

INTRODUCCIÓN.

Objeto é importancia de las bellas artes, principalmente de la poesía.—Utilidad de la crítica.

Entre las diversas definiciones que se han dado de las bellas artes, la que se considera hoy generalmente como verdadera, y la que nosotros adoptamos, es la siguiente: «El arte es la representación sensible del bello ideal.»

Por el contrario, nada tan erróneo ni de peores consecuencias, como el antiguo principio: «El arte es la imitación de la naturaleza.»

¿Qué es imitar? Ejecutar una cosa á semejanza de otra, así es que la simple imitación lleva consigo la idea de degeneración, y en consecuencia, de imperfección, de debilidad: la imitación supone original y copia, y entre la copia y el original hay, por lo menos, la misma diferencia que entre la ejecución y la idea,

Y supuesto que la copia es necesariamente inferior al original ¿qué interés ó qué placer tendría el hombre en afanarse para producir objetos que tan sólo revelarían su impotencia?

Si la imitación es el objeto del arte, ¿por qué nos engaña el lenguaje, signo de las ideas de la humanidad? *Poeta* significa *creador*, no *imitador*. Pero *crear* quiere decir *sacar de la nada*, y esto no es dado sino á Dios. ¿En qué sentido, pues, ó de qué manera podrá suponerse que el poeta es creador? Vamos á explicarlo.

Los objetos que se presentan á nuestra vista de orden in-

ferior son los seres inorgánicos, por más que llamen nuestra atención en diversos aspectos. Aun los astros con toda su grandiosidad, aun el mar inmenso, carecen de inteligencia, sensibilidad, movimiento voluntario y organización. El poeta contempla esos objetos como simple efecto de un Ser superior, y si quiere admirarlos en sí mismos, tiene que comunicarles imaginariamente las propiedades que les faltan, tiene que *personificarlos*. Entonces el mar se *embravece*, el viento *ruge*, el sol *ha visto* nacer, crecer y perecer las naciones, la luna es la *dulce tercera* de los amantes.

Los vegetales pertenecen á los seres organizados, y presentan caracteres de belleza que nos encantan, que despiertan en nosotros sentimientos dulces. ¡Una flor! ¿Quién no experimenta cierta emoción agradable á sólo este nombre? ¿Quién no admira la viveza de sus colores, lo suave de su perfume, la simétrica disposición de sus partes? Pero la flor está arraigada en el suelo, inmóvil y muda; no tiene conciencia de sí misma. Entonces el poeta coloca la flor en el seno de su querida, y hace á aquella sentir lo que él siente; el poeta guarda una hoja marchita en el relicario de sus recuerdos, y la considera símbolo del desengaño: el poeta da lenguaje á esa flor, y según el color y sus formas, indica la esperanza ó el temor, el cariño ó los celos.

El animal irracional es superior á la planta, porque tiene sensibilidad, movimiento espontáneo é instinto; pero carece de razón y de lenguaje. El poeta suple también lo que al animal falta, y asocia á sus sentimientos aquellos seres irracionales que más le simpatizan por sus formas ó sus costumbres. Anacreonte se vale de una paloma para enviar una carta amorosa; Catulo idealiza el pajarillo de Lesbía; Francisco de la Torre toma á la tórtola como objeto de una canción tierna y melancólica. Los fabulistas, sobre todo, personifican á los brutos, observando sus instintos, y se valen de ellos para darnos lecciones de moral y aun de literatura.

El hombre se presenta como rey de lo creado, es el ser más perfecto del mundo terrenal, criatura erguida que eleva su frente al cielo, dotada de razón y de lenguaje, que tiene conciencia de sí misma. Pero la perfección humana es puramente relativa á los demás seres, y el poeta concibe una perfección superior todavía. ¿Quién detendrá su imagina-

ción? Ella produce tipos de belleza física y moral que no se encuentran en la naturaleza. La poesía idealiza la historia misma: los semi-bárbaros, sitiadores de Troya, se convirtieron en héroes; y el Cid, un aventurero, se transformó en grandioso personaje caballeresco.

Y lo mismo que decimos de la poesía puede aplicarse á las demás bellas artes. La naturaleza nos presenta grutas y cavernas; el arquitecto palacios y templos. El sonido del mar es sublime, el del humilde arroyuelo, dulce, el del aura, melancólico; pero las leyes de la acústica no se armonizaron nunca sino bajo la inspiración de Mozart ó de Rossini. ¿Dónde hemos visto hombres como el Apolo conservado en Belvedere, ó Madonas como las de Rafael?

Pero el arte se apodera no sólo de la esencia de los objetos, sino aun de sus más ligeras modificaciones; modificaciones vagas ó fugitivas en la naturaleza que el arte determina y eterniza: una lágrima cae y se evapora instantáneamente; un suspiro se pierde en la inmensidad del espacio, pero el artista recoge esa lágrima y la hace más duradera que el bronce, detiene el eco de ese suspiro y le hace resonar mientras duran sus obras.

El arte, pues, no copia servilmente la naturaleza, sino que la transforma, la perfecciona, la idealiza.

