

L

4901

Sg (A) P IX-5

**BIBLIOTECA
ECONÓMICA FILOSÓFICA**

VOLUMEN XLI

BIBLIOTECA ECONÓMICA FILOSÓFICA

2 REALES TOMO

OBRAS PUBLICADAS

Volúmenes.

- I. PLATON. *Diálogos socráticos.* (2.^a ed.)
- II. DESCARTES. *Discurso del método.* (2.^a ed.)
- III. KANT. *Metafísica de las costumbres.* (2.^a ed.)
- IV. SCHELLING. *El principio divino.* (2.^a ed.)
- V. LEIBNITZ. *La monadología.*
- VI, VII y VIII. SPINOZA. *Tratado teológico político*
- IX. SANZ DEL RIO. *El idealismo absoluto.*
- X. ROUSSEAU. *Del contrato social.* (2.^a ed.)
- XI. LAMENNAIS. *El libro del pueblo.*
- XII y XIII. SANTO TOMÁS. *Teodicea.*
- XIV. EPICTETO. *Máximas.*
- XV. RICHTER. *Teorías estéticas.*
- XVI. PASCAL. *Pensamientos.*
- XVII. FENELON. *El ente infinito.*
- XVIII y XIX. PLATON. *Diálogos polémicos.*
- XX. CICERON. *De la República.*
- XXI. MARCO AURELIO. *Los doce libros.*
- XXII. DESCARTES. *Meditaciones metafísicas.*
- XXIII y XXIV. ARISTÓTELES. *Política.*
- XXV. KEMPIS. *Imitación de Cristo.*
- XXVI. F. GINER. *Estudios sobre educación.*
- XXVII. LUIS VIVES. *Introducción a la sabiduría.*
- XXVIII y XXIX. KANT. *Crítica de la razón práctica.*
- XXX, XXXI y XXXII. COMTE. *Catecismo positivista.*
- XXXIII. MAQUIAVELO. *El príncipe.*
- XXXIV. CONDILLAC. *Lógica.*
- XXXV. DIDEROT. *Obras filosóficas.*
- XXXVI XXXVII y XXXVIII. FICHTE. *Doctrina de la ciencia.*
- XXXIX. HARTMANN. *La Religión del porvenir.*
- XL. SAN GERÓNIMO. *Epístolas selectas.*
- XLI. U. G. SERRANO. *Crítica y Filosofía.*

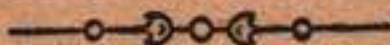
BIBLIOTECA ECONÓMICA FILOSÓFICA

VOLÚMEN XLI

CRÍTICA Y FILOSOFÍA

POR

U. G. SERRANO



MADRID 1888

DIRECCION Y ADMINISTRACION

Plaza del Progreso, 3, 2.^o

Teléfono 1.043

San

R. 4951

Queda hecho el depósito que marca la ley

Madrid, 1888.—Imp. de R. Angulo, San Vicente, 76.

AL LECTOR.

El inteligente editor de esta Biblioteca tiene el propósito de unir á la publicacion de las *Obras clásicas*, donde se hallan esparcidos los frutos sazonados del pensamiento filosófico, la de *Obras Contemporáneas*, que den por lo ménos idea de algunos de los múltiples problemas que solicitan hoy la atencion de científicos y pensadores. Ha recurrido para ello á la competencia y laboriosidad del señor Giner de los Rios, que ha enriquecido la coleccion con sus *Estudios sobre Educacion*, y á dar á conocer en nuestra lengua el génio y espíritu crítico de Hartmann, con la traduccion de la *Religion del Porvenir*, y despues ha ba-

jado el diapason hasta el límite de recurrir al autor de estas líneas para honrar su nombre, haciéndole figurar entre los citados y otros no ménos ilustres, movido, más que nada el benévolo editor, por la devocion que consagramos á la verdad y por el interés (ya que no acierto) con que procuramos seguir el proceso del pensamiento.

El libro, á que sirven de introduccion estas consideraciones, ha sido confeccionado con una série de artículos sueltos ó trabajos llevados á cabo, con ocasion de determinadas lecturas, y que ni en sí mismos, ni en su conjunto ofrecen punto de conexion. Pero su sentido general, fácil de percibir, áun sin el ingenio de aquel que *lee entre líneas*, obedece á la conviccion sincera del que entiende

que el filósofo no puede, ante el estado actual de la cultura, ser *sinópticos*, como decía Platon, porque la reconstrucción y síntesis, alma-mater del pensamiento especulativo, se malogra, no bien se produce, efecto principalmente de la amplia extensión que adquiere el saber positivo, especie de río sin cáuce, con corriente desbordada, que no han podido dominar ni el génio de Hartmann, ni las audacias conjeturales del Transformismo, que, atento á la forma serial y al *cómo* se producen los fenómenos, olvida el *cuale* ó lo asume y supedita al *quantum*. Parece en efecto que los dos ensayos, si gigantescos, malogrados de Hartmann y de Hæckel, prueban de momento al ménos que se ha cerrado el ciclo de las construcciones especulativas con aquella inmensa ca-

tedral del pensamiento ideada por Hegel. Y sin embargo el pensador que interpreta y sistematiza el saber positivo presiente la necesidad de una reconstrucción, que sirva de *spiritus intus* y de centro informador al inmenso arsenal de la experiencia. Interin el *Verbo se hace carne*, el vuelo del pensamiento vá bordeando aquel olvidado cáuce de la crítica kantiana y señalando ya exigencias, ya caracteres, ahora condiciones, luego bases de la verdad filosófica, sin rebasar la ley de la circunspección científica, ni los límites de la *perennis philosophia* de Leibnitz. //n

A semejante sentido obedecen (al ménos en la intención, pues el resultado y el éxito, la competencia del lector habrá de estimarlo) las páginas de *Crítica y Filosofía*. Lo mismo en

lo crítico que en lo afirmativo se procura poner de manifiesto que la exigencia fundamental de la verdad reside en el nexo ó principio de unidad que ha de servir para comparar nuestras percepciones con la realidad de lo percibido. Para concebirlo, el pensamiento contemporáneo *felizmente secularizado y abierto*, como dice Siciliani, á toda nueva investigación, vá gradualmente percibiendo los puntos de avance que la especulación y la experiencia (las personificaciones perdurables del dualismo lógico) conquistan á cada momento, acercándose recíprocamente para determinar conexiones cada vez más íntimas, de las cuales surge la unidad presentida en lo que hoy se denomina el *Método intuitivo* como explicación razonada y acorde de lo especulativo y de lo

empírico. Resulta en efecto que, áun-
 dando por buena y aceptable la afir-
 macion de que la vida psíquica co-
 mienza ó tiene por base los reflejos,
 no es ménos cierto que la vida inte-
 lectual (y por tanto la psíquica) ad-
 quiere la forma superior de su expre-
 sion en la síntesis y en el concepto,
 de suerte que el problema ontológico
 y el lógico coincidirán, reconociendo
 que la *intuicion* es el principio unifi-
 cador de las investigaciones experi-
 mentales y de las anticipaciones es-
 peculativas.

Análogo espíritu de interpretacion
 nos guía en las excursiones que como
attachés nos permitimos en la Crítica
 artística. Reconocido el arte empíri-
 ca é idealmente como un exceso de
 energía (que por lo mismo se refiere
 su origen al juego) que se produce

Concepto
 del arte

cada vez con más perfecta adaptación á la realidad que nos excita é impresionada, donde halla el génio la idea que le inspira, confirmando de este modo la libre concepcion de Kant y Schiller, que consideran el arte como *finalidad sin fin*, resulta evidente que el arte secularizado, lo mismo que la ciencia, tiene por fin inmediato y directo producir la belleza como eco sintetizado del ritmo que la realidad que nos impresiona ofrece á todo aquel que, segun la frase de Mawsdley, sabe percibir y sentir la emocion ante la silenciosa armonía del movimiento universal. Pero pagado semejante tributo á la teoría del arte por el arte ó mejor del arte por la belleza, siempre deberemos tener presente lo complejo de la vida y lo sintético de la realidad, constituidas por conjunto y

série gerárquica de elementos y factores, entre los cuales actúa la gran energía del espíritu colectivo, que denominamos arte bello. Obvio es por demás que efecto de semejante solidaridad, el arte, cuyo fin sustantivo es la belleza, *trasciende* á las restantes esferas y relaciones de la vida y que esta nueva cualidad avalora que no amengua su importancia y ofrece además ocasion favorable para que la ciencia y el arte cumplan aquella noble mision, que, con hermosa frase, les encomendára el inolvidable Moreno Nieto, señalándoles ámplios derroteros para entonar un eterno *Sursum corda*, si han de servir, como él generosamente anhelaba, á la *cura de almas*.

U. GONZALEZ SERRANO.

INFLUENCIA
DE LA DOCTRINA ARISTOTÉLICA
EN LA
HISTORIA DE LA FILOSOFÍA.

Aristóteles era llamado por su maestro Platon «el lector y la inteligencia de la escuela», fué más tarde estimado en toda la Edad-Media *magister*, después, aún producida la reacción obligada contra su imperio absorbente en las escuelas, se reconoció su inmenso y enciclopédico saber, utilizable hasta en la hora presente. Llena, pues, el nombre de Aristóteles todo el largo y dilatado trayecto de la historia intelectual. Se podría aplicar á la obra de Aristóteles lo que decía de sus escritos un historiador griego «es obra para todos los tiempos.» La verdad depositada en los libros de Aristóteles luce, á través de los siglos, lo mismo que el primer día, tan pronto como el espíritu humano se la asimila, prestándola nueva vida, al par que enriqueciendo su pensamiento. La filosofía de Aristóteles constituye parte integrante de la filosofía moderna (lo mismo que la de Platon). La antigüe-

dad de los textos originales, la múltiple y contradictoria interpretación de los comentadores, la oscuridad de sentido de algunos de sus pensamientos, y sobre todo la influencia constante de sus ideas en el mundo, todo, todo contribuye á rodearla del gran prestigio que le presta la consagración del tiempo. Parece que no se concibe hoy hombre culto, sea la que quiera la rama de la ciencia ó del arte que merezca su preferencia, si no ha emprendido una larga peregrinación espiritual á la culta Grecia. Interés histórico indudable posee para la filosofía el conocimiento de la de Aristóteles, cuyas ideas fundamentales se agitan aún, si bien con nombre distinto, en todos los problemas que la época contemporánea examina y discute más ó menos apasionadamente, fenómeno fácil de concebir y explicar, luégo que se observa el dilatado abolengo de toda cuestión filosófica, que refiere su entronque primordial á los dos grandes discípulos de Sócrates, á Platon y Aristóteles. La influencia ejercida por el aristotelismo data de dos mil años y seguramente será tan duradera como el hombre; habrá sufrido menoscabo (por el progreso de las ciencias) la autoridad de Aristóteles en física, pero será eterna en lógica y en metafísica. Aunque frag-

mentarios son numerosos los datos que existen de la historia del aristotelismo. Poco conocidas las obras de Aristóteles después de su muerte, efecto de algunas circunstancias problemáticas y dudosas que refieren Strabon y Plutarco, se extendieron en Roma en tiempo de Ciceron y se afirma que las llevó Sila después de la conquista de Atenas por los romanos. Puede presumirse que no pudieron ni debieron quedar completamente olvidadas las doctrinas de Aristóteles en Grecia, cuando él mismo las enseñó en Atenas durante largos años. A los comienzos de la era cristiana se extienden las doctrinas de Aristóteles en las escuelas griegas y latinas, contribuyendo también más tarde á su difusión los filósofos árabes, ya conocieran y estudiaran directamente en el griego las obras de Aristóteles, ya consultaran las versiones hebreas de los judíos. El *Organon* ó la lógica de Aristóteles llegó á ser para todos los padres de la Iglesia la iniciación en el estudio de la filosofía. Pero donde llega á obtener un éxito completo el aristotelismo es en la filosofía escolástica del Occidente. Se señalen á la escolástica los tres períodos que indica Cousin (V. su *Cours de l'Histoire de la Philosophie*, 2, Ts.): sumisión de la filosofía á la teología (comienzo), alianza de ambas, prestándose mútuo

Escolástica

auxilio (centro) y reivindicacion de la independencia de la filosofía frente á la teología (fin); ó se acepten con Ueberweg las épocas que determina, segun la adaptacion gradual de la filosofía de Aristóteles á la doctrina de la Iglesia: 1.^a adaptacion incompleta, 2.^a adaptacion completa y 3.^a adaptacion que concluye por la discordia (V. PRANTL. *Geschichte der Logik* y UEBERWEG. *Grundriss der Logik*), siempre resultará la historia de la filosofía escolástica identificada con la del aristotelismo.

Se ha atribuido á San Agustin un resumen de las *categorias* de Aristóteles, que parece ser apócrifo. Aunque San Agustin sirve de punto de union entre el pensamiento griego y la especulacion escolástica, preparando la aparicion y desarrollo de la filosofía de la Edad Media, su constante apelacion al testimonio de la reflexion propia (siendo como precursor de Descartes. V. *Soliloquios* de San Agustin *¿Cogitare te scis? Scio*), hace que represente más bien la influencia del período socrático en la filosofía de los Padres de la Iglesia, que preferentemente se ocupaban y preocupaban en la informacion del dogma y en armonizarlo con el pensamiento filosófico. Más patente es la influencia ejercida por Aristóteles en Boecio, que llegó á traducir el *Organon*. A partir de esta época, abundan los

comentadores de Aristóteles en todas las escuelas greco orientales y se generaliza además por el Occidente el estudio de la Lógica peripatética. En ella se inspiran muy principalmente San Isidoro de Sevilla (siglo VII) (V. sus *Etimologías*) y Alcuino (siglo VIII), que hacia profesion de ella en la córte de Carlomagno. Desde entónces comienza en las escuelas el predominio definitivo del aristotelismo contra el que antes ejerciera la doctrina de Platon. Influyó ésta en la filosofía de los Padres de la Iglesia, que pusieron á contribucion los principios ontológicos de la Dialéctica para informar el dogma cristiano; pero *hecho el verbo carne*, fijado el dogma, precisado ya el *qué* ó el objeto de la fé, los Doctóres de la filosofía escolástica se ocupan en organizar sistemáticamente la realidad que el dogma da por conocida, segun los preceptos de la fé y cumplen el fin primordial de la filosofía de entónces sustituyendo aquel libre vuelo y genial inspiracion del Platonismo con la Lógica del Estagirita. Con su auxilio *revisten de formas lógicas la realidad creida*, á lo cual ayuda en primer término el carácter formalista, intelectual y abstracto de las enseñanzas aristotélicas.

Dado por conocido y supuesto de fé el fondo de la religion en el dogma,

la filosofía es únicamente la *forma*, que sistematiza y vulgariza lo dogmáticamente creído. De este modo se concibe que los primeros padres de la Iglesia (que perseguían el empeño de informar el dogma, cuya cúpula y remate exigía una doctrina ontológica) prefirieran á Platon sobre Aristóteles, y á la vez que despues los doctores de la filosofía escolástica (que acometía la empresa de sistematizar y extender el dogma, cuya vulgarizacion exigía formas didácticas y expositivas) concedieran superior importancia á Aristóteles que á Platon, máxime si se tiene en cuenta que la filosofía peripatética fija la misma distincion (que como impuesta había de aceptar la Escolástica) entre el fondo que es dado por la experiencia segun Aristóteles y por la tradicion y la fé segun los escolásticos y la forma que es la suministrada por el pensamiento. Tan preponderante es ya en esta época (de Alcuino en adelante) la filosofía peripatética que la célebre cuestion de los *universales*, que llenó todo el siglo XI y se continúa hasta el XIII, surge de comentarios é interpretaciones de la lógica de Aristóteles.

De la misma lógica aristotélica toma base para informar toda su enseñanza Abelardo, que en la cuestion de los universales tomó el término medio del *con-*

ceptualismo, reducido á negar la realidad de los universales en la naturaleza y afirmar su existencia en la mente humana como nociones y conceptos. De esta época son San Anselmo (1034) y Guillermo de Champeaux, ambos partidarios del realismo y el primero célebre por su conocido argumento en pró de la existencia de Dios y por su *Monologium* y *Proslogium*, audacias de pensamiento, que sirven de precedente á las *Meditaciones* de Descartes. Pedro Lombardo (1164) profesor de París fué el último y el superior comentador del *Organon* de Aristóteles, única obra de éste que se conoció en la primera época del Escolasticismo.

Más tarde llegó á conocer la Europa occidental las restantes obras de Aristóteles por los árabes y los judíos. Las teorías físicas y metafísicas, sobre todo las últimas, de Aristóteles, dieron origen á algunas heregías que necesariamente pusieron en guardia á la Iglesia, vigía constante de la pureza del dogma. Inspeccionó en efecto un legado del papa la Sorbona de París, centro por aquel entonces, y aún antes desde los tiempos de Pedro Lombardo, del saber de Occidente, y en 1210 fueron condenadas al fuego todas las obras de Aristóteles, escepto la lógica. Se repitió igual condenacion por parte de la Iglesia (1215); pero más tar-

de llegó á reconocerse (quizá debido á la vulgarizacion entre los Doctores de todas las obras de Aristóteles por las traducciones de Avicennes y Averroes) que toda la filosofía aristotélica podia adaptarse al cristianismo; así es que cincuenta años más tarde Aristóteles era el filósofo oficial de la Iglesia, para la cual tenía aquél el mérito innegable de que demostraba la existencia de un Dios, distinto del mundo, que libraba á los espíritus de la tendencia panteísta, alimentada por los platónicos. La conversion total de la Iglesia á la filosofía peripatética fué obra de muchos y muy eruditos pensadores: Alejandro de Hales, Guillermo de Auvergne y Alberto el Grande, que prepararon la instauracion definitiva del aristotelismo en la Escolástica, llevada á cumplido término por Santo Tomás, el ángel de las Escuelas. El talento sincrético de Santo Tomás (que llega á intentar una síntesis de Platon y Aristóteles, señaladamente en la cuestion de los universales) denuncia el punto de mayor apogeo del aristotelismo y de la Escolástica. Por este tiempo la autoridad de Aristóteles es incuestionable, es traducido todo él por orden del papa Urbano V. No se permitía opinar contra Aristóteles, y algunos de los que se opusieron á su autoridad (Ramus)

fueron víctimas de la persecucion y se cita un decreto del tiempo de Luis XIII prohibiendo combatir el sistema aristotélico.

Antes de esa época y á pesar de la proteccion oficial de la Iglesia señalaba el Aristotelismo su decadencia con Duns Scott y Raimundo Lulio (1244); pero se acentúa de una manera significativa, un descrédito creciente (quizá injustificado en sus exageraciones como lo fuera antes el entusiasmo) en los siglos xv y xvi, que se traduce más tarde en la aparicion de Bacon y Descartes, que inician la Filosofía moderna. No es del caso apreciar los juicios apasionados é inexactos que de Aristóteles formula Bacon, llegando á acusarle de que no cuidó para nada del procedimiento inductivo. Precursor de este movimiento anti-aristotélico y aun de la aparicion del sentido renovador del pensamiento filosófico fué nuestro compatriota Luis Vives, cuyos anhelos de observacion psicológica comenzando por contemplar los fenómenos mismos y dando de mano á los comentarios suponen una vista certera y perspícua de la marcha del pensamiento.

No se limitó la influencia del Aristotelismo á la Filosofía católica, sino que Felipe Melanchthon pretendió

que el protestantismo alemán reformase la antigua filosofía apoyada en las obras imperfectamente conocidas de Aristóteles y volviese á los textos auténticos, con lo cual esperaba él que se produjese en filosofía un movimiento concomitante ó concurrente con el llevado á cabo por Lutero en la religion, invocando la interpretacion directa de la Biblia. Alguna importancia adquirió por entónces el Escolasticismo en la Alemania protestante que se opuso á la filosofía de Descartes. Pero pronto corrió en Alemania el aristotelismo la misma suerte que en el resto de Europa y entónces cayó en el exajerado descrédito que sólo se explica por el immoderado favor de que antes gozára. En todo el siglo xvii fué injustamente apreciado Aristóteles, incluso por los historiadores de la filosofía (V. BRUKER), quizá como protesta contra el formalismo intelectualista que de él tomara la Iglesia para imponerle como freno á todo intento de indagacion libre. El más profundo olvido de la filosofía aristotélica durante el siglo xviii fué la consecuencia de los juicios apasionados que contra ella formulara el siglo anterior. Protestas aisladas que nunca faltan para defender los intereses de la verdad desconocida, aparecieron en el mismo siglo xviii, to-

das ellas formuladas por gentes de gran autoridad, pero no produjeron eco alguno ante la corriente invasora de una induccion irreflexiva. Ni Leibnitz, que abogaba por la recta interpretacion que obtuvo el aristotelismo en la filosofía protestante, ni Voltaire y Bouffon, que mostraban sincera admiracion por el saber enciclopédico y juicio perspicaz del maestro de Alejandro, lograron nada en pró de una restauracion aristotélica, que, despues de todo probando una vez más que muchas veces se pelea por nombres más que por ideas, latía en el fondo del intelectualismo cartesiano.

Kant, el padre de la filosofía novísima, aquel que pone el problema crítico del conocimiento con un sentido profundo, ni siquiera presentado hasta él, condensa en sus *Críticas* toda la doctrina aprovechable de Aristóteles, talvez contribuyendo así á confirmar el aserto de Vacherot «que la filosofía anterior á Kant sólo conserva un interés histórico.» Reproduce Kant el dualismo, con que Aristóteles concibiera el problema lógico, separando la materia de la forma y dando ocasion para que el idealismo, que con su doctrina se engendra (el de Fichte, Schelling y Hegel), menospreciara la materia y se atuviera sólo á la forma. La más alta

expresion de este intelectualismo formalista se encuentra en el idealismo absoluto de Hegel, al cual se le ha denominado un *Aristóteles dinámico*; por que en efecto, se limita á poner en movimiento (con su idea del devenir) los conceptos abstractos del aristotelismo. Derivacion de este idealismo son las múltiples tendencias, que en *polismo* indefinido fermentan en el pensamiento contemporáneo de Alemania; todas ellas tienen su origen inmediato en la crítica de Kant, pero todas absolutamente todas (incluso el idealismo *a priori*, tan desacreditado en la hora presente) refieren su abolengo más ó ménos directo á la filosofía aristotélica. Trendelemburg más que ninguno, Schopenhauer mismo, conservan reminiscencias bien acentuadas del antiguo aristotelismo. Más lógica y necesaria era esta restauracion aristotélica para el moderno espiritualismo francés, que si se halla calcado en la filosofía cartesiana, cuya aparicion se debe á una protesta antiaristotélica, concibe la realidad desde un punto de vista que dá preferencia innegable al *Intellecto* ideado por Aristóteles. Precisa más que nadie Maine de Biran, con su teoría del sentido del esfuerzo (que suple en parte el *devenir* de Hegel), esta restauracion aristotélica, á que obedecen Cousin, Bairte-

lemy Saint-Hilaire, el celoso traductor y comentador del Estagirita, y todos los pensadores que en Francia (sin exceptuar á Ravaisson, Janet, Rabier y otros) siguen la tradicion del espiritua- lismo, iniciado por Descartes.

Tambien nuestra patria ha celebrado ó está celebrando funcion de desagravios para restaurar el legítimo é innegable valor del aristotelismo. Se ha señalado durante los últimos tiempos en nuestro país, efecto de circunstancias que fuera muy prolijo enumerar, un renacimien- to escolástico (al cual ha contribuido en primer término el tomista F. Ceferino Gonzalez), á la par que una legítima y bien fundada restitucion de la tradicion aristotélica. Lo que en el mundo culto se denomina hoy *restauración del Tomis- mo*, recomendada especialmente para la ortodoxia católica por el Pontífice actual, lleva implícito en su seno el gérmen del aristotelismo, que parece constituir el núcleo de lo que hoy se llama filosofía oficial y académica. En Inglaterra el aristotelismo ha sido siem- pre concebido desde el punto de vista del sentido estrecho de su empirismo psicológico, pero la sávia de la doctrina peripatética y la concepcion principal- mente intelectualista de la realidad vivífica, aunque con ropaje de aparien- cias distintas y con tecnicismo tradi-

cional diferente, el pensamiento contemporáneo de Inglaterra. Condénsase éste en su gran maestro Spencer, que bien puede ser apellidado el *Aristóteles moderno*. En Italia acontece algo semejante, aunque allí se denuncia un dualismo más sensible entre la filosofía tradicional y la contemporánea, debido en primer término al ardor de la lucha.

En todo el mundo culto pues, Aristóteles representa el pasado del espíritu humano, de que está lleno el presente; puede portanto considerarse empresa pueril la de menospreciar el aristotelismo, sin el cual no comprenderemos jamás el estado actual del pensamiento filosófico, cuyos precedentes más estimables se hallan en los grandes maestros Platon y Aristóteles. Porque es ya hora de decirlo contra ciertas críticas superficiales, que toman las apariencias por la realidad: Aristóteles y Platon se completan y ambos unidos á su incomparable maestro Sócrates, constituyen no sólo el segundo y *principal* período de la filosofía griega como dice Zeller (V. su *Philosophie des Grecs considérée dans son développement historique*, traduite de l'allemand par E. Boutroux), sino lo que pudiéramos denominar el *siglo de oro* de la filosofía griega. Y que se completan y no se oponen ó bifurcan cual si fueran dos rios que, naciendo de fuente co-

filosofía griega
1890

mun, corrieran por cáuces diferentes y opuestos, se comprueba, observando únicamente el génesis y proceso de sus doctrinas fundamentales, que ponen de relieve el parentesco íntimo que existe entre la filosofía socrática, platónica y aristotélica. Sócrates es el primero que ha profesado la doctrina, de que toda ciencia y toda actividad moral (idénticas para él en su origen y aún en su término, que por esto casi toda la filosofía griega ha estimado como una misma las dos ideas de hombre sábio y hombre virtuoso), deben proceder del conocimiento intelectual (de lo universal, principio más expresamente formulado después por sus discípulos, cuando afirmaban: *Nulla fluxorum scientia*), exigencia que se ha esforzado en cumplir por medio del método que usaba, el método epagógico (de educir por su Mayéutica la verdad del ejercicio del pensamiento). Igual convicción sirve de punto de partida á la dialéctica platónica, para la cual lo universal constituye el asunto inmediato de la intuición objetiva (idea). Si Sócrates habia afirmado que únicamente el conocimiento del concepto constituye la ciencia verdadera (Psicología del sistema), Platon dice que el sér del concepto (idea) es el único sér real y verdadero (Ontología del sistema). Aristóteles es en el fondo fiel á este

principio, aunque combata la teoría platónica de las ideas. Para Aristóteles también la forma ó el concepto es la realidad de las cosas; la forma pura, la forma en sí y para sí, el acto primero y más perfecto, el del pensamiento, la inteligencia, libre de todo objeto exterior y concentrada en sí misma es el sér absolutamente real (Lógica del sistema). Lo que distingue á Aristóteles de Platon (cuya distincion se ha convertido precipitadamente en una oposicion total) es únicamente su opinion acerca de la relacion de la forma intelectual con el fenómeno sensible y con lo que existe en el fondo de los fenómenos como substratum ó materia. Segun Platon, la idea separada de las cosas, existe por sí y la materia de las cosas, extraña á las ideas, está desprovista de realidad (constituye el no-sér) y sólo la obtiene por su participacion de las ideas. Inversamente para Aristóteles la forma está en las cosas mismas, en cuanto el elemento material posee cierta predisposicion para recibir la forma, resultando que la materia no es el no-sér, segun pensaba Platon; sino la posibilidad del sér. Materia y forma tienen el mismo contenido, pero de dos maneras diferentes. Aunque en este punto concreto, la doctrina peripatética contradice la teoría de las ideas de Platon,

Aristóteles permanece fiel al principio general de la filosofía de Sócrates y Platon, y entiende con ellos que la ciencia verdadera no puede ser más que la ciencia de las ideas.

