

CAPITULO XXXIII (1)

OBSERVACIONES SUELTAS SOBRE LO BELLO
EN LA NATURALEZA

Lo que contribuye, entre otras cosas, á encantarnos en el aspecto de un hermoso paisaje, es la *verdad* y la perfecta *consecuencia* de la naturaleza. No se trata aquí de la verdad lógica que resulta del encadenamientos de los principios del conocimiento, de las *mayores* y *menores*, de las premisas y conclusiones; se trata de una verdad análoga á la que suministra la ley de causalidad y que nace del encadenamiento visible de las causas y de los efectos.

Percibimos y apreciamos la menor modificación producida en un objeto por su posición, su escorzo, la sombra que le envuelve, la distancia, la distribución de la luz, la perspectiva lineal y aérea, etc. En esto se confirma el proverbio indio, que dice: «El menor granito de arroz proyecta también su sombra.» Todo en un paisaje es consecuente, regular, bien encadenado y escrupulosamente exacto; no hay allí subterfugios. Considerado como fenómeno cerebral, el aspecto de un hermoso punto de vista es el único, entre los fenómenos complicados, que es siempre perfectamente regu-

(1) Este capítulo se relaciona con el § 38 del primer volumen.

lar, irreprochable y acabado, pues todos los demás, y especialmente nuestras propias operaciones cerebrales, tienen más ó menos defectos é imperfecciones en la forma y en el fondo.

Esta cualidad del aspecto de la bella naturaleza es lo que explica en primer término aquella impresión tan armoniosa y grata que nos produce y luego la influencia saludable que ejerce en general sobre nuestro pensar, cuyas formas parece que se hacen más claras y mejor dispuestas por virtud de ese aspecto, pues dicho fenómeno cerebral, que es el único exento de efectos, imprime al cerebro una actividad perfectamente normal y el pensamiento á su vez trata de acomodarse al método de la naturaleza en el rigor, en el encadenamiento, en la regularidad, en la armonía que pone en su manera de proceder, cuando aquélla le ha dado el impulso conveniente. Un sitio hermoso obra como calmante del espíritu, así como la música, según Aristóteles, obra sobre el temperamento; hallándonos en un lugar semejante, pensaremos con mayor exactitud.

La vista de las montañas, al presentarse de repente ante nuestros ojos, nos coloca en una disposición de ánimo seria y elevada. Es posible que esta impresión dependa en parte de que la silueta del macizo dibujado por la forma de las montañas, es la única línea permanente en el paisaje, puesto que sólo las montañas desafían á la decadencia, que arrebatara bien pronto todo lo demás, incluyendo nuestro efímero individuo. No es que el aspecto de las montañas evoque claramente en nuestra conciencia estas reflexiones, sino que en el fondo de nuestra disposición de ánimo late un vago sentimiento de lo que acabo de expresar.

Quisiera saber por qué siendo la luz más favorable para la figura y las formas humanas la que ilumina

desde lo alto, mientras que la que viene de abajo es desde luego desfavorable, sucede precisamente lo contrario cuando se trata de paisajes.

¡Qué artista es la naturaleza! El menor rincón de la tierra no cultivado, que vuelve á ser silvestre, es decir, que queda abandonado con toda libertad á la naturaleza, sin que intervenga en él la tosca mano del hombre, lo adorna en seguida ella con gusto exquisito, lo cubre de plantas, de flores y de arbustos, cuya sencillez, cuya gracia natural y cuya encantadora distribución en grupos, acredita que todo aquello no ha crecido bajo la férula del gran egoísta, sino que la naturaleza lo administra libremente. Todo terreno abandonado se vuelve en seguida hermoso; este es el secreto de los jardines ingleses, que consiste en ocultar el arte todo lo posible para que parezca que es la naturaleza quien allí trabaja libremente. Sólo á condición de tener esta libertad, es verdaderamente bella la naturaleza, pues sólo así manifiesta con la mayor precisión la objetivación de la voluntad de vivir, todavía inconsciente, la cual se despliega aquí con toda candidez, pues las formas del mundo vegetal, á diferencia de las del mundo animal, no están determinadas por fines colocados al exterior, sino directamente por el suelo, por el clima y por un tercer principio misterioso, en virtud del cual, tantas plantas nacidas en su origen en el mismo suelo y bajo el mismo clima, muestran, sin embargo, formas y caracteres tan diferentes.

