

sacrilegamente el *mito cristiano*, los del *culto inepto y ridículo de la mujer*, los del *principio extravagante y fantasmagórico del honor caballeresco*, las *divagaciones lunáticas del amor metafísico*, etc. Así es que aunque en Calderón le agradaba un cierto fondo pesimista que en él creía encontrar, sus dramas, por otra parte, le parecían *monstruosas caricaturas de la naturaleza y de las relaciones humanas*, infestadas además por la *suileza escolástica*. No es esto decir que Schopenhauer sacrifique en toda ocasión el arte moderno al arte antiguo. Shakespeare le parece mayor poeta que Sófocles; la *Ifigenia* de Eurípides, bárbara y vulgar en comparación de la de Goethe, pero consiste en que ni Shakespeare ni Goethe son, á sus ojos, poetas románticos.

Las ideas artísticas de Schopenhauer han sido ampliadas más ó menos fielmente por varios discípulos suyos, especialmente por J. Frauenstädt en sus *Cuestiones Estéticas*¹, y por Julio Bahnsen en su libro *De lo trágico como ley del mundo, y del Humor como forma estética de la verdad metafísica*², ensayo extravagantísimo, que en algunas cosas recuerda la *Poética* de Juan Pablo, aunque no ciertamente en lo mejor que ésta contiene.

Desarrollando Bahnsen un pensamiento de Schopenhauer, considera el arte trágico como arte pesimista por excelencia, puesto que nos

¹ Dessau (1853).

² *Das Tragische als Weltgesetz, und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen*: 1877.

muestra la Voluntad en lucha consigo misma (lo cual es propiamente la flor del pesimismo), y convierte la vida moral, cuyo tipo es la tragedia, en una preparación para la nada. El conflicto trágico es, por su naturaleza, *insoluble*, como lo es el conflicto de la vida. La disposición á lo trágico arranca de la esencia misma de la voluntad. Y no hay que pensar en imperativos categóricos. El cumplimiento íntegro de la ley, el acto moral supremo, tiene por premio el dolor íntegro y supremo también. Esta es la justicia trágica. La voluntad es una fuente envenenada; el mismo acto de querer constituye un crimen, y cuanto más se refine y perfeccione la voluntad humana, mayor será su tormento, más insoportable el mal, y mayor el número de víctimas condenadas al infortunio trágico. El mal irá creciendo de siglo en siglo, como va creciendo en la escala de los seres. Y no hay modo de librarse de la serpiente enroscada del dolor, pues el que una vez ha entrevisto la vida moral, ya no puede sustraerse á ella, ni, por consiguiente, á la vida trágica.

Hasta aquí no hay diferencia entre Bahnsen y Schopenhauer: la diferencia está en la teoría de lo cómico, de la cual Schopenhauer poco ó nada dice. Lo trágico no nos da la verdad completa, según Bahnsen; la segunda parte es lo cómico, ó sea la profunda *ironía* que reina en la naturaleza. El *humorismo* liga ambos elementos, sacando de lo trágico lo que contiene de *irónico*, intelectualizando lo trágico y convirtiéndolo en

materia dócil para el arte. De este modo el humorismo nos sustrae al imperio del mundo exterior, y algo, aunque poco, á la tiranía del dolor, «dejándonos entrever, detrás de la máscara cómica, la cabeza de Medusa del pesimismo».

De todo esto infiere Bahnsen que el humorismo es absurdo, pero que precisamente por serlo es la única forma artística digna de un hombre sensato, porque implica una manumisión, aunque sea imperfecta y momentánea, una especie de intermedio entre el querer y el no querer, una voluntad con tendencia á negarse á sí misma y á precipitarse en la nada. Pero el verdadero *humor*, el humor más selecto y exquisito, consiste en reirse del *humor* mismo, y confesar que es impotente para librar al hombre del dolor; procediendo en esto como los budistas, que empiezan por negar su propia existencia, y luego niegan esta misma negación, y así indefinidamente, hasta que dejan vacío de formas su entendimiento. El término de la filosofía de Bahnsen es, pues, una especie de imbecilidad metafísica.

