

obra y no saber cómo representarlo á fin de que los demás lo vean como nosotros; es fácil también saber la forma con que debe representarse el asunto para que los demás lo vean, y así y todo no poder componer un conjunto claro y exacto con todo ello: esto es lo que reclama la composición interior de la obra, y esto lo que se adquiere mirando sin cesar al mismo asunto, no pasando á ejecutar exteriormente nada sin haber vencido por completo dicha dificultad.

5. Puede, por tanto, asegurarse que cuando no precede este concienzudo trabajo á la ejecución exterior de la obra, ó lo que es lo mismo, cuando el artista no ve en su interior, más ó menos claramente, el conjunto de la obra antes de empezar á hacerla, es materialmente imposible que en ella exista la inspiración, pensamiento y amor, que sólo se siente por lo que es vida de nuestra vida y alma de nuestra alma.

6. Todo artista que no disponga sus obras con la preparación anterior, ó que aspire sólo á copiar una obra ajena ó un pensamiento que no es el suyo, se convertirá en un artista mecánico, pues que no habiendo sido engendradas por su alma, no serán queridas ni sentidas con ese amor paternal que se siente por los propios hijos.

7. El procedimiento señalado es hartó más difícil que el seguido ordinariamente; pero sólo á tal costa se puede ser artista verdadero y abandonar ese terreno frívolo y de una infecunda y mal entendida imitación.

## Lección XV.

1. Diferencias entre la copia y la imitación.—2. Requisitos que exige esta última.—3. Ejemplos prácticos para su comprobación.—4. Consecuencias que se desprenden de confundir la imitación con la copia.—5. El verdadero fin del arte bello rechaza la copia.—6. A qué conduce la copia y á qué la imitación en las bellas artes.—7. Cómo debe entenderse la imitación de los buenos modelos.

1. Así como la copia aspira á la identidad, la imitación aspira á la semejanza. Se copia un objeto material, pero no es fácil extender esta cualidad á los objetos del mundo espiritual, los cuales sólo pueden ser imitados.

2. La imitación no supone, como la copia, falta de pensamiento y de propia originalidad; la imitación exige sólo constante observación de la cosa que se intenta expresar, y claro es que la percepción de esta misma cosa hará que el artista se interese por ella, en cuyo caso ya no es la cosa exterior la que ejecuta, sino la que él mira y siente en su propia personalidad.

3. Así se comprende que para expresar el amor paternal no sea la copia de éste ó del otro ejemplo



ó cuadro que la vida real nos suministra todos los días lo que el verdadero artista intenta trasladar á nuestra vista, sino la idea que estos mismos ejemplos ó cuadros van en él construyendo y perfeccionando, la cual, aunque convenga con la naturaleza, no sólo no la copia, sino que la idealiza y supera.

Los que confunden la imitación con la copia, entienden que el fin del arte es la mera representación de la realidad, y esto, sobre ser falso, conduce á consecuencias funestas para el fin educador del mismo.

Si el fin del arte es, según lo dicho, la manifestación de la belleza, se comprende que, pues todo lo que á cada momento presenciarnos en esta vida no es bello, copiar servilmente esta realidad, sería, en épocas dadas, erigir el arte en escuela de corrupción y de inmoral enseñanza.

El arte, pues, no copia, sino que imita: la copia conduciría á ese realismo escéptico é inmoral que en ocasiones dadas se apodera de la inteligencia y del corazón humano: la imitación, por el contrario, reúne á todos los artistas para que estudien en la naturaleza lo que en ella se da de bello y perfecto, á fin de que lo manifiesten ó expresen á los demás.

En este sentido todos acuden á un mismo punto para elevar su pensamiento é inspiración: por eso los que mejor han consultado é interpretado esa naturaleza, que son los grandes artistas, son á su vez los más estudiados é imitados, sin que esto suponga que se olvide ó pierda de vista aquello mismo que ellos á su vez imitaron.

