

bre que tiene sed». Infiérese de estos y otros ejemplos, que lo útil excluye lo bello, no en lo que *es*, sino en lo que *parece*, ó, lo que es lo mismo, que la utilidad y la belleza pueden encontrarse en una misma cosa; que un mismo objeto puede ser útil y bello á un tiempo, pero no por los mismos caracteres: cuando nos parece útil, cesa, no de *ser*, sino de *parecer* bello. El sentimiento de lo bello excluye el de lo útil, desde el momento mismo en que nace. La condición necesaria para que un objeto parezca bello es que nos parezca *inútil*, pero de ningún modo *indiferente*. Todas las ventajas de los placeres de lo bello nacen precisamente de un vicio radical, de una deficiencia oculta: la *imposibilidad de posesión*. Por eso lo bello es más noble que lo útil, y abre á la imaginación, ávida de felicidad, un campo más vasto, una esperanza más viva é indefinida. El poder ser contemplado pero no poseído, excluye todo trabajo, toda rivalidad, toda injusticia. Por el contrario, la pasión de las cosas útiles lleva siempre consigo la posibilidad ó la esperanza de ser satisfecha. Pero hay en nosotros necesidades más elevadas, sin duda, y cuya satisfacción no se concibe sino en otro mundo mejor. Entre las innumerables formas de la naturaleza, hay algunas que tienen la mágica virtud de despertar esos anhelos, ya porque esas formas sean símbolos de cosas invisibles que pueden aquietarlos y satisfacerlos, ya porque ellas mismas les ofrezcan imágenes imperfectas de su objeto, que el mundo en su

esencia grosera no puede reproducir íntegramente.

Ni la analogía de naturaleza, ni la novedad, ni el hábito, causas contradictorias pero igualmente reales de placer, pueden confundirse con lo bello. La novedad no es más que un carácter general de toda cosa que se muestra á nuestros ojos por vez primera, sea agradable ó desagradable, útil ó nociva, bella ó fea, buena ó mala. Propiamente no es más que una relación entre el objeto y el sujeto. Si nos procura placer, será por el sentimiento de un desarrollo más extenso de nuestro ser, ó por una conciencia más viva de la necesidad satisfecha; en suma, por un estímulo de actividad, así como los placeres del hábito se explican por la necesidad de reposo. Tal es la alternativa de la condición humana en su estado presente: luchar y padecer, ó no desarrollarse. El hombre quisiera, pero en vano, desarrollarse completamente en su estado actual, y desarrollarse sin trabajo, sin obstáculo, sin límite ni barrera; pero los obstáculos se interponen, y el hombre no deja de sentir ni por un momento la doble necesidad de desarrollarse completamente, porque es activo, y de desarrollarse sin esfuerzo, porque no está en su naturaleza la inclinación á padecer.

De todos modos, el hábito y la novedad no pueden ser más que circunstancias accesorias, que modifican, aumentan ó disminuyen el placer ó el dolor producidos en nosotros por causas más profundas. Tampoco se puede defi-

nir la belleza por la proporción ni por el orden. El principio del orden es la conveniencia de las partes de un objeto al fin de este objeto. Pero ¿existe una cierta conveniencia de partes que sea por sí misma el tipo del orden? ¿Existen relaciones de extensión ó duración que sean por sí mismas el tipo de la proporción? Joffroy responde que no, porque, comparando entre sí las diversas cosas que llamamos ordenadas y proporcionadas, no encontramos similitud alguna en el número, acuerdo y relaciones de las partes, sino, por el contrario, muy extremada variedad. ¿Habría para cada especie de seres un tipo de orden y proporción, como Platón quería? No (contesta Joffroy, con su criterio puramente psicológico), porque no encontramos en nuestra conciencia los tipos de cada especie que nos permitan juzgar de la proporción de cada individuo ni distinguir lo conforme de lo conforme, ni cuando vemos un individuo de una especie nueva se despierta en nosotros esa idea típica, que nos sirva de término de comparación. No juzgamos, pues, del orden y de la proporción sino mediante una *relación de finalidad*, comprendida por nosotros mismos, ó transmitida por la herencia ó el hábito. Todo lo que hace propio á un objeto para cumplir su peculiar destino merece el nombre de *orden*. Es evidente que esta conveniencia de las partes y del fin del objeto no constituye la belleza. En el desorden y en la desproporción hay deformidad sin duda, pero no fealdad, y el

más feo animal, el asno ó el puerco, tiene aquel orden y aquella proporción que corresponden al destino de su especie, ó, dicho en términos más breves, los medios que convienen á su fin, las formas que corresponden á su destino.