El artista concibe una idea, idea que nace dentro de él mismo; entonces toma las formas del mundo exterior, las más puras y perfectas, las embellece, reviste su pensamiento con esas formas, y en este sentido *crea*, porque produce un ser nuevo y hace sensible el bello ideal, es decir, armoniza la idea con la forma. Tal es el procedimiento del verdadero artista.

La teoría de la imitación, tomada literalmente, es tan errónea, que más bien debe atribuirse su desarrollo á la mala inteligencia ó al abuso de los escritores, que al dictamen de los autores de arte poético; y en comprobación de esto (encerrándonos en los límites que nos corresponden) citaremos á Aristóteles, á Batteux y á Martínez de la Rosa: al primero, porque se le supone autor del principio de imitación, y á los otros por ser de los últimos que han explicado la misma teoría, y de los más conocidos en México.

Aristóteles da por origen al arte la tendencia á la imitación; pero no servil, según aclaraciones que hizo como las

siguientes: «Debe seguirse el ejemplo de Zeuxis, cuyas imágenes *superan* al modelo.» «La tragedia y la epopeya deben ser la imitación de *lo mejor*.» «La obra del poeta consiste en decir las cosas no como son, sino *como han podido ser*.» La poesía es más instructiva que la historia, porque ésta se refiere á lo particular, y aquella á lo *universal*.» Este último pensamiento de Aristóteles ha sido desarrollado por varios preceptistas modernos. Campoamor, en su *Poética*, opina que «la historia es un inventario de cosas inútiles cuando no la escribe Tácito con el pincel de un artista.»

Batteux, que siguió las huellas de Aristóteles, expone la siguiente doctrina: «Si las artes son imitadoras de la naturaleza, su imitación debe ser sabia é ilustrada, que no la copie servilmente, sino que escogiendo los objetos y los rasgos, los presente con toda la perfección de que son susceptibles; en una palabra, una imitación en la cual se vea la naturaleza, no como ella es, sino *como puede ser y la puede concebir el expositor*.» Estas palabras expresan en substancia lo mismo que han dicho Schellin, Hegel, Ancillon y otros sabios alemanes, en sus obras filosóficas sobre las bellas artes.

Martínez de la Rosa, en su *Poética*, dice refiriéndose á la naturaleza:

Su fiel imitación continuo sea
Vuestro estudio y solaz, sin que del arte
El duro anhelo ni el afán se vea.

Pero inmediatamente agrega:

Desdeñando sacar una vil copia
Con baja esclavitud, libre campea
El genio creador, compara, elige,
Forma de mil objetos una idea;
Formando á su placer su propia hechura,
Emulo de natura,
La iguala, la corrige, la hermosa.

Nos hemos detenido en hablar sobre el verdadero objeto del arte, en primer lugar, por las aplicaciones que haremos en la presente obra; en segundo lugar, porque todo principio falso debe ser rechazado por los escritores, mientras

no desaparezca completamente, cosa que desgraciadamente no ha sucedido con la teoría de la imitación, conduciendo á dos funestos resultados: la inmoralidad en unos, y el prosaísmo en otros.

Si la imitación fiel debe ser el objeto del arte, es claro que con tal de que no haya infidelidad en la copia, lo mismo es presentar lo bueno que lo malo, lo bello que lo feo, la virtud que el vicio, lo agradable que lo repugnante. ¡Qué absurdo!

Pero ese absurdo ha sido adoptado al pie de la letra, y se ha olvidado, ante todas cosas, que el mal no solamente no es bello, sino que es repugnante, asqueroso, horrible. «El mal, en sí mismo, dice un eminente filósofo, está despojado de verdadero interés, porque de lo falso no puede resultar más que falsedad; el mal sólo produce la desgracia, mientras que el arte debe presentar á nuestra vista el orden y la armonía. Los grandes artistas, los grandes poetas de la antigüedad, no nos presentan nunca el espectáculo de la maldad pura y de la perversidad.» (Hegel, *Estética*.)

Efectivamente, la literatura del mal es moderna, y tiene su principal asiento en la civilizada Francia, desde donde envía sus depravados ministros hasta las sencillas regiones de la América; pero es tiempo de que le demos alto, como lo ha hecho en Alemania el sublime estoicismo de Fichte, la moral austera de Hegel y la virtud cristiana de Schlegel; en Italia la sabiduría católica de Cantú, y en la misma Francia los verdaderos sabios, los verdaderos artistas.

Ya hemos citado á Hegel, cuya *Estética* es el desenvolvimiento de la doctrina contra la literatura del mal; Schlegel participa de sus mismas ideas, y respecto á Fichte, basta hojear su obra *Destino del sabio*, para ver que al arte y á la ciencia da un fin puramente moral.

Cantú califica á Sís de «arsénico de la sociedad y de la moral»; á Victor Hugo le considera como «la realización de la teoría de lo feo», y en una palabra, opina que «la novela francesa es una sempiterna charlatana que se revuelca en el fango social y en la baja de sentimientos y expresiones.»

De los autores franceses que han impugnado á sus mismos compatriotas, sólo tres citaremos.