Sabido es que la doctrina de Schopenhauer fué profundamente modificada por Eduardo Hartmann, cuya *Filosofía de lo Inconsciente* entraña una tentativa de reconciliación entre Schopenhauer y Hegel, ó, por mejor decir, entre Schopenhauer, Hegel y Schelling, cuyo *Absoluto* tiene evidente relación con *lo Inconsciente* (de Hartmann), que es el fundamento común de la *Voluntad* y de la *Idea*. El Mundo y el Yo no son más que sumas diferentes de relaciones y actos

voluntarios de *lo Inconsciente*. Por lo que hace á la ética, aunque Schopenhauer y Hartmann convengan en volver los ojos al budismo, como único fundamento de la moralidad, el ideal para Hartmann no es la extinción de la voluntad individual, sino «la aniquilación de todo querer en el no querer absoluto, la negación de todo lo que llamamos existencia, el término fatal del *proceso* del mundo, sin dejar en pos de sí elementos para otro nuevo *proceso*»¹.

Hartmann no es autor de ningún tratado especial de filosofía del arte, pero ha consignado muchas ideas sobre este punto al tratar de *lo Inconsciente en el sentimiento estético*, y también en estudios literarios sobre el *Fausto* de Goethe, sobre *Romeo y Julieta* y sobre la Estética de Max Schasler. En todos estos trabajos domina, como en lo restante de la filosofía de Hartmann, el propósito de conciliar el empirismo con el idealismo.

Hartmann no se empeña en una definición de lo bello, pero toma del idealismo su profundo sentimiento de la esencia de la belleza, del empirismo su facilidad para darse cuenta de las diversas formas que puede revestir. No admite, como los platónicos, y como el mismo Schopenhauer, un ideal inmutable para todos los tiempos y razas, un ejemplar eterno de las cosas, ni un dechado inmortal, sino ideales concretos del hombre y de la mujer, del niño, del adoles-

¹ La *Filosofía de lo Inconsciente*, de Hartmann, ha sido traducida al francés por Nolen (2 tomos, 1876). Vid. tomo 1, artículo v de la 2.ª parte.

cente, del viejo, etc.; en suma, no un tipo determinado, sino una muchedumbre de tipos. Pero tampoco admite que los empíricos puedan dar un paso más allá de la concordancia de la belleza óptica ó acústica con las leyes de la realidad. Ni siquiera es posible afiliarle entre los discípulos de Herbart, aunque concede extraordinario valor á la forma, porque al mismo tiempo enseña que «las relaciones de la forma no son bellas sino en tanto que son expresión sensible y adecuada del fondo, y están determinadas y condicionadas por él». *Toda forma bella responde á una idea*: la belleza formal no se concibe sin las relaciones lógicas é internas del contenido.

Hecha esta salvedad, Hartmann cree que los empíricos tienen razón cuando afirman que todo juicio estético depende de condiciones fisiológicas y psicológicas. Ellos son los verdaderos creadores de la ciencia de lo Bello, no los idealistas con sus hipótesis. Los platónicos sienten y comprenden la belleza, pero solamente los empíricos llegan á explicarla.

Así fluctúa Hartmann entre el idealismo y el empirismo, para decirnos finalmente que *lo Bello es creado y sentido por lo Inconsciente*. Lo Inconsciente hace penetrar un rayo de belleza en todo lo que existe, enciende la inspiración genial, y presente en todo, aunque invisible, dirige las resultantes de las fuerzas físicas á objetos determinados. En el hombre, la obra es exterior, y se realiza en materia externa; en la naturaleza, el individuo es á un tiempo már-

mol y escultor. Pero una y otra categoría de belleza son diversos efectos de una misma causa: *lo Inconsciente*. La Belleza es aspiración universal del mundo animado y del inanimado. Hartmann enlaza y confunde con la actividad estética el instinto sexual, que considera como inclinación hacia el más perfecto de la especie.

Esta aspiración es, pues, universal é innata. Cada ser es tan bello como se lo permiten las condiciones á que están sujetas su vida y su movimiento. La belleza aparece siempre que es conciliable con la vida, aunque sea inútil, aunque no favorezca la concurrencia vital. Entendida así la belleza, es, como dijo Kant, una *finalidad sin fin*. Es la inteligencia victoriosa que descansa de su trabajo, manifestando de este modo la superioridad que tiene sobre las fuerzas ciegas de la materia.