## Lección XVI.

1. Partes que abraza la ejecución exterior de la obra artística.—2. A qué se da el nombre de disposición.—3. Diferentes nombres que toma.—4. Requisito preliminar para empezar la obra.—5. Regla importante sobre la disposición.—6. Defectos á que da lugar el atropello de esta primera parte de la obra.—7. Cómo debe desarrollarse la disposición ó plan de la misma.—8. Opinión de algunos críticos sobre este punto.

1. La ejecución exterior y definitiva de la obra, abraza también tres grados ó momentos capitales que se denominan, *disposición, elucubración y corrección*, los cuales estudiaremos sucesivamente.

2. Llámase disposición al trabajo preliminar con que el artista comienza la ejecución de su obra, y el cual consiste en fijar los puntos capitales de su composición, á fin de tener á la vista lo que después ha de ir desarrollando minuciosamente.

3. Este trabajo preparatorio toma indistintamente los nombres de *minuta, borrador, croquis, boceto, plan*, etc., nombres todos que indican claramente el objeto á que se destina, y la índole del arte estético que se cultiva.

9820



4. Para empezar la producción externa de la obra, se requiere ya el dominio completo del material que reviste cada una de las artes, pues que sin tal requisito, dicho se está que no saldría la composición de la mente del artista. El estudio y perfección de este medio particular y exclusivo de expresión, es el que corresponde á cada una de las artes llamadas estéticas.

5. Conviene no olvidar que la disposición de la obra, que viene á ser un claro contorno de la misma, debe fijarse lo más claramente posible en el borrador y boceto de que estamos tratando, con la seguridad de que cuanto más feliz sea dicho contorno, mayor facilidad habrá después para concluirlo definitivamente.

6. No debe, pues, apresurarse el artista en dejar de la mano, por ligereza ó presunción, este primer trabajo, ni tampoco en retocarle y perfeccionarle, sino antes al contrario, debe detenerse hasta agotar toda su concepción, pues que sólo así entrará con pensamiento determinado á hacer lo que intente hacer.

7. Debe también hacerse el boceto ó plan, no de una parte aislada de la composición, y después de otra y así sucesivamente hasta su terminación, sino de toda ella en su conjunto, por más que después se estudien y amplien los detalles de cada una de sus partes, á fin de empezar con la mayor preparación posible el trabajo último y definitivo.

8. Muchos artistas creen inútiles tales precep-

tos, creyendo pueden suplirse con ventaja por el momentáneo fuego é inspiración que debe sentirse; pero olvidan que cuando la imaginación recae sobre objetos vagos é indeterminados, más que inspiración es delirio, y olvidan también que cuanto con más claridad se bosqueje en el alma del artista el objeto de su inspiración, más verdadera será y más durable.

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN  
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA  
"ALFONSO REYES"  
Año. 1925 MONTERREY, MEXICO



## Lección XVII.

1. En qué consiste la elaboración de la obra.—2. Consecuencias que produce el empezar por este segundo momento.—3. Procedimiento que debe seguirse para ejecutar bien la obra.—4. Tercer momento de la obra ó corrección.—5. Cómo se perfecciona ésta.—6. Procedimiento que debe seguirse para corregir con acierto.

1. El segundo momento de la ejecución de la obra es la elaboración, la cual consiste en el completo ejercicio de todos los materiales de que la obra se compone, y en la aplicación ordenada de las facultades del artista para ir acabando definitivamente cada una de las partes de la composición.

2. A menudo sucede que el artista se coloca, como de un salto, en este último término, empezando por donde debiera acabar, ó, mejor dicho, sin la preparación por nosotros señalada; entonces, ó se deja llevar de lo poco ó mucho que ve del asunto y trabaja sin orden y sin plan siguiendo el estímulo de su propia excitación, ó apela á medios irracionales para que dicha excitación aumente y con ella la claridad de su asunto, para lo que no duda á veces en apelar al efecto que producen las bebidas alcohólicas, ó á otros me-

dios que puedan igualmente sobreexcitarle. Tal error reconoce por origen el confundir el lastimoso estado ya dicho, con el de la verdadera y fecunda inspiración.