Girardin, en su *Curso de literatura dramática*, se expresa

así: «La lección que resultaba de la tragedia antigua, era que bastaba una pasión para perder el alma; pero la lección que presenta el drama moderno es que una buena cualidad basta para excusar muchos vicios.» Sin embargo, el lector incauto que quiera conocer mejor la inmoralidad y la fealdad artística que encierra una gran parte de la literatura moderna, lea la excelente obra de Poitou intitulada *De la novela y del drama contemporáneos*, obra premiada por el Instituto de Ciencias de París. M. Renan, hablando con un periodista inglés, se ha expresado en estos términos acerca del célebre novelista Zola:

«¡Zola! ¡Psch! no me interrogue usted sobre este punto, porque no tengo opinión sobre él. Esto es muy bajo, muy rastrero, está muy lejos de mi atención. Eso es lodo; una verdadera lástima para la literatura francesa. Tengo horror á todo lo que es grosero. En Pompeya lo grosero se separaba y se arrojaba muy lejos. Es lástima que no hagamos lo mismo hoy.

Declaro que no puedo comprender cómo los franceses, tan cultos, tan clásicos, de tan esmerado gusto, puedan tolerar horrores semejantes á las novelas francesas del día.» (Véase nota primera al fin de esta Introducción).

Otro inconveniente que resulta de la imitación servil, aunque menos peligroso que el mencionado, es el prosaísmo, la trivialidad, porque si todo se ha de copiar, el artista descenderá á las cosas más insulsas, á los dichos más vulgares y á las escenas más innobles, lo cual es contrario al objeto del arte, que tiende á elevarnos del mundo real, á sacarnos de la prosa de la vida, de la esfera común, y aunque las formas del arte deben ser claras y sencillas, ha de ser envolviendo un pensamiento elevado. Para observar lo vulgar y lo común, no hay necesidad de abrir un libro, de contemplar una pintura, de admirar una estatua; basta entrar á una taberna ó salir á la plaza pública. Por estas razones Bacon, aunque no conocía el verdadero objeto del arte, dice hablando de la novela: «Los objetos del mundo real no llenan el ánimo ni le satisfacen enteramente: buscamos alguna cosa que ensanche más el corazón; apetecemos hechos más heroicos y brillantes, acaecimientos más variados y maravillosos, un orden de cosas más espléndido, una distribución más general y justa de recompensas y casti-

gos que lo que estamos viendo; y no hallando estas cosas en las historias verdaderas, recurrimos á las ficticias.»

Tan cierto es todo lo que llevamos dicho, que diariamente podemos hacer una observación, tomada de la pintura: aun el simple retratista *hace favor* á sus originales; ya quita la mancha del rostro, ya disminuye el lunar que afea la mejilla, ya da más expresión á la mirada; en fin, en cuanto le es posible, sin alterar la semejanza, corrige la naturaleza. El verdadero artista es creador hasta en un paisaje, en una escena real, porque en la obra de arte hay un elemento, el ingenio humano. Como ejemplo de retrato en que el pintor idealizó su original, sin desfigurar la naturaleza, véase el de Víctor Hugo hecho por Monclabvon, del cual retrato hay varias copias, una de ellas en la obra intitulada *Tesoro de Bellas Artes modernas*.

Los escritores debían constantemente seguir el ejemplo del pintor; pero desgraciadamente no siempre lo hacen así, sobre todo los autores dramáticos y los novelistas.

De la misma manera que la aplicación del principio refutado produce las consecuencias que hemos visto, así también la teoría del bello ideal mal comprendida, puede acarrear pésimos resultados, á saber: el desprecio de la naturaleza (y con ese desprecio la pérdida del principio de inspiración), la libertad desenfundada, la vaguedad ó indeterminación.

El verdadero artista no imita servilmente la naturaleza; pero sí busca en ella sus inspiraciones. El arte no copia, pero tampoco falsifica; mejora, purifica, glorifica, por decirlo así, lo que cae bajo el dominio de los sentidos. «Nazca lo ideal (como dice un buen preceptista), no de la concepción delirante, sino de las entrañas de la realidad.»

Lo ideal, en contraposición de lo real, está caracterizado por el elemento de libertad, idea que, exagerada, ha hecho incurrir á algunos en la licencia absoluta, en el desenfreno literario, en la infracción de todo principio, olvidando enteramente aquella sentencia: «*Le génie est la plus haute conformité aux règles.*»

Ahora bien, para convencernos de que el arte tiene principios fijos, no hay más sino observar que es un producto del ingenio humano, y que se dirige á los sentidos, á la imaginación y á la razón. Para demostrar, pues, que el arte no

tiene principios ni reglas, era necesario demostrar que el espíritu humano carece de leyes, lo cual es imposible aun para los escépticos, quienes en los casos prácticos, saben distinguir lo bueno de lo malo, lo bello de lo feo. Conocido es el lance de Pirrón con el perro que quiso morderle.

Dos son las causas que han contribuido al escepticismo en literatura: el hecho de que el hombre es libre, y el haberse encontrado reglas arbitrarias en los mejores maestros, como Aristóteles y Horacio. Pero de que el hombre sea libre en la manifestación de sus facultades, no se infiere que estas carezcan de ley, y de la existencia del empirismo no se deduce la imposibilidad de principios fundados. Cabalmente en nuestra época el ingenio alemán ha estudiado y desenvuelto los elevados principios del arte, fundando la ciencia llamada *Estética ó Filosofía de las bellas artes*, nacida con Baumgarten y perfeccionada sucesivamente hasta Hegel; de manera que en el día está demostrado que los principios de lo bello son una ciencia racional y no una colección empírica. Entre los preceptistas, más fáciles de consultar, acerca de la necesidad de las reglas literarias, véase la *Retórica y Poética* de Campillo Correa, lección 3ª.