Debe cesar pues la preocupacion de algunos comentadores, cuando afirman que Platon es el fiel representante del idealismo *a priori* y Aristóteles del procedimiento empírico *a posteriori*; porque, aparte de que las palabras no tienen siempre el mismo sentido aplicadas á pensadores distintos y á épocas diferentes, no se puede desconocer que si Aristóteles combate la teoría platónica de las ideas es precisamente, entendiendo que las ideas no pueden ser verdaderamente lo sustancial y lo real, si se conciben separadas de las cosas. Contra aquella opuesta representacion, hay que afirmar con Lange (V. su *Histoire du Materialisme*) que Aristóteles conserva una estrecha dependencia del sistema platónico y que el aristotelismo, sin hablar de sus internas contradicciones, une á la aparien-
cia, sólo á la apariencia del empirismo todas las faltas de la concepcion del mundo socrático-platónica, faltas que alteran en su origen la indagacion empírica (V. *Trendelemburg* y *Encken*, partidarios de la escuela alemana neo-aristotélica, que reconocen implícitamente esta gran verdad).

Aristóteles cuidó, despues de exponer sus doctrinas filosóficas, de sistematizar todas las ciencias en su tiempo existentes, buscando la unidad y estabilidad que Platon concebía fuera de las cosas y en la contemplacion de las ideas, en la diversidad misma de lo que existe. Aristóteles se atenía á lo que se sabía en su tiempo y estaba convencido que con aquel saber bastaba para resolver toda cuestion. Precisamente porque Aristóteles tenia una concepcion del mundo tan exclusiva, porque se movia con tanta seguridad en el círculo estrecho que se habia trazado, pudo ser preferentemente el guía y maestro de filosofía de la Edad Media, segun ya hemos indicado, mientras que los tiempos modernos, con tendencias al progreso y á la innovacion han tenido que romper el yugo y las trabas de su sistema. Más conservador que Platon y Sócrates, Aristóteles se cohonestaba mejor con la tradicion, con la opinion del vulgo, con las ideas consagradas por el lenguaje, siendo el filósofo siempre preferido por las escuelas y más comentado por los instintos conservadores. Así (confirmando indicaciones que ya dejamos apuntadas) se ha podido decir con razon del Platonismo que había preparado las vías á la moral cristiana y al dogma sin que gloria

igual pueda atribuirse á Aristóteles; y si más tarde la Europa le ha aceptado como maestro no ha pensado en preguntarle lo que debía creer sino exclusivamente lo que debía estudiar y aprender. Platon ha sido siempre un iniciador y un guía segun prueba la misma doctrina de San Agustin. Aristóteles conocido posteriormente ha sido utilizado precisamente para dar forma á resultados ya obtenidos; representa pues el primero la sávia doctrinal que del Helenismo se asimila la dogmática cristiana y el segundo la direccion formalista con que se extiende aquella misma sávia doctrinal. Teniendo presentes estas consideraciones y sin exagerar la distincion innegable entre la *Dialéctica* y el *Organon* como lo hace Vacherot, (V. su *Histoire de l'Ecole d'Alexandrie*), se concibe fácilmente hasta qué límite y grado se puede afirmar que es Aristóteles un *Platon invertido*.

LA SENSIBILIDAD

Y LOS SENTIDOS.

I.

Consideraciones generales.

Se dice con frecuencia que es la naturaleza humana un abismo insondable. Parece hecha la frase para ser aplicada á la sensibilidad.

La variedad de sus matices, sus múltiples aspectos, las paradojas á que da vida, el movable horizonte de sus concupiscencias, lo sublime de sus grandezas, lo vil de sus miserias, todo, todo hace de la sensibilidad algo gráfico, plástico, real y vivo, que termina, si no se refrena, en el vendaval que arrolla cuanto se le pone delante ó en la fugitiva cruz en el agua, que no bien se hace desaparece.

Allá en los profundos é inescrutables limbos de la sensibilidad inconsciente está la region de las sombras y de la penumbra. En ella confunde el hombre su naturaleza con la de los animales, obedeciendo únicamente al estímulo del instinto.

Ascendiendo un poco en esta escala, la sensibilidad se emancipa de los acicates de la concupiscencia y empieza á sustituir los apetitos del egoismo con los sentimientos llamados por los ingleses *altruistas*. Son los venturosos mensajeros, que anuncian el inefable afecto de la caridad, con cuya virtud redentora la racionalidad que se inicia disipa la animalidad que se oscurece.

Subiendo aún más en la consideracion de las manifestaciones del sér sensible, se observa su esplendorosa accion en las sublimes é inspiradas bellezas del arte, en las rítmicas armonías del mundo moral y en el semi-divino deliquio del místico, que anhela, cual Prometeo encadenado, romper las ligaduras de la carne para identificarse con su ideal, más hermoso cuanto ménos realizable.

¡Qué escala tan prolongada la de la sensibilidad humana! Desde el vagido del feto en la vida intra-uterina hasta la oda religiosa del poeta místico existe una cadena indefinida, cuyos misteriosos eslabones engarza la ruda labor que exige la lucha por la existencia.

Representa la sensibilidad humana el símbolo plástico, real y vivo de aquella escala soñada por Jacob y formada por ángeles, que ponian en comunicacion el cielo con la tierra. Con un horizonte

tan inconmensurable, con manifestaciones de índole tan opuesta, con una realidad tan nutrida de lo más íntimo del ser sensible ¿cómo no ha de formar relieve la paradoja viva y la contradicción perenne de las concupiscencias de la animalidad con los afectos humanos, con las pasiones viriles, con los nobles arrebatos del héroe y las sublimes resignaciones del santo? Proteo incansable, la sensibilidad humana, como la escala musical, tiene sus notas agudas y sus tonos graves; hija de la tierra sueña con un ideal celeste y en los sublimes arrobamientos de que se vé poseída, encuentra horas de hastío y cansancio, cayendo del cielo de la racionalidad á lo terrenal é instintivo. Ya lo presentia la antigüedad clásica, cuando á la personificación del valor heróico en Aquiles, le asignaba un *talon* ó punto flaco, en el cual podia ser herido. Más gráficamente aún expresa esta flaca é inestable condicion el Evangelio cuando dice que el más justo peca siete veces al dia.

No es, no, la sensibilidad una entre otras de las muchas cualidades que integran la naturaleza del hombre. Por su amplia generalidad, por su incesante accion é influjo, la sensibilidad, fisiológica y espiritualmente considerada, es el alfa y la omega del alfabeto de la

realidad, la base y el vértice de esta gran pirámide que llamamos la existencia humana.

Los presentimientos de los pensadores, las inspiraciones del genio y la inagotable expansión del místico han coincidido con las deducciones de la observación científica. Si los místicos, enamorados de su ideal, llegan con nuestra Santa Teresa á declarar que «todo está en el corazón,» poetas del alto vuelo de Goethe elevan, como él dice, la pirámide de su existencia, gustando la diversidad de matices de los afectos humanos y tomando de ellos el material de su inspiración, á la vez que pensadores del fuste de Schleiermacher y Jacobi hacen del sentimiento el principio fundamental de sus concepciones filosóficas. Desde campo más humilde, pero con resultados más positivos, el eminente fisiólogo C. Bernard proclama (sin excepción ninguna) como la propiedad más general de los seres vivos la sensibilidad, diciendo que «todo lo que vive siente y puede ser anestesiado.» Antes que él, Haller afirmaba, refiriendo la sensibilidad al corazón, que es éste el órgano *primum vivens*, porque es el primero que se mueve en la vida intra-uterina y *ultimum moviens* por haber observado en los decapitados, que es el último entre todos los órganos en perder su

movimiento y aún el que más fácilmente se consigue que vuelva á contraerse mediante una ligera corriente eléctrica.

La sensibilidad es función que acompaña indefectiblemente al sér vivo. Cuando no halla órgano adecuado para sus manifestaciones, inquiere con su energía funcional nuevas vías y procedimientos por donde salir al exterior, pidiendo plaza en la existencia. Es que la sensibilidad nutre la vida toda y sirve de nexo y articulación al comercio constante de lo interno con lo externo ó de lo espiritual con lo corporal.

Así se observa que obstruido un órgano, el impulso funcional del sér sensible se ejercita con rozaduras y dificultades merced á nuevas conexiones que establece dentro del organismo. De este modo, cuando falta el órgano del oído, como subsiste la función auditiva, suplen su ejercicio, aunque imperfectamente, los sordos con su sagaz percepción visual del movimiento de los labios del que habla. A las dificultades para interpretar la palabra por medio de la vista, se refieren las reconocidas desconfianzas de los sordos, á todos los cuales acusa la sabiduría popular de maliciosos.

De igual índole son los casos de excesivo desarrollo que del tacto adquieren los ciegos, y del olfato los que tie-

nen interrumpido el ejercicio de los demás sentidos.

Son muy frecuentes los ejemplos de ciegos cuya delicadeza táctil llega á la percepcion del lugar en que se hallan por las corrientes más ténues del aire, orientándose en los sitios más intrincados. Al antiguo café del Iris asistia un ciego, que tomaba parte en todas las tertulias y andaba por aquellas encrucijadas de mesas y sillas sin dar tropiezo alguno y acertando con el sitio en que se hallaba dentro del local; ¡tan nimia y exacta era su orientacion!

Aún vive el célebre mudo Perea, cuyas vivas é intensas gesticulaciones hacen que se le entienda cuanto pretende expresar.

Estas y otras muchas observaciones sirven de base al nuevo método que se emplea en París y en otras partes para la educacion de los sordo-mudos, es decir, el *método oral*, del cual exponia detalles curiosísimos *Le Journal des Debats* en el último mes de Setiembre.

Combinado el oral con el antiguo método ó sea el del desarrollo de la vista, siguiendo el movimiento de los lábios, son grandes los resultados que promete ó deja por lo ménos presumir como esperanzas fundadas la combinacion del funcionalismo sensible.

Consistiendo la base sintética de la

educacion de los sordo-mudos en suplir la falta del órgano del oido por el desarrollo de los demás, parece supérfluo insistir en la necesidad de cultivar la vista y su aplicacion; pero si el sonido, como resultado de vibraciones, puede ser percibido, dentro de ciertos límites, por órganos distintos del conducto auditivo, el *epigastrio* por ejemplo, resulta (y así se ha comprobado en sordo-mudos del Instituto nacional de París) que *oyen* los sordo-mudos, merced á las vibraciones, el tambor que anuncia las horas de clase y de recreo y la trepidacion de un coche que rueda por la calle.

Conviene asociar á enseñanza tan rudimentaria ejercicios para perfeccionar los sentidos de los sordo-mudos empleando su aptitud en observar los movimientos delicados, que requiere la produccion del sonido, por ejemplo, soplar globos ó burbujas de jabon, que enseñan á medir prácticamente la intensidad del aire.

No ha usado nunca el sordo-mudo sus pulmones (que en él como en todos desempeñan una doble funcion, sirviendo á la vez para respirar y para producir el sonido) más que para respirar, y es necesario que aprenda su empleo en la fonacion.

Con esta nueva asociacion del funcionalismo sensible se puede obtener una

regularizacion de la emision del aire segun la fuerza del sonido, para lo cual debe el profesor excitar al discípulo á repetir y dar relieve, de un modo gradual, á las contracciones del tórax y de la laringe, que han de prestar más tarde flexibilidad á las cuerdas vocales. De este modo puede confiarse en que á la vocalizacion ó emision de sílabas ha de seguir la articulacion de algunas palabras.

Este fenómeno complejísimo, que acusa más que nada que la naturaleza como gran artista se plega á las condiciones en que vive, puede observarse en el ya citado mudo Perea. Causa cierto encanto, mezclado de una melancólica nostalgia, contemplar aquella penetrante movilidad de la vista, unida á un esfuerzo titánico en las contracciones de la garganta y los labios, con que el mudo Perea llega á articular algunas palabras, sobre todo aquellas en que abundan las labiales y dentales. Parece en efecto que se vé sensiblemente el combate que libra la intensa energía de su funcionalismo sensible con la indómita rigidez de sus cuerdas vocales.

Prueban tales consideraciones que los sentidos se asocian y auxilian mutuamente como base para educar nuestra sensibilidad.

Repercuten en efecto unos en otros

sentidos mediante su ejercicio recíproco y cooperan todos ellos y principalmente los mejor desenvueltos á una simetría concéntrica, que sirve de signo característico á la racionalidad de nuestras emociones.

De este modo resultan equilibrados nuestros sentidos, sin que exista por ejemplo en el hombre la vista del lince ó del águila, el olfato del perro, etc., predomios que se desenvuelven en el animal á costa de los demás sentidos.

En la sensibilidad humana, todos los sentidos se prestan un auxilio recíproco. Así es que en el hombre semeja, por ejemplo, el oído espejo en el cual nos vemos hablando, sintiendo nosotros antes y mejor que aquel que nos escucha las equivocaciones que cometemos y que corregimos con la rapidez que el organismo consiente. El tartamudo repite indefinidamente su esfuerzo hasta que llega á pronunciar la palabra, advertido de su imperfección por el oído. La vista se convierte en el sordo en un oído más sutil y á veces en un tacto anticipado. Así lo prueba la sensación compleja que percibimos cuando vemos dar á alguno rápida puñalada, que le priva de la vida, en cuyo acto parece que sentimos el escalofrío que produce el contacto del arma blanca. Igual función desempeña el olfato, que parece

órgano del gusto ejercido á gran distancia, de lo cual procede la frase usual de que «se nos hace la boca agua» ante el olor ó la vista de manjares apetitosos. Más perceptible es aún esta cooperacion en el tacto, sentido genérico é indefinido, cuya fina delicadeza de matices, que llega por ejemplo en los chinos á la perspícua habilidad de que engarzan, mediante la punta de la lengua, perlas microscópicas, suple el ejercicio de los demás órganos, cuando éstos se hallan obstruidos. Numerosos son los casos que se citan de ciegos de larga fecha (no de nacimiento) que han adquirido tan nimia precision para orientarse en una ciudad que, saliendo á plaza de gran amplitud, les bastaba adelantar la mejilla, percibir en ella la mayor ó menor violencia de aire y calcular su direccion, concluyendo por fijar el sitio en que se encontraban, cual si tuvieran poder para oír lo que Maudsley llama la sorda y armoniosa música de las esferas.

Los prodigios de habilidad que ejecutan algunos lisiados, la paciencia épica de muchos presidiarios, que con millones de piezas microscópicas componen objetos muy complejos, y otros muchos casos por demás frecuentes demuestran la virtualidad sintética del impulso sensible.

No vé el ojo, ni oye el oído, ni palpa la mano, sino que el funcionalismo de estos aparatos se concentra en la propiedad general del sér sensible. El alma siente y los sentidos son órganos ó aparatos destinados á comunicar al interior las impresiones que han de afectarla.

II.

Leyes de la sensibilidad.

Semeja la sensibilidad humana con su perenne persistencia y su movilidad continúa el oleaje del mar.

Ya lo presentia el gran Shakespeare, al personificarla en la mujer, diciendo de ella que es «pérfida como la ola.»

Como la ola lleva la sensibilidad su impulso funcional cual hábito inextinguible más allá del límite que le señala su propia naturaleza.

Ni la tranquilidad aparente del mar es más que un movimiento interno é inacabable, ni el simulado hastío del sér sensible es más que un compás de espera para tomar aliento y adquirir mayores bríos.

El peligro que ofrece la vecindad del mar, cuyas olas se estrellan contra la playa y más allá arrojan arenas, guijos

y toda clase de objetos cual si indicaran ser «fuerza sujeta, pero no vencida» es algo parecido al riesgo que se corre con el despertar de los afectos, sobre todo en la pubertad, de donde procede la conocida frase de que no es prudente «jugar con el fuego de las pasiones.»

¿No será empeño loco poner límites al mar y señalar leyes á la sensibilidad, cuando se observa que la fuerza expansiva de ambos se dilata más y más, á medida que se los comprime?

No pone límites, pero los salva el hábil piloto, estudiando los movimientos del mar que, en medio de su aparente irregularidad, guardan el ritmo que expresa todo el mundo, cuando se afirma «que despues de la tempestad viene la calma» *Post nubila phæbus.*

Algo semejante conviene hacer respecto á la sensibilidad, vigilando el despertar de las emociones, la fuerza expansiva de su desarrollo y la dilatacion, en que se diluye.

De esta dilatacion de la sensibilidad ofrece el corazon humano ejemplos constantes y contínuos, empleando todo género de recursos y ampliando indefinidamente los límites del organismo sensible. Ni le basta al sér sensible avaro de sí y de lo que le rodea, el telescopio, el microscopio, el teléfono y el micrófono, ni satisface su insaciable

ambicion esparcir y dilatar su fuerza nerviosa, sino que anhela llegar á un *estado tetánico* de la sensibilidad, rindiéndose y agotando su energía para emplearla en nueva direccion.

Los instrumentos musicales son (ya lo reconoce y prueba ingeniosamente Spencer) prolongacion indefinida de la sensibilidad humana.

De las relaciones misteriosas que se establecen entre el músico y su instrumento por medio de una inspiracion continuada han tomado asunto E. Poe, Balzac y otros para escribir algunos de sus más preciosos cuentos. Sin llegar al mundo de la ficcion, se sabe de algunos actores que se identifican con su papel hasta el extremo de que les causa la representacion fiebre, y de algunos violinistas, que ejecutan trozos de música á costa de una exacerbacion, que concluye merced á una sangría.

Agota el hombre las fuerzas de su organismo en la sensibilidad y ahito y fatigado, sin darse por rendido, aún grita con la bellísima dolora de Campoamor «más, más...»

Sin limitar la observacion á la sensibilidad diferenciada en aparatos especiales (los sentidos del cuerpo), pueden todavía citarse ejemplos bien significativos de esta persistencia funcional en fenómenos, cuya aparicion, supliendo

la falta del órgano, no es susceptible de ser referida á recuerdo ó repetición de actos anteriores.

Bien explícito es el célebre caso de Laura Brigidman, sordo-muda y ciega. á quien sorprendían siempre los que cuidaban de su imperfecta educación en especie de coloquio íntimo, que seguía á solas, poniendo respectiva y recíprocamente sus manos derecha é izquierda sobre sus rodillas cual si la impresión producida por la primera fuera contestada por la que causaba la segunda. Excede y sale de sí el impulso de la energía funcional en L. Brigidman, y aunque carece de órganos diferenciados para manifestar su sensibilidad, subsiste ésta, se sobrepone á las imperfecciones del organismo y suple la ausencia de los aparatos.

Asentando su raíz en la más honda aún de la vida, la sensibilidad es como ella, se agota, pero no se extingue. De igual modo que la vida se nutre de los elementos que le ofrece la muerte mediante su doble función de integrar y desintegrar, la sensibilidad, cual el fénix renace de sus propias cenizas, y agotada en una dirección, se anima y revive en otra, sin que deje de manifestarse nunca mientras persiste la vida. De aquí resulta ley fundamental de la sensibilidad la que es característica pro-

*Concepto
de la vida*

pia del ser vivo, es decir, el cambio y el movimiento.

Ha de seguir por lo mismo el sér sensible la ley constante del cambio sucesivo ó evolutivo, contraria á la rutinaria uniformidad de lo inorgánico é inerte.

«Diversidad y cambio es mi divisa» decía Lafontaine, pues tal es también la enseña de nuestra sensibilidad. A tal punto es cierta semejante ley que como ya hacen notar Hobbes y Bain «sentir siempre una misma cosa equivale á no sentir,» y Spencer declara que «una conciencia uniforme equivale á la falta total de conciencia.»

El relojero que trabaja en su taller sin notar el tic-tac acompasado de los relojes que tiene en marcha, notando sólo el *cambio* que ocurre ante la detención repentina, efecto de una trepidación ó de otra causa, de varios ó todos los relojes, el hombre que, concentrado en sí, *mira y no vé*, á no ser que acontezca algún cambio rápido dentro del horizonte sensible, y el molinero que duerme á pierna suelta en medio del ruido infernal que produce el movimiento de la piedra del molino y que despierta sobresaltado, cuando se produce (por la detención del molino) un silencio por él percibido cual detonación que le interrumpiera el sueño, ofrecen otras tantas pruebas, entre muchas

más que pudieran citarse, de la impresión que afecta al sér sensible ante excitantes nuevos, quedando por el contrario apaciguada y hasta dormida su emocionabilidad, cuando persisten los antiguos estímulos y no se presentan otros distintos.

Ante la uniformidad monótona y constante de lo que nos rodea, sin ningún excitante nuevo, la sensibilidad se concentra en sí misma, dominada por una especie de *autofagismo*, se entrega á emociones íntimas, que halla almacenadas en su interior, tal vez como residuo de impresiones anteriores.

La concentración, la *reverie*, algo con apariencias de paradójico y contradictorio, sentir todo y nada, el deliquio, el éxtasis del genio, el arrobamiento del místico, el aislamiento de la Pitonisa inspirada, el misterio de la diosa Isis, la penumbra al exterior, el reverberar de la luz interna constituyen otros tantos estados, en los cuales el sér sensible, absorto ante una realidad íntima que concibe y no se explica, que le emociona y no palpa, se encuentra solo *en medio de la multitud*.

La tristeza que nos domina en una fiesta ruidosa, el *Spleen* que nos avasalla en medio de la alegría general, la nostalgia que nos posee cuando menospreciamos los goces del mundo, la apa-

rente indiferencia ante lo que nos rodea, señales son bien claras de que nuestra energía emocional se concentra en sí, porque no halla estímulos exteriores que la exciten, y sin sentir nada, siente todo con una inmensa pesadumbre.

Cuando invade al sér sensible la uniformidad invariable de lo exterior, cuando le asfixia la ausencia del cambio en el estímulo que ha de excitar la emoción, se concentra en sí; porque no puede la sensibilidad faltar á otra de sus leyes, que es la del *equilíbrio* con el estado del organismo sensible y con las influencias del medio natural y social.

Puede en tal acepcion compararse nuestra energía sensible con la elasticidad de una cuerda.

Cuando se extiende en términos regulares, suena y vibra y sentimos placer; pero si se agita la cuerda de una manera brusca, disuena, desentona y aún salta hecha pedazos, sintiendo en tal caso dolor y marchando precipitadamente á la interrupcion ó destruccion de nuestra sensibilidad (anestesia).

Ley es esta presentida por la sagacidad penetrante de Aristóteles con su pensamiento del *aurea mediocritás*. Tomada esta idea de la enseñanza socrática acerca de la igualdad de ánimo (ó ecuanimidad) sirvió despues de gérmen para la exaltacion de la persona huma-

na y de su libertad llevada á cabo por el Estoicismo clásico en la esfera de la Moral.

Importante por demás es la eficacia de esta ley en la esfera de la *sensibilidad moral*, que gravita, lo mismo en el mal que en el bien, hácia el equilibrio como los cuerpos al centro de la tierra.

Así se observa que el remordimiento ante una mala acción es vivo é intenso en los primeros momentos y si continúa la perversión, engendra la fuerza del hábito cierto amortiguamiento de la sensibilidad y especie de sordera temporal de la conciencia (el corazón que cria callos, el criminal empedernido, etc).

Se funda por lo mismo la educación moral en la adquisición de los hábitos, cuya dificultad principal reside en los comienzos. *Principiis obsta*, «atiende á los comienzos» enseña la Moral, puesto que vencidas las dificultades de los primeros impulsos, la reincidencia adquiere probabilidades á su favor.

Tan arraigada se halla esta ley del equilibrio en nuestra sensibilidad que lo mismo se realiza en su cantidad ó extensión, afirmando ser «los extremos viciosos» que se traduce en su cualidad, ya que se observa que el exceso del placer produce dolor y viceversa.

Profunda es y de una aplicación exactísima á lo que indicamos la adverten-

cia de Proudhon, cuando insiste en que al placer más intenso y más vivo entre los corporales sucede una honda tristeza. Recuerda para ello máxima ya muy antigua diciendo: *animalia post coitum tristia*.

Ni cuantativa, ni cualitativamente debe exceder la sensibilidad esta ley de su equilibrio. De modo que del ritmo que late en el fondo de la vida afectiva, surge la comprobación de aquella sana enseñanza moral, expresada en la fórmula: *substine et abstine*.

III

El placer y el dolor.

Con la sencillez que le era habitual y con su perspicuidad característica, decía Sócrates en el *Fedon*: «¡qué cosa tan singular, amigos, es esto que llaman los hombres placer! ¡Qué estrechamente enlazado con lo que se cree ser su contrario, el dolor! Ambos repugnan hallarse juntos á la vez en el hombre; pero si cualquiera persigue al uno y le alcanza, casi es de necesidad que reciba al otro como si fuesen dos cosas pegadas á un mismo tronco.»

No existe línea divisoria entre ambos, sino que en la complejidad de la vida son la mayor parte de los sentimientos

mixtos de placer y dolor y áun se suceden dichos estados en una escala gradual que otra vez se siente mejor que se explica.

Algo semejante ocurre tambien con la definicion del placer y dolor, que se sienten mejor que se explican, sin que puedan concretarse en palabras; que por esto afirma el sentido comun que «obras son amores y no buenas razones.»

Así es que todas las definiciones pueden reducirse á aquel círculo vicioso de que el placer place y agrada y el dolor duele ó desagrada.

Y la conexion entre ambos cual eco de la ley del contraste hace que placer y dolor sean, como dice Sócrates, «dos cosas pegadas á un mismo tronco.»

Símbolo en esto como en todo de la vida, nuestra sensibilidad, ella nos advierte cuán mezclados se hallan, dentro de la complejidad de la existencia, la risa y el llanto.

El vaivén de la cuna, en cuya movable base se apoya el niño riendo ó llorando, y á veces con risa y llanto juntos, es fiel expresion de la ley que rige nuestra sensibilidad que, buscando su equilibrio, pasa con excesiva frecuencia del placer al dolor y recíprocamente.

¡Qué sucesion más rítmica y cuán

exacta es su aplicacion lo mismo á nuestra sensibilidad fisiológica que á los sentimientos espirituales! Así la risa nos provoca molestia y causa llanto.

Lloramos de risa y sentimos en el diafragma dolores tan vivos, que pueden convertir la risa violenta en sarcástica, terminando en un síncope, ataque de histerismo ú otra perturbacion orgánica.

Gozamos con el dolor, cuando una pena intensa, sin desaparecer, pierde su carácter agudo y nos produce cierta complacencia, sintiendo lo que se llama el *placer del dolor*.

¡Antinomias y paradojas, cuya síntesis y explicacion sólo pueden hallarse en la complejidad de nuestra existencia y en la ley propia de la vida emocional!

La melancolía, la indiferencia aparente, los engaños é hipocresías del corazón son otros tantos recursos, según la ingeniosa observacion de los novelistas y de los hombres de mundo, á que apela la excitable sensibilidad del sexo bello para esgrimir el arma terrible de su coquetería.

El placer del dolor ó la luz de las sombras implica cierta apariencia de error; pero envuelve una realidad viva, que palpita allá en los profundos senos de nuestras emociones. A él se debe el

aspecto poético y agradable del pesimismo, refinamiento excesivo, y con sus ribetes de culto, de las almas *d'elite*. En la aristocracia de la sensibilidad y en el olimpo de las emociones se coloca Hartmann, cuando invita, despues de explicar su pesimismo á los cándidos optimistas, á que le contemplen como *paradoja viva* en la felicidad de que goza, alimentando su inteligencia en una rica biblioteca, dando culto á lo inconsciente con el amor á su mujer, y pagando su contribucion á la especie con el fruto de su amor, un hermoso niño que juguetea á su alrededor.

Paradoja emocional es ésta, que va tras síntesis superior en las sensaciones corporales, en los sentimientos de la vida moral y en la sensibilidad artística. Miéntras la sabiduría popular afirma que «las cañas se vuelven lanzas,» la crítica literaria entiende que entre lo sublime y lo ridículo media una línea casi imperceptible.

Insistamos, sí, en esta singular y misteriosa armonía que buscan con igual diligencia la espontaneidad de nuestros apetitos, la reflexion de nuestros afectos morales y la libre inspiracion del arte, y desde luégo anticipemos que este anhelado concierto ó sea la aspiracion á la dicha es una tierra de promision, un ideal inasequible, una sombra

que se acerca, sin que la alcancemos, y que se aleja, sin abandonarnos. ¿Cómo y por qué?