3. La obra artística debe irse ejecutando con la vista fija en la concepción y representación: cuando al artista se le oscurezca la concepción ó asunto, debe dejar la obra por carecer de plan y guía, así como cuando la representación pierde el claro contorno con que debe estar grabada en su fantasía, debe igualmente abandonarla, si es que no se quiere perder el tiempo haciendo indigestas digresiones y ridículas frivolidades.

4. La corrección es el último momento por que pasa la obra artística, y la cual consiste en despojar á ésta de todo descuido ó inadvertencia en que se haya podido incurrir.

5. A medida que los conocimientos del artista sean más claros y su preparación más sólida, será la corrección más acertada y escrupulosa, por lo mismo que su objeto es sólo poner en práctica todo lo hasta aquí preceptuado.

6. No debe hacerse la corrección á seguida de terminarse la obra y cuando todavía se está bajo la influencia de la parcialidad y cariño que inspira todo lo que es de uno mismo, sino antes bien, después del tiempo necesario para distraer nuestro ánimo de aquel pensamiento que durante largo tiempo nos ha absorbido, único modo de que pueda el artista quedar libre para retocar y apartar lo que poco antes hubiera creído una profanación.



## Lección XVIII.

1. Medios de que dispone el artista para la producción interior y exterior de la obra.—2. Aplicación de cada uno de ellos.—3. Material artístico acomodado á cada una de las bellas artes.—4. Cualidades del artista: genio, talento ó inspiración.—5. A cuál de los dos elementos de que se compone el hombre corresponde el conocimiento.—6. Cosas que el hombre puede conocer y por qué medios.—7. Resultado de esto: ideas, juicios y racionios.—8. Diferencia entre la razón y la idea.—9. Asuntos que debe elegir con preferencia el artista para sus obras.—10. Importancia del cultivo y desarrollo de la razón en las bellas artes.

1. El artista estético, como el mecánico, necesitan instrumentos adecuados para la producción interior y exterior de la obra; estos instrumentos son en las artes bellas, la *razón*, la *imaginación* y el *entendimiento*, para lo primero, y el *dominio del material artístico*, para lo segundo.

2. La razón se aplica preferentemente á la concepción ó asunto, la imaginación á la representación del mismo, y el entendimiento á su mutua y armónica composición.

3. El material artístico varía en cada una de

las bellas artes, siendo para la arquitectura y escultura la piedra, madera, yeso, etc.; y para la pintura, música y literatura, el color, sonido y palabra, respectivamente.

4. Entre los artistas puede predominar el desarrollo de uno ú otro de los antedichos instrumentos, dando esto lugar á que se les califique con los nombres de artistas de *genio*, de *inspiración* y de *talento*, según el que predomine en ellos sea la razón, la imaginación ó el entendimiento.

Estudiaremos elementalmente la educación y desarrollo de cada uno de estos instrumentos ó poderes del alma, y de cada una de estas cualidades.

5. De los dos elementos de que se compone el hombre, ó sea alma y cuerpo, todos afirmamos que es el alma y no el cuerpo la que conoce.

6. Mas todo lo que el alma puede conocer es: ó las cosas y sus propiedades, ó las relaciones que las cosas y las propiedades tienen entre sí. Cuando el alma se aplica á conocer lo primero, se la llama *razón*; cuando se aplica á conocer lo segundo, *entendimiento*; y cuando se habla del alma que conoce, pero sin expresar á qué cosas se aplica su conocimiento, se llama *inteligencia*.

7. A su vez, los conocimientos que adquirimos por medio de la razón se llaman *ideas*, y los adquiridos por medio del entendimiento, *juicios* y *racionios*.

8. Será, pues, la *razón el poder que tiene el alma para conocer las cosas y sus propiedades*, así



como las ideas son *las representaciones de estas mismas cosas y propiedades*, que serán verdaderas si conforman con la realidad, y falsas si lo contrario.

