

el papel de la escritura alfabética; análogamente los simbolistas cambian de sitio todos los límites naturales de las artes y asignan á la palabra una misión que sólo pertenece á la nota musical; pero mientras aquéllos pretenden elevar las bellas artes á un rango más elevado de lo que les conviene, éstos rebajan considerablemente á la palabra. En sus principios, el sonido es musical; no expresa una aperccepción determinada, sino una emoción general del animal; el grillo toca el violín; el ruiseñor lanza trinos, cuando uno y otro están excitados sexualmente; el oso gruñe cuando entra en furor combativo; el león ruge de alegría al despadazar una presa viva, etc. Según la medida en que el cerebro se desarrolla en la serie animal y en que la vida intelectual llega á ser más rica, así se perfeccionan y se diferencian también los medios de expresión vocales, y llegan á ser capaces de hacer perceptibles no sólo emociones generales y simples, sino grupos de aperccepciones más estrecha y más precisamente limitadas, y hasta, si las observaciones del profesor Garner sobre el lenguaje de los monos son exactas, aperccepciones aisladas casi puede decirse exclusivas. En fin: el sonido, como medio de expresión de los hechos psíquicos, alcanza su perfección más alta en el lenguaje cultivado, gramaticalmente articulado, puesto que en este caso puede seguir exactamente el trabajo de ideas del cerebro y hacerle objetivamente perceptible en todos sus detalles los más delicados. Reducir la palabra henchida de ideas al sonido emocional, es querer renunciar á todos los resultados de la evolución orgánica y rebajar al hombre, dichoso por poseer el lenguaje, al nivel del grillo que canta ó de la rana que grazna; y claro está, los esfuerzos de los simbolistas conducen á un disparatar desprovisto de sentido, pero en ningún modo á la música de palabras buscada, puesto que ésta sencillamente no existe. Ninguna palabra humana de no importa qué lengua es musical en sí misma; unas lenguas tienen más consonantes, en otras do-

minan las vocales; las primeras exigen al hablar una mayor gimnasia de todos los músculos en juego; su pronunciación se considera por consiguiente más difícil, y parecen menos agradables á los oídos del extranjero que las lenguas ricas en vocales. Pero esto no tiene nada que ver con el lado musical; ¿dónde está el efecto sonoro de la palabra, cuando se murmura entre dientes ó no es visible sino bajo la forma de imagen escrita? Y, sin embargo, puede, en ambos casos, suscitar absolutamente las mismas emociones que si, llena de sonoridad, llegara á la conciencia por el oído. ¡Que se trate, pues, de hacer leer á alguien en alta voz una serie, por muy hábilmente que esté escogida, de palabras de una lengua que le es completamente desconocida y de producir en él por el sólo efecto sonoro, una emoción determinada! Siempre resultará que esto es imposible; es el sentido de la palabra, no su sonido, lo que determina su valor; el sonido no es, en sí mismo, ni bello ni feo; llega á ser lo uno ó lo otro por la voz que lo emite; feo es hasta el primer monólogo de la *Ifigenia* de Goethe saliendo de la garganta de un borracho; pronunciado con una voz llena, caliente y agradable, el mismo lenguaje hotentote, como yo he podido comprobar, tiene un sonido muy bonito.

Todavía más insensato es el delirio de una subdivisión de los simbolistas, los «instrumentistas» que tienen por jefe á M. René Ghil. Ligan con el sonido una sensación de color determinado y exigen que la palabra no suscite tan sólo una emoción musical, sino que produzca al mismo tiempo un efecto estético como armonía de colores. Esta locura tiene su origen en un soneto muy citado de M. Arturo Rimbaud, *Las Vocales*, cuyo primer verso dice:

«A negro, E blanco, I rojo, U verde, O azul.»

M. Charles Morice atestigua expresamente (lo cual no pondrá en duda por lo demás ningún hombre de espíritu sano) que Rimbaud quería darse el gusto de emplear una

de esas estúpidas bromas habituales á los imbéciles y á los idiotas ¹. Pero algunos de sus compañeros tomaron implacablemente el soneto al pie de la letra, y dedujeron de él una teoría de arte. René Ghil da, en su *Tratado del Verbo*, los valores cromáticos no sólo de las vocales aisladas, sino también de los instrumentos musicales. «Haciendo constar las soberanías, las arpas son blancas; y azules los violines ablandados á menudo por una fosforescencia destinada á sobreexcitar los paroxismos. (Espero que el lector aprecie en su valor estas yuxtaposiciones de palabras.) «En la plenitud de las ovaciones, los cobres son rojos y las flautas amarillas, y modulan lo ingenuo asombrándose del fulgor de los labios; y sordina de la tierra y de las carnes, síntesis simplemente de los solos instrumentos simples, los órganos negros por completo gimotean...» Otro simbolista que tiene numerosos admiradores, M. Francis Poictevin, nos enseña, en *Ultimos sueños*, á conocer los sentimientos que responden á los colores: «El azul va—sin más pasión—del amor á la muerte, ó más bien, es de extremidad perdida. Del azul turquí al azul añil, pasamos desde las púdicas influencias á las devastaciones finales».