Porque el equilibrio de la sensibilidad, á que referimos nuestra dicha, se halla representado por *una línea media* (*auvea mediocritas* de Aristóteles, *ecuanimidad* de los estóicos, *beatitud* de los cristianos), cuya indefinición se diluye en el enjambre de concupiscencias, afectos y pasiones, que tejen la intrincada urdimbre de la vida humana.

El equilibrio de la sensibilidad depende en cada individuo fisiológicamente del estado de su organismo, de su idiosincrasia, moralmente del estado específico de su conciencia y del sedimento que una educación cuidada ó viciosa haya depositado en ella, socialmente de las influencias del medio y del lastre que la herencia y otra multitud de concausas hayan producido y siempre en todos los aspectos, del carácter eminentemente *subjetivo* de nuestra sensibilidad individual.

La sabiduría popular, cuando afirma «que sobre gustos no hay nada escrito,» la más antigua filosofía declarando con Platon «que el vino sabe bien al que está sano y mal al enfermo,» las ciencias biológicas, reconociendo en todo organismo sensible una idiosincrasia típica y específica, las observaciones más su-

perficiales, advirtiéndole que cuanto más se agita el corazón, más y más se siente dominado por antojos y caprichos; todo, absolutamente todo, colabora á confirmar y dar relieve á este carácter subjetivo de nuestra sensibilidad. Sí, tal es la verdad indudable; el hombre es el autor principal de su fortuna ó de su desgracia, dentro de sí lleva el ángel y la bestia de que habla Pascal; en él anidan las energías redentoras de sus caídas, en su seno lleva el Mefistófeles que le fustiga y le hace caer en tentación, y finalmente dentro de sí mismo tiene, como decía Milton, «su cielo y su infierno.»

Abundan las pruebas del carácter subjetivo de nuestra sensibilidad. La fisiológica, base orgánica de la sensibilidad espiritual, depende del estado de nuestro organismo, de suerte que las impresiones aparecen diferentes en los hombres según las condiciones que los rodean, sin dejar de diferir también de hombre á hombre.

Entramos sofocados en una habitación y nos parece fría su atmósfera, á reserva de que se nos antoje después, cuando hayamos descansado, su temperatura muy alta. Efecto de un fuerte resfriado, perdemos por tiempo el sentido del olfato.

Muchas personas carecen de la per-

cepcion de determinados colores, cuya incapacidad, llamada Daltonismo porque la padecía el famoso Dalton, es debida á condiciones é influencias puramente subjetivas. Personas hay á quienes produce escalofrío y sobreexcitacion nerviosa el contacto de la cáscara del melocoton, áun cuando les guste la fruta. Goethe se ponía fuera de sí, cuando oia ladrar á un perro.

Contra estas idiosincrasias fisiológicas y morales, tenidas por invencibles, y de que son manifestacion en los séres débiles el uso y abuso de los ataques de nervios y de los síncope (reales ó finjidos) va el severo precepto de Espinosa, que prohíbe sacrificar á condiciones subjetivas y variables el fondo real de los elementos que se agitan en nuestra vida sensible.

Nadie ha excedido en estas silenciosas y heróicas luchas contra sí mismo á Goethe, que, en vez de correr tras espejismos falsos, empleaba toda su viril energía en dominar su excesiva impresionabilidad, haciéndose dueño de sí mismo.

Motejado más tarde como indiferente y egoista, cual huésped del olimpo, se quejaba amargamente el gran poeta de sus detractores y aseguraba que cada uno de los surcos que hacia en su fisonomía el tiempo, era residuo y cení-

za de volcanes apagados y de hervideros de pasiones por él calmadas y dominadas merced á un esfuerzo tan titánico cuanto que todo él era interior.

Celoso el gran poeta del completo dominio sobre su personalidad, cuidaba de avasallar sus más fuertes impresiones, y así refiere que para hacerse superior á los vértigos que sentía en las grandes alturas, se ensayaba en correr por las cornisas exteriores de la catedral de Estrasburgo, y además, que cuando notó que le ponía fuera de sí el más mínimo estruendo, procuró, para desechar esta impresion desagradable, unirse á la vanguardia de la artillería, llegando á proporcionarse lo que denomina *fiebre del cañon*.

Provechosa y fecunda es la enseñanza que puede inferirse, estudiando esta índole característica de la sensibilidad.

Desde luego bien puede afirmarse, sin pecar de temerarios, que placer y dolor son criterios asaz falaces para referir á ellos la felicidad ó la desgracia.

Recae la acción del objeto sensible sobre el que siente, el cual se hallaba en un estado suyo, subjetivo (el anterior á la impresion), del cual depende en gran parte la emoción que nos produce lo sentido.

Así se dice que lo que á uno agrada, á otro desagradada, y que cosas que aho-

ra anhelamos, quizá más tarde las menospreciemos. Y todo ello nos impide apreciar la verdadera naturaleza de las influencias recibidas. Bien lo patentiza el niño, á quien gana la voluntad el que satisface sus caprichos, lo mismo los beneficiosos que los perjudiciales.

Es pues necesario subordinar las afecciones del placer y del dolor á principios más fijos y ménos subjetivos, si queremos evitar que ambos se conviertan en falaces apariencias de una felicidad abstracta.

Dominados exclusivamente por la emoción, perseguimos un imposible, como el niño que corre tras su sombra.

Difícil de conseguir la felicidad, pues son múltiples y muy delicados los hilos, relaciones, aspectos y circunstancias que á ella concurren, conviene no dejarse llevar de optimismos perezosos ni de pesimistas desesperaciones.

Para alcanzar la felicidad relativa, la que consiste en la *paz del ánimo* y en el equilibrio de la sensibilidad, hay necesidad de encauzar y dominar nuestras impresiones, elevar y purificar nuestras almas ante la prueba del dolor y acentuar como característica de toda nuestra vida la racionalidad.

En suma, es preciso reconocer que la verdadera felicidad consiste, más que en la exacerbación del sentimien-

to, buscando placeres fugaces, en la perfecta igualdad del ánimo y posesion de sí, que es consecuencia del equilibrio de la sensibilidad.

IV.

Idea general de los sentidos.

Sometido el cuerpo humano en su estado normal á la influencia de una causa externa (los rayos del sol, la explosion de la pólvora, etc.,) ó interna (la acumulacion de la sangre en el cerebro ó en el corazon), se produce en él una modificacion llamada *impresion*, seguida de un estado de conciencia, que denominamos *sensacion*.

¿Cómo se produce primero la impresion y despues la sensacion?

Mediante los sentidos, llamados por la sabiduría popular, «ventanas por donde el alma comunica con el mundo exterior.»

Es necesario, ante todo, ampliar la significacion restringida que habitualmente se dá á los sentidos, entendiendo que sólo nos impresionan las influencias exteriores ó interiores, cuando son recibidas en aparatos especialísimos como sensaciones diferenciadas y localizadas.

Fuera en tal caso nuestro organismo

corporal asiento mecánico, base estadiza de aparatos funcionales, cuya cualidad intrínseca permanecería extraña para las demás partes del cuerpo.

Acontece precisamente lo contrario; así es, que bajo la denominación general de sentidos debemos comprender en primer lugar todo el organismo sensible, que tiene cualidad general para afectarse de los objetos que le rodean é impresionan.

Es el cuerpo nuestro primero y más total sentido, ya que se halla formado por un sistema de instrumentos destinados á concentrar en el alma las influencias de las impresiones exteriores y recíprocamente á distribuir sobre los objetos externos la acción del alma. Representa pues el cuerpo, con esta su impresionabilidad general, realidad intermedia entre el alma y el mundo exterior. Apenas si carecen de dicha cualidad, más que aquellas secreciones ó residuos que como los cabellos y los extremos de las uñas sólo son impresionables en sus raíces y adherencias al organismo.

La dérmis y la epidérmis exterior é interior de nuestro cuerpo es más ó ménos impresionable segun el grado de comunicacion en que se halla con el medio ambiente. Cuanto más constante es la comunicacion de nuestra epidérmis

con la atmósfera circundante, menor es su impresionabilidad y vice-versa. Así, por ejemplo, son ménos impresionables la cara y las manos, por hallarse constantemente á la intemperie, que las plantas de los piés y la parte inferior de la articulacion del brazo con el tronco del cuerpo. Estas dos últimas partes sienten el cosquilleo, que es una impresionabilidad en trepidacion, capaz, como dice Gratiolet, de producir la muerte. De modo que, efecto de aquella ley á que tiende la sensibilidad, la del equilibrio, cuando el cuerpo se pone en comunicacion constante con el exterior, amengua la excitabilidad del sistema nervioso sensitivo, aumentando el desarrollo del muscular. Y se nota que aquellos que andan descalzos crian callos en las plantas de los piés y no sienten el cosquilleo.

Significativas por demás son las contestaciones anecdóticas de aquel que declaraba, cuando le preguntaban si no tenia frio, que de lo que carecia era de capa, y del otro harapiiento que aseguraba, ante la horrible miseria que le obligaba á ir desnudo, que «su cuerpo todo era cara», habiendo adquirido por consecuencia en la parte exterior de su organismo la relativa insensibilidad que todos los hombres tenemos en nuestra fisonomía.

Considerando todo el organismo como sensible, referimos á él en primer término lo que se llama el *sentido común vital*, asiento de aquellas sensaciones generales, que no se localizan, ni adquieren carácter específico, el hambre, la sed, el cansancio, etc. Cuando la sensación se fija determinadamente en una parte del cuerpo, se constituye lo que denomina Delbœuf *órgano adventicio* de la sensibilidad, patente sobre todo en algunas afecciones locales del organismo, bien sean fisiológicas, bien patológicas. De las primeras son ejemplo las sobreexcitaciones nerviosas de algunos individuos ante ciertos espectáculos y de las segundas los granos, tumores, etc. Cuando persiste la localización y se diferencian específicamente las impresiones recibidas, llega á ser *órgano permanente* y por último *específico* ó aparato especial.

Resultan pues los llamados sentidos corporales aparatos especialísimos que diferencian las impresiones exteriores mediante una estructura individualizada por efecto de un *estímulo especificado*. Dice Bernstein que las terminaciones del nervio óptico no pueden ser excitadas sino por ondas luminosas y así de los demás sentidos. Y de ello es ejemplo el golpe recibido en un ojo, percibido primeramente como una ráfaga de luz,

(ver las estrellas que se dice ante una contusion fortísima,) en suma, que ni vemos con los oídos, ni oímos con los ojos, salvo siempre el auxilio que, merced al fondo común de la sensibilidad general, se prestan los sentidos, sustituyéndose en parte unos por otros. De esta sustitución hemos citado ya ejemplos, en los ciegos que suplen la vista por el tacto y se pueden observar más acentuados, entre los dos sentidos del gusto y del olfato, tan íntimamente unidos que se ha podido decir, que el «olfato es un gusto que se ejercita á distancia.» Se ha notado en efecto que casi todas las sustancias de olor desagradable (con raras excepciones), son al mismo tiempo nocivas á nuestro organismo, sirviendo el primero de celoso guardian al gusto.

Conocido es el número de nuestros sentidos corporales por el de aquellas sensaciones que se localizan, diferenciándose de una manera específica. El tacto es el sentido más generalmente extendido por toda la superficie exterior é interior de nuestro organismo, sin que se conciba su ausencia total, aunque sí referida á determinadas partes del cuerpo, según se observa en el paralítico. El gusto y el olfato son órganos adheridos al servicio casi exclusivo de la vida vegetativa ó de nutrición. Consagra-

dos singularmente al sostenimiento del organismo, sólo faltan temporal ó parcialmente en el sér sensible, acusando siempre algun estado patológico. La vista y el oído, órganos más libres y ménos adheridos á la conservacion del cuerpo, como que sirven para la vida de relacion en la ciencia y en el arte, pueden faltar á algunos individuos desde su origen (sordo-mudos y ciegos de nacimiento) ó por efecto de algun accidente, aunque nunca faltan como ninguno de los demás sentidos, á todos los hombres, pues en tal caso, segun dice Aristóteles, carecería la humanidad de todo un órden de conocimientos.

Hablaban Lammenais y Voltaire con aire zumbon, de un sexto sentido, que faltaba á los hombres, quizá refiriéndose á la ausencia del sentido comun, que, segun frase ingeniosa, es el ménos comun y el más raro entre los individuos.

Nadie podía presumir en aquel tiempo que la frase burlona de Voltaire se había de convertir más que en una opinion probable en una verdad positiva.

Y sin embargo, así ha sucedido, pues la Fisiología moderna admite y patentiza la existencia de un *sexto sentido*, llamado muscular, de motilidad, esfuerzo ó resistencia.

Presentido y casi adivinado por Maine de Biran, que lo refería á condicion

primaria para la percepcion del yo, prueba hoy la Fisiología, con experimento bien sencillo, la existencia real del sentido muscular.

Si cerramos los ojos y recibimos un peso en cada mano (colocados en platillos ó envueltos en una sustancia que los aisle y nos impida percibir, mediante el tacto, su índole y vólumen), apreciaremos con muy ligeros tanteos ó ensayos cuál es el de mayor peso. Prueba irrefragable de que nuestros músculos son aptos para sentir y mediante ellos nuestro espíritu percibir el esfuerzo ó resistencia.

Algunos suponen, sin decidirse á admitir este sexto sentido, que su pretendida existencia procede del concepto dinámico (que sustituye al mecánico), segun el cual se estudia hoy la naturaleza, pero es iududable que las sensaciones musculares pueden llegar á ser *específicas y localizadas*, que son los caracteres que distinguen las afecciones de los sentidos corporales de las propias del sentido comun vital.

Con esta sensibilidad general del organismo y específica de los sentidos corporales se halla en íntima conexion el *sentido interno*, fantasía ó imaginacion que recibe todas las sensaciones, copiándolas más ó ménos fielmente en la *representacion*. Se efectúa la representacion

(copia, imágen, tipo, fantasma de los escolásticos, etc.) en virtud de la inmediata continuidad de la fantasía con el sistema nervioso neuropsíquico (asiento de la sensibilidad general y específica del organismo) y con las formas en que los objetos sensibles nos afectan, ó sea, el espacio, el tiempo y el movimiento.

No son estas formas sensibles exclusivamente propias del organismo y del medio exterior, sino que existen también aunque con el carácter propio de ser más libres, en el mundo interior de la fantasía.

El cálculo imaginario, el punto matemático, el esquema de las paralelas son conceptos abstractos, que se concretan en el *espacio interior* de la fantasía, sin correspondencia con lo exterior. Las horas que nos parecen siglos, los minutos que se nos antojan años, los rápidos instantes de placer son apreciaciones cualitativas del *tiempo interior*, que no tienen nada que ver con el ritmo inalterable del natural ó cósmico.

Sucedido ó inventado no excede los límites de la verosimilitud el caso que se refiere de un individuo que fué puesto en capilla porque le condenaban todas las apariencias é indicios como autor de un asesinato, y después de unas horas en tan duro trance salió absuelto, cuando se habían obtenido pruebas in-

concusas de su inocencia. Pero salió de aquel lugar del suplicio con el cabello cano, con arrugas en la cara y con un aspecto de vejez, de que carecía antes. En aquellas pocas horas había vivido en su tiempo interior toda una edad.

Merced á estas formas interiores es la fantasía la que recibe el eco y la resonancia de la modificación sensible. Ejemplos de ello son las representaciones que formamos en el mundo interior de cuantos objetos nos afectan exteriormente (personas que hemos visto, lugares que hemos visitado y paisajes que hemos recorrido).

Podemos pues señalar este hecho innegable; todas las modificaciones que nos ofrece la sensibilidad exterior llegan á nuestra conciencia mediante las imágenes ó copias que de ellas forma la fantasía, pero además la actividad del alma y sus fenómenos son interiores y terminan en la fantasía (ejemplo el paralítico) y si esta no se hallara en inmediata union con el sistema nervioso, no podría expresar al exterior, como lo hace, los fenómenos internos, de lo cual se infiere este otro hecho tambien innegable; nuestros estados ó fenómenos anímicos llegan á manifestarse exteriormente mediante la fantasía y su union con el sistema nervioso.

Se explican ambos hechos mediante

la relacion recíproca de la fantasía con la sensibilidad general y específica del organismo, pareciendo de este modo que la fantasía, mundo intermediario entre lo psíquico y lo fisiológico, espiritualiza lo corporal y corporaliza lo espiritual en el mundo intermediario que constituye la vida del arte.

Las representaciones, informadas por la imaginacion con cierta virtualidad, sobre todo por la creadora, pueden declinar á veces, (cuando la imaginacion obra por sí misma y sin atender á la racionalidad y contrapeso de las demás facultades), rompiendo la regularidad de la vida, bajo cuyo aspecto fué llamada la imaginacion *la loca de la casa*.

Pero rectamente dirigida la imaginacion puede tener una aplicacion fecundísima, en la ciencia popularizando y dando relieve escultural á sus verdades, en el arte prestando universalidad á la contemplacion de la belleza, y en moral y religion, poniendo la realidad supra-sensible al alcance de todas las inteligencias y de todos los corazones.

Así concebida la sensibilidad, comprendiendo en ella desde el acto rudimentario de la irritabilidad inconsciente hasta las más sublimes emociones de la religion y del arte, se justifica la afirmacion de Feuerbach, «sólo el ser sensible es real.»

Con la solidaridad gradual de la escala sensible, la conciencia refleja, expresa y traduce en representaciones lo que acontece en el cuerpo bajo formas de movimiento. Y como el cuerpo á su vez recoge, mediante los órganos de los sentidos, las impresiones exteriores se puede afirmar con Leibnitz que, «la conciencia es un espejo del cuerpo, y mediante el cuerpo un espejo del universo.»

V.

La emoci3n y la inteligencia.

«Vivir es sentir,» repite continuamente la fisiología. Para ello debe el sér sensible unirse con todo lo que le rodea, asimilándose interiormente las impresiones exteriores.

La asimilacion se efectúa mediante la continuidad de la fantasía ó imaginacion con todo nuestro organismo sensible y señaladamente con el sistema nervioso.

El término fantasía ó imaginacion está tomado del sentido de la vista, quizá porque son las sensaciones visuales las que se reproducen más fácilmente.

Pero la imaginacion se aplica á todos los sentidos. Cuando se recuerdan aires musicales ya oidos, cuando compone

el músico sin necesidad de instrumento ni de voz humana, cuando reconocemos una persona por el timbre de su voz, en todas estas ocasiones formamos imágenes tomadas de impresiones auditivas.

Las representaciones que forman los ciegos de nacimiento (sin el auxilio de la vista), la lectura de relieve, con la cual llegan á constituir una geometría tangible en sustitucion de la nuestra que es visible, son aplicaciones de la imaginacion á impresiones tomadas del sentido del tacto.

Aunque ofrece mayores dificultades, tambien existe representacion imaginativa de los sabores, del olor y del sufrimiento, cuando, por ejemplo, goza el gloton con la imágen anticipada de una comida succulenta, el voluptuoso con la de los aromas de su jardin ó perfumes de salon y sufre el herido préviamente al representarse la amputacion que ha de sufrir.

Obliga esta consideracion á distinguir la debilidad de los sentidos de la inherente á la imaginacion. Existen, por ejemplo, muchos hombres capaces de distinguir, cuando los ven, dos colores, siéndoles despues difícil atribuir á cada uno el nombre que le es propio, porque no los *conciben distintamente*.

La habilidad, gracia y exactitud para

describir ó contar en conversacion lo que nos ha afectado depende tambien de esta mayor ó menor viveza de la imaginacion.

Resulta por consecuencia, que todo cambio de estado, producido por la sensacion, es á la vez *afectivo* (que causa placer ó dolor) y *representativo* (que nos enseña algo del objeto exterior).

En el primer aspecto como fenómeno de la sensibilidad, la sensacion se llama *emocion* y en el segundo *representacion*.

Ambos aspectos, comunes á todas las sensaciones, se hallan en proporcion inversa, pues á medida que es más intensa la impresion, es ménos clara y precisa la representacion del objeto que nos afecta y vice-versa. Así decimos «estar ciego de ira», «privarnos de todo conocimiento el fuego de la pasion», etcétera, y recíprocamente afirmamos «quedar serenos,» «tener claridad de juicio» ante el dominio de nuestras emociones.

Pero la sensibilidad, áun exaltada por la exacerbacion de las pasiones, tiende, á aminorar, buscando su ley de equilibrio y ponderando su aspecto afectivo ó emocional por el representativo ó propiamente intelectual.

De este modo es la sensibilidad causa ocasional ó *antecedente cronológico* del

ejercicio de la inteligencia. Se anticipa la manifestacion sensible, sentimos el placer ó el dolor, y despues percibimos lo que sentimos. Imágen viva de ello es el niño que llora y rie, ántes de saber por qué hace lo uno y lo otro, necesitando la ternura previsorá de la madre adivinarlo, pues él es incapaz de decirlo.

En virtud de este proceso gradual ó sucesivo, la sensibilidad, antecedente cronológico de toda nuestra vida, incluso la intelectual, gravita indefectiblemente en busca de su antecedente lógico ó explicativo, que ha de hallar la inteligencia. Es decir, que la ley de la vida condiciona favorablemente para que en el fuego de la pasion se filtre gradualmente la luz reflexiva de nuestra inteligencia.

En tal acepcion pues, todos los sentidos nos afectan y á la vez nos advierten ó instruyen respecto á la existencia de algo sensible, y cuando algunos psicólogos han dividido los sentidos en *afectivos* (los más adheridos á la vida vegetativa) é *instructivos*, han olvidado el carácter unitario y orgánico de nuestro cuerpo y la naturaleza simple é inseparable (aunque racionalmente distinta) del alma sensible é inteligente.

¡Quién será tan míope que desconoz-

ca que los sentidos estimados como afectivos (el gusto y el olfato) nos instruyen, á la vez que nos afectan, acerca de multitud de datos, que sirven de base á la ciencia química?

¿Quién será tan falto de perspicacia que ignore que los tenidos por instructivos son sentidos que tambien nos afectan y emocionan?

Todos nuestros sentidos (incluso el organismo) son órganos de nuestra sensibilidad emocional (placer ó dolor) y medios para el ejercicio de nuestra inteligencia sensible, que es en lo que consiste su *funcion noológica*.

Es preciso tener en cuenta la proporcion inversa, en que se hallan dentro de la sensibilidad sus aspectos emocional y representativo, para fijar el mayor ó menor alcance de la funcion noológica de nuestros sentidos.

Cuanto más nos afecta y emociona un sentido, ménos nos instruye y viceversa.

El tacto y el sentido muscular, cuyas sensaciones llegan á revestir un carácter de generalidad, que afecta á todo el organismo, y el olfato y el gusto, adheridos principalmente á la funcion nutritiva, son principal, aunque no exclusivamente, afectivos y en grado inferior instructivos, miéntras que los más libres y diferenciados, el oído y

la vista, son principalmente instructivos y subordinadamente afectivos.

En los primeros se sobrepone la emoción á la función noológica. En los segundos queda supeditada la emoción al fin instructivo. Acontece esto último, señaladamente en la vista, que es el sentido de la perspectiva, el mejor juez del orden en la extensión, el más activo é impresionable, el que ofrece más elementos de conocimiento á la actividad del espíritu y por último el que ha merecido ser comparado, según lo atestigua el lenguaje, con la inteligencia, denominada vista espiritual.

El nombre de la vista ha llegado á ser el mismo de las ideas. La palabra idea, del verbo griego *eido* ver, significa imagen ó vista. El término fenómeno (cuya significación literal es apariencia visible del verbo griego *fainomai* aparecer) indica que los cambios de las cosas son usualmente percibidos por la vista.

Los vocablos ver (en el sentido de comprender), mostrar, demostrar, especular, etc., se refieren igualmente al sentido intelectual por excelencia. Finalmente, las palabras evidencia (del latín *e-videre*) é intuición (de *in* y *tuevi*, confirman la importancia general de las impresiones visuales para la vida inteligible.

Importa, sin embargo, advertir y aún patentizar, con pruebas fehacientes, que los sentidos, aislados ó reunidos, no son los que perciben la sensación; ó en otros términos, que la inteligencia, si halla su antecedente cronológico y su causa ocasional en las sensaciones, es distinta de la sensibilidad.

Para evitar este error, inherente al sensualismo, basta observar que nadie dice de un hombre que es inteligente, porque posea una vista perspicaz, un olfato y un gusto delicados ó una sensibilidad muy excitable. Puede por el contrario ser un hombre muy inteligente y á la vez míope; con el oído tardo ó torpe se posee á veces una comprensión rápida y con una relativa insensibilidad se obtiene cierta claridad de juicio.

La vista más penetrante y de mayor alcance no hace pintor al que no lo es; el olfato delicado no da la ciencia al químico.

Newton no ha necesitado una vista más perspicaz que los demás hombres para descubrir la descomposición de la luz. Se observa pensando, no sintiendo, con la inteligencia y no con la sensibilidad.

Leverrier prescindia de su vista para asegurar la existencia del planeta por él anunciado. El célebre Hüber, el más diligente observador de la vida y cos-

tumbres de las hormigas, era ciego; recogía las observaciones auxiliado por su hija, ordenándolas y dirigiéndolas por medio de su pensamiento.

Bien significativas son además las siguientes consideraciones: 1.^a que las sensaciones son comparables entre sí (aun las más opuestas), lo cual supone en el centro sensitivo un sugeto común á todas ellas; 2.^a que las percepciones se conservan y aun es posible recordarlas, á pesar de lo fugaz de la sensación; 3.^a que se puede aislar experimentalmente lo físico de la sensación y lo psíquico de la percepción, según se observa en los dolores referidos á un miembro amputado; y 4.^a que ante una distracción persistente del espíritu pasa inadvertida la solicitud y llamada de la sensación.

Por si aún fuera posible abrigar alguna duda acerca de lo que estimamos innegable, á saber, «que quien conoce é interpreta las impresiones afectivas es el alma auxiliada por los sentidos, pero no los sentidos mismos,» se disiparía todo género de incertidumbre, reparando en el origen de los mal llamados *errores* de nuestros sentidos.

Los sentidos ofrecen á la atención del espíritu lo que reciben en la impresión, ni más ni menos, y no se engañan, son infalibles.

Quien se engaña es la inteligencia, cuando interpreta los datos sensibles, sin distinguir la apariencia de la realidad, la impresion de estado subjetivo, etcétera.

No se puede, por ejemplo, considerar falacia de nuestros sentidos las conclusiones erróneas que deducimos de sus datos.

Si un hombre recibe una moneda falsa como de ley, no ha sido engañado por sus sentidos, que no tienen la mision de distinguir la moneda buena de la que no lo es, sino la de dar signos que hemos de interpretar.

Con esta distincion, que impone la complejidad de nuestra vida, se concibe fácilmente cómo y por qué nuestra inteligencia, adherida á la sensibilidad orgánica y al sentimiento espiritual, no se confunde con ellos.

Toma la inteligencia causa ocasional para su ejercicio de la sensibilidad, pero su funcion propia excede los límites de lo sensible. Y á su vez de la sensibilidad y de la inteligencia toma la voluntad sus motivos, pero su accion dinámica trasciende de las dos primeras.

Así confirma el análisis la evolucion ó desarrollo de la vida humana. Comienza en la edad de la infancia por un predominio excesivo de la sensibilidad; gravita ésta hácia su equilibrio, ayuda-

da por la inteligencia, que filtra en el fuego de la pasión la luz reflexiva del pensamiento en el período que señala el tránsito de la juventud á la madurez para determinar despues sus actos merced al desarrollo gradual de la voluntad con el dominio que va adquiriendo sobre los ciegos impulsos de la sensibilidad, guiada racionalmente por la inteligencia.

Vida instintiva primero, reflexiva despues, racional más tarde, consciente y personal, tal es la marcha y proceso de la sensibilidad, de la inteligencia y de la voluntad en el alma humana.

Se concibe pues que las leyes de la sensibilidad son tambien leyes de la inteligencia y de toda nuestra vida.

Podemos por lo mismo repetir la frase de Feurbach «sólo el sér sensible es real,» pero debemos añadir «el hombre es un sér sensible, que llega á conocer racionalmente los móviles y excitantes de la sensibilidad, á dirigirlos racionalmente y á obrar como persona conscia de sí y del fin que persigue».

VICTOR HUGO.

