

Carlos Vicuña

La lógica y la estética en la obra literaria

I. LA LOGICA Y LA PARALOGICA

REPRESENTACIONES QUE SUBORDINAN LO SUBJETIVO A LO OBJETIVO Y
REPRESENTACIONES EN QUE PREDOMINA LO SUBJETIVO.

Como casi todos los términos vivos, la palabra *lógica* encierra gran variedad de ideas afines, entre las cuales juega el espíritu por medio de nexos sutiles, que enredan el pensamiento.

La lógica es el encadenamiento legítimo del raciocinio, pero es también el encadenamiento fatal de los hechos exteriores, y aun la simple constatación de la verdad o de la evidencia.

Cuando se dice que alguien razona *sin lógica* se pretende declarar que las inferencias que saca de las premisas no son legítimas, no se ajustan a los cánones formales del pensamiento. En tal caso la palabra *lógica* significa únicamente encadenamiento de proposiciones, pero encadenamiento legítimo. Este sentido supone que haya una ley para el pensamiento, o mejor dicho para el raciocinio, y que sólo este aspecto mental se haya considerado especialmente.

En el mismo sentido se dice con perfecta propiedad que los niños y los locos razonan con una lógica tremenda, es decir, inflexible, cierta, irrefutable. No se quiere, sin embargo, decir que sus conclusiones sean aceptables. Alguna premisa falla, algún dato está errado, alguna observación fué falaz, alguna experiencia excesiva, y ello explica que las conclusiones sean falsas, pero el camino seguido, el método de

razonar, las inferencias, son irreprochables; su lógica *tremenda* no actúa fuera del campo del mero razonamiento.

No es este el sentido que damos a la palabra lógica cuando con ella constatamos que un hecho es la consecuencia inevitable de otro: la venganza de la ofensa, la pena del delito, la muerte prematura del amor a los peligros, la pérdida de la cosecha de la imprevisión en su cuidado. Era *lógico* decimos al constatar cada vez los resultados respectivos, y parece que con ello quisiéramos vincular subjetivamente los hechos suponiendo que el hombre a quien afectan *no razonó* debidamente, pero los hechos razonaron por él.

Sin embargo, como en verdad los hechos no razonan sino que siguen ciegamente sus leyes propias, llamamos también lógico su determinismo, independiente de toda razón, de toda subjetividad. Así decimos con entera propiedad; «el incendio había destruído, *lógicamente* de preferencia lo más combustible: la leñera y la biblioteca.» Como si el incendio razonara y eligiera razonando. Lógicamente fueron vencidos los etíopes; lógicamente llega el día después de la noche, y lógicamente alumbran más las estrellas en una noche serena y sin luna, y lógicamente, porque es el aire más seco y límpido, alumbran más en Magallanes que en el trópico.

En todos estos casos lógicamente significa tan sólo *naturalmente*. Los hechos sociales y políticos, las pasiones de los hombres, los hechos de la naturaleza, no tienen lógica. Tienen, sí, un encadenamiento natural inevitable, una derivación fenomenal, que asimilamos vanidosamente a nuestra lógica.

Basta dar una extensión nueva pero fácilmente comprensible al término *lógica* para que él pase a significar, en vez de encadenamiento legítimo del raciocinio, encadenamiento natural de las pasiones, de los actos, o de los hechos de la naturaleza.

Ya cuando el término significaba encadenamiento del raciocinio era él ambiguo, porque el raciocinio muy a menudo no se encadena mediante las meras ideas. *Lógos* (λογος) en griego significó no sólo la *razón*, sino también el *discurso*, o sea el fluir natural de las ideas cuando el hombre habla. Pero las ideas manan las unas de las otras no sólo acarreadas por la fuerza de la razón, empujadas por el conocimiento, estimuladas por un raciocinio libre de toda contaminación extraña. Al contrario, esta manera pura de razonar, esta forma elevada de pensamiento es rarísima; un matemático, un teólogo que ya

halló su premisa primera, un jurista abstracto, un gramático antiguo razonan tal vez así: pero un hombre de carne, animado de deseos y pasiones, hostigado por su visión propia del mundo, excitado por su propia subjetividad, un hombre vivo, en fin; cuando discurre, encadena sus frases movido por mil hilos sutiles y fuertes: pasión, prejuicios, interés, falacia, fantasía y hasta arrastrado por la palabra misma, que parece una fuerza especialmente propia para traer a la superficie nuevas y nuevas palabras.

Cuando este encadenamiento del discurso, mediante pasiones, reflexiones, imágenes o meras palabras, parece natural, no hay motivo para no llamarlo lógico. De ahí que los que aspiran a un lenguaje preciso, para evitar la ambigüedad, llamen lógica pura o estricta la del mero raciocinio intelectual o abstracto, o sea la inferencia legítima de los conceptos y proposiciones.

Pero todavía lógica significa algo más; llamamos lógico todo hecho innegable, de experiencia directa, cuya verdad se nos impone, y todo principio o postulado evidente.