Lo Inconsciente es la Prudencia suprema, que corrige las faltas de la voluntad y se acomoda de buen grado á las necesidades de la voluntad consciente. Como lo Bello es obra de lo Absoluto (ó, lo que es lo mismo, de lo Inconsciente), no puede tener un valor relativo, pero es cierto que se adapta á las leyes de la evolución, del progreso y del desarrollo orgánico. El Ideal es tan vario como las manifestaciones de la inteligencia suprema. Y aquí está la mayor divergencia entre Hartmann y Schopenhauer. Para Hartmann, nunca el juicio de lo bello es *a priori*, sino *a posteriori* y empírico.

Revelador de este ideal es el *genio*, que Hart-

mann, como Schopenhauer, distingue de la imaginación ó *fantasia* (poder de representarse objetos sensibles). El hombre de talento escoge y combina imágenes, guiado por el juicio estético, elimina lo feo, congrega lo bello, pero no produce más que obras medianas y frías, porque le falta el soplo vivífico de lo *Inconsciente*, la inspiración superior y misteriosa, que tenemos que reconocer como un hecho, sin intentar explicarla. El *genio* recibe como don gratuito de los Dioses la concepción total, la creación orgánica y viva, tan viva como los organismos de la naturaleza, que deben asimismo su vida á lo Inconsciente. Sólo el arte que se convierte en naturaleza y en instinto es arte verdadero. No es inútil la reflexión al artista: debe preparar en su espíritu el terreno sobre el cual han de caer los gérmenes de lo Inconsciente, para desarrollarse en rica vegetación de formas vivas: debe reunir en su memoria gran cantidad de imágenes adecuadas á su arte, para que la idea (todavía sin forma) sugerida por lo *Inconsciente* encuentre los materiales de la forma que le conviene.

Hartmann define, pues, la obra artística como una «acción recíproca y constante de la actividad inconsciente y de la actividad consciente, una y otra igualmente indispensables para la realización del fin común». Todo esto es doctrina *schellingiana* pura, lo mismo que el afirmar que el genio prescinde de las reglas, porque las lleva inmanentes en sí propio.

El placer estético, como todo placer (continúa

Hartmann), está en relación objetiva con el dolor físico, pero no se confunde nunca con la impresión sensible, precisamente porque arranca de ella. Si las cualidades sensibles deben su origen inconsciente á la reacción inmediata del alma sobre la excitación nerviosa, la impresión estética tiene más bien su causa ignorada de la ciencia, en una reacción del alma sobre las impresiones sensibles ya producidas: es, por decirlo así, una reacción de segundo grado. Por eso el origen de la impresión sensible permanece, y quizá permanecerá eternamente para nosotros, envuelto en el más profundo misterio, al paso que el proceso generador de la impresión estética ha sido en gran parte reproducido bajo la forma discursiva del pensamiento consciente, y explicado, es decir, referido á concepto. La idea inconsciente determina el sentimiento del cual es objeto: es la intuición estética. Pero la reflexión puede aplicarse á la belleza realizada, discernir los elementos que andan mezclados en el alma del artista, hacer la enumeración y el inventario de las riquezas que contiene el genio, y aun determinar las condiciones de toda belleza, por más que el origen de esta aparición mágica sólo pueda atribuirse á un proceso de lo Inconsciente.

Hartmann ha bosquejado en varios escritos suyos una especie de poética dramática, muy pesimista, muy *determinista* y muy clásica, como era de esperar de un discípulo de Schopenhauer. Considera la tragedia como una apología del

suicidio, ó más bien como una exhortación directa á él. « La tragedia conduce á la intuición de la necesidad en que á veces se halla el hombre de darse la muerte, porque no pinta la vida como bella, apetecible y digna de ser vivida, sino que plantea el problema del mal, y nos da de él la única solución posible y definitiva, la única conciliación trascendental, es decir, la muerte del héroe.... La creencia en la inmortalidad personal, la creencia en una vida futura, donde continúen los males de la presente, es de todo punto contraria á la índole de la tragedia, porque la deja sin solución. La tragedia tiene que ser panteísta y pesimista por su naturaleza. Toda ella es una predicación del suicidio individual y colectivo: un poema escrito para mostrar que la existencia es cosa detestable y este mundo el peor de los mundos posibles.» Para hacer justicia de tales aberraciones (despojadas en Hartmann de la gracia humorística con que las viste Schopenhauer), basta citarlas.