9. Ahora bien: el artista puede escoger con preferencia para sus asuntos, ó las cosas que *agradan* más á la generalidad de sus contemporáneos, ó las cosas que tienen más *valor*, independientemente de tal gusto. El que hace lo primero, prostituye el arte y deja de ser artista estético, por más que así consiga favor y riqueza; el que hace lo segundo, cumple con el deber que el fin de su profesión le exige, por más que la envidia y la ignorancia le preparen sinsabores y angustias.

10. En resumen: el cultivo y desarrollo de la razón en el artista es cuestión fundamental y de la mayor importancia, por lo mismo que la elección del asunto se refiere á la región de las ideas, y éstas aumentan y se esclarecen con dicha preparación. Por eso no se puede esperar de artistas cuya razón sea vulgar, frívola é insubstantial, asuntos que sean elevados, transcendentales y humanamente civilizadores.

## Lección XIX.

1. En qué consiste la imaginación.—2. Oficio de este instrumento ó poder artístico.—3. En qué consiste el entendimiento y su eficacia en la ejecución de la obra.—4. Punto de partida y fin último del arte.—5. Primera consecuencia que produce la ignorancia sobre este punto.—6. Segunda consecuencia sobre lo mismo.

1. El segundo instrumento de que se vale el artista para dar forma sensible á su asunto ó representarle exteriormente, se llama imaginación. Consiste ésta *en el poder que tiene el alma para dar forma material ó geométrica á todo aquello que carece de ella, como la justicia, bondad, resignación, etc., etc.*

2. La imaginación, á manera de espejo, refleja los gustos é ideas de cada cual: si se quiere que lo que ella refleje sea noble y bello, debe antes serlo el original. El hombre sensual y grosero reflejará siempre lo que él es. La educación, pues, de la imaginación artística, sólo se conseguirá perfeccionándose el mismo artista; jamás con serviles é infecundas imitaciones.



3. El tercer instrumento que necesita el artista para unir y armonizar el asunto y la representación, se llama entendimiento. Consiste, como ya se ha dicho, *en el poder que tiene el alma para relacionar y ordenar entre sí las partes de que se compone alguna cosa ú obra.*

4. En el arte hay que tener siempre presente los dos puntos extremos que debe relacionar el artista, y que son el mundo en que él vive y el mundo que su razón vislumbra y desea. El primero está lleno de debilidades é imperfecciones; el segundo de inaccesibles dificultades: el primero le dice lo que las cosas son ordinariamente; el segundo lo que deben ser. Partir, pues, de la realidad que rodea al artista para terminar presentando el ideal de belleza á que dicha realidad debe aspirar, tal es el grandioso resultado que puede conseguirse con un concienzudo y bien educado entendimiento.

5. Sucede á menudo que el artista busca asuntos en otras épocas y aun civilizaciones, pareciéndole poco bello lo que á su alrededor existe. Esto prueba pobreza de entendimiento y falta de ideas personales, sin cuyos requisitos el artista atraviesa la vida sin ideal, y, por tanto, sin misión grande que cumplir, á no entenderse por tal su propio bienestar.

6. Acontece también que muchos artistas, por el contrario, miran con desdén la exigencia de una seria y concienzuda preparación artística, creyendo presuntuosamente que el arte sólo tien-

de á imitar, para lo que basta ejecutar y practicar mucho: tales artistas rebajan el arte estético á la categoría de arte mecánico. Las consecuencias de ambas opiniones son desastrosas para la moral y para el arte bello.



## Lección XX.

1. De qué dependen el genio, el talento y la inspiración.—2. Aceptaciones diferentes de la palabra genio.—3. Su definición.—4. Atributo esencial del genio.—5. De dónde procede y en dónde se alcanza el genio.—6. Reglas para impedir el extravío del genio.

1. Entre los artistas predomina el desarrollo de uno ú otro de los instrumentos anteriormente explicados: esto da lugar á que se les califique con los nombres de artistas de *genio*, de *inspiración* y de *talento*, según sea la *razón*, la *imaginación* ó el *entendimiento* lo que en ellos sobresale.