Un crítico muy benévolo ha dicho del autor de estas líneas «que respeta profundamente el génio de Víctor Hugo y que siente verdadera idolatría por Gœthe.» Así es en efecto; somos de los que llevamos luto en el corazon por la pérdida irreparable del gran poeta, mitigado es verdad por la fé inquebrantable de que no se malogra obra que ya ha comenzado á dar sus frutos y que anuncia ser fecunda para lo sucesivo.

La obra llevada á cabo ~~para~~ Víctor Hugo tiene el triple alcance que él señalaba al teatro; ha cumplido en efecto una mision nacional, siendo el primer poeta lírico de su país al par que un dramaturgo, si lleno de defectos, grandes como todo lo suyo, dotado de eminentes cualidades, quizá éstas personales y propias, mientras los primeros son hijos de la escuela, que le proclamó porta-estandarte de la protexta romántica; ha realizado una mision social, convirtiéndose en reflector de las grandes glorias, de las dolorosas caídas y de los sublimes sufrimientos de

10-18

la tormentosa sociedad en que ha vivido y que ha personificado como nadie, quizá con un exceso aparatoso y teatral, por vicios de carácter de su pueblo más que de su individualidad; y finalmente, ha obtenido el éxito para una misión universal y humana, enseñando con la elocuente enseñanza del ejemplo que el culto á la verdad, el respeto á la justicia y el amor á lo bello constituyen la religion eterna, la del deber, en la cual Víctor Hugo es uno de los santos.

Parece más que supérfluo ofensivo para la cultura de los lectores referir detalles de una vida de tanto relieve como la de Víctor Hugo, despues de haberse conmovido todo el mundo culto por su muerte y de que las publicaciones diarias han llenado sus columnas, satisfaciendo el interés, curiosidad y respeto que la gigantesca personalidad del poeta ofrece á la atención de las multitudes. Los *Cuatro vientos del espíritu* se titula una de las últimas producciones de Víctor Hugo; los vientos todos del horizonte intelectual y moral del mundo soplan en direccion al arco de la Estrella, sublime y hermoso sitio, donde ha estado depositado el cadáver del insigne vate.

Satisfecha pues al dia la necesidad del momento, nutrido el espíritu colectivo de todos los pormenores, que han

acompañado á la muerte del ídolo parisiense, creemos oportuno ocuparnos en bosquejar algunas consideraciones acerca de la importancia y significacion de Víctor Hugo en la cultura general de este siglo, cuyo bautismo de sangre se encuentra en la Revolucion francesa, apellidada «nuestra augusta madre» por el que es uno de sus predilectos hijos.

Y ante todo y cual prévia y particular cuestion, que nos interesa poner en claro, hemos de examinar la referente á los puntos de conexion y parentesco que se puedan establecer entre los dos grandes poetas del siglo presente, entre Goethe y Víctor Hugo. ¿Qué afinidad existe entre el Júpiter de Weimar y el vate revolucionario?

Para nosotros son ambos artistas, no poetas nacionales, sino poetas *de la literatura universal*; los dos han probado primero y mejor que ningun otro, de obra y de palabra, en sus creaciones artísticas y en sus preceptivas, los principios más fundamentales de la estética moderna, aquellos que constituyen la sávia que alimenta y regenera el arte contemporáneo. Son estos principios el de la libertad y emancipacion del arte, el de que el fondo artístico es *omni rescibili* contra las cuadrículas de un reglamentarismo híbrido y el de que el gusto de los tiempos requiere una alian-

za indisoluble de la intensidad de la emoción estética con la discreción de la reflexión científica.

Justificación de cuanto indicamos y tan cumplida como pueda deseársela el juicio más escrupuloso ofrecen las obras de ambos poetas, mostrando así cómo, á pesar de la diversidad de medio social, de la diferencia de centros de cultura, de la oposición de raza y carácter, preside la evolución de ambos géneos, una ley, la de *unidad del espíritu humano*, sin cuya condición fuera imposible concebir siquiera estudios de literatura comparada.

12 Al modo que la sinopia une los huesos del organismo humano, la unidad latente en el espíritu colectivo establece conexiones entre estas dos grandes individualidades.

Conocidas son, por ejemplo, las inclinaciones de Goethe á la selva negra del pensamiento, á la superstición (1). Bien explícitas son aficiones de igual índole de parte del gran poeta francés. Dice Víctor Hugo (2) «*antrum adjuvat vatem*» y despues de mencionar el Demonio de Sócrates, la zarza de Moisés, la ninfa de Numa, la diva de Plotino, la paloma de Mahoma y la trípode antigua,

(1) V. Nuestros *Ensayos Críticos sobre Goethe*. —Cap. I.

(2) V. Su *William Shakespeare*.

eco lejano de las modernas mesas giratorias y parlantes, que sirven á la supersticion espiritista para dar cuerpo á sus creencias, afirma que el misterio nos rodea por todas partes, que la pregunta se repite indefinidamente y que debemos ser atentos y respetuosos con lo *sobrehumano*, de donde procedemos y á donde caminamos. No puede ser más patente la semejanza entre Goethe y Víctor Hugo. Ya hace años escribíamos palabras respecto al primero que podemos aplicar al gran Víctor Hugo (1). «No acertamos á explicarnos la predisposicion en Goethe (decíamos y ahora añadimos ni en Víctor Hugo) de que venimos hablando sino por cierta tendencia secreta que le hace ver como artista incluídas en toda la realidad las formas plásticas de la belleza y como pensador todo el espectáculo del mundo compenetrado de lo divino. Y es porque el panteísmo ha seducido siempre á los poetas, por lo que Goethe (y Víctor Hugo) quiere sin duda ver en cuanto se le ofrece como inextinguible un principio activo que, latente ó no, explique cuanto sea digno de explicacion (2).»

(1) *Ensayos Críticos*, pág. 33.

(2) Citan todos los periódicos el horror supersticioso de Víctor Hugo al número *trece*, porque recordaba siempre que comiendo con su familia y otros hasta trece (el

A la vez es nota comun á Goethe y Víctor Hugo que ámbos, en el último período de su vida refieran la educacion del hombre á la cultura estética, idea propia del carácter reflexivo, inherente á la madurez de la vida y que aparecen en todos los espíritus al llegar á un desarrollo completo de sus potencias. Estalla, en efecto, con sus primeros y refulgentes destellos el génio (cual expresion de la ley psicológica que preside su desarrollo), produciendo obras, cuya finalidad es preciso buscar en la belleza misma que contienen como se observa en el *Werther* de Goethe, perteneciente á lo denominado *Sturm und Drang* período de la literatura alemana, y en el *Han de Islandia*, *Nuestra Señora de París* y los primeros dramas de Víctor Hugo, gritos de guerra del romanticismo francés. Aumenta el génio con la edad, la calidad y trascendencia de sus aptitudes, sazona reflexivamente sus creaciones, y aspira, ya que no á identificar, á introducir como coeficiente indispensable en las obras artísticas la utilidad de sus enseñanzas, segun puede observarse en el *Wilhelm Meister* de Goethe, *Odisea de la burguesía culta*, y en los *Misera-*

año 70), le instaron á salir del comedor para darle la infausta noticia de que su hijo Carlos habia muerto repentinamente á consecuencia de un aneurisma.

bles de Víctor Hugo, Iliada del socialismo visionario. «Mejor que soñar, dice Víctor Hugo en su *W. Shakespeare*, es soñar la utopía, el hombre más perfecto y el ideal.»

Mayor parentesco se nota aún entre Goethe y Víctor Hugo al observar que ambos establecen una alianza indisoluble del espíritu metafísico con el poético, alianza viva, animada, plástica y real en sus primeras producciones, siquiera peque de excesivamente ideal, abstracta y semi-sibilítica en sus últimos tiempos. De ello ofrecen ejemplos algunas de las composiciones de Víctor Hugo en su *Leyenda de los siglos* y *Las Afinidades electivas* de Goethe.

Además, lo mismo Goethe que Víctor Hugo son génius de los que Goethe llamaba de la literatura universal y Víctor Hugo *sacerdos magnus* (1) que exceden con sus obras su preceptiva; son más artistas que críticos, poseen más el arte productor que el juicio estético; les sobra el génio, quizá les falta el gusto. Ejercen de consuno mero y mixto imperio en los dos grandes dominios del

(1) «¿Fué Hugo francés? ¿fué aleman? ¿fué español? Todo esto fué y aún algo más. Su génio estaba por cima de todas las distinciones de raza; ninguna de las familias en que se divide física y moralmente la especie humana puede apropiársele.»

Víctor Hugo, juzgado por Renan en el *Figaro* de Parrís

arte: la realidad y la idealidad. Tal vez el primero, Goethe, se inclina más á la realidad, es poeta realista, objetivo como se dice en términos escolásticos, mientras Víctor Hugo, vate y profeta, es más idealista, mira siempre al Oriente y da la espalda al Poniente, y si revuelve el rescoldo de las cenizas de lo pasado, siempre halla en él fuego que calcina ódios y no calor que restaña heridas. Tál es seguramente el gérmen de la diferencia entre ambos génios. Aparte de la innegable de raza y carácter, pues Goethe es germano de naturaleza y clásico por educacion, y Víctor Hugo latino de corazon y oriental en aficiones literarias, el primero es el *poeta de la burguesía culta*, en tanto que el segundo, Víctor Hugo, el creador de los tipos de Enjolras y Gauvain, personifica al *vate de la democracia militante* y batalladora, siquiera venga en el gran poeta templada por el benéfico calmante de su superior sentido jurídico. Siempre será una página de oro para el gran visionario y pontífice del radicalismo aquella hermosa alocucion al pueblo aleman, durante el sitio de París, cuando repitiendo su frase favorita, «el tirano es siempre uno», decia que iba á las murallas de su querida ciudad, no á asesinar hermanos, sino á ver cómo matan los tiranos por la ambi-

cion y cómo mueren los pueblos por el derecho.

Para Víctor Hugo la poesía es una aspiración y un deseo, la penumbra del porvenir; para Goethe es el orden y la armonía de la realidad, en la cual insi-
de con inmanencia completa la idealidad cual representación plástica y luminosa del presente.

Comentando la célebre frase de Víctor Hugo (1), éste toma la condensación del mundo en Dios, y Goethe contempla la dilatación de Dios en el mundo; ambos genios son panteístas y en el panteísmo han aspirado la sustancia intelectual de sus más bellas creaciones.

La doctrina panteísta inspira al gran poeta francés, á pesar de sus esperanzas optimistas, el simbolismo persistente de sus mejores obras. En todas ellas el *Deus ex machina* consiste en la fatalidad. El símbolo de la religiosa se encuentra en *Nuestra Señora de París*, el propio de la fatalidad social en *Los Miserables*, el de la fatalidad natural en *Los Trabajadores del Mar* y finalmente en la novela *El Noventa y tres*, personi-

(1) El gran poeta expresaba la síntesis de sus especulaciones como pensador con fórmula cortada y de exactitud matemática, en un panteísmo crudo y neto, diciendo: «Dios dilatado es el mundo; el mundo condensado es Dios». V. su *William Shakespeare*.

fican Gauvain y Cimourdain la fatalidad lógica ó ideal.

Poeta como Víctor Hugo debe ser considerado en el conjunto de su representación más que en los detalles; desde las alturas y con vista de águila, según él examina los géneos. En la complejidad de su obra perturba la discreción del juicio y produce vértigo. Lírico de primera fuerza, dramaturgo de alicios shakespearianos, novelista simbólico, psicólogo visionario, pensador intuitivo y con llamaradas geniales parece que posee vara mágica, con la cual engrandece todo lo que toca. Sus aciertos llegan á lo sublime, sus caídas equivalen á lo horrible y espantoso del mal gusto. La belleza moral de la fealdad física queda por él personificada en el *Cuasimodo* de *Nuestra Señora de París* y en la segunda edición del *Cuasimodo*, que es *Gwinplaine de l'Homme qui rit*. La apoteosis del pulpo de *Los Trabajadores del Mar*, la aparatosa descripción del alcantarillado de París en los *Miserables*, los delirios febriles y delirios de mal gusto se hallan suficientemente compensados por las visiones proféticas «esto matará aquello» y «la tempestad bajo un cráneo». Al lado de concepciones del alcance trascendental y metafísico, que implica la fórmula de su panteísmo (Dios dilatado

11 de

es el mundo, el mundo condensado es Dios), se hallan observaciones ingeniosas, aunque superficiales como esta: «el perro es un animal que tiene la sonrisa en la cola y el sudor en la boca». Todo, todo el horizonte intelectual y moral queda recorrido por el sublime simbolismo artístico de Víctor Hugo; no exageran, no, las publicaciones diarias, cuando repiten á una que la crítica habia ungido como inmortal al gran poeta; que se le denominaba por todos *Padre y Maestro*. Aun reconociendo, como expresamente lo hace Víctor Hugo en su preceptiva estética, que el drama es ante todo y necesita acción para la multitud, pasión para las mujeres y caracteres para los pensadores (1), no puede emanciparse del orientalismo, que domina su inspiracion, simbólica constantemente, confesando él mismo por ejemplo que se halla simbolizada la paternidad como santificante de la deformidad física en *Le roi s'amuse* y la maternidad como elemento purificador de la deformidad moral en *Lucrecia Borgia*.

Faceta existe sin embargo del prisma de la realidad, que parece negada á la inspiracion genial de Víctor Hugo. Así como los críticos advierten que la

lira de nuestro gran Quintana jamás pudo hacer vibrar la cuerda del amor, consignemos aquí que el inolvidable autor de los *Miserables* jamás hiere con acierto la nota cómica. ¿Quién sabe si anhelando Víctor Hugo, en su Deísmo visionario, identificarse con la Divinidad, recuerda constantemente su frase sibilítica «Dios no se rie»? (1)

Muchos de los defectos de Víctor Hugo proceden de su exagerado simbolismo; porque toma todos sus personajes, no como éste ó aquél, en la complejion heterogénea y á veces contradictoria de la realidad, sino como tipos genéricos; no son hombres, sino *el hombre*. Y ya en este camino de generalizaciones gradualmente abstractas no se detiene su pensamiento y llega á hacer un capítulo de psicología fantástica, cuando afirma que el génio, el hombre que es más que hombre excede la categoría de los átomos y posee especie de alma cósmica.

A esta hay que añadir una nueva fuente de error; que es la que se refiere á la *perspectiva*. Víctor Hugo vé todos sus héroes, lo mismo los buenos que los malos, más que de pié, colocados en un

(1) Decía Voltaire que Dios nos ha dado para alivio de esta miserable vida el sueño y la esperanza y añade Víctor Hugo y la risa, pero Dios no se rie.

pedestal. La cima, siempre la cima de la montaña es su punto de mira y desde ella se diluye y pierde la llanura. Para Víctor Hugo todo es grandeza y sublimidad y si hay necesidad de mutilar la realidad, la mutila, se vé dominado por el vicio del *efectismo*; ha sido el primero en revelar la *grandeza de lo pequeño* y la *sublimidad de lo sencillo*, segun se puede observar en las *Canciones de las calles*, en el *Arte de ser abuelo* y en el capítulo «el zapatito de la reclusa» de *Nuestra Señora*.

Aparte estos defectos que enumeramos á la lijera, no hallamos censura grave que atribuir á su jigantesca obra. Por más que prescindamos de su representacion política, nunca nos haremos solidarios de las injustas acusaciones que le dirijen sus detractores, entre los cuales se han señalado por su virulencia é inoportunidad algunos diarios ultramontanos de nuestro país. En Víctor Hugo el político tiene mucho de visionario; pero su generoso humanismo, su abnegacion sin límite, su amor constante al progreso humano y su intervencion, á veces profética, en los sucesos de más bulto son títulos de gloria inmarcesible para el gran poeta.— Aquel destierro sufrido con una fuerza de carácter, siempre admirable, su desprendimiento y desinterés personal, la

encarnacion de la resistencia al segundo imperio, lo profético de su libro «Napoleon el pequeño,» y otros mil incidentes graves y solemnes, en los cuales ha intervenido siempre generoso y humanitario, son cantidades positivas que sumadas con su bondad y honradez proverbiales, compensan con exceso la más grave falta política cometida por Víctor Hugo. Consistió ésta en que siguiendo la corriente en parte iniciada por Thiers con *La Historia del Consulado y del Imperio*, contribuyó Víctor Hugo en sus *Miserables* á formar la leyenda napoleónica, precursora de la vil traicion (2 de Diciembre), que engendró el 2.º Imperio (1). La resignacion con que sufrió el destierro, su persistencia en no pisar el suelo de la patria, mientras no cayera Napoleon el pequeño, y el *No* con que contestó desde el mismo destierro al plebiscito son anuncios proféticos de lo que en su larga existencia vió el poeta convertido en dichosa realidad, la implantacion definitiva de la república en Francia.

(1) *La leyenda napoleónica* como protesta contra la Restauracion borbónica y censura contra el egoismo miope de los Orleans implicó en algun tiempo forma plástica del liberalismo, algo parecido á una apoteosis de los principios de la Revolucion. El poeta de lo grande y sublime se enamoraba del destello de grandeza legendaria del primer imperio. En este sentido político-social se inspiró Víctor Hugo para escribir sus *Miserables* y su *Oda á la columna*.

Desde el destierro escribió Víctor Hugo *No* contra el plebiscito para sancionar el falso liberalismo de Napoleón, y añadía el poeta «esa palabra lo dice todo.» Y lo dijo en efecto, pues el plebiscito, donde el último Napoleón creyó hallar las aguas de un nuevo Jordán que purificaran el vicio de origen de su poder, se convirtió en sudario de muerte del usurpador.

Si Víctor Hugo cambió de opiniones políticas, siguió siempre una trayectoria bien precisa; cada día se consagró más y más al apostolado de las ideas. Pudo en tal sentido dolerse y extrañarse de que se le acusara, pues como él decía «es injusto que me llamen apóstata, cuando yo me creo apóstol.» Víctor Hugo es legitimista y entusiasta de la tradición en su infancia, orleanista más tarde, decidido partidario del genio de la guerra después con su culto á Napoleón el Grande para convertirse por último en vate que pretende cantar y adivinar á la vez; varía y cambia cómo se transforma el arte que procede del seno de la conciencia humana y la justicia que evoluciona desde los limbos del espíritu social. Víctor Hugo mismo lo dice «la conciencia del poeta, más que la consecuencia estadiza é inmóvil de un individuo, es la conciencia del siglo en que aquél aparece y vive.» Pudo con-

testar Víctor Hugo á todos sus detractores con la habilidad con que lo hizo á Mr. Montalambert: «os habeis ido al lado de los opresores y yo me quedo al lado de los oprimidos.»

Poeta de los más humanos, si se prescinde de sus exageraciones simbólicas, pensador de altísimas intenciones y profundas clarividencias, génio de alto vuelo, político noble, leal y generoso, siempre enamorado de los ideales de justicia, y lo que vale más que todo, hombre bueno y honrado, Víctor Hugo es la personificación de los elementos positivos y buenos del siglo presente. Su muerte es pérdida nacional y humana. Con él se va uno de los más grandes génios.

Pero calmemos nuestro justo dolor, que tales compensaciones ofrece la vida. Víctor Hugo se fué, pero Víctor Hugo queda.

Podemos decir lo mismo que decía Goethe para calmar su dolor y el de sus amigos por la muerte de Schiller: «Aún vive entre nosotros; todavía nos acompaña» repetia al presenciar cómo su espíritu animaba al general entusiasmo de los demás en la representacion dramática del hermoso canto «La Campana.»

¡Con cuánta más razon podemos nosotros aceptar tal idea y proferir semejantes frases! Los suntuosos funerales

que la admiración de Francia y el beneplácito del mundo culto dedican á Víctor Hugo superan á cuanto pueda expresar la palabra. Ante semejante espectáculo, no es presentimiento, sino verdad positiva, contrastada y comprobada por la experiencia, la ley de la continuidad biológica y de la solidaridad moral. Los que se van se quedan, aunque la afirmación revista cierta apariencia paradógica. *Secularizada la muerte*, la vida se continúa y trasciende, no se anula ni se pierde.

Cuantos desaparecen del libro de los vivos, después de haber agitado el seno de las grandes energías del espíritu colectivo que se llaman ciencia, arte, religión, etc., dejan subsistente la estela luminosa de su obra, que sobrevive á la desaparición de su individualidad. Así se explica que la emulación sirva de acicate para espolear al egoísmo, que viene á ser en fin de cuenta la mutilación de la personalidad. Los anhelos en pró de la gloria, implican un sentimiento positivo y real, de lejos del ideal moral que se expresa en el *Sperabimus...*

Podrá parecer á primera vista, según dice un pensador moderno, que nuestras vísceras interiores son exclusivamente de la individualidad pasajera y que su única ley es el egoísmo; pero la continuidad de la vida, la solidaridad

biológica y la acumulacion de esfuerzos y energías constituyen advertencias y enseñanzas fecundas que se desprenden del estudio de las ciencias naturales como otras tantas consecuencias de alcance moral y áun religioso en el recto sentido de la palabra. De igual manera, y áun por razones más patentes, que nuestro organismo corporal se asimila las condiciones del medio natural circundante, se incorporan á nuestro espíritu en la tradicion, en el hábito y en la herencia los gérmenes de cultura y progreso, que van depositando en el medio social las generaciones que han sido, como caudal, que se ha de aumentar merced á la colaboracion de las que son y serán en lo sucesivo. La vida intelectual, la vida afectiva y la de relacion son á la vez personales é impersonales y se hallan unidas por especie de corriente magnética, semejante á la ideada por Platon. Somos en efecto todos los hombres hermanos gemelos como los de Siam, unidos por la cabeza y el corazon. Aunque exagerada, ya expresó esta verdad el mismo Víctor Hugo al decir: «cuando yo pecco, la humanidad peca en mí» y al dirigirse á sus lectores con esta pregunta: «Insensato ¿crees que no soy tú mismo?» Ampliando la base terrenal del pensamiento sin sondear las regiones inexploradas de la

fé subjetiva, todavía es lícito presentir que el problema de la inmortalidad del alma posee un aspecto positivo en la cuestión de la transcendencia de la vida. La vida del individuo trasciende á la especie por medio de sus obras, y en tal sentido los que se van se quedan y los que se mueren viven en el bien positivo que han cumplido.

Repitamos pues las palabras del autor del *Fausto*, aplicándolas á la muerte de Víctor Hugo: «aún vive con nosotros, su marcha (*hingang*) es aparente, su existencia real la hace en compañía nuestra; acompañémonos también de él.» A esta empresa ha de ayudarnos el mismo Víctor Hugo que ha legado á la nación francesa y á la humanidad veinte tomos inéditos, con los cuales ha de seguir dando alimento espiritual y virtud poética por largo tiempo á esta generación. Concluyamos, parodiando el retruécano, que tanto agradaba al eminente poeta: «Vivos como Víctor Hugo son inmortales; muertos como Víctor Hugo viven vida perdurable.»

EL ARTE NATURALISTA.

Como el arte abraza la síntesis y complejidad de la vida, debe ser juzgado, sin prescindir de las teorías que le informan, observando preferentemente la emoción estética que produce. No implica tal distinción un eclecticismo; antes bien supone una advertencia, que interesa para la crítica artística por la complejidad del asunto, en que se ocupa.

La idea de lo bello, dice Wundt, responde á la de orden, de lo cual procede la fácil y frecuente confusión del ideal estético con el moral y religioso. Queda nuestro sentimiento estético satisfecho, afirma Arreat, cuando el mundo nos aparece como un conjunto bien ordenado, donde se realiza la armonía que sentimos en nosotros mismos ó que queremos producir y confundimos fácilmente el orden, que es lo bello, con el orden, que es el bien ó la verdad, aunque sean distintos para nuestra intuición.

Peligra, con tales precipitaciones de juicio, la libertad del arte, á la vez que

la subsistencia propia de la emoción estética, supeditada por unos al bien, por otros á la verdad (y áun á la verdad parcial ó de escuela) y por muchos á una idea preconcebida. Cual anillo al dedo, viene el recuerdo del aforismo de Lange: «Si la realidad es una síntesis, la ciencia es un análisis.» Es en efecto la obra artística una síntesis, y es la crítica un análisis. Para penetrar en la complejidad sintética de la primera, debe la segunda distinguir el procedimiento, el molde ó la manera de hacer, del contenido, examinando ambos con discreción reflexiva, siquiera se reconstituyan despues en la síntesis, á que debe su existencia la emoción estética.

Aplicando tal distinción al arte hoy en boga, al denominado *naturalista*, nos atrevemos á adelantar que del llamado naturalismo quedará el procedimiento, la factura, pero su idea preconcebida, su sentido filosófico, que condensa la realidad en la mesa de disección é identifica la vida con la Patología como indicio de un negro pesimismo determinista, habrá de desaparecer y áun de hecho está desapareciendo; porque mutila la realidad, quizá intencionalmente, tal vez como consecuencia de las exageraciones inherentes á toda innovación.

Reconocido se halla el hecho, á que

nos referimos, en la preceptiva naturalista. En las célebres polémicas que E. Zola mantiene contra sus adversarios, para defender las nuevas doctrinas literarias, convirtiéndose audaz é inmodestamente en *crítico de sí mismo*, llega á decir que «toda protesta revolucionaria implica alguna reaccion.» Comentario vivo de la sentencia del maestro es la afirmacion de P. Alexis (1), «en arte, el éxito se decide siempre por las notas extremas, la multitud es una mujer, que prefiere ser violada á ser cortejada.» Las notas extremas y las protestas violentas conquistan el favor del momento y pierden el éxito definitivo (2). Así lo presiente la crítica y así lo anuncian leyes de la realidad y del arte.—Las terribles enemigas, que entre sí mantienen los hijos de Apolo, tienen mucho de locales, bastante que es hijo de las circunstancias y no poco de las contingencias momentáneas, dentro de las cuales vive el arte y sigue la vida entera su ley progresiva.

Segun dice Arreat (3), «las obras de

(1) P. ALEXIS, *E. Zola, Notes d'un ami*.

(2) El mismo Zola reconoce su exageracion doctrinal, cuando dice: «la naturaleza ha entrado en nuestras obras con tal ímpetu que las ha llenado, subyugando y arrastrando los personajes. Esto era fatal. Conviene dejar al tiempo que fije la fórmula nueva de ponderacion para llegar á su *expresion exacta*.»

(3) L. ARREAT.—*La Morale dans le drame, l'épopée et le roman*.

arte son trozos del vasto análisis, que requiere nuestra naturaleza, y se necesita, para llevar á cabo semejante análisis, variar constantemente el punto de mira y *renovar*, por consecuencia, *las formas del arte.*» A ello contribuyen las luchas de las escuelas; pero pasa el fragor de la batalla, se inicia, á través del decurso del tiempo, lo que algun crítico ha llamado ley del optimismo de la distancia; se apagan los fuegos, cesan las hostilidades y se *rectifica y amplía* el criterio artístico. Si la protesta revolucionaria implica una fuerte reaccion (de lo cual ofrece ejemplo el romanticismo), la estática inalterable degenera en un impulso innovador (buena prueba de ello es el pseudo-clasicismo), imponiéndose de esta suerte el *áurea mediocritas* de Aristóteles (1) como la ley implícita en los progresos del arte y como la piedra de toque, segun la cual se formula el juicio definitivo respecto al valor y representación de las más opuestas escuelas literarias, y de sus más esclarecidos adalides.

Cuando el progreso lento de los tiempos ha declarado extemporánea la lucha entre clásicos y románticos, y ha demostrado que seria estéril continuar—

(1) A esta misma idea se refiere el *in media res* del precepto clásico.

la, pues ha dado de sí cuanto podía dar, es decir, concepto más ámplio de materia y forma artística; parece justificado presumir que no debe estar lejano el día, en el cual cese también la manoseada contradicción, que hoy se establece entre las escuelas literarias *naturalista è idealista*. A un error idéntico llegaron ambas, aunque por distinto camino, y á una rectificación fecunda de este mismo error han de contribuir las dos escuelas merced á la eficacia del tiempo que menosprecia el mote y sobreestima la cosa, dando relieve al gran principio horaciano: «*Scribendi recte, sapere est et principium et fons.*»

Si la realidad es prisma de infinitas caras que la percepción científica se asimila por partes y que la emoción estética esculpe y expresa en aspectos parciales, ciencia y arte, lo mismo que las grandes energías del espíritu colectivo, que tejen esta delicada urdimbre de la cultura humana, son *dinámicas* y no estáticas, progresan y adelantan por grados, á medida que crecen sus perspectivas.