La gran diferencia entre los jardines ingleses, ó mejor dicho chinos, y los antiguos jardines franceses, que cada vez van siendo más raros, pero de los cuales existen todavía algunos espléndidos ejemplares, consiste, en último término, en que aquéllos están plantados con intención objetiva y éstos con intención subje-

tiva. En los primeros se trata de hacer expresar, á la voluntad de la naturaleza, tal como se objetiva en el árbol, en el arbusto, en las montañas y en las aguas el carácter más puro y pronunciado de sus ideas, de su propia esencia. En los jardines franceses, por el contrario, lo que se refleja es la voluntad de su dueño, y la naturaleza, domada por él, en lugar de sus propias ideas, lleva como signo de esclavitud las formas que su señor le ha impuesto: setos cortados á tijera, árboles podados en toda clase de formas, calles rectas, macizos de verdura, etc.

CAPITULO XXXIV (1)

DE LA ESENCIA ÍNTIMA DEL ARTE

No sólo la filosofía, sino también las bellas artes trabajan para resolver el problema de la existencia, pues cuando la inteligencia comienza á volverse hacia la contemplación puramente objetiva del mundo, se despierta en ella la inclinación (por oculta é inconsciente que pueda ser) á querer comprender la verdadera naturaleza de las cosas, de la vida, de la existencia. Esta cuestión es, en efecto, la única que interesa á la inteligencia, como tal inteligencia, es decir, al sujeto puro del conocimiento, emancipado de toda intención de la voluntad, mientras que estas intenciones son á su vez lo único que interesa al sujeto conocedor en su calidad de individuo.

El resultado de toda concepción puramente objetiva, y, por tanto, de toda concepción artística de las cosas, es una nueva expresión de la esencia de la vida; una nueva contestación á esta pregunta: *¿qué es la existencia?* Cada verdadera obra de arte contesta la pregunta á su modo, y siempre de una manera exacta. Pero las artes no saben hablar más que el idioma cándido é infantil de la intuición, é ignoran la lengua

(1) Este capítulo atañe al § 49 del primer volumen.

abstracta y seria de la reflexión; su respuesta es, pues, una imagen pasajera, y no una noción general permanente. El arte dirige, pues, á la intuición, su respuesta á aquella pregunta y la formula indiferentemente en un cuadro, en una estatua, en un poema ó en una obra dramática.

La música da también su respuesta y más profunda que todas las demás, pues expresa la naturaleza íntima de la vida y de la existencia en un lenguaje directamente inteligible, aunque no pueda traducirse al de la razón. Todas las demás artes presentan á quien las interroga una imagen visible y le dicen «mira; he ahí la vida». Esta respuesta, por precisa que pueda ser, no satisface más que provisionalmente y jamás de un modo completo y definitivo. Se trata siempre de un fragmento, de un ejemplo en lugar de una regla, no es la contestación completa y general, que sólo puede dar un concepto. A la filosofía es á quien corresponde contestar á la pregunta por medio de nociones generales, formuladas en abstracto y propias, por consiguiente, para durar y satisfacer de una vez para siempre. Aquí vemos cómo la filosofía se relaciona con las bellas artes, y podemos darnos cuenta de cómo ambas aptitudes se confunden en su origen, aunque luego se alejen considerablemente en sus respectivas direcciones y en sus elementos secundarios. El fin propio de toda obra de arte es, pues, mostrarnos la vida y las cosas tales como son realmente, sólo que en la realidad no pueden ser comprendidas por todo el mundo, porque una multitud de condiciones accidentales objetivas y subjetivas las ocultan. El arte es quien rasga este velo.

Las obras de la escultura, de la pintura y de las artes plásticas en general, encierran, como sabemos,

tesoros de profunda sabiduría, porque precisamente la sabiduría de la naturaleza de las cosas habla por órgano de ellas, y lo que ellas hacen no es más que traducir ese lenguaje reproduciéndole en términos más puros y más precisos. Pero todavía es necesario que el que lee el poema, ó contempla la obra de arte, contribuya con sus propios recursos á sacar á luz esa sabiduría, y, por consiguiente, no podrá apropiársela más que en la medida de sus facultades y de su instrucción, como el navegante en plena mar no puede medir el abismo más que hasta la profundidad á que llega la sonda. Hay que mirar un cuadro como nos acercamos á un soberano: esperar el momento en que le plazca hablarnos y el tema de conversación que quiera elegir; no debemos, ni en uno ni en otro caso, ser los primeros en dirigir la palabra, pues nos expondríamos á no oír más que nuestra propia voz.