En lo particular, cada arte observa las reglas que corresponden á sus medios de manifestación: la arquitectura acude á la geometría, la pintura á la óptica, la música á la acústica, la poesía á las leyes de lenguaje; y suponer que el lenguaje no tiene leyes determinadas, es confesar que se ignora aún la significación de *signo*, es desconocer absolutamente la relación entre la ideología y la gramática.

Por último, lo ideal puede degenerar en lo vago, en lo indeterminado, y este es el carácter dominante de las composiciones literarias de nuestra época, que llevan el nombre de *sentimentales*, y que se distinguen por su falta de originalidad y de fondo, por su carencia de un fin marcado: ligereza, vaguedad, aspiraciones pueriles, sentimientos comunes, ideas triviales, esto es lo que se encuentra frecuentemente en las producciones de la literatura actual. Se ha olvidado que el arte, así como la naturaleza, presenta individuos bien determinados, y con esta diferencia, «marcando lo general por medio de lo individual»: la cólera en Aquiles, el amor maternal en Hécuba, la ambición en Macbeth. La teoría de lo ideal no conduce á la abstracción fría; el poeta

pinta lo infinito del amor, del orgullo, del odio reconcentrado en un individuo. En una palabra, ni el idealismo absoluto, ni el realismo absoluto son el arte verdadero.

Al llegar á esta parte de nuestro escrito comprendemos que algunos, sintiendo la vocación de artistas, exclamarán: ¡Entonces el arte es imposible! El arte no es imposible, pero sí muy difícil. La prueba de que no es imposible, la tenemos en que existió un Homero, un Mozart, un Rafael; su dificultad se demuestra con la observación de que entre tanto poeta, entre tanto músico y entre tanto pintor, es muy raro el que merezca ponerse al lado de aquellos grandes hombres.

Y la dificultad del arte fácilmente se comprende si se reflexiona que debe verificar el enlace de lo natural con lo ideal, de la sencillez con la nobleza, del ingenio que crea, con el buen gusto que perfecciona.

Vamos á ejemplificar todo lo dicho haciendo una observación respecto á la novela francesa contemporánea. Salvas pocas excepciones, como la *Margdalena* de Julio Sandeau, la novela francesa contemporánea toca uno de dos extremos: lo absurdo, según se ve en algunas novelas de Dumas, ó la vulgaridad más completa; á este último resultado llegan los escritores que siguen los trillados senderos del realismo, tratando de hacerse interesantes y aparecer como nueva entidad literaria porque se han bautizado con el nombre de *naturalistas*. Esta escuela presenta los siguientes caracteres dominantes: falta de ideas elevadas, de sentimientos profundos y de argumentos interesantes; exceso pesadísimo de descripciones, de minuciosos detalles; tendencia á pintar lo mezquino, lo vil, lo repugnante, lo vicioso de la sociedad. Esa substancia envuelta en la forma de un lenguaje rebuscado y afectación de estilo ó degenerando en vulgar, bajo, á veces grosero y hasta indecente. La literatura naturalista no excita curiosidad, ni causa interés; nunca hace derramar una lágrima ó lanzar un suspiro, nunca eleva la imaginación: las obras de esa escuela se recorren con tibieza y se cierran sin pena, si no es que producen sueño ó repugnancia. Impugnamos, con más detención, el naturalismo literario, en la parte segunda de esta obra, al tratar de la novela, c. I.

El abuso del arte, su degeneración ó mala inteligencia,

han ocasionado declamaciones contra él, en diversas épocas, especialmente respecto á la poesía.

Platón desterró á los poetas de su *República*; Cicerón confirma el dicho de Platón, y supone que la poesía sólo es propia para corromper las costumbres; San Agustín consideraba la lectura de los poetas profanos como un camino de perdición: *Vae tibi flumen moris humani!* exclamaba.

En el siglo pasado se hizo una guerra á la poesía por otro estilo. Montesquieu en sus *Cartas persas* la trata de enemigo de la razón; Buffon y otros de sus coetáneos no llegaron al grado de Montesquieu; pero sostuvieron que la mejor poesía es inferior á la prosa; y Duclos cuando calificaba de buena alguna composición poética, decía: *«Cela est beau comme de la prose.»*

Esto lo que prueba es que los últimos autores tenían pervertido el gusto, y que los primeros confundían el abuso con el uso.

Efectivamente, Platón mismo en otro pasaje modifica sus aserciones, diciendo: «Se deben conservar las poesías que no ofendan á las buenas costumbres.» Cicerón, en su oración *por Arquias*, hizo un magnífico elogio de la poesía, y á San Agustín pueden oponerse San Basilio, San Gregorio Nazianceno y otros padres de la Iglesia que cultivaron las letras profanas, siendo constante su enseñanza en las escuelas fundadas por el Cristianismo.