De igual modo que el hombre que asciende por una montaña, vá descubriendo más ámplio horizonte, sobre todo comparado con el limitado que percibía en el fondo del valle; el espíritu colectivo, que asciende por esta escala de

Jacob que se llama el progreso humano, vá descubriendo desde cada peldaño que gana, más ámplio y extenso horizonte, que le ofrece condicion favorable para rectificar las *miopías* de que antes fuera víctima. Pudiera en tal sentido afirmarse, contra todo resabio paradójico, que en el órden ideal como en la realidad «la historia del error es á la vez la del progreso de la verdad.»

Ley es esta que se enunciaba antes, diciendo que la lógica del error es tan inflexible como la de la verdad y que los extremos se tocan y caen los unos en los mismos vicios y defectos de los otros. Es en efecto principio del órden práctico y del especulativo que las ideas toman carta de naturaleza en la vida á costa de las que combaten y niegan, y heredando muchos de sus vicios é imperfecciones. Nunca responde la realidad á la ilusion, jamás la práctica traduce todo el ideal, siempre existen impurezas en la realidad, y es que tiene la realidad, dentro de su complejidad, muchos y más variados puntos de vista que los que pretende descubrir un análisis superficial; es que el progreso humano no es obra hecha de una pieza, sino empresa llevada á cabo por continuos, lentos y graduales esfuerzos; es finalmente que la ruda labor de la historia depura parcialmente el error y la

escoria de lo pasado, dejando siempre el camino abierto á nuevas y superiores evoluciones.

No substituyó por ejemplo en el órden práctico la Revolucion francesa, base de todo el derecho moderno, el antiguo régimen con los nuevos ideales, sin pasar por la virulencia de su jacobinismo autoritario, cuyas vertiginosas arbitrariedades más parecían inspiradas en la negra noche del absolutismo que tomadas de aquellos hermosos y filantrópicos sueños, sintetizados en la libertad, la igualdad y la fraternidad. De igual modo no se implantó en el órden teórico la protesta, representada por el empirismo positivista, sin ceder y caer en sus últimas representaciones, en una gran exaltacion idealista, aparentando ser, como se le denomina usualmente, *un idealismo al revés*. Algo muy semejante ocurre en el órden literario con el triunfo al parecer decisivo, del arte naturalista (1).

Ha comenzado el naturalismo con Zola á tomar puesto en la historia y en la vida como protesta revolucionaria contra el arte idealista, siquiera se supedite á un

(1) En medio del triunfo y voga del naturalismo, toma el idealismo á veces curiosos desquites contra los que le denuestan. FLAUBERT, el autor de *Mdme. Bovary*, y G. ELLIOT, el autor de *Adain Bede*, ambos han concluido queriendo pintar *Santas Teresas* y ascender con prodigioso vuelo, desde los más inferiores peldaños del naturalismo, más allá de las esferas idealistas, hasta el puro misticismo.

sistema y á un *parti pris* tan absoluto cual lo era aquel que pretendia combatir.

Zola tiene vestidura empírica, que oculta su exaltacion idealista. Su fiel amigo y discípulo P. Alexis dice de él: «hombre de fé y de espíritu ardiente, » aunque se apellida positivista, *tiene del » sacerdote* una dulce gravedad, una ternura afable y sobre todo una persistente » melancolía, que procede de la conciencia de la nada del todo.» Pero este relieve personal del idealismo de Zola adquiere plasticidad innegable en la mayor parte de sus obras, áun en aquellas en las cuales el gran pontífice ha querido personificar su experimentalismo impenitente. Así, por ejemplo, en la *Fortune des Rougon*, existe un idealismo desbordado en el idilio de Miette y Silverio; en la *Curée* aparece la misma nota melódica en el oro y la carne; en *Le Ventre de París*, descripción de la naturaleza muerta, rebosa el simbolismo idealista en la «sinfonía de los quesos» y en la «digestion de la gran ciudad»; en *Une page d'amour* se halla el núcleo de la obra dentro de las comentadas descripciones de París y en la *Faute de l'abbé Mouret* se lee todo un poema en prosa, la descripción del Paradou, *idilio adámico* como le llama el mismo Zola (1).

(1) «Nos ha sorprendido agradablemente, dice *monsieur*

Desde sus puntos de vista exclusivos el idealismo, con sus exageraciones clásicas y el naturalismo, con sus virulencias innovadoras, llegan á anular lo más personal y de más relieve, el estilo, supeditando al artista á la pauta ó patron hecho de la escuela literaria, en que figura. ¿Quién no recuerda como una excepcion los contados académicos (Dioses olímpicos del idealismo) que siguen escribiendo con la naturalidad que lo hacían ántes de llegar á ser inmortales? ¿Quién no ha leído las reticencias con que Zola por ejemplo admite entre sus partidarios á Daudet, cuya delicada percepcion artística y cuyos rasgos personales igualan, cuando no superan á la observancia del dogma fundamental del naturalismo?

El idealismo, con sus soñados tipos de belleza absoluta, supremas é inmóviles entidades de la mente divina, y el naturalismo, con la plancha fotográfica á que reduce la inspiracion del artista cual simple colector de lo que recoge en la observacion exterior; ambos á la vez

»*Brunetiere*, ver á Mr. Zola volver casi al idilio. Existen
 »páginas encantadoras en la narracion de los amores de
 »Sergio Mouret y de Albina, y la naturaleza virgen y sal-
 »vaje que les rodea, está pintada con un extraordinario
 »vigor en el colorido »

BRUNETIERE.—*Le roman naturaliste.*

anulan, en sus extremas deducciones, el factor personal reduciendo al artista á ser un simple rápsoda. Olvidan los primeros que el tipo de la belleza, aunque se le considere como absoluto, en cuanto se realiza y determina, tiene que ser dinámico y manifestar su evolucion y desarrollo, principalmente por la emocion estética que despierta en el artista y que éste hace despues surgir mediante su inspiracion en el público. Del otro lado, desconocen los naturalistas que el génio impresionado por la belleza real, queda modificado por ella y segun esta modificacion produce su obra, en la cual, como dice Goethe, vá dejando algunas veces hasta pedazos de sus entrañas, hondamente conmovidas por este intenso saber *mirar* y *ver*, á que se refiere en primer término la inspiracion artística. Aunque se pretenda, como algunas veces lo intenta Zola, identificar el arte con la ciencia experimental, ¿cómo ha de ser posible que pase para nadie inadvertido que la experiencia vale por su *interpretacion*, hija de aquel saber mirar y ver, propio del génio? ¿Cómo se ha de olvidar que esta interpretacion revela la intervencion del factor personal, si el experimentalismo consiste en descomponer la experiencia presente para componer la futura en síntesis, que engendra la obra de arte ó

en prevision, que es producto de la ciencia y á que debe el nobilísimo oficio de conquistadora que la reconoce Lange?

La síntesis de las concepciones artísticas no se refleja en la luna insensible de un espejo, ni en el cliché de asimilacion mecánica de la plancha fotográfica, sino en el alma del artista, que siente, obra y vive y se emociona ante la impresion, porque como dice St. Mill podrá ser todo lo material que se quiera la vibracion que nos impresionona, pero la sensacion es toda ella espiritual é interna y al estado específico de nuestro interior obedece por lo ménos en igual grado que á las leyes físicas, segun las cuales la excitacion se ha producido. La idiosincrasia moral del artista constituye su personalidad.

Quien la desconozca, rebasa los amplísimos límites concedidos al artista por el precepto horaciano: *pictoribus atque poetis*, pues segun dice Brunetiere (1), «el artista tiene derecho á todo «ménos á mutilar su naturaleza.» Y queda mutilada ante la preponderancia exclusiva que la estética naturalista concede á la teoría del *medio*.

Cuántas generalidades, ocurrencias,

(1) BRUNETIERE.--*Le roman naturaliste*.

rasgos geniales, episodios imaginativos y recursos personales ponía á contribucion el arte idealista, son sustituidos por el naturalismo mediante la descripción del medio y condiciones naturales que rodean á los personajes y que encadenan los sucesos cual producto inflexible y resultado fatal de un determinismo de circunstancias más ficticias que reales.

Citemos á granel, para que no se estime que exageramos, reglas y preceptos de Zola (1): «Desmontamos pieza »por pieza, la máquina humana (2) *para* »*hacerla funcionar bajo la influencia del* »*medio...* Mi convicción es que la fórmula naturalista consiste en el desenvolvimiento de la fórmula clásica, ampliada y adaptada á nuestro medio..... Desearía que se colocase al hombre dentro de la naturaleza en su medio propio, extendiendo el análisis á todas las causas físicas y sociales que le determinan... Los naturalistas describen mucho, no por el placer de describir, sino porque entra en su fórmula *determinar y completar el personaje por su medio...* Un clima, un país, una habitación adquieren fre-

(1) V. ZOLA.—*Le Roman experimental.*

(2) En este sentido dice el ingenioso escritor Amicis que «Zola es un gran mecánico.»

»cuentemente una importancia decisi-
 »va. El novelista expone sencillamente
 »á cada momento las condiciones ma-
 »teriales, segun las cuales obran los
 »séres y se producen los hechos; *evoca*
 »*la realidad entera*... El personaje es un
 »producto del aire y del suelo..... La
 »descripción es un estado del medio,
 »que determina y completa al hombre.»

¿Qué es, ante semejante doctrina, el personaje? Zola llega á decirlo con su habitual franqueza, el *cadáver humano*, maniquí llevado por el vendabal omnipotente del medio. Mueren los personajes y queda uno solo, el medio, *que es el coro antiguo*. Al Politeísmo del arte griego, que era enjambre inagotable de las bellísimas síntesis que su historia ofrece, sustituye la nueva doctrina estética el *Panteísmo* del medio natural. Si el rigor lógico de la teoría se tradujera en la práctica, el naturalismo no hubiera producido obras de arte (1).

(1) A pesar de estas teorías, puede ser considerado Zola como un gran artista, porque en las obras que produce, apenas si se realiza ninguno de sus principios teóricos.

Como dice *Mr. Brunetiere*, la discusión pasa por cima de Zola, el cual en vano se proclama realista ó naturalista, sin que tenga nada de comun como novelista con las doctrinas que profesa. Y no es este caso único, pues la divergencia entre el arte productor y el arte crítico es muy frecuente. La preceptiva de Gœthe es soporífera, pertenece al género fastidioso, la de Campoamor es paradógica y el arte productor de ambos llega á las cimas.

Esta teoría es un simbolismo idealista, con aparatosas formas experimentales; porque la supuesta inflexibilidad de las circunstancias y del medio natural son factores complejísimos, cuya trayectoria se rompe y trunca á consecuencia de las mil y mil vicisitudes de la vida, sin que la observacion más perspícua pueda préviamente anticipar esos cortes y soluciones de continuidad que constituyen la más grande maravilla de la lucha, que el hombre mantiene entre sus instintos que le sirven de acicate, y las excitaciones externas que le rodean. Así es que no será lícito poner, por ejemplo, á contribucion el medio social para concebir una novela sobre la locura, fingiendo que se reúnen en un mismo personaje (el marido de Carlota) todos los síntomas de dicha enfermedad, cuando la ciencia sólo los halla aislados. Ni es por otra parte exacta y real la descripción que Flaubert hace de Ch. Bovary, al cual condenan anticipadamente carácter, condiciones y medio social al papel de *predestinado*, según denomina Balzac á la mayor parte de los que sufren el yugo matrimonial. Aun siendo la novela de Mr. Flaubert lo mejor del género (1), se comprende, desde las

(1) El mismo Zola lo reconoce, cuando dice: «En Flaubert el medio interviene según un prudente equi-

primeras páginas, que aquel marido está destinado á ser engañado por su mujer y que en la trama de su novela vá á triunfar Mesalina de Juvenal, según afirma la acusacion que el fiscal del imperio formuló contra la obra, obedeciendo á la mogigatería oficial que privaba durante la corrupcion napoleónica.

Mutilados el carácter humano y el medio social en que los individuos se mueven, cuantas maravillas de estilo, de observacion y perspicacia derrochan en sus obras los naturalistas, sirven para probar lo peregrino de su ingenio pero son insuficientes para disimular la idea por ellos preconcebida. Bordan con filigranas de forma el *documento humano*, satisfacen quizá los anhelos de protesta contra necias convenciones sociales, pero no son *realistas* como pretenden sino idealistas, aún renegando del idealismo. Obran tal vez según las exigencias del momento, pero en sus teorías late el sentido exagerado de una reaccion que no ha de durar para lo sucesivo, porque en arte nada subsiste sino por la perfeccion de la forma y por la verdad completamente humana del fondo. Así lo reconoce Zola, el mismo pontífice de

«*Librio*: no ahoga al personaje, casi siempre se limita á determinarle.»

la escuela, cuando encomienda al tiempo la misión de fijar la nueva fórmula de ponderación para llegar á su expresión exacta. Ellos han ahogado al individuo con la omnipotencia del medio.

Para pintar con exactitud la verdad humana del fondo artístico hay que tener en cuenta la corriente que se establece entre el medio que influye, el hombre físico que es influido y el individuo moral que obra y reobra *elaborando y trasformando* las impresiones del mundo exterior. Cuando se estima como único factor de la vida el hombre físico fatalmente influido por las circunstancias, y se olvida el hombre moral que reobra y lucha para vencer ó ser vencido, se desconoce la realidad artística y se cae en un simbolismo idealista, cuya muerte será obra de una nueva protesta nacida al calor de mejor y más exacta observación de ese fondo sin fondo que se llama el corazón humano.

Contra él y contra la complejidad de la vida y contra las síntesis del arte vá la teoría del medio. Siempre se ha estimado el arte como el símbolo más plástico, cual la enseñanza de más relieve al par que personificación viva de la lucha perdurable entre la libertad del individuo y la necesidad que por todas partes le rodea.

El instinto frente á la razon, las pasiones contra el deber, las concupiscencias y los deseos en faz de la templanza y el dominio de sí mismo, aquí el triunfo de los primeros elementos, allá su derrota; ahora la exaltacion, despues el menosprecio, siempre el cambio de luz y sombra: tales son los limbos de donde toma la inspiracion artistica el asunto de sus creaciones, imponiéndose como ley el contraste, fuente inagotable de la belleza.

Cuantos elementos artisticos (y son muchos en la complexion de la realidad) exceden el límite de la iniciativa libre del individuo; cuantos factores tienen eco en la existencia humana con impulsos que del hombre trascienden, constituyen la *síntesis de la necesidad* (uno de los factores, no el único de la obra artistica) que lucha con la libertad. Estos factores eran simbolizados antiguamente en el coro y se condensan para el naturalismo en el medio natural y social como único elemento artistico.

Tiene pues dilatado abolengo la doctrina del medio. Las antiguas concepciones teogónicas, las creencias religiosas de más remoto origen, el ananké griego, la fatalidad clásica, la gracia cristiana, la supersticion de los siglos medios, la exaltacion de un idealismo

vaporoso en la literatura cabaleresca, las interpretaciones cabalísticas de sutiles conceptos metafísicos y teológicos; todo aquello que causa resonancia en el mar sin orillas de la sensibilidad humana y gravita en la balanza inestable de la voluntad, se personifica en el coro como factor que colabora con el hombre á la producción de la obra artística. En ella aparece el hombre cual Prometeo encadenado.

¡Cuán fatídica hermosura revela esta inmensa cadena! Sus eslabones han sido indefinidamente referidos, unas veces á fuerzas misteriosas y desconocidas, otras á agentes sobrenaturales, bien á ideas de formación mítica, bien á creencias de vegetación espontánea, ora á lo infinito y suprasensible, ora á lo limitado y envuelto en las sombras de la superstición, con múltiples, varias é incoherentes representaciones plásticas, según la concepción genésica á que han debido su origen; pero siempre, siempre han significado algo que excede del dominio del hombre sobre sus potencias, ofreciéndole campo extenso para las luchas y contrariedades, en que ya vencido, ya victorioso, revela el eterno Prometeo destellos de su inspiración y de su génio.

Teogónico y cosmogónico el coro en la antigüedad clásica, teológico y reli-

4600

gioso en la edad media, metafísico, ideal y simbólico en la literatura romántica, virulento y anárquico en el arte revolucionario, en todo tiempo aparece como fiel reflejo de las ideas, creencias y anhelos de la época, como personificación del espíritu colectivo, que mantiene diálogo eterno con el individual, para que el contraste no se agote en la realidad y la belleza sea imperecedera en el arte.

En tal sentido, el medio de los naturalistas, es decir, el coro moderno es el eco fiel de las creencias y aspiraciones actuales.

Nutrido el arte moderno de los progresos maravillosos de las ciencias naturales llevado é impulsado por las hipótesis científicas, ha sufrido una gran transformación de que es ejemplo elocuente la victoria que ha alcanzado y que estima como definitiva la novísima escuela naturalista. Ha librado el naturalismo artístico la batalla en aquella manifestación del arte, que parece la más adecuada al gusto y tendencias actuales en la novela. El triunfo ha sido completo para la novela realista, naturalista ó positiva (1). El coro moderno,

(1) El naturalismo viene á ser en arte lo que el positivismo en filosofía. Por mucho favor y boga que alcance el Napoleón de Medan, Zola, no debiera olvidar aún rodeado de la atmósfera ficticia de su endiosamiento que

el propio del arte naturalista, es en el pleno sentido de la palabra, *cósmico*; representa con la célebre teoría del *medio* natural y social, el conjunto de condiciones, circunstancias y factores que coinciden y cooperan con el hombre á la producción de la vida.

Esta preceptiva del naturalismo que implica una protesta revolucionaria contra los convencionalismos artificiosos de un amaneramiento infecundo, lleva consigo un vicio de origen que la conduce de un modo inflexible á exagerar el alcance del determinismo de las circunstancias, negando por consecuencia la libertad humana. Antítesis completa del vano fantasear propio del romanticismo, termina la escuela naturalista en el extremo contrario, llegando al absurdo de negar uno de los factores del arte la libertad humana (licencia poética de mala ley, pues mutila la naturaleza y la vida), y olvidando

nunca es la acción de un escritor sobre su tiempo tan decisiva como la reacción de su tiempo sobre la influencia del escritor. Y esta reacción adquiere relieve en ciencia y arte. El empirismo positivista recolectó datos y pide hoy reconstrucción de ellos y quizá en breve exija una restauración idealista. El arte empírico toca á las cimas del ideal y las nuevas corrientes de la inspiración artística van por los derroteros que indican los estéticos alemanes bajo el nombre de *Realidealismus* (idealismo realista). Lo mismo en el orden especulativo que en el práctico persigue *Fouillée* en todos sus estudios los llamados *métodos de conciliación*.

que, como dice Goethe, es el arte lo mismo que nuestra existencia, un compuesto de necesidad y libertad. Vá el naturalismo trás caminos fecundos en lo que afirma y á la vez se desvía del fin del arte en lo que niega, repitiéndose en esta como en toda teoría y práctica que marchan de extremo á extremo, el conocido aforismo de que «la razón de la una es la sinrazón de la otra y vice-versa.» (1)

No es posible nó que el arte, energía del espíritu colectivo, cristalice de modo definitivo y en reglamentarismos artificiosos las formas en que ha de moldear su inspiración; urge que se abra á las legítimas influencias del medio natural y social que le circunda; interesa que se oriente en todas direcciones, que cuidadosamente recoja todos los ecos y

(1) Olvida por completo el naturalismo el *medio interior* y en sus novelas hace, si acaso, estudios fisiológicos, pero no psicológicos. El mismo C. BERNARD, á quien toma por maestro Zola, reconocía un *medio interior orgánico*. El medio interior determina el equilibrio, la lucha y el contraste con las fuerzas del exterior. La personalidad no comienza hasta que su sensación ha producido su eco en el interior. Las sensaciones son lo que las hace ser el corazón. La acción del exterior y la reacción del interior; tal es la realidad y la vida y por tanto el arte. Y este factor del medio interior falta aún á FLAUBERT, que es el primero entre los primeros á pesar de los ruidosos éxitos de Zola. Jamás habla Flaubert en su *Mdme. Bovary*, Biblia del naturalismo, de energías internas; allí sólo hay Fisiología, pero no Psicología. Méenos existe en la degeneración impresionista y efectista de los discípulos, que exajeran las faltas de los maestros, sin poseer sus buenas cualidades.

aspiraciones del espíritu individual y colectivo; y en tal sentido es positiva, fecunda y bienhechora la protesta naturalista. Pero yerra por completo en su crudeza, cuando persigue el imposible de suprimir la libertad humana como fin del arte, sustituyéndola por un determinismo de condiciones y circunstancias materiales, que constituyen el coro moderno cual terrible alud de la naturaleza, que avasalla con el temperamento, con la idiosincrasia fisiológica y con la atmósfera que nos nutre el medio moral en que fermentan las más viriles y más bellas energías humanas.

No entendemos con lo dicho mermar la innegable trascendencia del medio, que encarna el elemento de *necesidad*, dentro del cual se desenvuelve nuestra existencia y se produce el arte.

A esta necesidad, que es la ley traducida en el tiempo para regir nuestra voluntad representando la parte ejecutiva, dentro de la cual hemos de engarzar el elemento director de nuestra iniciativa libre; á esta necesidad se refiere la doctrina racional del *medio*, lo mismo natural que social y moral, como factor de nuestra vida (que por esto nos llamamos hijos de nuestro tiempo y representantes del espíritu social), al cual hemos de *adaptarnos*, y con cu-

yas exigencias ineludibles hemos de contar en la delicada combinacion que supone el arte de la vida y á la vez la naturaleza compleja de la libertad. Con el medio, la accion del individuo se agiganta; sin él se anula, contra él se destruye y desaparece. Pero aplicada la doctrina del medio con carácter exclusivamente *natural* y *cosmológico* á todas las esferas, y en alguna de ellas exajerada hasta un límite inconcebible, semeja especie de patente con la cual el determinismo psicológico vá filtrándose por todas partes. Si en la política cohonesta un doctrinarismo escéptico que se burla de la virtud redentora de los principios, en la vida del arte introduce un determinismo contrario á la libre espontaneidad que caracteriza la inspiracion genial.

Múltiples y complejas son las razones que de momento justifican la boga que hoy alcanza la novela naturalista, que hace ante todo, *psicología del medio natural*. Pero el medio no es sólo natural, ni el hombre es exclusivamente como quiere Zola, producto del aire y del suelo, sino que en los limbos de su complejísima condicion fermentan y crecen elementos factores y energías que tienen igual, cuando no mayor alcance que las condiciones psicológicas del temperamento.

Bellas y geniales como son las creaciones de Zola, aún se resienten á pesar de su pretension realista y empírica, de cierto simbolismo alegórico y convencional. Así como Esquilo convertía el Océano en personaje, considera Zola la gran ciudad de París como símbolo ó coro, en el cual se condensan todos los factores que se mueven en su nueva *comedia humana* (*Los Rougon-Macquart*).

Cinco descripciones á cual más bellas, hace Zola de París en *Une Page d'amour*, y en todas ellas se destaca la gran ciudad con sus diferentes aspectos, presenciando cual testigo indiferente, á veces como juez inexorable, el museo viviente de dolores y miserias de esta epopeya en prosa.

«Hé aquí la historia, dice el mismo
 »Zola en su *Roman expérimental*, de es-
 »tos cinco cuadros vistos á horas y en
 »estaciones diferentes. Durante la mi-
 »seria de mi juventud habitaba las guar-
 »dillas de los arrabales, desde donde se
 »descubria todo París. Este París in-
 »menso, inmóvil é indiferente, siempre
 »delante de mis ventanas, aparecia como
 »el testigo mudo y el confidente trágico
 »de mis alegrías y mis tristezas. He te-
 »nido hambre y he llorado delante de
 »él; y á su vista he amado y he gozado
 »mis más grandes satisfacciones. Y des-

»de entonces, desde mis veinte años,
 »pensé escribir una novela, en la cual
 »sería París, con el Océano de sus te-
 »chumbres, un personaje, algo como el
 »coro antiguo.» (1)

París es para Zola el coro antiguo de los clásicos, y como éste condena todas las energías y principalmente la libertad negada á los personajes. ¿Qué le falta á tal simbolismo? El realismo de que hace gala, pues mientras la idealidad se respira en aquellas descripciones, carece de elementos positivos, que son insustituibles en la complejidad de lo real.

Si el arte ha de seguir su tendencia fecunda, secularizándose y emancipándose, tiene que *humanizarse* (en el pleno sentido de la palabra) el coro moderno, que de cosmogónico y mitológico en lo clásico, teológico y metafísico en la edad media y simbólico en el romanticismo, ha venido á ser cosmológico y natural.

Prescindiendo pues, de los simbolis-

(1) Confirma esta narracion P. Alexis que dice: «Une *Page d'amour* nació de la idea antigua en Zola de convertir París, contemplado desde la altura, en una especie de sér vivo, testigo mudo de un drama, siempre presente y cambiando de aspecto segun las distintas situaciones de ánimo de los personajes.»

P. ALEXIS. E. Zola.—*Notes d'un ami.*

mos y alegorías, con que se visten las novísimas hipótesis científico-naturalistas, no se puede negar, al realismo, naturalismo ó impresionismo (pues el nombre no hace al caso), que no existe recurso, salvacion, ni progreso para el artista y para el arte más que en la imitación de la naturaleza; que se necesita entender rectamente las leyes de la representacion de la vida, *escuchar el lenguaje de las cosas*, como Flaubert, y saber expresarlo, y que es preciso ampliar la base de sustentacion terrenal del arte, trasladándole de las nebulosas alturas del romanticismo de otros tiempos á las llanuras de la realidad.

Pero no es esto todo; el arte naturalista *suma condiciones*, y el real y vivo huye de la suma de elementos homogéneos, y aspira á representar la vida real cual síntesis de factores opuestos, cuya armonía y concierto requieren, no mutilaciones y supresiones, sino realidad y plasticidad bellas. El arte naturalista posee pues, un procedimiento (que ha puesto de relieve, aunque traiga largo abolengo), que acusa un progreso; pero su *parti pris*, su idealismo invertido no subsistirá: el primero representa el éxito definitivo, y el segundo el favor del momento; aquél es la nuez, éste la cáscara. Nos referimos pues, á la idea indicada al comienzo para concluir, repitiendo lo

que en otra ocasión hemos dicho (1). En suma, el único dato positivo, aportado por el naturalismo al progreso del arte, que quedará como verdad rejuvenecida y vigorizada por él para la literatura universal, es el dato exactísimo, innegable de que el poeta ha de moverse en el medio social y tomar el pulso á la atmósfera moral que le circunda; es el dato de que la inspiración debe bajar de los quintos cielos de abstractas y soñadas entidades *para volver á la realidad*, siquiera no sea á la escueta, uniforme y predeterminada fenomenología, sino á la realidad viva y compleja en que se suceden las luchas y contradicciones de los elementos que tejen en definitiva la trama de la vida individual y social.»

(1) V. *Cuestiones contemporáneas*.—*El Naturalismo artístico*.

LA MOSCA DE ORO.

«La crónica de Fauchery, titulada la »*Mouche d'or*, era la historia de una »mujer, hija de cuatro ó cinco genera- »ciones de borrachos de sangre cor- »rompida por una larga herencia de »miseria y bebida, y que se transforma- »ba en ella en un desarreglo nervioso »de su sexo. Arrojada en el arrabal, »sobre el empedrado de París, alta, be- »lla, de hermosas carnes cual planta »del estercolero, vengaba á los perdi- »dos y abandonados de quienes proced- »día. Con ella la podredumbre que se »dejaba fermentar en el pueblo, ascen- »dia y encanallaba á la aristocracia. Lle- »gaba á ser, aun sin quererlo ella mis- »ma, fuerza de la naturaleza, fermento »de destruccion, corrompiendo y des- »organizando todo París entre sus cír- »culos de nieve.... Al fin del artículo se »encontraba la comparacion de la mos- »ca, una mosca del color del sol, esca- »pada de la inmundicia, una mosca que »chupaba la muerte de las carnes po- »dridas y abandonadas en los caminos »y que despues volando y con reflejos »de pedrería envenenaba á los hombres »sólo con posarse sobre ellos....»