De lo que acabamos de decir se infiere que las obras de arte comprenden en verdad toda la sabiduría, pero sólo en estado *virtual ó implícito*; mientras que la filosofía trabaja para ofrecérsela, actual y explícitamente, y en este sentido, es á las artes lo que el vino á la uva. Lo que la filosofía promete suministrarnos es, por decirlo así, un beneficio líquido ya realizado, una adquisición firme y duradera, mientras que el provecho que resulta de las producciones y creaciones del arte, exige ser adquirido cada vez de nuevo. Pero en cambio, el que quiera producir obras filosóficas y el que quiera apreciarlas, necesita reunir condiciones difíciles de hallar y que desaniman á muchas personas. Por eso el público de la filosofía es siempre limitado, mientras que el del arte es muy numeroso.

El contingente que debe poner de su parte el espectador para apreciar una obra de arte, es necesario por-

que toda producción artística obra por medio de la imaginación, á la cual debe estimular de manera que la ponga en juego y la haga trabajar sin tregua. Este requisito de la impresión estética es ley fundamental de todas las bellas artes. De ahí resulta que la obra de arte no lo puede fiar todo á la percepción sensible; no debe dar más que aquello que justamente se necesite para guiar á la imaginación por buen camino; es preciso que todavía le quede á ésta algo que decir, y á ella debe estar reservada siempre la última palabra. Hasta para el escritor es un deber dejar al lector algo que pensar; ya lo dijo Voltaire: *Le secret d'être ennuyeux c'est de tout dire*. Lo mejor que hay en el arte es de naturaleza demasiado espiritual para ser presentado á los sentidos; la imaginación es quien debe concebirlo, pero la obra de arte es quien la fecunda.

Esto nos explica por qué los bocetos de los grandes maestros nos producen á veces mayor impresión que sus cuadros acabados; verdad es que contribuye también á este resultado el que el boceto está hecho de un golpe y en el momento de la concepción, mientras que como la inspiración no puede durar hasta la terminación del cuadro, éste tiene que ser ejecutado mediante un largo trabajo, con madura reflexión y mucha perseverancia.

Esta misma ley estética nos hace comprender por qué los figuras de cera en las cuales se llega á la más extremada fidelidad en la imitación de la naturaleza no producen ningún efecto estético, ni son consideradas, por consiguiente, como obras de arte; es que no dejan nada al trabajo de la imaginación. En efecto; la escultura no nos presenta más que la forma sin el color, la pintura nos ofrece el color con la mera

apariencia de la forma; por lo tanto, ambas se dirigen á la imaginación del espectador, pero la figura de cera presenta á la vez la forma y el color, lo cual produce la apariencia de la realidad y no deja lugar á la imaginación. Por el contrario, la poesía se dirige sólo á la imaginación y la pone en actividad meramente por medio de palabras.

Lo que en cada rama del arte caracteriza más que otra cosa alguna á la torpe ignorancia es el jugar arbitrariamente con los recursos del arte. Esto se observa en esos soportes que no sostienen nada, esas volutas sin objeto, esos salientes, esas curvas en que es tan pródiga la mala arquitectura; ó bien en la música mala las *florituri* que carecen de sentido, ó el estrépito que no dice nada; y en poesía, lo garrulo de las rimas sonoras que disfrazan la pobreza de pensamiento de una composición.

De los capítulos anteriores, así como también de toda mi teoría, se deduce que el fin del arte es facilitar la inteligencia de las ideas del universo (en la acepción platónica, que es la única en que uso la palabra idea). Las ideas son, por esencia, objeto de la percepción sensible, y sus atributos determinativos son inagotables y no pueden comunicarse más que por la vía intuitiva, que es la propia del arte. Todo hombre penetrado de la concepción de una idea y deseoso de comunicarla, tiene, por tanto, el derecho de recurrir al arte.