Pero así como hemos distinguido lo bello de lo útil, sin negar que hay cosas útiles que son bellas, así debemos reconocer que hay cosas ordenadas y proporcionadas que son bellas, aunque ni el orden ni la proporción constituyan la belleza. Y esas cosas no pueden ser otras que las que manifiestan y proclaman vivamente el poder, la superioridad de la fuerza, ya de la sensibilidad, ya de la inteligencia. Lo que nos desagrada, por ejemplo, en el cerdo, es su falta de gracia, su pesadez y torpeza, la masa de su cuerpo, que parece ahogar en él la fuerza que le anima y oprimirle con su peso, el esfuerzo y la dificultad con que se mueve. Y, por el contrario, lo que nos agrada en el caballo es su elegancia, agilidad y presteza, la fuerza de sus miembros y la vivacidad de sus movimientos.

En cierto sentido elevado, puede afirmarse, no obstante, que la belleza consiste en el orden y en la proporción; pero este orden y esta proporción no son el orden y la proporción terrestres y actuales, sino el orden y la proporción perfectos y absolutos. Puede definirse la belleza «conveniencia de los medios absolutos al fin absoluto». Y si convertimos este orden absolu-

to en tipo de comparación para las diferentes especies, éstas nos parecerán más ó menos bellas, según que en la comparación advirtamos analogías ó diferencias. Hay, pues, dos géneros de ideal, uno real y otro absoluto. El ideal real es aquella conveniencia de partes y aquella relación de extensión que convienen más á los seres de cada especie. El ideal absoluto es aquella conveniencia de partes ó aquella relación de extensión que hacen al ser, de cualquiera especie que sea, más propio para cumplir el fin absoluto. El sentimiento de lo bello se produce en nosotros cuando percibimos este orden ó esta proporción absolutos, conforme á los cuales encontramos más orden y proporción en una especie que en otra igualmente bien conformada para su fin; descubrimos orden y proporción en una cosa antes de conocer su fin particular, y entre dos cosas, juzgamos por mejor ordenada y proporcionada la menos apta y cómoda para su fin. Y la razón es que el orden bello difiere esencialmente del orden útil. El orden bello y absoluto es el que se deriva de la naturaleza misma de la fuerza, es el triunfo completo de la fuerza sobre la materia, el desarrollo pleno y total de la fuerza. No se mide este orden por el destino particular y circunscrito de cada ser en esta su condición terrestre, sino por el destino anterior, ulterior y superior de toda fuerza, que es el pleno desarrollo. El ideal se realizará, pues, haciendo las formas de los seres más conformes al orden absoluto, sin que por eso des-

aparezca su conveniencia con el fin de la especie, que constituye su orden terrestre.

La unidad y la variedad no son principios de belleza, porque no hay objeto, ni bello ni feo, en que no pueda encontrarse cierta unidad y cierta variedad también. La unidad y la variedad son principios de toda cosa, y nada más. Toda cosa es, y toda cosa es de alguna manera. Por este camino no se va á ninguna parte. La unidad y la variedad son condiciones, pero no principios ni elementos de lo bello. Hay objetos muy unos y muy variados que nos parecen muy feos. Es cierto que por sí mismas, la unidad en la variedad, la variedad en la unidad, nos causan placer; pero este placer, que nace del cumplimiento fácil de las leyes del espíritu, no puede confundirse con el placer de lo bello, puesto que se da lo mismo en la contemplación de objetos feos. Cualquiera que sea la variedad que se presenta al espíritu, el espíritu siente la necesidad imperiosa de reducirla á la unidad. Cuando no alcanza la unidad real, como la de fin, la de principio, la de base, fondo ó substancia, crea unidades facticias, como la de lugar ó la de tiempo. El placer de encontrar la unidad es sencillamente el placer de comprender lo que vemos. Cuanto más alta y delicada sea esta unidad, más vivo será el placer. Hay en la percepción de la unidad variada, reposo y movimiento, inteligencia é interés: no hay belleza. Referir todo lo que vemos á algo que no vemos, es ley constante y necesidad del espíritu: la

