

de empírico, pero no tanto que el disfraz no se le caiga á veces) á la esfera más alta de la contemplación, á la que se interesa en las *causas permanentes y generadoras*, en los *caracteres dominantes y esenciales*. Estas causas y estos caracteres no los expresa el arte como la ciencia en términos abstractos ni en áridas definiciones, sino de una manera *sensible*, que le hace á un tiempo *superior y popular*. No pertenece ni á las acciones egoístas que tienen por objeto la conservación del individuo, ni á las acciones sociales que tienen por objeto la conservación del grupo y de la especie, sino á las acciones plenamente desinteresadas y contemplativas, pero con una fuerza de expansión muy superior á la del espíritu científico, por dirigirse el arte, no solamente á la razón, sino á los sentidos y al corazón del hombre.

Después de esto, bien puede repetir Taine que «la obra de arte está *determinada* por el estado general del espíritu y de las costumbres». Siempre será verdad, como le replicó Sainte-Beuve, que para hacer tal ó cuál obra de arte no hay más que un *alma*, una forma particular de estilo: que no se dan *equivalentes* en materia de gusto, y que de cada gran poeta no existe más que un ejemplar. Lo que Horacio llamaba *divinae particulam aurae*, ni es trasmisible ni se rinde á los procedimientos de la ciencia. Nunca podrá ser la Estética «una especie de Botánica aplicada á las obras humanas, en vez de serlo á las plantas». El mismo Taine no estudia á Shakespeare como se estudia una planta: le estudia como persona

moral, procurando concentrar en una fórmula la esencia de su espíritu, y sacar de ella por deducción todas las cualidades de su obra. Tal método es absolutamente inverso del que emplean las ciencias experimentales, donde la fórmula sólo puede venir después, nunca antes, del experimento. El análisis de Taine no es más que el desarrollo y la comprobación de una síntesis algo disimulada, pero no por eso menos rígida y sistemática. Tito Livio, por ejemplo, es á sus ojos el talento oratorio transformándose en talento de historiador. ¿Puede creerse de buena fe que esta apreciación luminosa aunque incompleta sirva para reconstruir el talento de Tito Livio «como los naturalistas reconstruyen un animal fósil»? ¿Es cierto que la cualidad dominante alcanza en nosotros valor de ley única, de tal modo que, dada esta ley, sea posible prever su energía y calcular de antemano sus buenos y malos efectos? La experiencia contesta que tal pretensión de rigor científico es inasequible en las ciencias morales, y cada nueva aplicación que Taine hace de su método lo comprueba más y más. Con el talento oratorio, que es nota característica de todos los grandes maestros de la historia clásica, se obtienen en Grecia y en Roma ocho ó diez grandes historiadores, diferentes todos: uno solo de ellos es Tito Livio.

Por otra parte, puede acusarse con razón á Taine de cometer un equívoco voluntario entre las palabras *cualidad dominante* y *cualidad* ó *facultad generadora*. Quizá de esta confusión proce-



de el vicio radical de su método. La naturaleza humana es demasiado complexa para poder ser explicada por una cualidad única, aunque sea la dominante, dejando en la sombra todas las demás, que también á su manera son generadoras y no engendradas. Resulta de aquí que la obra del espíritu humano nunca puede tener la simplicidad de un tipo vegetal, ni es posible admitir que una fórmula sola, tan vaga como *imaginación, espíritu oratorio, sublimidad*, pueda darnos la clave de ninguna producción artística, ni mucho menos hacérsola adivinar antes de conocerla. Taine es incomparable crítico en sus descripciones y en sus juicios de gusto, pero no por sus fórmulas, sino á pesar de sus fórmulas, que, lejos de derramar luz, no sirven más que para tender una especie de niebla escolástica sobre las más brillantes intuiciones de su grande espíritu. Afortunadamente, el tributo que ha pagado al mecanismo y al determinismo de nuestros días es más aparatoso que real, y nunca le ha llevado á la indiferencia estética, que sería el término obligado de ese procedimiento pseudocientífico. Taine, no por virtud de su empirismo, sino por virtud de su elevada concepción del arte, que hemos probado ser más idealista de lo que se cree, tiene simpatías por todas las formas y por todas las escuelas, aun las que parecen más opuestas, y las acepta todas como manifestaciones del espíritu humano; pero no todas como bellas, ni aun en las que lo son reconoce un mismo grado de belleza. Diga él lo que