ZOLA. *Los Rougon*.—*Macquart; Nana*.

Si viviera aún el gran Napoleon, no conservaría, en son de escéptica mofa, la república en las letras, por inofensiva, pues nada hay en el mundo más progresivo y revolucionario, en el rec-

to sentido de la palabra, que el arte y las letras.

Más descreídos y despreocupados ha hecho Campoamor con las píldoras doradas de sus Doloras que el racionalista *envagé*, que se come crudos los Santos. Mortal es la herida de Zola al Imperio con sus *Rougon-Macquart*, nueva comedia humana, en la cual sufre una disección completa de sus vicios y corruptelas la sociedad degradada, que enalteció el advenedizo Napoleón III; de ella no cura, ni curará el régimen para siempre caído en Francia.

¿A qué se debe tal privilegio del arte, cómo y por qué alcanza tan honda trascendencia social?

El arte remueve el limo social, sacude violentamente las energías del espíritu colectivo, transforma el común sentir y pensar, dá nueva sávia y sentido á la vida general y parece, cual atleta incansable, que desempeña la honrosa misión que le señalaba el malogrado Moreno Nieto, al declararle heredero de la religión, encargándole la *cura de almas*.

Surge una idea nueva, aparecen fuerzas desconocidas, se condensan energías y quedan en una bruma molesta é impalpable hasta que el arte, con la vara mágica de la inspiración, hace que fructifique la semilla. El arte es ante

todo imaginación, y la imaginación es más que nada, el *símbolo*. Tal es el secreto del arte.

La realidad viva, la que late y se agita, la que nos interesa y conmueve es realidad muerta, prosáica, muda sin el simbolismo, con que el arte la rejuvenece é ilumina. La ciencia y con ella todas las demás energías del espíritu colectivo encaminan la ruda labor de sus empresas á la razón y al sentido común, que, según paradójicamente se afirma, es el ménos común de los sentidos; sus esfuerzos son poco ménos que individuales, sus hábitos y sus maneras van á la condensación, en cierto modo al aislamiento, perjudican más que favorecen la comunidad de afectos y aspiraciones. Su obra es lenta, su triunfo inseguro y tardío. El arte habla á la imaginación y al sentimiento, que son dones universales, sus esfuerzos tienen siempre eco en la vida social, se esparcen y dilatan por medio del símbolo, que es la lengua universal. La obra artística es rayo de luz, se concibe rápidamente y la obra genial sale del cerebro del artista como Minerva de la cabeza de Júpiter, de una vez y armada de todas armas. Lucha, y más que vencer, avasalla; el triunfo es seguro y pronto.

Todo ello es debido principalmente

al símbolo y á la acertada manera de concebirlo. Si el artista logra encarnar, en lo individual de sus símbolos, lo universal que en la realidad late, ha llegado al Capitolio; pero si por el contrario sus jeremiadas son insulces de almas hueras, que se despeñe por la roca Tarpeya, puesto que á esta sociedad práctica y positiva no se la conmueve con lúgubres aspectos de bohemios.

Simbolizar en lo individual y tangible, en lo que vive y alienta, en lo que nos asedia y rodea, algo que sea universal, principio que deba servirnos de norma, regla que podamos aplicar á nuestra conducta; tal parece ser la misión que avara y diligentemente buscan el arte moderno y sobre todo la novela contemporánea para infundir trascendencia social á sus creaciones.

Sorprendiendo con una perspícua observación, la síntesis de la realidad en aquello que tiene de más típico y específico, podrá el arte moderno recargar sus tintas y caer en la exageración, pero obtendrá el éxito, á pesar de tales defectos siempre que conserve el *sabor de realidad*, que persigue como enseña de escuela.

El moderno naturalismo, que es tan simbólico como el antiguo idealismo, pues de no serlo no constituiría arte,

cae en tales exageraciones recargando sus cuadros de tintas negras, percibiendo y describiendo la realidad á través de un cristal ahumado. Para él semeja el mundo una bacanal de Mesalinas y la fuerza inconsciente que la mueve inflexible cadena que ata el destino de todos los séres al mal, al dolor y á la desesperacion. Y ante tal espectáculo, el artista es un eterno Jeremías que llora con la desesperacion que es consiguiente á dolores en la apariencia irremediabiles.

Ningun símbolo expresa mejor este pesimismo avasallador que el de la *Mosca de oro*, ideada por el gran Zola. De igual modo que insectos de aspecto deslumbrador van y vienen, revolotean de uno á otro punto y llevan como el áspid oculto en las flores traidoramente los gérmenes de muerte por todos lados; el mal y el vicio se engalanan con las facilidades que dá la sociedad libre de hoy y esparcen los gérmenes que en su seno han depositado la miseria y la herencia intoxicando la atmósfera social con un aire mefítico, que contagia todo.

Se lucha contra dificultades como montañas, pero no se resiste jamás la sutileza del mal que se filtra por todos los poros del organismo y en tal sentido parece que el novelista moderno, el

disector del mal, el asídúo y atento observador que sigue el vuelo caprichoso de la *Mosca de oro*, debe más copiar el papel de Jeremías, que recordar la viril protesta de Juvenal.

Entre el gran *parvenu*, Napoleon el pequeño, que humilla y encanalla toda la sociedad francesa y la mujerzuela de la calle, criada entre borrachos y frecuentando muladares inmundos, para convertirse más tarde en dueña del París elegante; entre uno y otro extremo, entre el escéptico Bonaparte, ayudado del Dios Exito y ungido por los representantes de la divinidad y la gran *cocotte* Nana, que se entretiene en obligar al legitimista conde Muffat, á hacer el perro andando á cuatro patas, media una gran cadena que ata inflexiblemente á la bestia dorada, á la especie humana, víctima de una fuerza inconsciente. Los eslabones de esta cadena, tocados del virus que vá depositando la *Mosca de oro*, se enlazan de modo tan natural y obligado que su rigor matemático repercute desde el hediondo estercolero donde pasa su infancia Nana, rodeada de miseria y basura, hasta el esplendoroso sitio de Longschamp, punto de cita del lujo, de la elegancia y del placer. Aclamada Nana con el triunfo obtenido por un caballo que lleva su nombre y aclamada en las ca-

rreras de caballos delante de la misma emperatriz y de su séquito, la *Mosca de oro* ha recorrido toda su trayectoria.

El vil engendro de Coppeau y de Gervasia, la hija de un borracho y de una epiléptica, la pústula de los Rougon-Macquart es una ola que sube y sube indefinidamente ahogándose á sí misma, pero ahogando también y precipitando en el abismo á aquella oropelesca sociedad francesa de mercaderes y rufianes, que con sus dorados uniformes constituían comparsa inmunda de un poder usurpador y taimado. Cuando espira la *Mosca de oro* víctima de la viruela, despues de haber llevado el veneno del mal y de los vicios del pueblo y de la burguesía á la aristocracia; pueblo, burguesía y aristocracia, toda la sociedad parisiense presa del vértigo de la locura pasa por delante de aquel cadáver olvidado, gritando «á Berlin, á Berlin». Era el grito de la inconsciencia, ponía aquel pueblo á prueba todo lo que habia derrochado en el mal y en el vicio. La guerra franco-prusiana fué la operacion quirúrgica que tenia que sufrir aquella corrompida sociedad ¡ojalá que haya desarraigado por completo de sus profundos limbos el germen del mal! ¡Cuán hermoso, fecundo é instructivo resultará entonces el simbolismo de este arte pesimista!

Si consideramos ahora con alguna detencion la *idea-madre*, que alienta en semejantes concepciones artísticas; si segun vulgarmente se dice, leemos entre líneas; si filtramos realidad, vida y entrañas en este simbolismo del arte naturalista, haciendo caso omiso de las exajeraciones inherentes á la crudeza de la frase y á la audacia del pensamiento, sólo explicables como protesta contra la hipócrita mogigatería é insulso formalismo de un arte esclavo de las conveniencias; si en una palabra recogemos la nuez y arrojamos la cáscara, habremos de reconocer y á la vez declarar, sin pasiones ni intereses bastardos, que el arte naturalista á través de errores é imperfecciones inherentes á todo lo humano, depura en el crisol de la realidad y de la vida los altos fines de la verdad y de la belleza y á su triunfo consagra lo más preciado de sus esfuerzos.—Venía el arte, como todas las viejas instituciones, cuyas glorias cantaba en hueros ditirambos, supeditado siempre á la corriente que dominaba. El arte que vive de los Mecenas es un arte convencional, recibe un calor que le asfixia ó una proteccion que le produce la enfermedad del tétano. Al lado de la corriente, cuando no degenera en bufon vá como los árboles de las orillas de los rios dejando al descu-

bierto sus raíces para caer en muerte prematura; se olvida del medio social, dentro del cual alienta y vegeta aconcopias pseudo-clásicas en una especie de *autofagismo*, signo precursor de su desaparición.—Necesita entónces el arte, como dicen algunos que necesitan las aristocracias, revolcarse en el lodo y en el fango para recojer nueva sávia.

A este movimiento ha obedecido el naturalismo.—De polo á polo extremos ha huido el arte naturalista del palatino convencional y hecho á patron fijo; ha vuelto avaramente los ojos al espectáculo de la realidad y del mundo, ha evitado los héroes de melodrama, ha salvado los escollos de lo sublime que degenera en ridículo, ha proclamado la *grandeza de lo pequeño* y cuando ha concentrado su inspiracion en el gran escenario del mundo le ha visto malo, deficiente y subyugado por el paroxismo del dolor; se ha hecho pues pesimista.—Para ello ha concebido como fórmula expresiva de su idea el símbolo general de la *Mosca de oro*.

Pero observemos más hondamente la tendencia final y el procedimiento del naturalismo. Nunca el arte naturalista está dominado por aquella infantil candidez de los románticos que consistía en pintar con caractéres simpáticos y atractivos, el mal y el vicio. Los ban-

didos para el arte naturalista son bandidos, no hombres generosos y desgraciados; los borrachos son tales con toda la seqüela de sus miserias que repugnan é infunden asco y la trayectoria del mal sigue su camino sin que para él existan atenuaciones. Jamás el arte naturalista denominado por los alguaciles de la conciencia inmoral despierta simpatías y atracción hácia el mal; atenúa la responsabilidad del culpable trasladándola del individuo á la especie; pero sin salvar ese límite. Los *Bandidos de Schiller*, la *Devocion de la Cruz* de nuestro Calderon (para no citar más) son obras románticas, cuya moralidad no se descubre ni con la *sotileza* de un Sancho.—Estas apoteosis del mal y del espíritu de revuelta y de contradicción son propias de idealismos convencionales, pero esceden del cuadro complejo, rítmico y aún monótono de la realidad, fuente de inspiracion del naturalismo. Implica esta manera de concebir y retratar el mal que el naturalismo es un pesimismo que busca el bien ó como hemos dicho en alguna parte (1) que es un *optimismo paradójico*.

Decia Goethe, recordando aquella máxima antigua: *qui non dubitat, non cogi-*

(1) V. *Cuestiones contemporáneas*.

tat, que él era partidario de un *escepticismo activo*, como medio para emanciparse del error y de la ignorancia. No desconfiaba pues, de la inteligencia humana, sino que queria ponerla constantemente á prueba para que obtuviese la razon individual los triunfos que ha conseguido merced á la libertad del pensamiento. Algo semejante ocurre al naturalismo, que profesa la doctrina pesimista, pero retrata el mal, recarga lo lúgubre de sus matices, y al reconocer la impotencia del individuo, provoca su remedio, excitando las dormidas energías de la colectividad. Es pues, un *pesimismo activo*; no retrata el mal como lo que seduce y atrae, sino como lo que degrada y encanalla; compadece á la *Mosca de oro*, no quiere hipócritamente ahogarla, sino que desea que se supriman las fuentes en que liba el veneno que esparce.

El arte por la belleza y por la verdad está presentido en el naturalismo. Si como escuela que combate al dia gusta el naturalismo convertir sus creaciones en mesas de diseccion, donde cruel y crudamente expone las miserias y dolores de esta sociedad aparatosa, tambien pone toda su diligente investigacion en hacer el mal repulsivo y antipático, poniendo de relieve sus gravísimos peligros hasta para aquellos que en un mal

entendido egoísmo, se encierran en la cómoda *filosofía de tejas abajo*, sin que les importe un ardite lo que ocurre más allá del umbral de su casa. Para ellos puede servir de enseñanza elocuente el símbolo de la *Mosca de oro*.

No es lícito no á los hijos del siglo XIX desconocer la gran ley de la *solidaridad humana*, puesta en toda luz, con caractéres de fuego ante los más miopes por el naturalismo con su símbolo de la *Mosca de oro*. Obrero, burgués ó aristócrata, sea la clase la que quiera, á todos por igual interesa la llaga social que descubre la *Mosca de oro*. Vivimos socialmente y la sociedad no es una suma, ni un rebaño de animales, es un organismo, con solidaridad perfecta entre sus individuos y la *Mosca de oro* es un síntoma que afecta á todos por igual. Cuántas veces quizá el padre del conde Muffat vería y menospreciaría á los progenitores de la *Mosca de oro*; cuántas y cuántas veces reprocharía con lengua de fuego los vicios de las clases desheredadas y despues con un encogimiento de hombros, dormiría á pierna suelta fiado en el cetro de caña de una educación ceremoniosamente rígida como la que infundiera á su hijo y sucesor. ¿Quién había de decirle que los muros de su orgullo, de su legitimismo y de sus diferencias de clase, se convertirían

en castillos de náipes, cuando su hijo contemplaba la excitante desnudez de la *Mosca de ovo*? Ella arruinó y envileció al conde Muffat.

Esta ley de la solidaridad ofrece enseñanzas provechosas y fecundas. Desde luego de ella se infiere un sentido moral, que es contradictorio de las acusaciones dirigidas al naturalismo. La indiferencia ante el mal de los demás, el egoísmo de clase, el menosprecio y olvido en que viven las clases inferiores son el terreno abonado para que fructifique el mal que ha de esparcir más tarde por todos los ámbitos sociales la eterna *Mosca de ovo*, que envenena el sueño tranquilo de estos moralistas de similar.

Bien claramente se podrá percibir la trascendencia social del arte naturalista. Audazmente colocado en especie de tribuna interrogante, se dirige á la colectividad, no al individuo; al todo, no á la parte; retrata el mundo tal como es (quizá con alguna exageracion) y dá plasticidad y relieve á su símbolo de la *Mosca de ovo*, hoy personificada en una prostituta; mañana en un beodo; despues en un sacerdote, á quien tortura la carne con sus apetitos dentro de la cárcel de una educacion ficticia; más tarde en un hombre vulgar y de brutales instintos, cuya ambicion produce cataclis-

mos sin cuento, y siempre recorriendo todos los eslabones de la cadena y saliendo á flote la inmensa pesadumbre de la gangrena social.

Ante este cuadro sombrío, con crudeza en la expresion, con aspereza en las formas, pero hiriendo la dificultad, el arte naturalista agita violentamente las dormidas energías del espíritu colectivo, dá la voz de alarma, mueve la sombra mortífera del egoismo, hace surgir el gran problema de la educacion social, y como su mision no es resolverlo, sino ponerlo, indica sus posibles soluciones, señala piedras miliarias en el camino siempre difícil que la humanidad tiene que seguir para cumplir su destino; y sigue su fecunda mision, repitiendo la pregunta: «¿Tendrá eternamente razon Mesalina contra Juvenal?»

EL GRAFISMO.

Dice un ilustre pensador contemporáneo que vá siendo hora de que la cultura moderna comience á preocuparse de la *ciencia de nuestras ignorancias*.

Paradógica la frase á primera vista, envuelve un alto sentido, luégo que se considera que allí donde la inteligencia humana señala un límite al saber, encuentra nuestra inagotable curiosidad enjambre de problemas, cuyo estudio quizá no dé de sí las soluciones deseadas, pero cuyo exámen jamás será supérfluo, porque de él podrán educirse verdades, ni siquiera presentidas. De este modo surgió de las brumas de Alquimia, la luz de la Química moderna.

Entre las que pudiéramos estimar como ciencia de nuestras ignorancias se halla la que se denomina *Gráfismo* ó *Grafología*, que segun su nombre lo indica, es ó aspira á ser tratado ó conocimiento de la escritura como indicio para percibir determinadas cualidades del que escribe, generalmente aquellas que se refieren de cerca á los

profundos y delicados senos en que fermenta, se desarrolla y modifica el carácter humano y las múltiples formas que reviste.

Que en la individualidad existe, según decía Schopenhauer, un *quid ineffabile*, verdad es de tiempo inmemorial reconocida y para su comprobación sólo necesita el observador recurrir á su testimonio, donde encontrará hechos complejísimos de su vida y estados de simplicidad primitiva en su existencia, irreducibles á concepto y rebeldes á todo medio de expresión. Entran en el campo de aquellas cosas, que la sentencia popular afirma «que se sienten mejor que se explican.» Pero aquellos hechos complejísimos y los estados de primitiva simplicidad, se unen, suman é identifican en el fundente común del *carácter humano*. De él pretendió hacer ciencia propia (la *Etología*) en su tiempo St. Mill y á su estudio más ó ménos sistemático se refieren los trabajos de La Bruyere y otros escritores de gran alcance.

Si en el carácter humano se produce una síntesis de precedentes tomados de la herencia, de la educación, de la nativa espontaneidad del individuo y de la base inconsciente, con que tales factores se mueven en los limbos inefables de la individualidad, ¿será pueril en-

tretenimiento ó negocio sério pensar en concebir ó preparar la concepcion de algunos de estos elementos ó factores como componentes de la gran síntesis del carácter humano?

Parece desde luego coincidir con el sentido realista de toda la cultura moderna, la confesion explícita de que la reflexion por sí misma (la introspeccion) no salva las dificultades inherentes al problema, que la cuestion, por compleja y difícil, más requiere datos y observaciones que infantiles vuelos de imaginacion calenturienta; que la intuicion directa tiene muy corto alcance en este hervidero múltiple de factores, cuya síntesis hace germinar el carácter, y por último que cuando no puede seguirse la línea recta, es necesario que la inteligencia, imitando al hábil ingeniero que desvía el trazado de su proyectado camino para salvar la dificultad de montaña altísima, inquiete diligentemente en las desviaciones ó manifestaciones de tales factores algo que la sirva para traslucir el fondo íntimo de la síntesis, en la cual adquieren su perfecto desarrollo.

Numerosos ejemplos de lo que decimos se encuentran en la Psicología fisiológica, que estudia y observa con una delicadeza extrema la complicadísima urdimbre de lo espiritual y cor-

poral en los datos que le ofrecen estados patológicos del hombre, de los cuales infiere, bajo el principio de que en el mismo desorden existe un orden, al conocimiento de hechos, que no son directamente observables en las condiciones normales de la vida.

En este mismo sentido, bien pudiera afirmarse que el *Grafismo* ó la *Grafología* representa, como estudio naciente, un procedimiento semejante á los que usa la Psicología experimental y cuyos indicios ó resultados, cuando los obtenga con valor positivo, habrán de constituir capítulo esencialísimo de la ciencia del carácter. De este modo, nos colocamos á una conveniente distancia de dos extremos igualmente viciosos: el de un cómodo escepticismo, que desconfía y se burla de todo para economizarse trabajo y estudio, y el de un fanatismo semi-visionario, que degenerase en aquellas vacuidades de Lavater, tan ingeniosa y zumbonamente censuradas por el alto vuelo del génio de Goethe.

En esta línea, fiel trasunto de la ley de la circunspeccion científica, estimamos, más que quimérico, curioso y respetable el empeño de buscar en la escritura de un hombre los indicios ó rasgos más salientes de su carácter. En el *Grafismo*, que no ha pasado aún de un empirismo precientífico, existen al-

gunas observaciones exactas, pero las explicaciones que las acompañan tocan en lo ridículo. Es por tanto necesario atenerse á las primeras y desechar las segundas. Así la *espera científica*, la paciencia para toda labor delicada requerida por Bacon, y el valladar contra inducciones precipitadas y síntesis prematuras emanciparán el pensamiento de la *preocupacion de la despreocupacion*, propia del escepticismo supersticioso y delfanatismo por lo nuevo, constituyendo como asunto digno de meditacion lo que Fouillée llama ciencia de nuestras ignorancias.

Peligro inminente corre la inteligencia humana al moverse en estas regiones intermedias de la penumbra racional. Entre la luz y las tinieblas, la realidad cognoscible no destaca su relieve, sino en líneas ténues é inconsistentes, el material es relativamente pobre y nuestra nativa precipitacion nos lleva á construir atrevidamente sobre un grano de arena torre de gran altura, que llega á ser la de Babel, confundiendo de este modo la claridad de la percepcion con el ingenio, y aspirando á dar por original lo singularísimo y raro. Cuanto ingeniosamente alambica la sutileza del juicio, otro tanto pierde la seriedad del propósito, segun se observa en aquellas pretenciosas aspiracio-

nes de la antigua Fisiognómica. De vicio semejante adolecen algunas de las tenidas por inducciones del *Grafismo*, cuando en realidad son pensamientos preconcebidos violentamente incrustados en observaciones superficiales. A ellas pertenecen aquellas sutiles consideraciones que se hacen acerca de la *M* y de las terminaciones de sus rasgos recogidas como el tejido del crochet, cuando escribe el egoísta (!.....) ó dilatadas hácia abajo, cuando la usa el generoso (!.....). De la misma índole son los castillos de náipes, que destruye el razonamiento alambicado sobre la tilde de la *T*.

Algo más (siquiera no sea mucho aún) que estas hojarascas existe en el *Grafismo*, si bien obliga la imparcialidad á declarar que lo nímio é incoherente de sus datos autoriza poco ó nada, á que el hombre, animal metafísico como le llama Schopenhauer, se deje llevar de su tendencia generalizadora.

Es la escritura cual signo permanente del lenguaje hablado, *signo de signo* ó signo de segundo grado, que ha de conservar aún alguna relación por lejana que sea, con lo significado y con el que produce el signo.

Teniendo en cuenta semejante consideración y comentando vagas indicacio-

nes de algun pasaje de las obras de Lavater, han pretendido Cumberland, Hericourt, el abate Michon y el italiano Crepieux-Jamin condensar ó reunir en estudios de carácter mixto de lo psicológico y lo fisiológico algunas de sus observaciones acerca de la escritura.

Tienen tales observaciones, segun acertadamente afirma Cumberland, el valor exclusivo de experiencias de sugestion motriz. Y en esta condicion se descubre ya el peligro que corre el pensamiento subyugado por la asociacion artificial y arbitraria de las ideas, cuyo abuso llega á constituir lo que St. Mill, llamaba psicologías subjetivas sin valor ni trascendencia alguna.

Los movimientos de la mano del que escribe corresponden á manifestaciones inconscientes del trabajo cerebral. Las ondulaciones variables de la actividad muscular determinan las formas en la apariencia irregulares de los signos gráficos que tienen en medio de su incoherente diversidad, algunos caracteres comunes, pues la observacion constante facilita conocer el tipo de letra de cada individuo. En los signos gráficos se revela permanentemente dentro del aparato registrador del papel, multitud de movimientos musculares, que acompañan al acto de escribir seguido de otros que podemos denominar mo-

vimientos concomitantes, en los cuales tanta parte toma la fisonomía, al inclinar por ejemplo con más ó ménos esceso la cabeza sobre el papel ó al sacar la lengua y contraer los músculos de la faz, segun la mayor ó menor facilidad con que se escribe.

No es pues pretension absurda registrar y anotar estos datos y observaciones como antecedentes para descifrar algunos de los rasgos de la personalidad del que escribe.

Existe toda una série de manifestaciones inconscientes de la personalidad, que deben traducirse en los signos que las hacen sensibles por medio de la escritura. Así se observa que cada individuo posee su forma ó tipo especial de letra, que la escritura se modifica con la edad, que se cambia con el estado del ánimo y de la salud, que se diferencia entre individuos de uno y otro sexo (siendo fácil distinguir el carácter de letra, segun es de hombre ó de mujer) y finalmente que la espontaneidad individual deja esparcidas y grabadas, en los tipos de la escritura, algunas de sus más íntimas cualidades.

Los coleccionadores de autógrafos hacen multitud de observaciones respecto al Grafismo, que si no son del todo aceptables, porque préviamente suponen aquello que de ellas se induce,

no carecen completamente de valor, pues está justificado, por ejemplo, que es fácil, á poco hábito de observacion que se adquiriera, distinguir en los caracteres gráficos el sexo y á veces la profesion del que escribe y en muchos casos el mayor ó menor uso que se haya hecho de la escritura, segun se expresa por el mismo sentido comun, cuando se establecen diferencias entre los que pintan letras, con todas las maravillas de la caligrafía, y los que escriben cursiva y rápidamente.

De igual modo que los sentimientos expansivos se traducen por sonrisas y ámplias dilataciones de la fisonomía, deben expresar los movimientos de la mano, resultado de la actividad muscular, eco á su vez de la nerviosa, los distintos estados de exaltacion ó depression del que escribe en los caracteres siempre variables y en los rasgos diversos del manuscrito.—Lo que usualmente se denomina estado del pulso, la regularidad ó irregularidad de las letras, las terminaciones de ellas, suaves y rítmicas ó alteradas y extrañas, son otros tantos indicios del estado del ánimo, cuando no de la intencionalidad del que escribe. La frase «leer entre líneas» aplicable al sentido íntimo de lo que se lee, se refiere tambien al signo y á la recóndita expresion del signo

mismo. Hay en efecto un cierto *spíritus intus* en la confección material del signo que traduce desde luego anuncios lejanos, siluetas más ó menos acentuadas de sentimientos comprimidos (la ira, el ódio concentrado, la ironía, etc).

En medio de la incoherente vaguedad con que se anuncia la base inductiva de las observaciones empíricas que son el contenido del Grafismo (y á cuya base primordial es preciso referir los fundamentos de la Paleografía), importa tener en cuenta que los signos de la escritura son más exactos y menos fingidos que los del orador. El público que escucha, las circunstancias, la polémica, el ardor de la lucha, el deseo de permanecer sereno y no declararse vencido pueden llegar á convertir la palabra hablada, el signo más adecuado para expresar el pensamiento en instrumento de disimulo, en medio para la falacia y el engaño y en recurso extremo para ocultar la verdad, segun decía Talleyrand. El que recogido en su propia meditacion, á solas, sin influencias exteriores, con el único excitante del trabajo cerebral (que es actividad inconsciente, de la cual sólo recojemos el ejercicio de la función y de sus resultados en pensamientos), con la pluma en la mano, escribe lo que piensa y lo que siente, expresa casi necesariamen-

te en el papel indicios y señales del fondo de su personalidad.

La dificultad casi insuperable que encontramos al pretender alterar el carácter de nuestra letra, la relativa imposibilidad de falsificar los caracteres gráficos de la escritura de los demás, la falta de éxito en la pretension de sustituir firmas y rúbricas de otros sujetos, la influencia casi nula en nuestra intencion de modificar los rasgos habituales de nuestra escritura (en la mejor plana, el más grande borron), correspondiendo casi siempre á un excesivo esmero un resultado nulo, son otras tantas pruebas de lo que venimos diciendo, es decir, de que la naturalidad y espontaneidad subyugan y dominan todos nuestros propósitos de fingimiento y disimulo.

La naturalidad y la espontaneidad se imponen á nuestros pensamientos preconcebidos. Los movimientos de la mano determinados directamente por el esfuerzo muscular (pulso temblon ó seguro) é indirectamente por la actividad nerviosa no obedecen á las intenciones de la voluntad, cuya influencia es casi nula en la série de movimientos concomitantes que acompañan á la produccion de los caracteres gráficos. Se concibe, por ejemplo, que sonria el mártir en medio de los intensos dolores que le

produce la muerte; porque en este caso no tiene más que rehacer con el valor propio del estóico contra las impresiones externas; pero no se comprende, y en la observación jamás se comprueba, que un hombre fuera de sí y exaltado por encontradas emociones escriba sin traducir de algún modo en los caracteres gráficos la alteración de su ánimo. En este caso no hay que rehacer sólo sobre impresiones exteriores; sería preciso (y ello implica un absurdo inconcebible) comenzar por anular un estado del organismo, una posición completa del ánimo y una tensión de nuestras emociones á que no llega el dominio de la propia personalidad.—De igual suerte el más hábil falsificador de tipos de letra, áun aquellos que pintan los caracteres gráficos y copian mecánicamente los primores caligráficos dejan entrever en rasgos imperceptibles á primera vista, en combinaciones nímias, en algo que se siente y que se percibe intuitivamente, señales é indicios de su habitual manera de escribir.