2. La palabra genio tiene diferentes acepciones, pues unas veces se toma como sinónima de carácter, como cuando se dice *genio pacífico*, *irascible*, etc.; otras se representan con ella ciertas divinidades menores que, según el politeísmo antiguo, presidían al nacimiento de los hombres, influyendo en ellos toda su vida de un modo adverso ó favorable; y otras, finalmente, se toma como *potencia creadora* en ciencias, letras y artes. El primer sentido es *familiar*, el segundo *religioso* y el tercero *artístico-científico*.

3. Conforme este último punto con nuestra

doctrina, podremos definir el genio como el *predominio y desarrollo en el artista del instrumento ó poder á que hemos dado el nombre de razón*.

4. El atributo del genio es ver de una simple ojeada las cosas en su conjunto, apreciando asimismo el valor de sus propiedades, pero sin perderse ni pararse en el laberinto de sus detalles. Esta cualidad comunica al hombre que la posee una fuerza y decisión mágica y avasalladora.

5. Aunque el arte no crea ni suple el genio, y aunque la ciencia ignora dónde se alcanza y de dónde lo trae á este mundo el mortal que lo posee, la ciencia y el arte están conformes en afirmar que el camino que casi siempre recorre el verdadero genio con su portentosa y privilegiada intuición, es el mismo que señala el arte con sus reglas y la ciencia con sus principios.

6. Los medios para impedir que el genio se extravíe son los ya dichos al hablar de las reglas, ó sean la observación de la realidad, el conocimiento de los buenos modelos y el estudio de las reglas artísticas.



## Lección XXI.

4. Sentido familiar de la palabra inspiración y en qué consiste.—2. Fundamento de la misma.—3. Consecuencias que resultan de dicho fundamento.—4. Inspiración verdadera y falsa.—5. Grados de la primera.—6. Inspiración concertada ó serena y febril ó calenturienta.

4. El sentido familiar llama hombre *inspirado* al que posee sorprendente facilidad para ejecutar alguna obra ó empresa de importancia: nosotros hemos visto que consiste *en el predominio y desarrollo de la imaginación*, siempre que ésta se halle influida y estimulada por elevados y enérgicos sentimientos.

2. El fundamento de la inspiración es la *impresionabilidad* y la *espontaneidad* humanas: la unión y combinación de estas dos fuerzas constituye la *inspiración*.

3. De esta ligera afirmación resulta:

1.º Que la inspiración es la fuerza del espíritu aplicada á los objetos que nos impresionan.

2.º Que tanto mayor será ésta, cuanto mayor sea el interés y fuerza de la misma impresión.

3.º Que todo hombre impresionable es, por el

hecho de tal, artista, pues los grandes afectos y las impresiones que nos causan las catástrofes humanas, y los espectáculos de la naturaleza, son el origen de las obras literarias.

Y 4.º Que la inspiración que aquí estudiamos es la misma que todo hombre debiera educar por referirse á objetos bellos; pues la relativa á objetos torpes y groseros no constituye inspiración, sino *pasión* y *servidumbre*.

4. Todas las clases de inspiración pueden reducirse á dos, que son: *inspiración verdadera ó natural*, é *inspiración falsa ó artificial*. Será *verdadera*, si su aparición y ejercicio dependen de la legítima impresionabilidad que causa en el artista el objeto; será *falsa*, si á falta de esta legítima impresionabilidad apela á exterioridades y ficiones siempre pobres y ridículas.

5. La inspiración verdadera puede revestir diferentes grados, según ponga en ejercicio todas nuestras actividades ó una sola de ellas.

6. En el primer caso, la inspiración es *concertada ó serena*, y resulta del armonioso orden con que se ponen en ejercicio todas las facultades del artista; en el segundo es *febril ó calenturienta*, y debe su origen al ejercicio casi exclusivo de estas facultades, por lo que su uso engendra pocas veces obras bellas.