quiera, su curiosidad no es la curiosidad científica del naturalista que mira con los mismos ojos y estudia con igual interés el naranjo ó el laurel que el abedul ó la zanahoria. Para Taine no es frase vana ni alegoría mística *lo ideal en el arte*. El ideal existe con plena realidad: es *el mismo objeto real, transformado conforme á la idea*. Y así como hay jerarquía entre las ideas, la hay también entre las formas ideales, de donde infiere Taine dos consecuencias que legitiman la existencia y el valor de la ciencia estética y bastan para defenderla de todo asalto del empirismo: 1.ª que hay para cada objeto una forma ideal, fuera de la cual todo es desviación y error; 2.ª, que cabe descubrir un principio de subordinación conforme al cual pueden clasificarse las obras de arte. «En el mundo imaginario, lo mismo que en el mundo real, existen valores diversos: en crítica, como en todo, hay verdades adquiridas: todo el mundo confiesa que ciertos poetas como Dante y Shakespeare, ciertos compositores como Mozart y Beethoven, señalan el punto culminante de su arte: todo el mundo concede á Goethe la palma entre todos los escritores de nuestro siglo: nadie se la disputa á Rubens entre los pintores flamencos, ni á Rembrandt entre los holandeses, ni entre los alemanes á Alberto Durero, ni entre los venecianos al Tiziano.» Estos juicios que cada generación va confirmando, traen consigo ya presunción de definitivos, y esta presunción llega á certidumbre mediante los procedimientos críticos que vienen á



añadir la autoridad de la ciencia á la autoridad del sentido común. «Un crítico sabe en nuestros días que su gusto personal no tiene valor, que debe hacer abstracción de su temperamento, de su inclinación, de su partido, de sus intereses; que su primer talento es la simpatía; que la primera operación del historiador consiste en ponerse en el lugar de los hombres que quiere juzgar, y entrando en sus instintos y en sus hábitos, *repensar sus pensamientos*, reproducir en sí mismo su estado interior, representarse minuciosa y corporalmente su *medio*, perseguir por la imaginación las circunstancias y las impresiones que, agregándose á su carácter innato, han determinado su acción y conducido su vida... Este trabajo es susceptible de comprobación y rectificación, como todo trabajo científico, y siguiendo este método, *podemos aprobar ó desaprobar á tal ó cual artista, censurar este ó aquel fragmento de una obra, establecer valores, indicar progresos y desviaciones, reconocer épocas de florecimiento y épocas de decadencia, no arbitrariamente, sino conforme á una regla común* <sup>1</sup>.»

Porque existe esta regla común, es posible la Estética. Una obra de arte se acercará tanto más á la perfección cuanto mejor reproduzca el carácter esencial, el carácter dominante. Todas las artes son *criaturas ideales*, sometidas á las mismas leyes de formación y á las mismas reglas de crítica. Estas reglas nacen todas del *principio de la subordinación de los caracteres*, que Taine traslada en

<sup>1</sup> Tom. II, pág. 272.

cuerpo y alma de la Zoología y la Botánica al arte y la literatura. Pero lo que nos importa ahora, no es tanto el principio en sí como la afirmación de que existe un principio con carácter de ley necesaria, porque esto sólo basta para probar que el mundo del arte no está sometido al imperio de la arbitrariedad y de la anarquía.

Así como en el mundo físico es más importante un carácter cuando es más invariable y más elemental y constituye, por decirlo así, la capa más profunda del ser, así en el mundo moral, para determinar el orden de subordinación de los caracteres, no hay que detenerse en los que pudiéramos llamar *caracteres de la moda y del momento*, ni tampoco en los que duran la mitad de un período histórico, ni siquiera en los que dominan durante un período entero, sino descender á aquellos otros que son comunes á todos los pueblos de una misma raza, «fundamentos oscuros y gigantesco que cada día va descubriendo la lingüística», y llegar, por último, á los caracteres universales humanos «propios de toda raza superior y capaz de civilización espontánea, es decir, dotada de aquella aptitud para las ideas generales, que es patrimonio del hombre, y le conduce á fundar sociedades, religiones, filosofías y artes». Estos son los caracteres superiores, porque son los más estables, los más elementales, los más íntimos, los más generales. Á esta escala de los valores morales corresponde punto por punto la escala de los valores literarios. «Las capas de geología moral comunican