En nuestra época ha habido una reacción favorable á las bellas artes, y aun exagerada en algunos autores. Schelling, por ejemplo, en su *Idealismo trascendental*, sostiene que la excelencia del arte llega al extremo de ser éste la más perfecta expresión de la verdad, y que la filosofía debe refundirse en la poesía y en el mito. Esto es una exageración manifiesta; pero no cabe duda en que las bellas artes tienen más importancia de la que generalmente se les concede; que la superior á todas es la poesía, y que ésta, lo mismo que las demás, ejerce una benéfica influencia en la civilización, en la moral y en la felicidad humana.

La sola indicación que antes hicimos de que la poesía tiene por instrumento la palabra, nos conduce á comprender fácilmente que es la primera de las bellas artes, porque la palabra es el instrumento más poderoso de que puede disponer el hombre.

Colócase, pues, la arquitectura en el orden inferior; entre otras razones, porque no presenta sino ideas vagas é indeterminadas, y porque su objeto es recibir en su seno, por decirlo así, á las demás bellas artes, decorarse con estatuas y pinturas, honrarse con bibliotecas, limitar las ondulaciones del sonido.

La escultura tiene el lugar inmediato, después que la arquitectura; pero le es superior la pintura, porque ésta añade á la forma las ilusiones todas de la perspectiva: el color, la luz y las sombras, pudiendo de esta manera reproducir mejor no sólo la naturaleza física, sino aun los afectos del alma.

La música sobrepasa á la pintura, porque excita sentimientos más profundos, más vivos, y esto por medio de un fenómeno que sólo percibe el oído, que se escapa á los demás sentidos, y que por lo mismo aparece más misterioso, más espiritual. Sin embargo, la poesía resume á las demás bellas artes y las excede, porque sólo ella es capaz de expresar todas las ideas y todos los sentimientos, desde las concepciones más elevadas hasta las emociones más ligeras.

Y es que la poesía, según lo hemos repetido, se sirve del medio más poderoso que tiene el hombre, *la palabra*; el más vasto, el más extenso, el que presta mayores recursos. Por medio de la palabra, la Epopeya, con sus géneros secundarios, narra toda clase de sucesos, y describe los objetos todos, así como la poesía lírica expresa cuantos sentimientos pueden conmover el alma; y he aquí todo lo que hay en el hombre y fuera de él, lo subjetivo y lo objetivo. Por medio de una feliz armonía, el drama contiene ambos elementos, representa acciones y expresa sentimientos; así es que sólo la poesía, por sí misma, puede producir una acción en todas sus faces hasta su desenlace completo. (Véase la clasificación que hacemos de los géneros poéticos en el c. 20, nota 1).

La poesía es, pues, el arte universal, el arte por excelencia, y su dominio no tiene límites: desde la gota de agua que brilla en una modesta flor, hasta la inmensidad de los mares; desde la nubecilla que disuelve la brisa hasta la horrenda tempestad; el amor y el odio; la alegría y el dolor; la vida y la muerte; todo lo que encierra el Universo.

Indicando ahora los buenos efectos de la poesía, lo mismo que de las demás bellas artes, salta á la vista su influjo en la civilización. *Ennótit mores*, decían los antiguos, y la historia convierte en axioma esa sentencia: compárese la Grecia y el Africa, la Europa y la Oceanía.

El influjo del arte en la moral es igualmente tan manifiesto, que más bien hay que contener la exageración á este respecto, la cual proviene de haberse confundido lo bueno y lo bello. Todo lo bueno es bello, no tiene duda; pero no todo lo bello es bueno, puede ser indiferente. La virtud es bella; pero una flor no es buena. Lo bello encierra en sí la idea de la libertad, y lo bueno es un deber. Tengo obligación de educar á mis hijos; pero soy libre en admirar el espectáculo de la naturaleza, en ser músico ó poeta. El error de los que han dado al arte un fin moral, consiste en que han confundido el objeto con el efecto.

El objeto propio del arte no es la moralidad; pero supuesto que lo bueno es bello, fácilmente se comprende el influjo de aquel en las costumbres, cuando puede ser amable la virtud, presentándola no por el lado austero del deber, sino por el agradable de la belleza. Un predicador con la ley de Dios en la mano nos ordena la caridad; un poeta nos descubre lo bello, lo sublime de esa joven que dejó las comodidades del hogar doméstico para cuidar huérfanos desvalidos, y aliviar al enfermo pobre y abandonado. El predicador nos persuade; el poeta nos conmueve: los dos por distinto camino pueden conseguir el mismo objeto, inclinarnos al bien.

Lamartine dice que *Rafael* «no amaba la virtud porque fuese santa, la amaba especialmente porque era bella.» Esto no es verdad si se toma rigurosamente como principio moral; pero ¿no hay almas que sientan más que piensen? ¿No habrá quien se dirija á Dios con más fervor ante un cuadro de Murillo que ante un mamarracho? El sistema del célebre Chateaubriand ha consistido cabalmente en presentar la religión cristiana por el lado de la belleza, poniendo el sentimiento antes que todo. Chateaubriand aspira á buscar los dogmas en la sensibilidad y á rechazar el materialismo con el argumento de Diógenes: «Yo no he cedido á la influencia de grandes luces superiores; mi convicción ha nacido del corazón, lloré y he creído.» Para Campoamor

(*Poética*), «sólo inspira un interés mediano lo bueno que no es bello, y lo verdadero que no es hermoso.»

