

positiva, sino con verdad hipotética; es decoración, ilustración, arqueología; puede tener su agrado y su utilidad pedagógica, pero resulta siempre muy inferior al destino verdadero del arte.» Esta idea de la *sinceridad* en el arte, briosamente profesada, es lo único que da algún valor á la informe rapsodia de Proudhon, y la hace no merecedora de total olvido en la historia de la Estética francesa, donde raras veces el acento personal ha resonado tan franco y enérgico.

VIII.

Estética de Taine.

Pero si Proudhon, á pesar de sus genialidades felices, no merece en rigor el nombre de crítico de artes, nadie osará disputar este título al grande escritor H. Taine, el prosista de más nervio y más espléndida brillantez de color que actualmente posee la lengua francesa¹. Apreciar á Taine en la poderosa unidad de su genio y en la extraordinaria variedad de sus manifestaciones, no es empresa para breves líneas, y

¹ Acerca de Taine pueden leerse, entre otros estudios críticos: Sainte-Beuve (*Causeries de Lundi*, t. xiii, pág. 249, y *Nouveaux Lundis*, t. viii, pág. 66); Caro (*L'Idée de Dieu et ses nouveaux critiques*, cap. iv. *La Renaissance du Naturalisme*); E. Schérer (*Études sur la littérature contemporaine*, tomos iv, vi y vii); E. Montégut (*Essais sur la littérature anglaise*, página 55), etc.

además el plan de esta Introducción nos obliga á dividir en dos grupos sus trabajos estéticos, dando aquí razón solamente de los que se refieren á la teoría general de las artes, y reservando los de crítica literaria para una sección posterior. Pero no es posible olvidar que unos y otros se enlazan en el pensamiento de Taine con una concepción general, filosófica é histórica, del mundo y de la vida: concepción mecánico naturalista al principio, como es de ver en el libro de *Los Filósofos clásicos* y en el estudio sobre Stuart Mill, y modificada luego con sentido cada vez más metafísico en sus obras posteriores. Toda la *Historia de la literatura inglesa*, que pertenece á su primera manera, y es lo más perfecto de ella, está basada sobre un corto número de ideas generales, que el autor expone con extraordinaria lucidez en su preámbulo. Los documentos históricos son indicios por medio de los cuales hay que reconstruir el individuo visible. El hombre corpóreo y visible no es más que otro indicio para llegar al hombre interno é invisible. Los estados y las operaciones de este hombre invisible é interno tienen por causa ciertas maneras generales de pensar y de sentir. Estas formas generales de pensamiento y sentimiento están determinadas por tres fuerzas primordiales: la *raza*, el *medio*, el *momento*. La historia se convierte de este modo en un problema de mecánica psicológica, donde hay que considerar la comunidad de los elementos, la composición de los grupos,

la ley de las dependencias mutuas y la de las influencias proporcionales. El problema que Taine se propone es el siguiente: «Dada una literatura, una filosofía, una sociedad, un arte, una clase de artes, ¿cuál es el estado moral que la produce, y cuáles son las condiciones de raza, de momento y de medio más adecuadas para producir ese estado moral?» La historia artística, lo mismo que toda historia, es, por consiguiente, un caso de psicología, pero de psicología determinista ó fatalista. Así, por ejemplo, en la *Historia de la literatura inglesa* quiere explicarnos Taine «el mecanismo interior por medio del cual el sajón bárbaro llegó á convertirse en el inglés actual».

En sus primeros tiempos, Taine hacía alarde de un mecanismo inflexible y de un nominalismo intransigente: «No hay substancias ni fuerzas, sino solamente hechos y leyes»; «todo el esfuerzo de la ciencia consiste en añadir ó ligar un hecho á otro hecho»; «no hay definiciones de cosas, sino definiciones de nombres»; «los axiomas no son más que *experiencias* de cierta clase»; «la virtud y el vicio son productos como el vitriolo y el azúcar»; «todo objeto es un grupo, y todo empleo del pensamiento humano es la reproducción del grupo»; «las entidades se van, las mónadas se evaporan, los seres inmateriales se refugian en el mundo de los silphos y de los gnomos; la materia ha dejado de ser una apariencia, las ciencias de observación reconquistan su dignidad, las fuerzas no son ya

más que *cualidades derivadas de relaciones necesarias*; la naturaleza se nos muestra como un conjunto de hechos observables, cuya agrupación constituye las substancias, cuyas relaciones son las fuerzas».