En lo tocante á la estructura del drama, la teoría de Hartmann es mucho más racional; pero adolece, como queda indicado, de un excesivo rigorismo clásico. En obsequio á la *unidad y concentración de interés*, rechaza las *crónicas dramáticas*, cuya unidad es puramente épica, y también las representaciones triviales de la vida común (v. gr., las de Kotzebue é Iffland). No es dramático sino lo que *puede traducirse exteriormente en acto visible*: por falta de esta condición no interesa en la escena el *Tasso* de Goethe. Toda obra

dramática debe ser propia para ponerse en las tablas, no excediendo, por lo tanto, de cierta extensión, prestándose á divisiones cómodas y creciendo el interés hasta la catástrofe. Debe ser capaz de conmover desde un punto de vista universal y humano. No ha de fundarse en meras preocupaciones nacionales, contrarias al sentir general de la humanidad, ni someterse á la historia de un modo tan servil que, sacada la materia poética de aquel cuadro histórico, no pueda acomodarse igualmente á otro. Finalmente: debe ser sencilla. Por no serlo, el arte de Shakespeare queda inferior al de los griegos. La fuerza está en la concentración. Todo lo que no sirva para la acción ó para el carácter, debe ser rigurosamente proscrito. Hartmann llega á mirar con simpatía las unidades de lugar y de tiempo, por lo que contribuyen á la simplicidad y al orden. Los caracteres han de ser causa eficiente de los actos, porque la acción sin caracteres sólo despierta un interés de mera curiosidad intelectual, como el de una partida de ajedrez. Pero el carácter no se manifiesta dramáticamente sino por la acción. La raza germánica, al decir de Hartmann, que se fija principalmente en Shakespeare, propende á la pintura de caracteres: la raza latina prefiere el interés de la intriga, y sólo compite con su rival en la creación de tipos cómicos.

Consiste, pues, la perfección del drama en representar un carácter en su *werden*, esto es, en el desarrollo de todas las aptitudes y consecuencias posibles que contiene en germen. Puede

sucedier, por tanto, que un carácter aparezca lógicamente al fin de la obra distinto de lo que fué al principio, de lo cual tenemos ejemplos en Edipo, Hamlet y Fausto. Pero el interés del drama se cifra siempre en este desarrollo del carácter, nunca en una serie de acontecimientos exteriores (*epopeya*), ni en una serie de tiradas líricas.

Hartmann concede poca importancia á la cuestión de si conviene escribir el drama en verso ó en prosa, pero exige de todos modos que el estilo sea sencillo y sobrio, y que no pretenda brillar por sí mismo, sino esclarecer el pensamiento. El drama produce mucho mayor efecto cuando los personajes son ingenuos y no tienen conciencia muy clara de su estado interior. Por eso no debe abusarse de los monólogos.

Hartmann detesta el drama sentimental, y se muestra muy poco tolerante con el romanticismo de Víctor Hugo, ni con el empleo dramático de lo horrible, que considera desmoralizador porque favorece los instintos de crueldad. Tampoco transige con lo maravilloso, so pretexto de que no creemos en él y de que el drama no debe invadir los términos de la leyenda.

El autor confirma, interpretándola á su manera, una opinión de Lessing sobre la purificación de las pasiones dramáticas. El terror y la compasión separados son impotentes para producir el efecto trágico, pero lo consiguen unidos. Deben rechazarse, pues, los géneros absurdos que nacen de esta separación, tales como el melodrama y la comedia lacrimosa. La compasión, como placer

que se siente por verse libre de mal (*Suave mari magno....*), es un sentimiento egoísta, antipático é indigno del arte; y la compasión, como dolor, es un absurdo, porque nadie busca el dolor voluntariamente. Tampoco puede admitirse que la tragedia sea directamente una lección moral, cosa de todo punto contraria al desinterés del goce estético. Sin embargo, hemos visto que Hartmann saca de la tragedia una ética pesimista, y, además, en consideraciones puramente morales están basados la mayor parte de los reparos algo pueriles que hace al *Romeo y Julieta* de Shakespeare, acusado por él de haber descrito, *no la profundidad del amor germánico*, sino el amor italiano, ligero, sensual y ardiente ¹.

¹ Sobre la estética de Hartmann hay un artículo de Séailles en la *Revue Philosophique*.