De todas maneras, y para conservar el influjo saludable del arte en las costumbres, no olvidemos la observación hecha anteriormente, «que el mal no es bello.» La literatura del crimen debe rechazarse definitivamente como anti-artística y como inmoral.

Del verdadero objeto del arte se desprende también su influjo en la felicidad terrestre.

¿Qué es la felicidad? La concebimos, pero no la encontramos. La verdadera felicidad consistiría en el acuerdo armonioso de todas nuestras facultades y necesidades. ¿Y dónde encontraremos al hombre que tenga todos los medios de cubrir sus necesidades físicas sin temor de perderlos? ¿Al hombre de talento sin error, sensible sin dolor, satisfecho moralmente, y sin ver abierta la tumba para los seres queridos ó para sí mismo? ¡Qué pocos tienen siquiera la dicha de poner en armonía su corazón y su cabeza!

Pero ya que no encontramos la felicidad en la vida, la buscamos en lo ideal, en el arte; la imaginación suplirá la realidad, y de alguna manera ponemos en equilibrio nuestras facultades; nos acercamos á lo infinito por medio de lo finito.

Pero el arte es entonces una ilusión, se nos dirá. Aunque así fuera, ¿qué es generalmente nuestra imperfecta felicidad, sino una ilusión? Amor, fortuna, gloria, he aquí tres palabras de cuya realización nos desengaña el porvenir: el amor suele convertirse en la infidelidad, el fastidio ó una tumba; la fortuna en miseria; la gloria en el desprecio ó el cadalso. Sin embargo, la esperanza no nos abandona nunca, la ilusión no nos deja: el amante sigue soñando con los besos de su querida, el codicioso no desespera de encontrar una especulación tan productiva como sus deseos, el sabio y el artista se consuelan con que la posteridad les hará justicia. ¿No hay algo por lo menos de ilusorio en todo esto?

Pues bien, el arte no es una perfecta realidad, ni tampoco una ilusión pura; es como una fluctuación entre la ficción y la verdad, y he aquí su prerrogativa: elevarnos del mundo real sin inducirnos á la falsedad y al engaño. (Véase la nota segunda al fin de esta Introducción.)

Tales son las ventajas del arte, tales sus consuelos, tales sus fundamentos. Multitud de sistemas se han sucedido unos á otros, multitud de libros se han escrito y se han olvidado; pero la memoria del artista verdadero existe y existirá eternamente. Homero fué admirado por Aristóteles lo mismo que por Martínez de la Rosa; las estatuas griegas fueron hace siglos, y son ahora el modelo de la belleza plástica; los cuadros de Rafael se conservan en los palacios del buen gusto, y se conservarán hasta que un ignorado cataclismo transforme la substancia terrestre.

*Scindentur cætes, gemmae frangentur et aurum
Carmina quam tributæ fama perennis erit.*

Todo se acabará con los diversos
Cursos del tiempo, el oro, los vestidos,
Las joyas y tesoros más validos
Y no el nombre inmortal que dan los versos

* * *

Demostrada la importancia de la poesía, se infiere relativamente la del objeto de esta obra, supuesto que tiene por mira examinar las producciones de los poetas mexicanos.

Sin embargo, nos parece necesario añadir algunas reflexiones acerca de la utilidad de la crítica, ya porque ésta, como todas las cosas humanas, ha sufrido contradicciones, ya por haber personas que no comprenden su verdadero objeto, y ya para fundar nuestras propias conclusiones.

Vulgarmente se entiende por *crítica* la murmuración, la burla, así es que un libro de crítica previene mal á aquellos lectores que desean ver alabadas las obras ajenas. Sin embargo, no es ese el verdadero significado de la palabra *crítica*, y he aquí como la define García de la Huerta en su *Diccionario de sinónimos*: «La crítica es un examen imparcial en que se elogia lo bueno y se reprende lo malo, exponiendo la razón en que se funda.» Una breve explicación de estas palabras nos hará comprender fácilmente la utilidad de la crítica, es decir, de la sana crítica, no de su abuso. Entre la crítica bien ó mal aplicada, hay la misma diferencia que entre Aristóteles y Zoilo.

La crítica es un *examen*. El examen supone que la crítica no considera las cosas ligeramente, no se deja llevar de las

primeras impresiones, sino que estudia, analiza, compara consulta, medita; en una palabra, practica todo aquello que es necesario para formar un juicio concienzudo y escrupuloso.

Es *imparcial*. La crítica, cuando lo considera justo, censura á los amigos y aplaude á los enemigos; no está dominada por el mezquino espíritu de secta, partido ó provincialismo; juzga á la humanidad en éste ó en aquel individuo haciendo abstracción de las circunstancias particulares que pudieran apartarla de la verdad. La crítica no conoce el capricho, ni las afecciones personales, ni menos la envidia, sino que con la ley del arte en la mano absuelve ó condena inflexiblemente.