Los «comprensivos» se dieron, naturalmente, cita en seguida para seguir esta corriente, y establecieron una teoría pretendida científica de la audición coloreada. En muchas personas, los sonidos se reputan suscitar sensaciones de color; según unos, se trataría en este caso del privilegio especial de las naturalezas nerviosas, de una organización excepcionalmente delicada; según otros, esta disposición estribaría en una comunicación accidental anormal de los centros óptico y acústico con el cerebro por medio de fibras nerviosas; esta explicación anatómica es absolutamente arbitraria, y ningún hecho la justifica. Pero la audición coloreada misma, no está en modo alguno

¹ Charles Morice, *op. cit.*, pág. 321.

establecida; el libro más completo publicado hasta ahora sobre este asunto, el del oculista francés Suárez de Mendoza ¹, resume todas las observaciones relativas á este pretendido fenómeno y cree poder definirlo del modo siguiente: «Es una facultad de asociación de los sonidos y de los colores, mediante la cual toda percepción acústica objetiva de una intensidad suficiente, ó aun su simple evocación mental, puede suscitar y hacer que aparezca, tratándose de ciertas personas, una imagen luminosa ó no, constante para la misma letra, el mismo timbre de voz ó de instrumento, la misma intensidad ó la misma altura de sonido». Suárez acierta probablemente cuando dice: «Los fenómenos de pseudo-fotestesia dependen tan pronto de una asociación de ideas, que datan de la juventud..., tan pronto de un trabajo cerebral ó psíquico especial cuya naturaleza íntima se sustrae á nosotros y que tendría cierta analogía con la ilusión... y con la alucinación». Para mí, no es dudoso que la audición coloreada es siempre una consecuencia de asociación de ideas cuyos orígenes permanecen necesariamente oscuros, porque el enlace de ciertas representaciones coloreadas con ciertas sensaciones acústicas estriba generalmente en percepciones por completo fugitivas de la primera edad, que no eran bastante fuertes para despertar la atención, y han quedado por este motivo desconocidas por la conciencia. Que se trate de asociaciones meramente individuales, traídas por el azar de la asociación de ideas, y no de conexiones orgánicas establecidas sobre comunicaciones nerviosas anormales determinadas, es lo que hace ya muy verosímil el hecho que cada auditor de los colores asigna un color diferente á las vocales y á los instrumentos musicales. Hemos visto que, según René Ghil, la flauta es

¹ Doctor F. Suárez de Mendoza. *La Audición de los colores: estudio acerca de las falsas sensaciones secundarias fisiológicas*, París 1892.

amarilla; para L. Hoffmann, que cita Goethe en su *Teoría de los colores*, es encarnado bermellón; Arturo Rimbaud dice que la A es negra; personas mencionadas por Suárez oían esta vocal azul, etc.

La relación entre el mundo exterior y el ser vivo es al principio muy simple. En la naturaleza se verifican continuamente movimientos, y el protoplasma de la célula viva percibe estos movimientos; á la unidad de causa responde una unidad de efecto; los animales inferiores no aprenden nada del mundo exterior, sino que alguna cosa cambia en él, y quizá también que este cambio es fuerte ó débil, brusco ó lento; reciben impresiones diferentes cuantitativamente, pero no cualitativamente. Sabemos, por ejemplo, que el sifón del folado (*pholas dactylus*), que á cada excitación se contrae más ó menos enérgica y rápidamente, es sensible á todas las impresiones exteriores, luz, ruido, contacto, olores, etc. Dicho molusco, pues, ve, oye, palpa, huele con dicha sola parte del cuerpo; su manga ó sifón le sirve á la vez de ojo, oído, nariz, dedos, etc. En los animales superiores, el protoplasma se diferencia; se forman nervios, ganglios, un cerebro, órganos de los sentidos; ahora bien, los movimientos en la naturaleza son percibidos diferentemente; los sentidos diferenciados traducen la unidad del fenómeno en la diversidad de la percepción, pero hasta en el cerebro más altamente diferenciado queda todavía como un muy lejano y muy oscuro recuerdo de que la causa que excita á los diferentes sentidos es un mismo y solo movimiento, y dicho cerebro forma apercepciones y nociones que serían incomprensibles si nosotros no pudiéramos admitir la vaga intuición de la unidad originaria de la esencia de todas las percepciones. Hablamos de sonidos «elevados» y «profundos», y atribuimos de este modo á las ondas sonoras relaciones en el espacio que no pueden tener; hablamos igualmente de colorido del sonido, y á la inversa, de tonalidad de los colores, y confundimos así las propiedades acústicas y ópticas de