unidad es lo invisible, la variedad lo visible, y el espíritu no puede detenerse en las apariencias que forman la variedad: no concibe atributos sin substancia, ni medios sin fin, ni efectos sin causa: tiene que completar los atributos por la concepción de la substancia, los medios por la del fin, los efectos por la de la causa. Como todos los objetos acaban por parecernos unos y variados, todos acabarían por parecernos bellos, lo cual es manifiestamente imposible.

A pesar de su conocida afición á los escoceses, no asiente Jouffroy ni á las superficiales explicaciones del Dr. Reid, que identificaba la belleza con la perfección ó con la excelencia natural, ni al sistema de la asociación de ideas propuesto por Dugald-Stewart. A los ojos de Jouffroy la doctrina de la asociación de ideas no es más que una expresión imperfecta de la doctrina del *símbolo*. Todo objeto, toda idea es hasta cierto punto un símbolo. Toda idea excita efectivamente en nosotros la idea de lo que ella es, y la idea de otra cosa que no es ella. Todo objeto que vemos nos da la idea de lo que aparece, más la idea de otros objetos que no vemos. El arte que nos presenta sonidos, formas, colores ó palabras, no provoca solamente en nosotros la idea de lo que representa, sino otras ideas que se enlazan por asociación. Hay artes vagas y artes precisas, según la naturaleza del símbolo que emplean, símbolo vago en la música, preciso en las artes plásticas, vago ó preciso en la poesía, según la voluntad del poeta. El roman-

ticismo es la poesía del símbolo vago, el clasicismo la poesía del símbolo preciso. El arte romántico tiende á espiritualizar la naturaleza material; el arte clásico á materializar la naturaleza espiritual. Pero en realidad todas las cosas visibles revelan al espíritu la existencia de lo invisible, todas las cosas visibles determinan más ó menos la naturaleza de lo invisible. Dos especies de símbolos hay: el símbolo por asociación de ideas, que pudiéramos llamar también símbolo accidental, y el símbolo natural. Todas las cualidades de los cuerpos son efectos ó símbolos de la fuerza, ó sea de la naturaleza espiritual, productiva y enérgica.

Hemos llegado al corazón de la estética de Jouffroy, que viene á resolverse en un puro *dinamismo simbólico*. Todo lo que nos aparece en los objetos, todo lo que vemos fuera de nosotros, es producto ó expresión de la *fuerza*. «El mundo está lleno de símbolos, por medio de los cuales hablan mutuamente las fuerzas.»

Estos símbolos naturales de la fuerza son la condición del sentimiento estético. La fuerza no nos conmueve cuando se la despoja de estos símbolos, y por eso va fuera de camino el artista que busca la verdad filosófica y abstracta de las cosas, y no su realidad expresiva y simbólica. El principio latente de la vida, el alma de las cosas no puede afectarnos directamente, pero nos afecta por signos exteriores. La emoción estética exige: primero, que el espíritu hable al espíritu; segundo, que hable por me-

dio del símbolo. No vemos nunca la fuerza cara á cara, no estamos acostumbrados á contemplarla sino detrás de las formas materiales que envuelven y cubren en este bajo mundo todas las fuerzas: no apercibimos inmediata y directamente más que nuestra fuerza propia. La emoción estética es un hecho enteramente sensible; para producirla hay que dirigirse á la sensibilidad. Por eso el espíritu científico ó filosófico es contrario al espíritu del pintor ó del poeta. El filósofo no puede detenerse en los rasgos exteriores de las pasiones; no sabe que cierta pasión del alma se expresa por ciertos gestos, por ciertos discursos, por cierta manera de obrar; lo que conoce es el interior, el fondo. Por el contrario: el artista no conoce el fondo; conoce la superficie, lo exterior; no ve más que el símbolo.