á las obras literarias que las expresan su grado propio de duración y de poder. » Hay una literatura de moda, que dura, como la moda, dos ó tres años; hay otra que extiende su dominio á una época entera. Hay obras superiores, aisladas entre otras inferiores de un mismo autor (el *Quixote* entre las de Cervantes, y salvando largas distancias, *Gil Blas* entre las de Le Sage, *Manon Lescaut* entre las del abate Prévost, *Robinson* entre las de Daniel de Foe). Si se recorren las grandes obras literarias, veremos que todas ellas expresan un carácter profundo y duradero; y resumen, digámoslo así, «ora los principales rasgos de un período histórico, ora los instintos y facultades primordiales de una raza, ora algún fragmento del hombre universal, y esas fuerzas psicológicas elementales, que son las últimas razones de los acontecimientos humanos».

El mismo principio de subordinación que rige los caracteres morales, rige también los caracteres físicos y su manifestación por medio de los valores plásticos. No son obras artísticas de primer orden aquellas cuya perfección se cifra en representar el vestido á la moda ó el vestido en general; no lo son tampoco las que (como vemos en Hogarth y otros maestros ingleses) se ciñen á manifestar las particularidades de profesión, de condición, de carácter y de edad histórica; lo esencial en el cuerpo vivo es el mismo cuerpo vivo; todo lo demás es accesorio y artificial. «La belleza de una obra plástica es

ante todo plástica, y siempre se rebaja un arte cuando, desdeñando los medios de interesar que le son propios, toma prestados los de otro arte.» Cuanto más grande sea el artista, más profundamente manifestará el temperamento de su raza, extractando y amplificando lo esencial del ser físico, así como el poeta extracta y amplifica lo esencial del ser moral. Las potencias soberanas y dominadoras, las potencias elementales de la Naturaleza, es lo que en el fondo expresan todas las obras maestras.

Pero los caracteres no se estiman sólo por el grado de su importancia, sino también por su valor moral y su eficacia civilizadora, por lo que Taine, con extraña palabra, llama su *beneficencia*. Una nueva escala se establece de esta manera, según que los caracteres son más ó menos nocivos ó saludables, y contribuyen á destruir ó á conservar la existencia. Todos los caracteres de la voluntad y de la inteligencia que ayudan al hombre para la acción y para el conocimiento, son benéficos, y maléficos sus contrarios. «Los caracteres benéficos son fragmentos del hombre ideal.» El carácter *benéfico* por excelencia, el primero de todos en la escala, es la facultad de amar, tanto más bella cuanto más se dilata la esfera de su objeto (amor de patria, amor de ciencia, amor de humanidad).

A esta clasificación de los valores morales corresponde una clasificación de los valores literarios. *En igualdad de condiciones de ejecución*, será superior la obra que exprese un carácter



benéfico á la que exprese un carácter maléfico. En el grado más bajo están los tipos predilectos de la literatura realista y del teatro cómico: los personajes egoístas, necios, vulgares, los cuales, sin embargo, adquieren valor estético cuando sirven de contraste y ayudan á poner de resalto una figura principal, ó cuando el poeta, excitando contra ellos la risa vengadora, restablece el orden afeado por la presencia de sus defectos y ridiculeces. Aun así el espectáculo de estas almas acaba por dejar en el lector un vago sentimiento de fatiga, de disgusto y aun de irritación y amargura.

Superiores á éstos, aunque todavía limitados é incompletos, aparecen aquellos tipos poderosos, pero desequilibrados, en los cuales una pasión, una facultad, una disposición cualquiera de espíritu ó de carácter, adquiere un desarrollo monstruoso, que constituye una verdadera hipertrofia. Tales son la mayor parte de los personajes trágicos, especialmente los de Shakespeare, y tales los de la *Comedia Humana* de Balzac.

En una esfera superior, inasequible casi al arte de las épocas cultas y refinadas, están los héroes verdaderos, los tipos de perfección, los Héroes y los Dioses, las criaturas verdaderamente *ideales* de la poesía épica y popular. Cada pueblo tiene los suyos, sacados de sus entrañas, alimentados con sus leyendas; y son á modo de genios bienhechores, destinados á conducir y proteger á su raza por los desiertos de la historia.

