que sale a

nuestro encuentro; la gracia se hace objeto sensible, y no es tampoco sublime, sino bella. Es en cambio la dignidad la que refrena a la naturaleza en sus manifestaciones y ordena serenidad al rostro, aun en las angustias mortales y en el más amargo sufrimiento de un Laocoonte.

Home incurre en el mismo error, aunque en este escritor es menos de extrañar. También él incluye en la gracia rasgos de la dignidad, por más que distingue expresamente entre una y otra. Sus observaciones por lo común aciertan, y las reglas más inmediatas que de ellas infiere son exactas; pero no hay que seguirle más allá. *Elements of Criticism*, segunda parte, Gracia y Dignidad.

<sup>42</sup> Sin embargo, hay también una solemnidad, en el buen sentido, de la cual puede hacer uso el arte. Ido consiste en la pretensión de darse importancia, sino que, se propone predisponer el ánimo para algo importante. Cuando se ha de producir una impresión grande y profunda y el poeta procura que nada se pierda de ella, empieza por dar al ánimo el temple necesario para recibirla, aleja todos los motivos de distracción y pone la fantasía en una tensión expectante. Ahora bien; para ese fin resulta muy apropiado lo solemne, que consiste en la acumulación de muchos preparativos cuya finalidad no se prevé, y en retardar intencionalmente el movimiento cuando la impaciencia reclama prisa. En música lo solemne se produce mediante una lenta y uniforme sucesión de notas fuertes; la fuerza despierta y pone tensión al ánimo; la lentitud retrasa su satisfacción, y la uniformidad de compás da a la impaciencia una sensación como de nunca acabar.

Lo solemne ayuda no poco a la impresión de grandeza y sublimidad, por lo cual es utilizado con gran éxito en los ritos religiosos y en los misterios. Conocidos son los efectos de las campanas, de la música coral, del órgano; pero también para la vista existe lo solemne, y es lo pomposo unido a lo terrible, como en las ceremonias fúnebres y en todos los actos públicos en que se observa gran silencio y lento compás.