Así es, que áun proponiéndonos huir de la naturalidad, ella nos persigue y rebasa las mallas del disimulo. Como la sombra sigue al cuerpo, como la conciencia tiene base y antecedentes en lo inconsciente, nuestra espontaneidad, el

fondo recóndito é íntimo del carácter individual repercute en los caracteres gráficos. Puede pues, llegar (no afirmamos sin más que haya llegado) el Grafismo á servir de indicio respecto á las aptitudes y formas del carácter, estudiando los signos que expresan la base inconsciente de nuestra personalidad.

Labor delicada será siempre la que requiera reunir y condensar los datos del Grafismo; porque en ellos existirá siempre mucho material que no sea utilizable, todo aquel que proceda por ejemplo de aficiones exclusivamente subjetivas, de hábitos de momento, de costumbres hijas del capricho ó de formas aparatosas en determinadas profesiones. Entre tales elementos figuran todos los aportados á esta como á todas las manifestaciones de la vida por el espíritu de imitación, en el cual más bien se anula que se acentúa la personalidad; de suerte que, por ejemplo, nada significa ni indica que un presbítero comience sus cartas, poniendo antes de la fecha una cruz ó que un mason lo haga, valiéndose del triángulo simbólico.

Pero al trabajo de seleccion en el cual discretamente hay que poner á un lado todo el material utilizable y al otro aquel que no es susceptible de aprovechamiento se entregan, con la Psicología fisiológica, muchas otras ciencias,

la historia con las biografías y monografías, rectificando datos erróneos, la geología con las descripciones parciales de países y comarcas y todos aquellos estudios que, en vías de completa reconstrucción, obedecen á la ley indeclinable del entendimiento humano de preparar sus síntesis por medio de análisis cada vez más ámplios.

Después de todo, parece que una de las verdades incontestables, que seguramente se salvan del general naufragio de tantas y tantas creencias antes tenidas por ciertas, es la de que la forma superior del espíritu racional es el concepto. Y en este sentido, cuanto contribuya á que el espíritu racional forme mas ámplio concepto de sí mismo, ó á que le sirva para rectificar errores y preocupaciones, debe ser tomado como asunto digno de estudio. Tal aparece el grafismo, para cuyo desarrollo se ha constituido con su nombre una sociedad en París. A ella, á sus miembros y corresponsales, á todos los que de algun modo colaboren á los trabajos iniciados corresponde en primer término, por la complexión del asunto, seguir el precepto simbólico de la enseñanza evangélica, *separar el trigo de la cizaña.*

EL HUMORISMO.

Se ha dicho y repetido con excesiva frecuencia, ante el espectáculo diario que ofrecen individuos y pueblos prendados de un hálito innovador y ganosos de un dinamismo general en el pensar y sentir, que «la anarquía tiene su principal asiento en el cerebro humano.»

Se acentúa en efecto como característica imborrable de la cultura humana el inmoderado afán de una originalidad, rayana con lo peregrino, cuando no con lo estrambótico, sin que el vértigo reformador se calme ante la perspectiva del monton de ruinas que la crítica vá produciendo en ciencia, arte, religion y vida.

Semejante el pensamiento humano á la esfinge antigua, que se precipitaba en el abismo tan pronto como se adivinaba su enigma, marcha hácia lo desconocido con una atraccion irresistible. Rompe los moldes estrechos de las creencias tradicionales, desecha el dogma, protesta contra el imperio de las escuelas, abomina de toda autoridad y proclama la incontrovertible soberanía de la personalidad individual.

Vale toda obra, lo mismo especulativa que práctica, por lo que tiene de personal y sólo se complace la entelequía humana cuando contempla el sello imborrable de la personalidad en los productos de su energía. Así se explica por ejemplo, el predominio casi exclusivo que en el arte alcanza el lirismo y logra la novela; por lo que el primero y la segunda poseen de personalísimo en la manera de ser concebidos y confeccionados. Y cual término de esta trayectoria á que obliga la lógica inmanente en la realidad, aparece en el lirismo y toma cuerpo en la novela el *humor*, apoteósis cumplida de la personalidad del artista y ariete formidable, ante el cual quedan reducidos á cenizas, no sólo ya las tradicionales y aparatosas reglas de una retórica caduca, sino los principios tenidos por incuestionables en la ciencia del arte. (1)

(1) «*Humor* es palabra de importacion inglesa, que designa forma particular del ingenio ó de la imaginacion. Se toma usualmente como sinónimo de fantasía é indica caprichos del pensamiento ó del estilo, por medio de los cuales nos emancipamos premeditadamente de las convenciones y reglas establecidas... representa una independencia del ingenio algo afectada en los procedimientos de la composicion literaria. Segun los ingleses consiste en una risa burlona, tomando objetos más ó ménos sérios como pretesto de amargas alegrías.»

Surge de aquí dificultad casi insuperable, cuando se pretende formular doctrina respecto al humor, por ser precisamente género literario, cuyo anuncio y desarrollo se deben á la protesta contra toda doctrina y regla artísticas, cual si se persiguiera el fin de proclamar ley el capricho, buscando el orden en medio del desorden.

Es punto ménos que imposible definir el humor, porque es un matíz del talento irreducible á concepto. Gérmén cuya fertilidad desconoce áun aquel mismo que pretende fecundarlo, semeja en el mundo del arte materia cósmica amorfa cual aquella de que se supone constituida la nebulosa del mundo natural, sin que sea asequible ni áun presentir la série de evoluciones que se albergan en su seno. Llamada genial ó fugaz relámpago, que ilumina por breves momentos las tinieblas de lo desconocido, más gusta ser contemplado con asombro y admiración que tolera ser discretamente analizado por la razón discursiva. Especie de *fiat* malogrado, revela el humorismo la audacia genial del artista al par que la condición limitada del hombre. Gigante y pigmeo á la vez, el humorista rompe los moldes de las reglas establecidas, explora el cáos, interroga el misterio, diviniza la personalidad, se des-

vía de la cooperación insustituible que ha de prestarle el espíritu colectivo, y jadeante é impotente declina en la nada del esfuerzo individual, pero señala con su protesta y con su impotencia punto de avance y trinchera atacable para el progreso ulterior del arte y de la ciencia.

Explorador incansable del fondo del corazón humano, buzo del mar inmenso de la sensibilidad, el humorista constituye la vanguardia de toda doctrina estética. Como procedimiento artístico el humorismo, según dice Taine (*Véase L'idealisme anglais*), confunde todos los estilos, mezcla todas las formas, acumula alusiones paganas á reminiscencias bíblicas, abstracciones germánicas á términos técnicos, la poesía al argot y los arcaísmos á los neologismos.

La inspiración individual del humorista se divorcia del espíritu colectivo, y cual si huyera de su propia sombra, inquiere más amplios horizontes para la libertad del arte. Y ante la libertad subjetiva que degenera en libertinaje y arbitrariedad, constituyen pensamiento y corazón linterna mágica llena de apariencias fantásticas, en medio de las cuales varía indefinidamente su perspectiva, mirando lo grande desde lo pequeño y vice-versa, y convirtiendo lo sublime en ridículo y lo ridículo en su-

blime. Toca de esta suerte en el límite del absurdo, hace núcleo de su inspiración el contraste y con él la parodia y la paradoja para llegar á una risa triste ó ironía sublime que conserva un dejo cariñoso y simpático hácia lo mismo que se zahiere y censura. Audacia é impotencia juntas, algo como vejez prematura en medio de una exuberancia de juventud, anhelo que no se cumple, ideal que se presiente y no se concibe, síntesis que se anuncia y no se realiza, Mesianismo igual al de la Teología judáica; tal parece ser en el cielo del pensamiento el humorismo, nube preñada de auroras.

Por tal razón ha podido afirmarse que el humorista á la vez que ríe lleva en la mano la careta de lo trágico. El humor es *lex inversa*, que introduce lo sério en lo jocoso y convierte al diablo en bufon. A su vez el humorista es un Diógenes ó un Sócrates, demente que posee, según dice Schlegel, una genialidad fragmentaria, en cuanto se desvía del medio social que constituye la atmósfera que le nutre. Lucha el humorista buscando, dentro de sí y en la complejidad de los sucesos, relación de semejanza é identidad parcial bajo una desemejanza mayor. Hijo pródigo de su propio talento lo derrocha el humorista, protestando contra un orden apa-

ratoso, cuya médula es un desórden que á su vez requiere normalidad dentro de síntesis superiores. Ejemplo en la literatura humorista de los caractéres indicados es el bellísimo estudio de Schopenhauer «la Metafísica del amor.»

Con excesiva preferencia hácia los contrastes, vistiendo las ideas más serias con la casaca del arlequin y produciendo irrupciones de locas alegrías en mundos de tristeza cual eco lejano de una eterna Danza Macabra, el humorista aparece ante todo como un escritor autónomo y el humorismo como una poesía equívoca (1); porque el autor y la obra, sumergidos en el fuego de la sensibilidad, se ven asfixiados por el humo. Segun decia Heine que su constitucion adaptable á las más opuestas circunstancias era de cautchú, se puede tambien afirmar que el humorismo es de cautchú; porque en constante metamórfosis y cual judío errante por el sendero inacabable de las antítesis, lo mismo se evapora y diluye en lo infinito y en lo grande que se restringe y en-

(1) Así se señala el humorismo como rayano de la *excentricidad* y se afirma que ningun poeta humorista puede ser popular, puesto que en él no sólo el placer sino todos los matices de la sensibilidad son más reflexivos que ingénuos. Y puede además el humorista ser un poeta en prosa (Schopenhauer) y paradógicamente declinar con su inspiracion poética, en especie de prosa rimada (Cam-poamor).

cierra en lo pequeño y en lo microscópico.

Emancipado de todo lo estatuido y reglamentado, el humorista se prenda del dicho paradógico de que el sentido común es el sentido más raro ó ménos común entre los mortales y prescinde del espíritu colectivo y de todas sus manifestaciones, constituyéndose él mismo en propio espectador ó público. Así se observa que es el humorismo manifestacion, que goza de poco prestigio entre la gente latina, hija toda ella en general del foro, donde nace, vive y muere; mientras que es excesivamente frecuente en aquellas razas, donde se paga tributo exagerado (Inglaterra por ejemplo) á la exaltacion de la individualidad.

Para el humorista «la historia es únicamente la historia del corazon» y su procedimiento, el humorismo aparece como manzana de la discordia ante el ritmo tradicional de las escuelas literarias. Con su espíritu de protesta, tiende el humorismo á convertir la libertad en licencia y la personalidad en individualismo. A veces recuerda, con sus audacias de estilo y con sus atrevimientos de idea, las desnudeces de la escultura clásica, que exigen un gusto muy exquisito y muy bien educado para poder, haciendo abstraccion de las groserías, á que excita la apariencia sensible, con-

templar la belleza sublime y el aura de simpatía, que la serena y rítmica concreción de la naturaleza y de la realidad ofrece. Después de todo, según acertadamente afirma Campoamor en su Poética, el bello descuido es enemigo de la voluptuosidad.

El espíritu innovador del humorismo, tomando como material artístico *omni rescibili* y aún lo que se ignora y sólo se presiente, parece anunciar, por lo ménos, la exigencia de nuevos factores, que sin haber penetrado aún como elementos componentes de la obra de arte, piden plaza en la existencia nutriendo la inspiración genial de algunos poetas, que huyen la fama vocinglera y buscan la gloria, que corresponde á todo el que explora nuevos derroteros para el arte. De semejante tendencia procede el sentido de protesta del humorismo, no sólo contra las reglas retóricas que tocan á las formas externas de la composición artística, sino también frente al sedimento y fondo de la concepción genial.

Un análisis poético, que excede los límites de las síntesis conocidas, tal parece ser el humorismo. A él pertenecen todas aquellas obras que no encajan dentro de clasificaciones hechas ó de patron fijo, por la exuberancia de su inspiración y que rompen los moldes de los gé-

neros técnicos y esco'ásticos de la retórica (El *Quijote* de Cervantes, el *Fausto* de Gœthe y las audacias capciosas de Quevedo). (1)

No es el humorismo clasificable dentro de los géneros literarios ya conocidos, y cuando se le considera como se-
qüela del romanticismo, no se expresa toda la verdad, aparte la indefinición de sentido y la vaguedad de concepto, que implica las palabras romántico y romanticismo. (2) /m

(1) Un humorista, como Heine, dice de Cervantes (al cual considera, en union con Shakespeare como uno de los más grandes poetas de los tiempos modernos), que ejerce sobre él un encanto indefinible y que siempre recordará que es el *Quijote* el primer libro que ha leído y en el cual descubre un humorismo irónico de primera fuerza. Le llama *la tragedia de nuestra propia nada* y le considera, con el *Hamlet* y el *Fausto*, como la poesía favorita de los alemanes. Y Campoamor dice: (Prólogo á las *Humoradas*): «César, tapando con sus cenizas el hueco de una pared, y *Don Quijote* volviendo á su casa molido á palos por defender sus ideales, mientras su ama y su sobrina, representantes del sentido comun, lo reciben cómodamente comiendo pan candeal y haciendo calceta, son dos rasgos de humorismo que además de hacer reir, llenan los ojos de lágrimas.»

(2) Acerca de la incoherencia con que se interpreta el sentido atribuido al arte romántico V. GERVINUS. *Histoire du Dix-Neuvieme Siècle* t. XIX. «Las ideas más originales se han extendido respecto á este particular. La opinion popular consideraba romántico todo jóven de largas melenas. Otros (TORENIX. *Histoire du romantisme en France*) estimaban como romántico todo lo que era nuevo y estaba de moda; algunos referian á lo romántico cuanto era extraño y habian llamado bárbaro los griegos. Los habia (Saint-Beuve,) que entendian por romanticismo una cuestion de forma exterior, considerando románticos á todos aquellos que habian roto la monotonía

Si por romanticismo se entiende el espíritu de protesta contra el arca santa de las tradiciones clásicas, el humorismo es romántico, pero esto no quiere decir que no quepan rasgos geniales de humor dentro del clasicismo, como lo prueba nuestro mejor prosista contemporáneo el Sr. Valera, clásico hasta el atildamiento y humorista en grado á veces excesivo.

La naturaleza compleja del humorismo no es clasificable dentro del romanticismo ni dentro del clasicismo; porque tiene su base en el fondo inconsciente de la personalidad del artista.—Hay más, y es que no cabe semejante procedimiento dentro de los moldes de ninguna escuela, de lo cual se infiere que, el carácter individualista propio, *sui generis*, según el cual se acentúa la personalidad en el humorismo, se opone á que los humoristas constituyan escuela. Los alemanes han presentido esta verdad cuando han evitado cuidadosamente clasificar á su célebre humorista Richter en alguna de

»de la antigua versificación, introduciendo una rima más
 »rica, una cesura más movida y un enlace más libre de
 »los versos. Referían otros el elemento romántico á las
 »descripciones de la naturaleza, que se proponían reflejar
 »el interior del hombre. Mme. Staél atribuía como do-
 »minio particular del arte antiguo y del romanticismo re-
 »lativamente las dos eras históricas, que han precedido y
 »seguido al establecimiento del Cristianismo.»

las escuelas literarias ya conocidas; antes bien le denominan *der Einzige* (el único). El Sr. Alas (Clarín), en sus celebrados *Solos de Clarín* dice: «Campoamor sabe que está solo, que tiene que estar solo como están solos Heine, Leopardi, Quevedo, Fígaro, Juan Pablo, Valera, etc.» Y así es en efecto; ni Heine en Alemania, ni Musset en Francia, ni Carlyle en Inglaterra, ni nuestros Cervantes y Quevedo antes, ni nuestros Fígaro y Campoamor hoy, han constituido ni pueden constituir escuela.

Si á éstos siguen y emulan otros escritores con rasgos propios originalísimos que brotan de su personalidad genial serán como aquellos humoristas *sui generis*, de ningun modo artistas, que se subordinen á reglas genéricas que no pueden hallar consistencia en la realidad viva compleja y poética donde cada cual encuentra fuente de inspiración y manantial inagotable de contrastes.—La monotonía en el pensar y sentir es el polo opuesto al humorismo que, como análisis innovador necesita *movilidad* excesiva del sentimiento y *traspavencia* creciente en lo variable é incoloro, heterogéneo y aún contradictorio de las palpitaciones sociales. Así es que el humorismo no constituye estado definitivo sino anuncio que prepa-

ra síntesis superiores, de las cuales vive el arte como las plantas del jugo de la tierra.

Sin estas renovaciones de las energías ya usadas que representan para el arte lo que la primavera para la vida natural, la realidad poética, vista á través de formas y moldes ya usados, degeneraría en una monotonía que agostaría toda inspiración. Para fecundarla y rejuvenecerla se necesita que el *stimulus* de la personalidad del artista varíe su punto de mira.

A ello predispone en primer término, como con poderosa intuición crítica indica Taine, la *temperatura moral* ó *medio interior*, dentro del cual se agita y vive el artista. Necesita éste para llegar al humorismo respirar ó por lo ménos adivinar la próxima aparición de atmósfera social, impregnada de un escepticismo innovador que sirva de acicate á todas las dormidas energías del espíritu individual y colectivo.—Un escepticismo real ó aparente, pero siempre *activo* que venza, como decía Goethe, la pereza y con ella el quietismo, hácia el cual gravita lo que ya ha tomado carta de naturaleza en la vida, que zahiera y ridiculice lo estático y rutinario; un escepticismo innovador es la condición indispensable del escritor humorista. La inacción completa es inso-

portable, afirma Schopenhauer, porque engendra el más horrible fastidio. La vida consiste en el movimiento, ha dicho Aristóteles. *Difficilis in otio quies*. El hombre vulgar sólo se preocupa de *pasar* el tiempo y el hombre de talento de *emplearlo*.

Al hacer uso del tiempo, inquiere con diligencia lo nuevo, se muestra descontentadizo de lo antiguo y se anuncia este escepticismo, que es instrumento esencial de progreso como la duda lo ha sido para la ciencia. El humorista debe vivir, según dice Schopenhauer, consagrando proporcionalmente una parte de su atención al presente y otra el porvenir, desconfiando (y en tal desconfianza tiene su lugar adecuado el escepticismo) de lo ya realizado y vivido, que sólo puede satisfacer á los frívolos y requiriendo con cierto presentimiento el eterno enigma de lo porvenir, contra la pereza de los tímidos é inquietos. Al disgusto del presente acompañan los negros horizontes del pesimismo, y á los etéreos fulgores con que el porvenir se anuncia el hálito innovador. Símbolo por ejemplo de lo que decimos es el aire zumbon lleno de rasgos humorísticos, que se respira en la deliciosa escena descrita por Goethe en su *Fausto* entre el diablo y el estudiante. Cuando Mefistófeles se burla

impiamente, ante la crédula ingenuidad del estudiante, de la Lógica Wolfiana y de la ciencia tradicional, declara muerto el imperio de los Escolásticos, pero á la vez anuncia la aurora y el nuevo día del espíritu crítico, que caracteriza toda la cultura moderna.

Y al agitarse dentro de esta movible complexion, que constituye el hilo de oro, en que se engarzan los momentos de nuestra existencia, en una solidaridad nunca interrumpida del presente que nos hastía con el porvenir, que esperamos nos satisfaga, el humorismo es á la vez, como era Heine, alegre y triste, cuerdo y loco al modo de Hamlet, péndulo que oscila, lo mismo que Byron, entre la sonrisa y las lágrimas; ahora escéptico, cuando mira á lo presente; luego creyente, cuando anhela penetrar lo porvenir, tierno en ocasiones, cruel en otras, sentimental y burlesco, clásico y romántico, delicado y cínico, entusiasta é indiferente; todo, todo, excepto fastidioso.

Ante el cambiante indefinido de luz y color, el humorismo que vá tras un desórden aparente, para el cual inquiere órden y regularidad, que de momento no descubre, paga tributo principalmente al contraste y exagera su devocion á la antítesis hasta llegar á ser, como ingeniosamente se ha di-

cho, procedimiento por disonancias y anomalías. Y en el caos dentro del cual se mueve, buscando anhelosamente la luz, variando la perspectiva, convirtiéndose á veces en carnaval del pensamiento y del lenguaje, el humorismo es alegría seria y flemática y juntamente aire zumbon lleno de melancolía, sin que huya revestir dejos de panegírico, que degenera en hastío y nostalgia. En rasgos geniales aislados, se descubre toda la complexion de estos elementos, como acontece en la historia del condenado á muerte, citado por Macaulay, que pedia un paraguas para ir de la cárcel al patíbulo, porque temia constiparse.

Merced á tal complexion el humorismo no se detiene en el *canard*, *boutade*, salida de tono ó rasgo de ingenio, ni debe confundirse, como erróneamente lo hace Campoamor, con el *buen humor*, sino que es un procedimiento que siempre trasciende de lo que es á lo que será, del presente á lo porvenir. Cuando el humorista ríe, lo hace con tristeza, y cuando le domina la nostalgia, se dibuja el crepúsculo del nuevo día. Así dice acertadamente Thackeray: «el humorista no sólo pone de relieve el ridículo de las cosas, sino que además evoca la piedad, la ternura y la compasion en pró de los que sufren.

»El humorista es una especie de predi-
 »cador láico.» Al humorista le aconte-
 ce algo de lo que decía Saint-Beuve,
 que huele aún las flores pero no las co-
 je y que teniendo la imaginación al ser-
 vicio de su propia sensibilidad, no es-
 cribe novelas; porque para él, escribir
 una novela, equivale á amar y decirlo.

Como el humorismo es planta, cuyas
 raíces ahondan en el limo siempre la-
 borable de la personalidad, todos los
 elementos componentes de ésta son fac-
 tores indispensables de aquél. Por tal
 razón nos parece que se equivoca (y
 quizá es la primera vez que censura-
 mos opiniones tuyas, ¡tanto nos seduce
 lo sustancial de su talento y de su ge-
 nio!) el Sr. Campoamor, cuando en el
 prólogo de sus *Humoradas*, intenta con-
 fundir el humorismo con el buen hu-
 mor y el ingenio. No basta la *vis cómica*
 para el humorismo, y pudiéramos re-
 cordar á este fin á Campoamor (aun-
 que de sabido lo tenga olvidado) la ad-
 vertencia de los Goncourt: «que en li-
 »teratura no se hace bien sino aquello
 »que se ha visto ó que se ha sufrido.»
 El humorismo de las *Humoradas*, como
 carnaval reentrante en la cuaresma,
 según dice el autor nos parece un hu-
 morismo intelectual y escolástico, que
 no pasa de la epidermis y que deja la
 sensibilidad fría é indiferente. Casi es

una broma (como la de apellidarse conservador, que es ya más pesada) el humorismo de las *Humoradas*. Por fortuna, Campoamor en la prosa gráfica y escultural con que enriquece la literatura patria, y en las joyas artísticas que forman el pedestal diamantino de su alta representación, derrocha veneros de inspiración para que pueda ser estimado como uno de los humoristas de más fuste. En cuanto á las *Humoradas*, *aliquando bonus dormitat Homerus....*

El humor es una manera especial y singularísima de ver y sentir las cosas; es una anticipación, un paso adelante (á veces dado en falso) para romper el ritmo de lo normal. Si fuera lícito usar términos técnicos podríamos decir con Schopenhauer que es «la subjetividad »perspícua ante la objetividad concreta». Cuando el sujeto, fiado en sus propias fuerzas ó imagen visible de Icaro, quiere adelantarse á los sucesos y explorar para sus energías primero y para las entelequías sociales después, nuevos derroteros en el arte y en la ciencia sintiendo con el hastío de lo presente el anhelo insaciable de lo nuevo; cuando el sujeto personifica y siente dentro de sí los tormentos inefables, las zozobras crueles y los anhelos sin término del Fausto del poema ó del Judio errante de la leyenda; cuando el

sugeto se subleva contra sí mismo y siente el acicate de lo mejor en el grado y medida que lo piensa, siente y vive, y despues lo expresa; en ese mismo grado es *humorista*. En tal sentido el humorismo es la vanguardia, que explora el camino del progreso para el arte. A los partidarios del *arcá santa* de las tradiciones retóricas, templo sigilosamente guardado por los arcángeles del clasicismo y del pseudo-clasicismo más reaccionarios que los que sueñan con autos de fé, les merece un juicio nada favorable el humorismo. Si al moderno arte naturalista le han denominado *retórica del alcantarillado*, apellidan al humorismo *retórica del diablo*. Y el calificativo es gráfico y áun aceptable, si se concibe el *humanismo del diablo moderno* (1). De él hemos dicho y nos permitimos quizá pecando contra la modestia, transcribir aquí que, «el humanismo del diablo lo convierte en el diablo que somos y llevamos dentro de nosotros mismos. De suerte que Mefistófeles, la nada que se separa para volver al todo, es el *stimulus* para excitar la actividad, es el agente universal del progreso humano». Otro tanto es y representa el humorismo como proce-

(1) V. nuestras *Cuestiones contemporáneas*. El *Pesimismo*. III. *El Diablo moderno*.

dimiento artístico respecto á los géneros y escuelas literarios.

Lo nuevo, cual gérmen que contiene en sus complejas sinuosidades los derroteros que ha de seguir el hombre en el cumplimiento de su destino; lo ideal que pide plaza en la existencia; la aurora de lo porvenir, que aparece en el horizonte de nuestra vida intelectual y moral, no disipa ni suplanta, como un tachon borra equivocaciones de la escritura, lo que ya ha hecho su historia y tomado cuerpo en la realidad; de igual modo que la luz, por refulgente que sea, no suprime, sino que aleja las penumbras y sombras del horizonte exterior. Por vías y procedimientos desconocidos, que se traducen más tarde en el gran drama de la historia, se combinan ambos elementos y como signo de estas combinaciones se engendran el contraste, la oposicion y la antítesis, nuncios venturosos de síntesis más amplias que se efectúan, determinando puntos de proximidad ó verdaderas corrientes de afinidad entre los polos extremos. A la manera original y personalísima, segun la cual el génio piensa y siente y despues expresa el contraste, la oposicion y antítesis, cuando no la paradoja real ó aparente entre los factores que fermentan en el hervor de la vida individual y social, se refiere el procedimiento

artístico del humorismo. En él toma el artista como criterio único la experiencia variable de la sensibilidad, ante la cual aparecen la contradicción y la paradoja como sus caracteres incoherentes. El cambiante de luz y color, la faceta múltiple y variable de la realidad, la inconsistencia de lo que aparece, ocultando lo que es, y la reverberación del génio personalísimo ó de la idiosincrasia moral del artista, rodean al humor de un cierto encanto que seduce. En el humorismo la materia artística ó asunto poético es la causa ocasional, el pretesto de que el escritor se vale para dar forma plástica á lo sustancial de su génio. En el humor todo consiste *en la manera de hacer*. Por la virtud misteriosa del génio, se puede exaltar la grandeza de lo pequeño, escudriñando juntamente la pequeñez de lo grande. En ambos casos el cristal donde refleja su pensar y sentir el humorista, es el factor principal.

Muchas de las más bellas poesías de Goethe y Byron descansan en un dato real, inapreciable para la generalidad de las gentes, y cuando alguno envidia al poeta aquella agradable aventura se equivoca, porque lo que debia hacer es sentir emulacion ante aquella fantasía genial, que ha sabido convertir un suceso vulgarísimo en asunto tan grande y tan bello.

¡Quién sabe si en los derroteros siempre nuevos que va persiguiendo el progreso del arte, servirán estas múltiples perspectivas del humorismo como otros tantos jalones, que preparen en su día la condensación y síntesis del sentido artístico en epopeyas más geniales que las conocidas hasta ahora!