Pero aunque todas las cosas materiales expresen la naturaleza inmaterial ó la fuerza; aunque toda apariencia sensible elemental evoque en nosotros una idea moral, no se ha de creer que el hecho de la expresión sea idéntico al principio de lo bello. El principio de la expresión es más general que el de lo bello. Sirve para explicar toda emoción desinteresada, sea agradable ó no, sea producida por lo bello ó por lo feo. Y aunque la emoción de lo bello tenga por carácter el desinterés, hay emociones muy desinteresadas que nada tienen que ver con la de lo bello. El principio de la emoción desinteresada es la forma sensible de los objetos considerada

como independiente de su acción actual ó posible sobre nosotros. No es la sensación producida por las cualidades físicas, no es el efecto material operado en nosotros por la forma, el color y el movimiento lo que constituye el principio del gusto, como Burke pretendía. Es la *virtud simbólica* de los objetos y de sus cualidades, ó, dicho en otros términos, la intensidad de la expresión. La expresión por sí misma é independientemente de la cosa expresada que puede ser hasta repugnante, es ya para nosotros causa y fuente de placer.

¿Pero existe sólo la belleza de *expresión*? El superficial análisis de Cousin responde que sí: el análisis más profundo de Jouffroy le hace admitir además (no sin alguna contradicción con todo lo anteriormente dicho) una belleza de *imitación* y una belleza de *ideal*. Estas dos son exclusivas del arte: la naturaleza no es bella más que con belleza de expresión. Y no se agota en estas tres formas la virtualidad de la belleza, pues aún resta la belleza de *lo invisible* ó de la cosa expresada. Conforme se mire aisladamente en una obra de arte cada una de estas tres especies de belleza, se formularán juicios contradictorios sobre ella. De aquí las antinomias en el juicio del gusto, y la regla y criterio para resolverlas.

Es claro que Jouffroy, fervoroso espiritualista, da la preferencia á la belleza espiritual, á la belleza de lo invisible, sobre cualquier otro género de belleza; pero no entiende que esta belleza de lo invisible sea exclusivamente la belle-

za moral. Encuentra estrecha tal definición. No ya solamente la belleza intelectual, es decir, la expresión de la vida de la inteligencia, no ya sólo la expresión de la vida sensible, sino la misma vida del cuerpo, la energía vital y fisiológica, que es la más grosera de las manifestaciones del alma, entran y caen dentro del concepto estético «belleza de lo invisible». Y esta belleza alcanza á todos los seres en diferentes grados, desde el hombre que posee todos los géneros de belleza y crea otros nuevos, hasta la piedra que no tiene más belleza que la belleza vital.

Lo que Jouffroy llama *belleza de lo invisible*, es lo que llaman otros *belleza del fondo*, en oposición á la *belleza de la forma*. Pero en la actual condición humana, el fondo no obra estéticamente sobre nosotros sino por medio de la forma. Nace de aquí la importancia verdaderamente excepcional de la forma en el arte, y el criterio para resolver el debate entre las dos escuelas idealista y realista. Los unos intentan presentar el ideal puro y despojado de sus formas, considerándolas como un obstáculo para la energía é intensidad de la emoción estética. Es la doctrina del ideal abstracto, la de Mengs y la de Winckelmann. Es claro que las artes plásticas no pueden prescindir de la forma; pero los idealistas pretenden hacerlas de tal modo transparentes, que parezca que el fondo solo y el alma invisible ejerce directa acción sobre nosotros. Para esto simplifican cuanto pueden los