La mera noción, por el contrario, es una cosa que el pensamiento por sí solo puede percibir claramente, determinar y agotar; no se necesitan más que palabras para comunicar fría y secamente todo el contenido de una noción. Querer expresar una noción por medio del lenguaje del arte, es un rodeo completamente inútil,

que pertenece á ese procedimiento que censuraba hace un momento y que consiste en jugar, sin finalidad alguna, con los recursos artísticos. No se conseguirá producir jamás una obra de arte verdadera, cuando su concepción esté basada sobre meras nociones. Cuando al contemplar un cuadro ó una estatua, al leer una poesía ó al oír una composición musical (que quiera expresar algo preciso) advertimos vagamente al principio y luego cada vez con mayor claridad que la medula que cubren aquellos ricos procedimientos artísticos que envuelven, por decirlo así, la obra, es una noción clara y precisa, fría y seca; cuando comprendemos que el autor concibió su trabajo, tan sólo porque tenía aquella noción bien precisada en su pensamiento, y que al ejecutar su concepción la ha expresado hasta agotarla, experimentamos repugnancia y tedio, pues nuestra atención ha sido engañada, nos sentimos chasqueados y privados de la participación que nos corresponde.

Para que el deleite que dimana de una obra de arte nos satisfaga plenamente, se necesita que en nuestra impresión quede alguna parte, que ningún razonamiento, ninguna reflexión pueda degradar hasta el punto de darle la precisión de una noción. Se conoce que la concepción de una obra de arte ha tenido ese origen híbrido, es decir, que ha nacido de meras nociones, en que el autor, antes de ponerse á realizar su obra, puede expresar con entera exactitud, por medio de la palabra, el objeto que tiene intención de representar, pues en tal caso bastaría para conseguir su fin con que articulase las palabras necesarias para la explicación. Es cosa insensata querer reducir una obra de Shakespeare ó de Goethe á una verdad abstracta, como se ha intentado hacer varias veces en nuestros

días, pretendiendo que lo que quisieron enunciar era una verdad de este género. Nadie se atreverá á negar que el artista necesita pensar cuando combina el orden de su obra; pero en esto no hay más que aquel pensamiento de que su cerebro se apoderó intuitivamente antes de concebirlo intelectualmente, y que expresado en la obra de arte tendrá la facultad de conmovernos y podrá elevarse á la inmortalidad.

Debo añadir todavía otra observación, y es que todo aquello que producimos de una vez impulso, como los bocetos de los pintores, que nacen de sus dedos casi inconscientemente, en el fuego de la concepción primera, las melodías que llegan al espíritu sin reflexión como por efecto de una inspiración súbita, y, en fin, la poesía lírica propiamente dicha, ó sea la canción, en la cual la disposición momentánea del ánimo y las impresiones del medio ambiente actual se traducen casi involuntariamente en palabras, cuyo ritmo y rima se nos presentan por sí solos; todas estas creaciones tienen, sin duda, la ventaja inapreciable de ser obra del entusiasmo del momento, de la inspiración, del libre impulso del genio, sin que en ellas tomen parte alguna la reflexión y la premeditación. Esto es lo que les da ese sabor delicioso como de fruto de carne succulenta, sin corteza y sin hueso amargo; esto es lo que hace que su impresión supere á la de las obras de arte de mayores proporciones, más meditadas y más lentamente ejecutadas. En esta clase de obras, en los grandes cuadros históricos, en los largos poemas épicos, en las óperas de grande extensión, etc., la reflexión, la intención y la elección premeditada ocupan un lugar muy importante. El entendimiento, la habilidad técnica y la rutina convencional son llamadas á llenar las lagunas que dejan la inspiración y la

concepción genial. Una multitud de pormenores accesorios aunque necesarios, sirven para unir como un cemento las únicas partes verdaderamente sublimes.

He aquí por qué las obras de estas dimensiones, exceptuando tan sólo las creaciones más acabadas de los más eminentes maestros, verbigracia, el *Hamlet*, el *Fausto*, la ópera *Don Juan*, encierran siempre alguno que otro pasaje insípido y enojoso, que no deja de perjudicar en cierta medida al deleite que tales obras nos proporcionan. Hallamos la prueba de esto en la *Mesiada*, en la *Jerusalén libertada* y hasta en el *Paraíso perdido* y en la *Eneida*. Horacio hizo esta observación diciendo *quandoque dormitat bonus Homerus*. Es una consecuencia fatal de que el espíritu humano en general tiene límites que no le es dado traspasar.

La necesidad ha dado origen á las artes útiles, el lujo á las bellas artes. La inteligencia desarrolla y perfecciona las primeras, las segundas son el fruto del genio, que es también una especie de lujo, puesto que consiste en una riqueza de las facultades intelectuales, que excede de la medida necesaria para las necesidades de la voluntad.