Todas estas proposiciones, tomadas sin particular elección de los primeros libros de Taine, especialmente de su violenta diatriba contra la escuela ecléctica, prueban las afinidades de su doctrina con el positivismo, y aun con el nominalismo ó empirismo tradicional, que por una ley lógica viene á parar en consecuencias análogas á las del sistema antípoda suyo, á las del idealismo berkeleyano. En la primera educación filosófica de Taine entró por mucho el sensualismo de Condillac, cuyo crédito ha pretendido restablecer, ensalzando con desmedidos elogios su *Lógica*, su *Gramática* y su *Lengua de los Cálculos*, y dándose por continuador del método analítico y de la escuela ideológica, que es para él la única filosofía francesa. Pero era absolutamente imposible que un *normalista* de 1850 como Taine, nutrido con la medula de león de los fuertes estudios metafísicos, conocedor de Espinosa y de Kant y de Hegel, y conocedor además de todo el proceso moderno de las ciencias de observación, pudiera reducirse, á pesar de sus terminantes declaraciones, á ser analista al modo de Condillac ó Destutt-Tracy, ni psicólogo al modo de Stendhal. Así es que en su estudio sobre el Positivismo inglés, ó más bien sobre la *Lógica* de Stuart-Mill, y luego en su libro *sobre la inteli-*

gencia, modificó bastante su punto de vista psicológico, y aun se puso á dos dedos de la Metafísica, mediante su ingeniosa teoría de la abstracción, « facultad magnífica, fuente del lenguaje, intérprete de la naturaleza, madre de las religiones y de la filosofía, y única distinción verdadera que separa al hombre del bruto y á los grandes hombres de los pequeños ». Contra el empirismo de Stuart-Mill, contra su filosofía puramente inductiva, defiende Taine el *axioma de las causas*, ó sea el principio de causalidad, entendiéndole á su manera, poniéndole en los fenómenos mismos, y no fuera de ellos ni sobre ellos, pero afirmando su carácter universal como ley generadora de la cual se deducen los demás hechos. « Así, de la ley de la atracción se derivan todos los fenómenos de la gravedad; de la ley de las ondulaciones se derivan todos los fenómenos de la luz; de la existencia del tipo se derivan todas las funciones del animal; de la facultad dominante en un pueblo se derivan todas sus instituciones y todos los acontecimientos de su historia. El objeto final de la ciencia es la ley suprema, y el que pudiera penetrar en su seno vería correr, como de un manantial perenne, por canales distintos y ramificados, el torrente eterno de los acontecimientos y el mar infinito de las cosas. Así sentimos engendrarse en nosotros la noción de Naturaleza. Por medio de esta jerarquía de necesidades el mundo forma un ser único é indivisible, y todos los seres son sus miembros. »

Resulta de todo lo expuesto que si por un lado el pensamiento filosófico de Taine propende al empirismo de la escuela positivista inglesa y aun al materialismo del siglo XVIII, por otro su genio metafísico (innegable aunque no sea de primer orden), y más aún el asiduo cultivo de las ciencias morales y estéticas, que no han permitido que se apague nunca en su mente la luz del ideal, han sostenido en él constantemente una aspiración metafísica que cada día se va precisando más y desprendiéndose de las vagas fórmulas de cierto naturalismo panteísta al modo de Goethe, que parece haber sido el verdadero fondo de su filosofía y de su crítica durante los mismos años en que hacía gala de condillismo.