signos naturales, buscan la expresión de un solo sentimiento, de una acción sola, á veces de una sola figura. Por el contrario, la escuela realista hace profesión de reproducir, no ya las condiciones principales de la naturaleza y de la vida, sino hasta las circunstancias y detalles más insignificantes de la forma. Los idealistas quieren mostrar el hecho interno; los realistas el signo exterior, la realidad visible. Hay que tener en cuenta, para evitar malas inteligencias, que Jouffroy considera á Walter Scott como el tipo más perfecto de *realismo*. Este realismo no es el naturalismo moderno que niega la poesía y aspira á ser *científico y experimental*, sino una cierta escuela poética que, en vez de pintar lo general y absoluto, pinta lo particular y concreto. En este sentido dice Jouffroy, y con razón, que Walter Scott llevó hasta el último punto «la representación de las formas naturales de lo invisible», al paso que Marivaux, Richardson y otros novelistas del siglo pasado, hicieron, ó pretendieron hacer, con los más minuciosos detalles, la descripción de lo invisible abstraído de los signos naturales que le interpretan; en una palabra: la exposición puramente metafísica de los afectos humanos.

Entre estas dos escuelas, Jouffroy, como buen ecléctico, quiere establecer un justo medio; pero se inclina con manifiesta preferencia á la escuela realista, aunque no sin restricciones. Es cierto que el alma, descrita metafísicamente, no nos conmueve: es cierto que para producir efecto

estético tiene que ser expresada por signos, pero signos inteligibles, cuyo sentido no pueda ocultarse á nadie, como son los signos naturales y los signos habituales del país y del tiempo en que se vive. Si bien se mira, lo que nos encanta más en las obras realistas no es lo que tienen de accidental, sino lo que tienen de eterno, de inmutable, de significativo en todos los siglos y en todos los países. No las formas momentáneas y variables de la humanidad, sino las formas absolutas, son las que aseguran la inmortalidad de las obras literarias.

De todos modos, Jouffroy declara que el ideal, puro y simplemente de *fondo*, ó, lo que es lo mismo, el fondo sin la forma, es un falso ideal. En este punto, como en tantos otros, su enseñanza representa un singular progreso sobre la de Víctor Cousin. Hay en Jouffroy una frase que, si se encontrara en autor menos espiritualista, podría y debería pasar por gravemente sospechosa del error diametralmente contrario al del falso idealismo: «la literatura debe ser material y no metafísica». Pero los términos literales de esta peligrosa fórmula no pueden engañarnos sobre el verdadero pensamiento de un filósofo tan enamorado de la *belleza invisible*, única verdadera belleza según él, y única que existe por sí y que persistiría aunque el hombre llegase á perder el espíritu y la sensibilidad.

Las últimas lecciones de este curso contienen algunas consideraciones ni muy nuevas ni muy importantes sobre lo feo, lo sublime y lo lindo

ó gracioso, que, según Jouffroy, se distingue de lo bello en producir un efecto más sensible, más físico, más exterior, más sensual y menos platónico, por decirlo así. Lo sublime está explicado, á la manera kantiana, por la lucha y la contradicción entre la emoción y el juicio, entre el elemento sensible y el elemento racional.

La parte relativa á las bellas artes no llegó á ser escrita ni siquiera explicada nunca, aunque se encuentran esparcidos por el curso, á modo de aplicación ó comprobación de las doctrinas generales, algunos rasgos de crítica literaria, por lo general agudos é ingeniosos. Pero, aun incompleto el libro, no ha sido superado hasta ahora por otro alguno en lengua francesa, y es uno de los pocos de su nación que merecen ser citados en una historia general de la Estética, á pesar del afectado desdén con que le miran los críticos alemanes. Hay que confesar, sin embargo, que la parte negativa vale en él mucho más que la positiva. Jouffroy, que con tanto tino había deslindado la belleza de todas las nociones afines, acaba por incurrir en una confusión análoga á todas las que él mismo había deshecho. No identifica la belleza con la utilidad, con el orden y proporción ó con el hábito, pero la confunde evidentemente con la *fuerza* ó con la *naturaleza activa* en sus diversos grados de desarrollo. Quizá, si hubiera podido llevar más adelante el análisis, hubiera abandonado esta explicación, que sólo como provisional pudo satisfacerle.