La crítica *elogia lo bueno y reprende lo malo*. Esto explica perfectamente que la crítica no es sinónimo de sátira ó burla, de manera que si todo lo que se encuentra en una obra es bueno, la crítica no hace más que elogiar; no pronunciará una sola palabra de reprensión.

La crítica *expone la razón en que se funda*, es decir, no se contenta con estampar decisiones dogmáticas, sino que funda sus juicios. No dice simplemente esto es bueno, aquello es malo, sino que explica el por qué, á no ser que trate de ideas intermedias que se suponen conocidas del lector, y á quien se ofendería explicándolas. Se censura, por ejemplo, un solecismo: basta generalmente señalarle para que el crítico se dé por satisfecho, suponiendo que el lector conoce la gramática. Esto servirá de explicación respecto á nuestra obra, pues no siendo elemental, nos es lícito omitir, ó simplemente indicar, ciertos puntos que se dan por sabidos.

De todas maneras, al exponer la crítica los fundamentos en que apoya sus decisiones, resulta que da una lección práctica de la materia á que se refiere, presenta una aplicación determinadas de las reglas generales.

Tratándose de escritores, que es nuestro objeto, será fácil observar que quien aspire á tal título, debe conocer bien la lógica, la gramática, el arte de hablar en prosa ó verso, la estética, la historia de las principales literaturas, y poseer además los conocimientos especiales del ramo á que se dedica.

Pero ni la lógica, ni la gramática, ni ninguno de los ramos mencionados se enseñan si no es separadamente, y sus principios ó reglas se explican en lo general. La crítica literaria resume todos los conocimientos generales y especiales del escritor, y los aplica á un objeto determinado, dando una lección práctica de literatura; así es que nosotros, al examinar los poetas mexicanos, vamos á dar una lección práctica de literatura nacional. Y tan necesaria es la regla junta con la aplicación, que los autores de retórica, poética, etc., se ven obligados á presentar ejemplos, sacados de las diversas literaturas.

La crítica en cada ramo, es, pues, un resumen y una aplicación de todas las materias que á ese ramo corresponden, verificando la antigua sentencia: *Omnia probate quod bonum est tenete*. «Examinado todo, y quedaos con lo que merece ser admitido.» De esta manera la crítica literaria apartando lo malo, corrige y evita el mal ejemplo; reservando lo bueno, aprueba y señala lo que es digno de imitarse.

Por último, conviene indicar que la crítica, para que sea completa, debe abarcar lo *formal* y lo *esencial* de las composiciones literarias, porque todas ellas constan de dos elementos, forma y sustancia.

NOTAS.

1.º A lo expuesto en la Introducción anterior contra la literatura del mal, nos parece conveniente agregar aquí lo que sobre el asunto enseña acertadamente Revilla, en su *Estudio relativo á D. Juan Tenorio*.

«No somos de los que, pensando que el teatro debe ser escuela de costumbres, tienen en poco toda producción escénica que carece de fin moral ó didáctico; ni menos de los que no toleran en las tablas la presencia del mal, ni soportan su victoria.

Pensamos contra los primeros, que el arte nada vale ni significa si se reduce á medio para fines extraños y que lleva en sí su propio fin, que es la realización de la belleza; juzgamos estimable por esto, toda obra artística que cumpla con tal requisito, aunque de ella no se desprenda enseñanza alguna, y no le exijamos otra utilidad que la de reparar al espíritu la contemplación de lo bello, sin que por esto neguemos que la obra tendrá una perfección más, si, como fin secundario, se propone una enseñanza moral. Afirmamos, contra los segundos, que si el mal en sí no es bello ni artístico, pueden serlo las circunstancias que lo acompañen ó la

manera de presentarlo en el arte, dentro del cual tiene cabida, por tanto, siempre que no se presente como ideal bello y apetecible; por lo cual no nos asusta que en el conflicto dramático sea suya la victoria, con tal de que ésta no aparezca legítima y plausible, ni exijamos al poeta que el mal quede siempre castigado y la virtud triunfante, como en los cuentos morales que se escriben para los niños.

Pero si exijimos que el mal no sea idealizado ni embellecido hasta tal punto que parezca más amable que la virtud; que una exagerada benevolencia no redima con peligrosa facilidad las mayores faltas; que los principios de la moral y de la justicia no sean violados por el poeta; que la razón y la conciencia no resulten vencidas, con aplauso de éste; y que el pudor y las costumbres públicas sean respetadas.

Triunfe el mal en buena hora, pero aparezca su victoria más odiosa que él mismo; sucumba el inocente y goce el culpable, pero que se entienda que el poeta deplora esa fatal sentencia del destino; redímase el criminal y justifíquese, pero tras sincero arrepentimiento y expiación suficiente; descúbrense en todo su horror las deformidades sociales, pero sin que el rubor tñna las mejillas de los espectadores; y el drama, sin ser moraleja de fabulista ni sermón de capuchino, será irrepachable en el terreno de la moral. Pero que un desenfundado libertino, seductor, violento, asesino, espadachín, traidor, hijo de senaturalizado, amigo desleal y mal caballero (que todo esto es el D. Juan Tenorio de Zorrilla), vaya á desafiar á sus víctimas después de muertas, y cuando llegue la hora de la expiación, un momento de arrepentimiento arrancado por el miedo y la influencia de una mujer enamorada, basten para que alma tan impura alcance la salvación mientras se condenan sus víctimas, á los ojos de la moral, cualquiera que ésta sea, es absurdo, irritante é impío.»