Por otra parte (aunque la observación no sea enteramente nueva), nunca ha de perderse de vista que en Taine ha habido siempre dos personalidades distintas, que rara vez han vivido en concordia y que han solido estorbarse mutuamente. Es la una el lógico intratable, apasionado de la línea recta, erizado de fórmulas y de abstracciones, en las cuales pretende encajar violentamente los hechos, deformándolos á veces mediante cierto mecanismo de artificiosa y aparente rigidez. El otro es el Taine que todos conocemos y admiramos; el crítico inspirador y *sugestivo*, el artista que con sus descripciones vuelve á crear las obras de arte, y les da en ocasiones vida más intensa y duradera que la que lograron de su primer artífice; el paisajista asombroso para

quien no han sido inefables las más tenues y sutiles impresiones de las rocas pirenaicas, ni del cielo de Italia, ni de las brumas holandesas, ni del húmedo suelo de Inglaterra; el espíritu agudo y flexible que por raro privilegio ha logrado hacerse contemporáneo de los más diversos estados del alma humana, desde los más primitivos hasta los más refinados, desde los cantos de la barbarie anglo-sajona hasta *La Princesa de Cleves* y las elegancias del antiguo régimen; el psicólogo práctico que ha ahondado en almas tan distintas como las de Tito Livio y Lafontaine, Shakespeare y Milton, Saint-Simon y Byron, Racine y Balzac; el que ha convertido los libros de historia y de crítica en verdaderos poemas dramáticos ó novelescos, donde la vida hierve más densa y palpitante que en la mayor parte de las novelas y de los dramas modernos; el que en los grandes cuadros de época y en los retratos de escritores y de políticos ha sostenido y ganado mil veces la batalla de la pluma contra el pincel. De este último Taine somos apasionados, como lo es toda la juventud de nuestros días, aun reconociendo sus defectos indudables, que nacen en parte de un abuso de fuerza, y en parte también del empeño desordenado de *hacer efecto* que á todos los franceses aqueja, aun á los que parecen más dueños de sí y más emancipados de la general servidumbre. Tales defectos (que se reducen al abuso de color, á la intemperancia pintoresca, á la acumulación fatigosa de rasgos igualmente

brillantes, pero no todos igualmente expresivos; á la ausencia de sobriedad, al entusiasmo ficticio y puramente literario, entusiasmo de cabeza cuando el corazón permanece frío; á la inundación de luz sin calor, á la violencia sistemática, á la brutalidad refinada) constituyen un tipo literario único, que pudiéramos definir «materialismo de dicción, donde cada palabra quiere ser una imagen y producir sensaciones de carne y de sangre». Exorbitancias de forma bien excusadas en un autor que cuando quiere sabe alcanzar las supremas delicadezas, las cuales parece que en boca de los fuertes adquieren más íntimo encanto.

Las ideas estéticas de Taine se hallan esparcidas en todos sus libros, lo mismo en la tesis doctoral sobre *Lafontaine y sus fábulas*, que en la *Historia de la literatura inglesa*; lo mismo en el *Viaje á Italia*, que en los dos volúmenes de *Ensayos de crítica y de historia*, donde se admiran algunas de sus páginas más perfectas. Pero el libro que con más ilación y de un modo más sistemático expone su concepto general de la belleza artística, es su *Filosofía del Arte*¹, extracto ó resumen de un curso dado por Taine en la Escuela de Bellas Artes. Este curso (según declara su autor), si se imprimiera íntegro, ocuparía diez abultados volúmenes. La indiferencia gene-

¹ *Philosophie de l'Art, par H. Taine, de l'Académie Française, troisième édition.* (Paris, Hachette, 1881; 2 tomos 8.º) En este libro están refundidos los cinco que anteriormente habían aparecido en la pequeña *Bibliothèque de Philosophie contemporaine.*