También en el orden físico cabe un orden y jerarquía de caracteres *benéficos*, que luego las artes plásticas trasladarán al mármol ó al lienzo. La salud y el vigor físico, la integridad del tipo natural, las aptitudes atléticas y la preparación gimnástica, son indicios de nobleza y de salud moral, que en vano se buscarían en los tipos deformes, extenuados y cadavéricos del arte bizantino, ni en los tipos sanos, pero imperfectos, vulgares y groseros del arte flamenco. No hay que decir que Taine, idólatra de la escultura griega y secuaz acérrimo de la doctrina de Lessing, no sólo pone el punto más alto de la perfección artística en los mármoles del Parthenon, en la Venus de Milo ó en la Juno Ludovisi, sino que habla con marcado é intolerante desdén de todo lo que se aparta de este tipo de perfección y serenidad olímpica.

Después de estudiados los caracteres en sí mismos, resta considerar el modo de su acción y transformación en las obras de arte, y aquí Taine establece una tercera y última escala de valores, conforme al grado de *convergencia de los efectos*. Esta convergencia falta muchas veces en la naturaleza; pero nunca falta en las obras de los grandes artistas: por eso sus caracteres son más poderosos que los caracteres reales, aunque están compuestos de los mismos elementos.

«La ley de convergencia se aplica lo mismo á los detalles que á las masas: se agrupan las porciones de una escena para producir cierto efecto: se agrupan todos los efectos para el desen-



lace : se construye la historia entera, teniendo presentes las almas que se quieren poner en escena. La convergencia del carácter total y de las situaciones sucesivas manifiesta el carácter hasta el fondo y hasta el término, conduciéndole al triunfo definitivo ó á la catástrofe final.» Y todavía el efecto del estilo debe concordar con los demás efectos para que la impresión final sea la más grande posible. *Manifestar concentrando*, tal es la última fórmula de esta concordancia de efectos, y también la última fórmula del arte.

Hemos expuesto rápidamente la parte teórica de la Estética de Taine, sin descender por el momento á sus aplicaciones históricas, que exceden en mucho al valor de la teoría, y que no siempre se enlazan rigurosamente con ella. Pero la teoría misma, tal como es, mixta de positivismo y de idealismo, aquejada por una contradicción interna (que más ó menos se extiende á todos los trabajos especulativos de Taine), y expuesta además de un modo hartamente fragmentario, á pesar de las continuas repeticiones con que su autor pretende inculcarla, alcanza un grado de precisión científica que vanamente buscaríamos en ninguna otra estética francesa, aunque todavía diste mucho de los pacientes análisis y de las profundas síntesis alemanas. El vigor de pensamiento con que Taine ataca de frente y resuelve, aunque con solución incompleta, el problema del ideal, y la lucidez con que ordena sus grados y momentos conforme á los valores de la escala física y moral, le pone á cien codos de

altura sobre el mismo Jouffroy, tan elogiado por él, y de contado á una distancia inconmensurable de los declamadores elocuentes como Lamennais, y de los estéticos *de buen lenguaje* como Lévêque.

## IX.

*Ensayos de Estética positivista (Véron). — Trabajos de Dumont, Philbert y Michiels sobre « la risa » y lo « cómico » — Ensayo de G. Séailles sobre el « genio » en el « arte ». — Estudio de Krantz sobre la estética cartesiana.*

Descender más parece enteramente inútil. Conocidas las lecciones de Taine, apenas hay sufrimiento para leer ningún otro libro francés sobre filosofía del arte. ¿A qué dar importancia á tan incoherentes rapsodias, cuyos autores se han limitado las más de las veces á estampar sobre el papel lo primero que se les ha pasado por las mientes, creyendo de buena fe que con esto construían una teoría, la cual ciertamente no valía ni más ni menos que las teorías antecedentes y subsiguientes engendradas por el mismo procedimiento de espontaneidad racional? De todas ellas puede decirse algo semejante á lo que se dijo de la *Henriada* de Voltaire al tiempo de su aparición: «Es la mejor epopeya que ha salido este año». Con la portentosa habilidad que los franceses poseen para escribir de un modo agradable y hacerse leer dondequiera, aunque nada enseñen, cual-