los fenómenos. Líneas y tonos «duros» y «blandos», voces «suaves», son expresiones frecuentes que estriban en la transposición de las percepciones de un sentido á las impresiones de otro; en muchos casos esta manera de expresarse puede ser atribuída sin duda alguna á una pereza del espíritu, que halla más cómodo designar la percepción de un sentido por medio de una palabra familiar, aunque tomada del dominio de otro sentido, que crear una palabra propia para la percepción particular. Pero aun esta adopción de semejante palabra por comodidad no es posible ni comprensible si no se admite que el espíritu percibe, entre las impresiones de los diferentes sentidos, determinadas semejanzas á veces explicables por la asociación de ideas consciente ó inconsciente, pero con mayor frecuencia absolutamente inexplicables objetivamente. A llegar aquí, sólo queda esta hipótesis, que la conciencia en sus adentros más profundos, hace de nuevo abstracción de la diferenciación de los fenómenos por los diferentes sentidos, de este perfeccionamiento obtenido muy tarde en el desarrollo orgánico, y trata sencillamente todavía á las impresiones, lo mismo que sean llevadas por uno ú otro sentido, como materiales no diferenciados en vista del conocimiento del mundo exterior. Así se concibe que el espíritu confunda las percepciones de los diferentes sentidos, y transporte la una á la otra; Binet ha establecido en excelentes ensayos esta «transposición de las sensaciones» en las personas histéricas¹. Una enferma cuya piel era completamente insensible en la mitad del cuerpo no notaba nada si se la pinchaba con un alfiler sin que ella lo viera, pero en el momento mismo en que la pinchaban surgía en su conciencia la imagen de un punto negro (de un punto claro tratándose de otros enfermos). La concien-

¹ Alfred Binet, *Investigaciones sobre las alteraciones de la conciencia en los histéricos*, «Revista Filosófica», 1889, tomo XXVII, página 165.

cia transportaba de este modo una impresión de los nervios cutáneos que, como tal, no había sido percibida, á una impresión de la retina, del nervio óptico.

En todo caso, cuando la conciencia renuncia á las ventajas de las percepciones diferenciadas del fenómeno y confunde negligentemente las relaciones de los diferentes sentidos, da con ello una prueba de actividad cerebral enfermiza y debilitada. Es volver hacia atrás hasta los principios del desarrollo orgánico; es caer desde la altura de la perfección humana hasta el bajo nivel del folado. Elevar á la altura de un principio de arte el enlace recíproco, la transposición, la confusión de las percepciones del oído y de la vista; pretender ver lo porvenir en ese principio, es proclamar como si fuera un progreso el retroceso de la conciencia humana á la de la ostra.

Es por otra parte una vieja observación clínica, que la caducidad intelectual va acompañada por un misticismo de colores. Un enfermo de Legrain «se empeñaba en distinguir el bien del mal por la distinción de los colores, subiendo del blanco al negro; cuando leía, las palabras tenían un sentido oculto que él comprendía»¹. Lombroso cita «originales» que, «como Wigman, hacían confeccionar para imprimir sus obras papel adornado con varios colores en una misma página... Filon imprimió con un color diferente cada página del libro que compuso»². Barbey d'Aureville, que los simbolistas honran como á un precursor, escribía epístolas en que cada letra de una palabra llevaba tinta de diferente color. La mayor parte de los alienistas conocen por experiencia casos análogos.

Los simbolistas menos irresponsables explican su movimiento como «una reacción contra el naturalismo». A buen seguro, una reacción de este género era justificada y necesaria; el naturalismo en sus principios, con efecto, mientras se halló encarnado en MM. de Goncourt y Emi-

¹ Legrain, *op. cit.*, pág. 62.

² Lombroso, *Genio y locura*, pág. 233.

lio Zola era patológico, y en su evolución ulterior se ha convertido, en poder de los imitadores, en vulgar y verdaderamente criminal, como lo demostraremos más adelante. El simbolismo es, no obstante, la cosa menos á propósito para vencer al naturalismo, puesto que es todavía más patológico que éste, y en materia de arte, el diablo no puede ser expulsado por Belzebú.