Pero el humorismo, aunque impregnado de cierta atmósfera escéptica, implica una trascendencia moral innegable. Usa de lo cómico y de lo ridículo, pero á la vez que ríe, llora; censura con amor, zahiere y aún se burla con pena y siempre se siente en él un aura de simpatía hácia aquello mismo que reconoce como malo é imperfecto. La sátira despiadada es contraproducente en el humorismo.

Se aplica el humorismo á cosas y personas, y parece que respecto á las primeras no haya nada que advertir, puesto que el espíritu reformista y el hálito innovador, que vivifican la inspiración, imponen por sí mismos el límite que separa el uso del abuso en los recursos de lo ridículo y de lo satírico. Cuando el humorismo se aplica á las personas (siluetas cómicas de un individuo, caricatura de un personaje, parodia ó copia de las faltas de alguno), debe cuidar diligentemente el escritor de no recargar la paleta, convirtiendo el toque genial

en brochazo de mala ley ó la censura en insulto. Siempre será por tales razones más difícil el humorismo respecto á las personas que aplicado á las cosas. Ha de comenzar el humorista por poseer un gran fondo de honradez y sentido moral, sin cuya condicion (por aquello de que ha de ser irrepreensible el que reprehenda) la crítica no cumple con su ministerio. Además, en el humorismo con las personas se corre el grave riesgo de que el juez ó censor se convierta, sin mesura ni imparcialidad, en especie de Jehová despiadado y vengador.

Indicaciones someras en asunto tan delicado bastarán para que se comprenda bien lo que venimos diciendo. En el vicio á que nos referimos cae con excesiva frecuencia y logrando efectos contraproducentes uno de los escritores contemporáneos de más génio y saber, el celebrado Clarin con sus críticas de autores. Del mismo pecado se puede acusar á Campoamor, que fué impío, injusto á sabiendas y parcialísimo en su antigua polémica contra los krausistas. Reincidió despues en la misma falta, aunque entonces devolviendo golpe por golpe, al defenderse de la acusacion de plagiario. Y es en personalidad tan indiscutible como Campoamor, en génio que preside en vida la apoteósis de su gloria, mas censurable

que en cualquier otro esta flaqueza, tan contraria á los hábitos que constituyen su idiosincrasia moral, pastosa por lo buena. Quizá argüirá Campoamor que pocos se ven libres de semejante falta, pues el mismo Goethe usó y abusó de su talento y de su humorismo para triturar despiadadamente en sus *Die Xenie* á aquellos que no le prestaban el culto á que él se creía acreedor. Es cierto, ciertísimo, pero igualmente lo es que estas flaquezas (tambien tiene manchas el sol) se deben tener en cuenta para evitarlas y no para copiarlas ó exajerarlas. El señor Valera, en cartas ó diálogos á Gráfila, comenzados á publicar en *la Revista de España*, usa de un humorismo seductor con todo el atildamiento y correccion propios de su carácter; censura y no insulta, ridiculiza sin ser injusto y en cierto modo cumple el precepto horaciano: *pariterque monendo*.

Tal vez parecerá á algunos ésta una distincion alambicada, pero aún rear-
güiremos diciendo que en todas las cosas se puede llegar al polo, á lo más alto, sin necesidad de terminar en punta que atraiga la tormenta y con ella los rayos de la ira. Además, si el humorismo es procedimiento artístico que pone de relieve y en primer término la personalidad del artista, bien se puede anticipar, comentando en vivo la frase

inglesa «que se debe ser bueno hasta por cálculo» que cuando se exajera impiamente la flaqueza del prójimo, en ella vá envuelta tambien la nuestra propia, y que quien con el placer de los dioses paganos, el de la venganza, menosprecia á los demás, menospreciado queda por él mismo. En la doble fase que todas las cosas presentan, tanto se puede ver en Diógenes escultura de carne de una idea noble como encarnacion plástica de un egoismo repugnante.

Si el escritor humorista se ofrece en espectáculo ante sí y ante los demás, debe cuidar diligentemente de no remover el fondo del cieno humano, porque sus miasmas intoxican á todos y el humorista por serlo no posee antídoto contra el veneno, ni debe por otra parte tampoco olvidar el gran precepto moral del poeta latino: *parcere personis, dicere de vitiis*.

Parece, más que tarea de desocupados, empeño de misántropo tratar de la fé en estos denominados *pícaros tiempos*. Las cien trompas de la fama anuncian que «los Dioses se van», «que la fé es un producto parasitario, una enfermedad de la especie y un obstáculo al progreso.» Y sin embargo, de igual modo que se grita «el ideal ha muerto, viva el ideal,» como eco de la trasformacion que sufre el arte; puede declararse con hechos incontrovertibles que la fé se renueva, pero persiste; porque ella constituye algo inherente á nuestra condicion.

El misterio, lo sobrenatural, *lo que no se vé*, goza siempre de un privilegio, superior á todas las exigencias del momento, el de ocupar y preocupar constantemente y con un interés vivísimo al espíritu humano. Podrá (quien lo dude que recurra al diario espectáculo que ofrece la tendencia demoledora de la crítica actual) el producto de una fé positiva ó el mito que engendrará creencia determinada correr el ciclo definitivo de su existencia y aparecer, ante la historia, como detritus ó material ya usado del gran organismo moral é intelectual de la especie humana. Pero del mis;

mo modo que las fuerzas naturales arrojan del organismo de los seres vivos los detritus inorgánicos, para fortalecer sus propias energías en las fuentes inagotables de vida del medio exterior, abandona el ser moral fé y creencias ya usadas para aceptar otras nuevas. La forma, bajo la cual se manifiesta lo maravilloso, se modifica á cada paso, según condiciones de tiempo y lugar, exigencias de educación y cultura, eclipses momentáneos y reapariciones violentas, que otra vez deben tener su ley propia de desarrollo y que obedecen al hecho innegable, reconocido por Víctor Hugo, al afirmar «que el misterio nos rodea por todas partes.» Se acomoda á las ideas dominantes del momento, se pliega á las exigencias del día, quizá á los caprichos de la moda, pero subsiste en medio de sus trasformaciones el fondo imborrable de la fé y de la creencia como algo que tiene raíces profundas en la constitucion, no sólo mental, sino afectiva del individuo y de la especie. Pasan pues, desaparecen y mueren los mitos, en que se hizo carne y tomó símbolo la idea, pero queda el Verbo y persiste la fé.

Enmudecerá para siempre todo escepticismo superficial, que presuntuosamente supone que se acabó la madera de los mártires, cuando observe, no

sólo las novísimas y caóticas explosiones de la fé en el *Babismo* de los persas modernos, que ofrecen un contingente innumerable de mártires, sino las legiones de ellos, que se sacrifican, áun en las sociedades tenidas por más cultas y descreídas, como argumento de carne en pró de la forisma «la fé levanta las montañas.»

No tienen consistencia hace ya largo tiempo aquellas aureolas, unas terribles y sangrientas, otras agradables y sonrientes, que circundaban los misterios de la diosa Isis ó las fiestas del dios Apis en el antiguo Egipto, ni tampoco las adivinaciones de los profetas judíos ó los oráculos de las Pitonisas de Delfos y de las sibilas de Cumas; se disipan como cruz en el agua ante el progreso innegable de la crítica, las supersticiones de los períodos oscuros de la Edad Media; las prácticas de la magia; las aberraciones de la posesion demoniaca y los absurdos de apariciones de espíritus malignos, con su obligado acompañamiento de crisis nerviosas, delirios místicos y contorsiones convulsivas; pero la misma crítica descubre caracteres idénticos entre tales fenómenos y los síntomas de demonopatía que se observan actualmente en los que sufren el histerismo nervioso, frecuente hoy en demasía por múltiples y muy diversas causas.

Para todos los tiempos se han escrito estas palabras de Voltaire: «los hombres aman todo lo que les parece terrible; hacen lo que los niños que escuchan con avidez los cuentos mágicos que los asustan; existen fábulas para todas las edades y no hay nación que no tenga las suyas.» Aplicables son á los contemporáneos y sucesores del mismo Voltaire, pues en París, en la ciudad más excéptica (E. Caro lo hace notar especialmente), se acoge con entusiasmo el Mesmerismo y se ha prestado culto á la vara mágica de Cagliostro. Al presente y aún imbuidas por la preocupacion de la despreocupacion, nueva forma de la hipocresía contra la cual valientemente protestaba nuestro Larra, las muchedumbres se apasionan con el magnetismo animal, con el sonambulismo, con las mesas giratorias, los medium y todo lo que ofrece algun aspecto fascinador por lo misterioso y sobrenatural.

Fuera interminable la lista de las supersticiones atribuidas á los grandes hombres. Todos presenciarnos ejemplos de ellas, en enfermos víctimas de padecimientos rebeldes, seducidos por el anuncio de remedios milagrosos (el agua de Lourdes).

Y valen semejantes manifestaciones morbosas de la idiosincrasia moral algo

más que el ciego entusiasmo de los fanáticos, ó la fútil carcajada del voltariano de pacotilla. Crísis que por ocultitas salen á la superficie con un prestigio, que nada avasalla de momento, son eco de las raíces profundas, que posee el sentimiento de la fé en la naturaleza humana. Las desviaciones de la fé, cayendo en la supersticion y degenerando en un simbolismo fetichista, más propio de pueblos salvajes que de sociedades cultas, sirven de causa ocasional, de *stimulus*, como la astrología á la astronomía y la alquimia á la química, para explorar nuevos aspectos y fases del inmenso cambiante de la condicion humana.

Ante la vegetacion siempre fecunda, jamás esterilizada de errores supersticiosos, los hombres de ciencia estudian sériamente tales manifestaciones; que no es lícito ya contestar, como dice Víctor Hugo, á una duda con una risa despreciativa. Sólo así se puede llegar á demostrar que entre los productos de la que puede denominarse selva negra del pensamiento, los tenidos por sobrenaturales y maravillosos (mesas parlantes, medium, etc.), son completamente imaginarios y no se reproducen nunca delante de jueces idóneos é imparciales y los restantes, en vez de ser misteriosos (el hipnotismo, los sonámbulos histéricos etc.), se ex-

plican mediante el conocimiento íntimo de la estructura, funciones y complejísima connexion del sistema nervioso. Y al lado de este factor, aún consigna la ciencia moderna (1) la existencia de causas morales que pueden perturbar la circulacion capilar desde el grado mínimo del rubor de la cara hasta el máximo de las hemorragias periódicas de los exaltados. La influencia anestésica de la imaginacion y el influjo hiperestésico de la misma se hallan fuera de duda en multitud de hechos, presenciados por el doctor Tuke y entre ellos el de un sacerdote irlandés, apóstol de la templanza, que ha hecho numerosas curas tenidas por milagrosas en enfermos que poseian *unã fé absolutã en la eficacia de sus oraciones*. Frecuentísimos son los casos de visitantes del palacio de cristal de Lóndres, que cogen la máquina eléctrica y se figuran y aún expresan haber sufrido la corriente, cuando no ha funcionado el aparato. Significativo por demás es el de una jóven que al sufrir una operacion quirúrgica, es conducida á un aparato de inhalacion, donde se imagina que absorbe cloroformo y que cae en un estado de anestesia tan completo, que no siente la extraccion de un tumor del cuero cabelludo.

(1) *Le Corps et l'Espirt, Action du moral et de l'Imagination sur le Physique, par HACK TUKE.*

«En iguales casos, dice el doctor Tuke,
 »no existen cuerpos vivos, ni por con-
 »secuencia magnetismo animal; no exis-
 »ten medicamentos, ni homeopatía; ni
 »medium ni espiritismo; finalmente no
 »hay sacerdote, ni oraciones. Despues
 »de haber eliminado todas estas influen-
 »cias, no se halla más que *la de la con-
 fianza y la esperanza.*» Es, añade en otro
 pasaje, «que una sensacion central, de
 »procedencia ideal ó subjetiva, puede
 »suplantar la sensacion nacida de im-
 »presiones periféricas.»

Si todos los matices de igual ór-
 den, que en número indefinido se pue-
 den citar de las explosiones de fé y
 creencia como heraldos de una fuerza
 vivamente sentida en el hombre, se es-
 timan (y á ello no nos oponemos) como
 estados mórbidos de una incultura casi
 completa ó de una educacion mal ini-
 ciada y peor desenvuelta; siempre será
 preciso reconocer que es la fé senti-
 miento espontáneo, movimiento obliga-
 do y necesidad imprescindible del alma
 humana. Porque, aparte estas desvia-
 ciones y á igual distancia de lirismos
 insustanciales que de *esprits forts* y es-
 cépticos de hojarasca, siempre figura-
 rán como hombres de fé, como márti-
 res de su creencia, como apóstoles de
 su doctrina, siquiera lo sean algo tea-
 tralmente por exigencias de los tiempos,

aquellos Girondinos, que entonan el *Tedeum* revolucionario, la Marsellesa, enseñando á sus conciudadanos cómo se muere por la libertad de los pueblos; Byron peleando por la emancipacion de Grecia; Goethe sacrificándose por elevar la pirámide de su existencia y ofrecer su génio al culto de la belleza; Proudhon respetando lo humano del sentimiento religioso y proclamando la religion del deber y otros mil y mil, que forman en la brillante pléyade del martirologio moderno, que no es avaro, sino pródigo de su propia existencia para darla generosamente como holocausto *de su fé en el amor, en la belleza, en la justicia, en el progreso* «dioses que jamás morirán,» segun dice inspiradamente Lamartine.

Es pues, la energía ó entelequia humana de la fé, lo mismo en sus desviaciones que en su aplicacion á elementos positivos y fecundos, asunto digno de exámen. En ella aparece lo primero la complejidad de su génesis. Así es, por ejemplo, que los psicólogos no se ocupan de ella, porque entienden que pertenece á la lógica, y los lógicos como St. Mill la refieren á la metafísica, mientras los metafísicos olvidan su estudio. Aunque es susceptible de ser considerada segun los tres aspectos, que son en realidad uno solo, huelga

advertir que el primero y más inmediato punto de vista, según el cual debe ser estudiada la fé, es el psicológico.

La palabra fé (de la griega *πίστις* y de la latina *fides*), significa creencia de un hecho ó confianza en una persona. Expresa primitivamente un estado psicológico de la vida intelectual y afectiva combinadas, y un modo de ejercitarse nuestra inteligencia, cuando carece de razones lógicas y objetivas, que la pongan en posesión de la verdad. Contribuía principalmente á conservar tal sentido el carácter de todas las doctrinas religiosas del antiguo paganismo. La mitología clásica, variable y movable, adoptando siempre dioses nuevos y apareciendo como elemento artístico y factor de la vida colectiva, más que como una gran disciplina moral, se fundaba en la imaginación y prescindía de la fé. Para ella no existían dogmas, sino leyendas y teogonias, hijas de un sentimiento poético.

La implantación del Cristianismo como un hecho de vida, la traducción de su doctrina por el catolicismo en una preceptiva que nace de mandatos divinos y la disciplina moral que de él se desprende dan á la fé un sentido religioso y teológico. El origen divino de preceptos, doctrina y reglas prácticas para la vida obliga á la conciencia á

percibir el sentimiento y la inteligencia subordinados á la fé (*ancilla theologicæ*) como hecho que tiene profundas raíces en el espíritu humano. Absorbe la fé religiosa toda idea y concepto de la creencia y apenas si por amplificación se dá sentido á la palabra fé, aplicada á otras relaciones de la vida, al modo de juicio de analogía. En la acepción de fé religiosa y dogmática como creencia positiva, la define el Diccionario de la Academia «conocimiento »natural con que, sin ver, creemos lo »que Dios dice y la Iglesia nos propone» y despues aplica en juicio de analogía la idea de la fé á acepciones complementarias como «buen concepto y »confianza que se tiene de una persona »ó cosa (tener fé en el médico) ó creencia que se da á las cosas por la autoridad del que las dice ó por la fama »pública.»

Expresion adecuada del sentido de completa subordinacion de la razon y del sentimiento á la idea de la fé es la frase de Tertuliano: *Credo quia absurdum*. Podrá subyugar tal pensamiento por su audacia y por la conviccion subjetiva, de una manera momentánea, pero el espíritu no puede darse por satisfecho, durante largo tiempo, con semejante motivo de sumision, y de ello ofrece pruebas numerosas el pro-

greso de los tiempos, iniciado en el seno mismo de la iglesia católica con las heregías y protestas y sobre todo con la reforma. Despues de todo es inconcebible invocar el testimonio de la razon contra ella misma para que afirme su propia abdicacion, anulándose ante el absurdo. Necesario es para el ejercicio de la razon creer, pero á su vez la fé ha de reflexionar; todo lo cual significa que la creencia ha de buscar imprescindiblemente motivos para su adhesion, tomados de nosotros mismos y de las leyes de nuestra naturaleza intelectual (bases psicológicas de la fé), en vez de aparecer únicamente como imposicion extraña.

Imbuido en tal sentido y comentando el *rationabile obsequium* de San Pablo, Leibnitz examina la fé y la razon, Kant proclama la fé racional y Jacobí afirma la fé como un hecho psicológico, fé para la vida, sin la cual, dice: «no podríamos salir de nuestra casa, ni sentarnos á la mesa, ni acostarnos.»

Considerada la fé por el racionalismo moderno como efecto de una revelacion natural y como conciencia de que nos relacionamos con los objetos, con la verdad y con la fuente de toda verdad, cual hecho natural que resulta inevitablemente de las leyes más esenciales de nuestra naturaleza (fé del ar-

tista, del político, etc.), la fé, que no es sólo la religiosa, *se seculariza* como todo.

Y en tal sentido la fé universal, espontánea, natural como nuestra propia existencia, huye y evita el absurdo y busca la concordia con la razon, determinando de tal suerte conexiones continuas con las ideas y moldeándose, aún en la tenida por dogmática, segun las exigencias de los tiempos y de la cultura, y sobre todo, segun los nuevos horizontes que descubre el progreso de las mismas ideas. Así se observa que las ideas sin la fé, en vez de ser expresion la más alta de la naturaleza de las cosas, son, como decía Kant, conceptos vacíos y formas estériles de nuestro pensamiento; pero de otro lado no se concibe la existencia de la fé sin las ideas; porque antes de creer es preciso *saber lo que se cree*. De igual modo por ejemplo que hoy se reconoce unánimemente por todos los pensadores que el Proteo de mil formas denominado Positivismo es sistema filosófico, que, lejos de prescindir de las ideas segun pretende en sus aspiraciones empíricas, se constituye como un *idealismo al revés*; hay que asentir á las pruebas múltiples que ofrece de una fé invertida, á la cual quizá se podría aplicar el dicho profético de Goethe: «el sentimiento es todo y con él la idea, el nombre es

»solo humo que oculta la celeste llama.» La divinización de la fuerza por el positivismo empírico, el principio ordenador de la evolución de Spencer, el *Deus ex machina* de lo inconsciente de Hartmann, y otras y otras ideas latentes en el fondo de este Positivismo, á veces crítico y en ocasiones dogmático (que parece ser el carácter más saliente de la cultura moderna), concepciones son de una fé, cuya estima y valor dependerá para lo sucesivo de la verificación y comprobación que alcancen ante el progreso ulterior del pensamiento.

La creencia ó la fé, que se refiere á toda la vida y no sólo á la religion es *la adhesión á lo que no se vé*, fundada en razones de carácter personal y subjetivo. El símbolo que representa la fé, la estatua con los ojos vendados y un libro abierto en la mano, expresa plásticamente esta definición. Pero aún consintiendo en adherirnos á lo que no se vé, jamás puede identificarse la fé con el absurdo y con lo que más que maravilloso y sobrenatural, es irracional y antinatural; porque otra vez nos adherimos *á lo que no se vé*, teniendo en cuenta lo percibido y visto. Para la vida necesitamos creer mucho más de lo que efectivamente sabemos, puesto que vivimos tanto de recuerdos de lo pasado, como de esperanzas en lo porvenir. La prevision ó anticipación de

lo porvenir (para determinar la ley de la continuidad racional de la vida) en relación á los hechos (como hechos posibles) y á la virtud y eficacia de las ideas (como principios directores) es la esfera propia de la fé, que en lo que tiene de intelectual é indivisamente de hecho emocional amplía y extiende el horizonte de la ciencia y el de nuestra existencia afectiva; pero siempre en vista de lo pasado y con la conciencia de lo presente, á que referimos su condición de *racional*. En la creencia entra por mucho la complejidad de toda la vida espiritual y áun prescindiendo del problema, en realidad estéril, agitado por el cartesianismo antiguo y renovado por el espiritualismo moderno, acerca de la voluntad como factor del juicio en el asentimiento y en la fé; no se puede desconocer esta complejidad (en la indivisión de la inteligencia y del sentimiento), pues, como dice Peirce (1): «nuestras creencias guían nuestros deseos y regulan nuestros actos.»

En su base psicológica y en su condición lógica, la necesidad de la fé se demuestra por la desigualdad existente entre lo cognoscible del objeto, que es de suyo infinito é inagotable, y el poder de conocer del sugeto, que es

(1) *La Logique de la Science.*

siempre finito y limitado. Supone pues la fé la existencia de lo cognoscible más allá de nuestra percepción como sugetos y á ello es á lo que se adhiere, aunque no lo vé. Así aparece toda verdad, preñada interiormente de misterios y de nuevas verdades, y resulta que quien más sabe, más y más fundadamente cree. El ignorante es el que puede ir al fetichismo, á la superstición y con ella al escepticismo.

Proclamando la fé la flaqueza de nuestra inteligencia para percibir la totalidad de las cosas, marcha al compás con la razón y prudentemente señala como ley del pensamiento la de la circunspección científica. De este modo se distingue el *rationabile obsequium* de la fé, de aquella fuerza personal, subjetiva, casi de pura imaginación, que produce el misticismo, el entusiasmo irreflexivo, la exaltación, el extásis, el delirio y todos los estados exclusivamente subjetivos, que dimanar del error de identificar el *ser* con el *conocer*. La filosofía de la identidad, con gérmen de Panteísmo, dá de sí estos errores como secuela obligada del capitalísimo é inadmisibile que consiste en estimar el pensamiento como principio de la realidad de lo pensado. Ya lo expresa así Santa Teresa, metafísica del misticismo femenino y del iluminismo extático, cuando dice:

«conozco personas, cuyo espíritu es
 »tan débil que se imaginan *ver* todo lo
 »que *piensan* y este estado es muy peli-
 »groso.»

Segun ya hemos dicho, la fé no se refiere sólo al pensamiento especulativo; se aplica á la realidad práctica de la vida. La educacion es toda ella, principalmente en sus comienzos, un gran acto de fé, por la adhesion que prestamos á la autoridad de padres y maestros, fé que hay necesidad despues de rectificar y poner en sus verdaderos límites, cuando se asienta el principio: *Amicus Plato, sed magis amica veritas.*

La fé es un primer movimiento del alma, un hálito espontáneo, como lo prueba la mucha fé de los niños y de los pueblos en su infancia, siendo más tarde objetivo de la educacion, lo mismo para los individuos que para las colectividades, convertir la fé espontánea en reflexiva, merced al desarrollo y progreso de la razon. El tránsito siempre fecundo de la fé espontánea á la reflexiva, está hermosamente expresado en aquella metáfora escultural del más grande filósofo de estos tiempos (Salmeron) al decir que «se pierde la virginidad de la fé para ganar la maternidad de la razon.»

Fácil es ya discernir aunque no separar la esfera propia de la fé y con

ella el campo dentro del cual se mueve. Conoce el hombre *lo que es* por la experiencia y *lo que debe ser* por la razón, y de la unión y concierto de experiencia y razón infiere *lo que será*, objeto propio de la fé.—Tiene ésta pues su base en la ley de la continuidad racional de la vida, su fundamento psicológico en la expresión formal de esta misma ley ó sea el hábito, su principio lógico en la limitación de la inteligencia humana, su razón metafísica en la persistencia de la individualidad sobre las dimensiones del tiempo (pasado y futuro) y su adecuada expresión en la fantasía que concreta y á veces personifica en mitos, símbolos y dogmas la realidad presentida y creida, aunque no percibida con completa discreción.

Del fondo y entrañas de la inteligencia misma, del limo y sedimento de la sensibilidad como de lo interno y propio de la voluntad emerge y sale á flote el hecho complejísimo de nuestras creencias. La fé reside en toda la personalidad, es hija legítima de aquello que Schopenhauer llamaba nuestro primitivo y racional carácter, distinto del sensible y empírico.—Pero estar cierto es una manera de creer y si se puede creer sin estar cierto, no se puede estar cierto sin creer. Es pues la fé el género y la certeza, como afirma St. Mill, una especie de la creencia. A su vez (que

estas complexiones múltiples ofrece la condicion humana) la creencia es una especie de certeza subjetiva, de la cual dan una prueba los mártires de falsas religiones, cuya adhesion á ideas erróneas era psicológicamente indiscernible de la certeza.

La creencia no subyuga como la certeza á la razon; que por esto se impone, por ejemplo, la demostracion matemática y no hay medio de obligar á creer al que carece de fé. La creencia concede cierto predominio al sentimiento y á la libertad; entra en ella por mucho el elemento personal y subjetivo, por lo cual hemos definido la fé adhesion á lo que no se vé fundada en razones personales y subjetivas.

Perdiendo la creencia su apariencia de imposicion inflexible cambia de carácter. Convencidos los hombres de que existe algo subjetivo y personal en toda creencia, áun la más firme, no tendrán razon de ser estos fanáticos absolutistas que no dudan de nada, que no admiten ninguna contradiccion y concluyen por despreciar á los que no creen lo que ellos creen, sintiéndose dispuestos á imponer sus opiniones con el hierro y con el fuego.—De tan tristes precedentes surge el vendabal de las intolerancias de todos los colores, tan injustas é irritantes unas como otras; que tan repulsivo es en efecto el grito

del romano «cristianos á las fieras» como el de los católicos «herejes al fuego», como el de los protestantes «teólogos á las llamas», como el de los revolucionarios «nobles á la guillotina» y finalmente el de todo aquel que ciega y apasionadamente pretende en su locura y frenesí triturando los miembros y reduciendo á polvo el cuerpo, que no se esparza por el horizonte intelectual y moral la sávia regeneradora de las ideas y sentimientos que quisiera estirpar.

Pero en medio del carácter asignado á la fé lo personal y subjetivo no es lo que cada cual antojadizamente quiere, pues entónces sería admisible el *credo quia absurdum* de Tertuliano, antes bien lo subjetivo es subordinado á lo objetivo y lo personal en supuesto de lo universal se forma y constituye. Así se afirma «que nadie manda en sus convicciones ni dispone á capricho de sus creencias.» Y áun cuando diéramos por buena la intervencion principalísima atribuida por el antiguo Cartesianismo á la voluntad en la formacion de nuestras creencias; todavía habremos de advertir que en la fé racional la voluntad no es indeterminada ni arbitraria sino justificada y motivada en cuanto va precedida de una deliberacion, la que consiste en *saber* lo que hemos de creer antes de prestarle incondicional *se*

adhesion.—Podrá admitirse que «creer es querer», pero nunca podrá afirmarse que «se cree todo lo que se quiere.»

En la mayor parte de las ocasiones decide del estado de nuestras creencias aún admitidas con razones de carácter personal y subjetivo, serie de factores que no dependen arbitrariamente del capricho sino de la educación ó del nacimiento, de los ejemplos que hemos visto, de los libros que hemos leído, de los maestros que nos han enseñado, etc., etc. Porque en fin de cuenta lo subjetivo ahonda sus raíces en lo objetivo, á que se subordina y lo personal esparce sus energías rodeado de la atmósfera social que lo nutre. La fé pues se elabora allá en los limbos del alma como semilla que de largo tiempo viene fructificando; que ella florezca ó se agoste por sí misma, de ningun modo echando mano de recursos violentos.—Podemos pues hacer punto, diciendo con Brochard (1), «que la conclusion indudable de una teoría de la creencia, es una gran leccion de tolerancia.»

FIN.

(1) V. BROCHARD. *De la Croyance. Revue Philosophique*; t. XVIII.

04

G. WILKINSON

CRITICA

Y

FILOSOFIA

1888

4931