ral que en Francia reina respecto de estas nobles especulaciones de estética pura ha retraído á Taine (con ser escritor tan popular y universalmente admirado) de publicar totalmente la que quizá hubiera sido la obra maestra entre las suyas, y se ha limitado á dar á conocer cinco fragmentos que, publicados primero en forma de opúsculos sueltos, llevan los títulos de *Filosofía del Arte*, *Filosofía del arte en Italia*, *Filosofía del arte en los Países Bajos*, *Filosofía del arte en Grecia*, *Lo Ideal en el arte*. El primero y último de estos opúsculos contienen la teoría, y los tres restantes las aplicaciones. La teoría casi la conocemos ya, ó á lo menos podemos adivinarla, aunque aquí se presenta de un modo menos cerrado é intolerante que en las obras anteriores de Taine, y parece conceder más á la espontaneidad del genio artístico. El punto de partida de su método consiste siempre en reconocer que una obra de arte nunca está aislada, y que, por consiguiente, hay que indagar el conjunto de condiciones que la determinan y explican. Este conjunto ó grupo de condiciones no es uno, sino triple. Tenemos que atender, ante todo, á la obra total del artista, de la cual es un caso particular el libro, el cuadro ó la estatua de que se trata. Además, ningún artista está aislado: forma parte de un grupo cuya fuerza es mayor que la suya; pertenece á una escuela ó familia de artistas de su país y de su tiempo. Shakespeare no es un aerolito caído del cielo: en torno de él se agrupan más de una docena

de dramáticos de primer orden (Webster, Ford, Massinger, Marlowe, Ben Johnson, Fletcher, Beaumont), cuyo teatro presenta los mismos caracteres que el suyo. Aún hay que dar otro paso para llegar á la total inteligencia de la obra artística. Las escuelas, los grupos de artistas, están comprendidos en un conjunto más vasto, es decir, en el mundo que los rodea, y cuyo gusto es conforme al suyo, en el estado general de las costumbres y del espíritu público. Cada zona moral tiene su cultura y vegetación propias. Las producciones del espíritu humano, como las de la naturaleza viva, no se explican más que por su *medio*.

Y éste es verdaderamente el punto flaco de Taine, considerado como estético *teórico*. Su estética es puramente *histórica*, é *histórica de historia social*; nunca es filosófica ni dogmática; y sólo por una feliz inconsecuencia del autor llega á ser á veces técnica y artística. Pero entendida al pie de la letra, es una *filosofía del arte* dentro de la cual no caben ni el arte ni la filosofía. El historiador brillante y genial, riquísimo en pompas descriptivas, acaba por sobreponerse al pensador y al crítico, y manifiestamente se engaña á sí propio cuando cree haber dado, por ejemplo, la fórmula de la pintura italiana del Renacimiento sólo con acumular descripciones de cabalgatas, de mascaradas y entradas triunfales, relaciones de crímenes atroces, rasgos de epicureismo y de impiedad, despachos de embajadores, reglas de buena crianza

extractadas de *El Cortesano* de Castiglione... Todo esto, artística é ingeniosamente agrupado, como Taine sabe hacerlo, constituye sin duda un aproximado trasunto de la vida magnífica y sensual, lujosa y espléndida, medio platónica, medio epicúrea, inundada de alegría y de color, que llevaban en el siglo xvi los artistas y sus Mecenas, y es, sin duda, uno de los elementos que deben ser tenidos más en cuenta para la apreciación total y definitiva de aquel arte, que no podría ser rectamente estimado, ni comprendido siquiera, si previamente no conociésemos el ambiente moral en que se desarrolló. Pero todo esto junto, no solamente no da la clave del arte italiano del siglo de León X, sino que no basta para explicar la génesis misteriosa de la obra de arte menos complicada, ni mucho menos para adivinarla por el mero estudio y enumeración de las condiciones exteriores. Son datos demasiado generales, demasiado vagos, para que su aplicación al juicio estético pueda resultar decisiva y fructuosa. Siempre quedará la incógnita, el elemento individual, el *genio*, entendido de la manera menos mística que se quiera entender, pero elemento al cabo que no se explica, ni con la teoría de la raza, ni con la teoría del medio, ni con la del momento, ni con las tres combinadas. Escribe Taine doscientas páginas sobre la filosofía de la pintura italiana y otras doscientas sobre la filosofía de la escultura griega, páginas de oro ciertamente, verdadera maravilla de reconstrucción