En fin, se afirma además que el simbolismo significa «la inscripción de un símbolo en una persona». Expresada en un estilo no místico, esta definición quiere decir que en las poesías de los simbolistas cada figura humana no debe tan sólo significar su individualidad propia y su destino contingente, sino representar un tipo humano generalizado y encarnar una ley biológica general. Ahora bien, esta cualidad no es sólo el patrimonio de las poesías simbolistas, sino de todas las poesías; ningún verdadero poeta ha experimentado nunca la necesidad de ocuparse de un hecho anecdótico absolutamente sin ejemplo anterior y que no se haya producido más que una sola vez, ó de un ser monstruoso que no tenga su semejante en la humanidad. Lo que hace fijarse al poeta, en los hombres y en sus destinos, es precisamente su conexión con la humanidad entera y con las leyes generales de la vida humana; cuanto más visible es en el destino del individuo la acción de las leyes generales, tanto más el hombre individual encarna aquello que vive en todos los hombres, y tanto más uno y otro son atractivos para el poeta. No hay en toda la literatura de la humanidad una sola obra reconocida como notable que no sea en este sentido simbólica, y cuyos personajes, sus pasiones y sus destinos no tengan una significación típica que excede con mucho de su caso particular. Es pues una necia pretensión de los simbolistas reivindicar esta cualidad para las solas obras de su tendencia; prueban, por otra parte, que no comprenden poco ni mucho su propia fórmula, puesto que estos mismos teorizantes de la escuela, que reclaman

de la poesía que sea «un símbolo inscrito en un hombre», declaran al mismo tiempo que únicamente «el caso raro, único», merece llamar la atención del poeta—es decir el caso que no significa nada más que él mismo, que es, por consiguiente, lo contrario de un símbolo ¹.

Hemos, pues, visto ahora que el simbolismo, lo mismo que el preraphaelismo inglés del cual ha tomado algunas de sus consignas y de sus sentimientos, no es otra cosa sino una forma del misticismo de los degenerados débiles y emotivos. Las tentativas de algunos adeptos del movimiento para introducir un sentido en el balbuceo de sus jefes y atribuir á este movimiento una especie de programa, no resisten ni por un momento á la crítica, pero se afirman como desvaríos grafómanos sin el más mínimo fundamento de verdad y de buen sentido. Un joven escritor francés, no seguramente hostil á innovaciones razonables, M. Hugues Le Roux, caracteriza con mucha exactitud al grupo de los simbolistas al decir de ellos: «Ridículos anquilosados, insoportables los unos á los otros, viven sin que el público los comprenda, varios de ellos sin que los comprendan sus amigos, algunos sin comprenderse ellos mismos. Poetas ó prosistas, sus procedimientos son idénticos: no más asunto ni más sentido, sino yuxtaposiciones, palabras deslumbrantes, musicales (?), enganches de rimas prodigiosas, totales de colores y de sonidos imprevistos, balanceos, choques, alucinaciones y sugestiones provocadas» ².

¹ Séame permitido recordar con este motivo que desde 1885, es decir antes de la publicación del pretendido programa simbolista, establecía yo esta tesis en mis *Paradojas* (edición popular, segunda parte, pág. 253), que el poeta debía «decir á la mayoría de sus lectores el profundo ¡*Tat twam asi!* (¡Esto es lo que tú eres!) del sabio indio», y «poder repetir al hombre sano normalmente desarrollado siguiendo el ejemplo del viejo Romano: «¡Tú eres quien es el protagonista de la fábula!»; en otros términos, que la poesía debe ser «simbólica» en este sentido que muestra hombres, destinos, sentimientos y leyes vitales generales.

² Hugues Le Roux, *Retratos de cera*, París 1891, págs. 129 y 130.

IV

EL TOLSTOISMO

El conde León Tolstoï ha llegado á ser en estos últimos años uno de los escritores más citados y probablemente también más leídos del universo. Cada una de sus palabras evoca un eco en todos los pueblos civilizados; no puede negarse la fuerte acción que ejerce sobre los contemporáneos, pero no es una acción artística. Por ahora al menos no se le imita todavía; no se ha formado en torno suyo escuela ninguna al modo de las escuelas preraphaelita y simbolista; los escritos muy numerosos ya que tratan de Tolstoï son explicativos ó críticos, no son creaciones poéticas modeladas sobre las suyas. La influencia que ejerce sobre la manera de pensar y de sentir contemporánea es una influencia moral que se dirige infinitamente más á la gran masa de los lectores que al círculo restringido de los ambiciosos literarios que buscan un jefe. No es pues una teoría estética, sino una concepción del mundo lo que se puede definir con el nombre de tolstoísmo.

Para demostrar que el tolstoísmo es una aberración intelectual, una forma de degeneración, es necesario examinar críticamente primero á Tolstoï mismo, luego el público que siente entusiasmo por sus ideas.

Tolstoï es á la vez poeta y filósofo, teniendo esta última cualidad en su sentido más amplio, es decir por igual como teólogo, moralista y sociólogo. Como creador de obras de imaginación ocupa un sitio muy elevado, aunque