El mismo Revilla, en su *Estudio sobre el naturalismo*, dice: «Puede aparecer lo inmoral como un hecho, pero sin aprobarle. No de hacerse el apoteosis del vicio, ni presentarse como interesante.» Entre otros preceptistas españoles que han tratado de la relación entre la moral y la literatura, consúltese la *Retórica y Poética* de Campillo Correa, lección 22, y lo relativo á poesía dramática, lección 38.

2.º Para comprender bien lo que hemos indicado en la anterior Introducción, relativamente á lo verdadero y lo falso, lo bello y lo feo, en el arte, añadiremos algunas explicaciones.

En bella literatura se admite no sólo la verdad reconocida por todos los hombres, sino lo que considera verdadero una sola nación, como las creencias religiosas y las tradiciones populares. Así se explica la admisión de los dioses del Olimpo, en los poemas de Homero y Virgilio, según la religión de los griegos y romanos; los genios, encantadores, magos y hadas, en las obras de Ariosto, según las creencias de los orientales; los ángeles, demonios y otros seres sobrenaturales, en las poesías de Tasso y Klopstock, según la teología cristiana; los duendes, los fantasmas, los milagros en los *Cuentos fantásticos* de Hoffman, las *Legendas* de Zorrilla, etc., según las tradiciones populares. Revilla, en sus Principios de literatura, resume la discusión respecto al realismo y al idealismo con estas palabras, en que vamos de acuerdo: «La verdad, en su estricto sen-

tido, no es exigible al arte; es más, que no habría arte posible con tal exigencia.» Tan cierto es lo que dice Revilla, que de exigirse al arte la verdad absoluta, habría que proscibir, en poesía, recursos literarios como la figura llamada *personificación*, según la cual se supone que los vegetales sienten, que los animales hablan; en las piezas dramáticas debería suprimirse el escenario, la división en actos, los apartes, los monólogos y lo que no sea estrictamente natural; de la poesía toda habría que desterrar el verso, porque lo natural es hablar en prosa. En una palabra, el arte admite la *ficción*, y de otro modo ya no es arte, convirtiéndose el artista en máquina fotográfica. No por esto debe caerse en el extremo de lo absurdo. Hace siglos observó Horacio:

..... alguno
Que amenizar su escrito anhela, raya
En lo maravilloso, y en el bosque
Pinta delfín, ó javalí en las aguas.

Respecto á lo feo opinamos, con Lessing, en lo general hablando, «que la fealdad no puede ser objeto directo de la poesía.» Sin embargo, en poesía se admite lo feo, por contraste con lo bello, como la deformidad de Polifemo al lado de la belleza de Galatea; como la fealdad del coche, las mulas y el cochero, junto á la hermosura de Clori, en el soneto de Moratín, «A Clori en coche Simón.» También ha de observarse que lo feo no debe confundirse con lo terrible; verbigracia, el Infierno del Dante no es feo, sino terrible. La belleza literaria reside, muchas veces en lo moral y no en lo físico. Por ejemplo, el Sancho Panza de Cervantes es bello por su carácter; la Magdalena de Sandeau es bella por sus virtudes, sin que, por esto, ni Sancho ni Magdalena lleguen, en lo físico, á ser *repugnantes*, lo cual no debe admitirse ni en la poesía ni en la novela. Véase lo que sobre el particular manifestamos en el capítulo relativo á Rodríguez Galván.



CAPITULO I.

Elementos de que se formó la nación llamada Nueva España.—Introducción en ella de la poesía europea, y estado de ésta durante el siglo XVI.—Poetas que allí figuraron en el mismo periodo, de quienes quedan noticias.—Motivos por que se conocen pocos poetas mexicanos del siglo decimosexto.—Poesía indo-hispana.—Notas.

Osados aventureros que penetran en una tierra desconocida poblada de enemigos, colonos avaros de riqueza, santos misioneros poseídos de abnegación cristiana, indígenas semicivilizados ó completamente bárbaros, éstos fueron los elementos heterogéneos con que empezó la nación llamada Nueva España. Y sin embargo, esos elementos contenían un germen de civilización que se desenvolvió y creció más adelante, conforme á las leyes del orden social. La terrible espada del conquistador impuso de tal modo á los vencidos, que preparó una paz inalterable de tres siglos, rara en la historia; la actividad del colono llevó del antiguo al Nuevo Mundo las mejoras materiales aquí desconocidas; el humilde fraile ilustró con la ciencia europea la mente del americano, y substituyó con la moral generosa del Evangelio los sangrientos ritos de los númenes aborígenes; el indio, abyecto esclavo bajo el dominio de sus reyes y señores naturales, fué transitoriamente siervo de los encomendados, pasó luego á pupilo privilegiado por el Código protector de Indias, y ascendió después de la independencia, al puesto de hombre libre.

* * *

La poesía europea fué uno de los conocimientos que introdujeron en México los españoles, tan luego como le con-