y adivinación: el lector las recorre entusiasmado, como quien asiste á una deslumbradora fantasmagoría, y se encuentra al fin de la jornada con que nada sabe de los caracteres *estéticos* (es decir, de los caracteres propiamente *artísticos*) del arte griego ó del arte italiano, como no lo haya aprendido por otra parte ó el libro no le despierte la curiosidad de averiguarlo. Aunque la comparación sea vulgar, falta el pescado y sobra la salsa. Y no tiene la culpa de esto (como sucede en otros autores) el que Taine carezca de intuición artística sincera y trate de suplirla con fórmulas, pues vemos, por el contrario, que nadie le supera cuando, olvidándose de la consabida letanía de la *raza*, del *momento*, etc., mira con ojos enamorados las obras de arte, sin permitir que en esta contemplación se interponga nube alguna, como es de ver en muchas páginas de su *Viaje á Italia*, y en todo el incomparable tratado de *la pintura en los Países Bajos*, que es de un cabo á otro una verdadera joya de penetración, de sagacidad, de frescura y de buen gusto. ¿Pero creará de buena fe Taine que todo lo que en esas páginas verdaderamente clásicas dice sobre el colorido de Rubens y sobre la luz de Rembrandt lo ha deducido de sus meditaciones y observaciones sobre la humedad de los Países Bajos ó sobre el gran consumo de aguardiente y de cerveza que hacen sus moradores?

Taine quiere presentar su Estética como antítesis total de la Estética idealista. Comienza por no dar concepto alguno de la belleza, y á duras

penas consiente en dar concepto del arte. El método que él llama moderno estriba en considerar las obras humanas, y en particular las obras de arte, como *hechos ó productos* cuyos *caracteres y causas* son lo único que importa investigar. Pero si bien se mira, el cambio estará en el método, no en el contenido de la ciencia que se trata de exponer. Llámense leyes estéticas y principios generales de gusto, ó bien *caracteres y causas*, la mayor diferencia consistirá en deducirlos *a posteriori* y no afirmarlos *a priori*, como lo intentó la estética hegeliana. Y en realidad tampoco se salva Taine del *apriorismo*, que es una verdadera necesidad racional; puesto que antes de examinar obra de arte alguna, comienza, aunque de mala gana, por definir *el arte*, figurándose de buena fe que procede por vía experimental, pero entrando de lleno en el campo metafísico.

Por eso no admite el principio de imitación tal como le entiende el vulgar realismo, puesto que ciertas artes, como la escultura clásica, son inexactas de propósito y por su índole misma, ni admite tampoco que la obra de arte se limite á reproducir *las relaciones y mutuas dependencias de las partes de un objeto*, puesto que vemos que las grandes escuelas más opuestas (Miguel Ángel, Rubens) alteran voluntariamente estas relaciones para poner de manifiesto el *carácter esencial*, ó, dicho en otros términos, la *esencia* de las cosas. ¿Qué diferencia hay en el fondo entre esta estética con pretensiones de experimental y positivista, y la estética de Hegel? ¿Ni cómo vamos á

creer en el positivismo de un hombre que empieza hablándonos de *esencias* y de cualidades ocultas, puesto que ese carácter esencial no es otra cosa (según el mismo Taine le define) que «*aquella cualidad de la cual dependen todas las otras según relaciones fijas?*» Este carácter que en la naturaleza no siempre aparece dominante, ni aun visible, porque detienen y entorpecen su acción otras causas y le impiden desarrollarse con total energía, tiene que dominar *siempre* en el arte. El hombre conoce las deficiencias de la naturaleza, y para suplirlas inventó el arte, cuyo fin no es otro que «*manifestar algún carácter esencial, alguna idea importante, más clara y más completamente que la representan los objetos reales.*» «*Este fin le realiza empleando un conjunto de partes cuyas relaciones modifica sistemáticamente.*» Sólo es artista quien por una adivinación espontánea sabe penetrar en el fondo de las cosas con perspicacia negada al resto de los hombres.

Ni es preciso que las relaciones de partes que el arte emplea como material pertenezcan á objetos físicamente reales: basta que esas relaciones y dependencias existan de cualquier modo, aunque sean relaciones puramente matemáticas, como las de la Arquitectura, ó relaciones en parte matemáticas y en parte morales, como las de la Música.

Pertenece, pues, el arte (según la doctrina de Taine, que en toda esta parte de su libro se nos muestra como un idealista hegeliano disfrazado