Citaremos rápidamente otros estéticos alemanes cuyas obras no han llegado á nuestro conocimiento:

Th. Sträter (*Estudios sobre la historia de la Estética*: Roma, 1860).—Th. Vogt (*Forma y fondo de la Estética*: 1869).—Horwicz (*Bosquejo de un sistema de Estética*: 1869).—J. J. Wagner (*Estética*).—Seidel (*Ciencia de la naturaleza de lo bello*.—*Charinomos, ó teoría de las bellas artes*).—Kuno Fischer (*Diótima, ó la idea de lo Bello*: 1849).

Entre las muchas publicaciones útiles para la historia de las bellas artes, pero escritas con criterio más bien arqueológico que estético, sería grave falta omitir los concienzudos y eruditos estudios de Franz Kugler (*Manual de la Historia del Arte*), los de Waagen sobre los artistas de Inglaterra y Francia, la *Historia de la Arquitectura* de Wilhelm Lübke, las *Kunstlerbriefe* de Guhl, los trabajos y lecciones de Kiss, la monumental publicación de las pinturas de Pompeya, Herculano y Stabia, hecha desde 1828 á 1858 por el Dr. Guillermo Zahn, etc. Entre los manuales del arte antiguo, debe citarse

Las concepciones de Herbart, de Schopenhauer y de Hartmann, han ejercido evidente influjo, hasta en filósofos cristianos como Frohschammer, autor de un extraño libro sobre las *Mónadas y la Imaginación como principio cósmico*. Frohschammer llama *imaginación* á lo que Schopenhauer *voluntad*, y su cosmogonía (que por lo demás admite el principio de creación) puede calificarse de *cosmogonía estética*, puesto que está basada totalmente en la inmanencia de la Imaginación en el *cosmos*, como principio organizador y progresivo.

Sea cualquiera el valor de estas tentativas aisladas, el ciclo de la metafísica parece por ahora cerrado con Hartmann y su doctrina de lo Inconsciente. Ha pasado el tiempo de los jefes de escuela, y ninguno de los rarísimos que aparecen puede pretender una dominación que no sea muy efímera. Las consecuencias del hegelianismo, el mayor esfuerzo metafísico de nuestro siglo, quedan y se disciernen en toda la ciencia alemana, aun en los que más rechazan tal filiación; pero el hegelianismo, como sistema, ha dejado de existir años hace. La moral del pesimismo, ó más bien

con especial elogio el de Otfried Müller, sobre todo en la edición de 1852, corregida y aumentada por Stark. La traducción francesa de Nicard, 1842, está más anticuada. Corren también con grande alabanza la *Historia de los artistas griegos* de Brunn, la *Historia de la plástica griega* de Overbeck, y su *Mitología del Arte*, sin contar innumerables monografías, y revistas tan importantes como el *Anuario para la ciencia del arte* (*Jahrbücher für Kunstwissenschaft*) del Dr. A. de Zahn, y la *Zeitschrift für bildende Kunst* del mismo.

la parte crítica y negativa que entraña su moral, influye en Alemania, aunque mucho menos que en los países eslavos, donde la favorece el malestar social y el genio de la raza; pero la metafísica del pesimismo, hondamente quebrantada por los aditamentos y retoques que en él hizo Hartmann, pasa más bien por objeto de ociosa especulación que por materia de verdadero estudio. Por un lado la ausencia de metafísicos de primer orden, y por otro el prodigioso desarrollo de los estudios críticos y de las ciencias históricas, verdadera gloria de la Alemania moderna, hace que muchos estudien la filosofía como una especie de literatura, como un objeto de investigación histórica y de curiosidad erudita, ni más ni menos que la filología y la arqueología, ciencias que hoy reinan en aquellas universidades con imperio casi despótico. Con esta forma, la más elevada y noble del positivismo, alterna el otro positivismo de las escuelas experimentales, cuya expresión alemana, por lo tocante á los estudios filosóficos, son la *psico-física* y la *psico-matemática*. El laboratorio de Wundt ha reemplazado á la cátedra de Schelling, y hoy se discute la ley de Fechner con el mismo calor que hace cuarenta años las evoluciones de lo absoluto. En suma: el realismo, el pesimismo, el positivismo, el materialismo, el empirismo en todas sus formas, el criticismo y el escepticismo, han contribuido juntos y aislados á difundir en la atmósfera de las universidades alemanas un marcadísimo desdén hacia la filosofía pura. Los excesos del idealismo no