Si bien observamos, son dos cosas diferentes la lógica del hecho experimental, que se impone directamente a la conciencia, aun contra su más íntimo deseo, como la muerte de un ser querido y la lógica del postulado, en que parece no haber experiencia ninguna, al menos objetiva, y que se impone también. Es posible que la evidencia o lógica del postulado no sea también más que una experiencia que no podemos objetivar fácilmente, por su complejidad profunda y sobre todo, anterior, muy anterior, al momento en que la formulamos u oímos formularla. La verdad es que la conciencia adhiere de inmediato fuertemente a ciertos principios indemostrables o que se tienen por indemostrables, pero cuya verdad parece indiscutible. En este rango habrá que poner las verdades primeras de toda ciencia, los postulados de Euclides, las quince leyes de la filosofía primera, y en general los principios a que cada uno adhiere fuertemente, aunque muchos de ellos hayan llegado a la conciencia por la simple repetición doctrinal, como pasa, por ejemplo, con los mandamientos de la ley moral.

Mayor fuerza aún que estos principios o postulados tienen para la conciencia los hechos de su propia experiencia directa. Lo que hemos visto u oído por nosotros mismos es para nosotros la verdad más segura. No admitimos sobre ello discusión. El raciocinio ajeno no puede nada contra esta verdad

directa del espíritu, y llamar hechos lógicos a tales experiencias es una aplicación perfectamente legítima de la palabra.

De lo dicho se desprende que *lógica* significa por lo menos cinco cosas diferentes, a saber:

1.º Encadenamiento natural de las ideas, conceptos, imágenes y palabras en el discurso del hombre;

2.º Encadenamiento legítimo de las proposiciones en el raciocinio intelectual, que permite sacar siempre inferencias verdaderas de premisas verdaderas.

3.º Encadenamiento natural, objetivo, de las pasiones humanas y sus reacciones, de los actos de los hombres y de los hechos de la naturaleza, independientemente de todo raciocinio.

4.º Evidencia de los principios o postulados anteriores al razonamiento, que el hombre elige como base de él; y

5.º Evidencia irrefutable de los hechos de la experiencia directa.

La lógica positiva moderna todavía da a esta palabra una connotación especial.

La crítica filosófica ha establecido que hay por lo menos tres maneras de filosofar, tres modos diferentes de interpretar el mundo: un modo fetiquista o sentimental, que atribuye voluntad propia, prelógica, a los seres concretos que pueblan el mundo; un modo metafísico, que atribuye eficacia a entidades abstractas, cuyas leyes eternas gobiernan el mundo objetivo, y un modo positivo, que cree que todo, lo objetivo y lo subjetivo, manifiesta constancias de forma o de sucesión, que son las leyes propias de los fenómenos.

Para la mente fetiquista de los pueblos primitivos y de los niños, las cosas reaccionan arbitrariamente, porque quieren reaccionar así y como quieren hacerlo. La tempestad quiso derribar la casa, la máquina descompuesta no quiere caminar. De ahí que el niño y el salvaje se irriten contra la voluntad adversa de las cosas, y las castiguen o las odien, y amen y veneren, por el contrario, las cosas benignas y buenas, que se tornan favorables a sus necesidades y deseos. Nadie cree que haya lógica en semejante, primitiva manera de razonar.

Pero en cambio la lógica se ha manifestado con sus galas mejores desarrollando el pensamiento metafísico, que postula arbitrariamente un principio general, matemático, físico, mecánico, biológico, político, social o moral, y saca de él por vía del mero raciocinio las más estupendas conclusiones. Admi-

tido que la tierra sea el centro del universo, que el cuadrado de la hipotenusa es equivalente a la suma de los cuadrados de los catetos, que la naturaleza tenga horror al vacío, que la energía no pueda transmitirse en el vacío, que la pena deba ser proporcional al delito, que la salud del pueblo sea la suprema ley, que la propiedad privada sea inviolable, que el alma haya venido al mundo como una tabla rasa, que saber sea simplemente acordarse, que el soberano nunca se equivoque, etc. etc., la mente humana, sin auxilio de experiencia alguna, saca miles y miles de conclusiones de todo linaje, argumentos, proposiciones y demostraciones, que da por verdaderos con plena confianza siempre que ellos provengan de un principio admitido y de un razonamiento legítimo.

Peró ¡guay! si el principio mismo es sacudido por la crítica o destruído por la experiencia! ¡Guay si el horror al vacío se acaba algunos metros más allá de altura sobre el nivel del agua, si el delito no es la consecuencia necesaria y simple de una voluntad maligna, si la tierra no está en el centro del mundo, si la energía pasa a través de los espacios siderales vacíos de toda materia ponderable! El andamiaje entero se viene abajo y las demostraciones y conclusiones, periclitán. Los hechos afirmados ya no valen por el raciocinio que los creó sino por su conformidad con la experiencia. Su lógica no les sirve de nada, no arguye nada sobre su verdad. Esta lógica apriorística o metafísica, que iluminó por siglos la mente humana y le dió sus más fuertes convicciones, que dirigió su conducta política y alumbró su conciencia moral, está hoy reducida a un ejercicio sin valor, a una gimnasia del espíritu, que sólo vale si se aplica a verdades o principios, o mejor a hechos y constataciones que haya sancionado la experiencia.

Esta lógica ya no es una verdadera lógica sino una paralógica, un ejercicio del espíritu al rededor de los verdaderos fenómenos lógicos, que son los de la lógica positiva.

Esta empieza por renunciar a los principios apriorísticos y reconoce como verdad fundamental que sólo vale como verdadera lógica aquella que subordina más y más las construcciones subjetivas a los materiales objetivos.

Es un hecho de experiencia cotidiana que la mente o la subjetividad del hombre, y también sin duda alguna, la de muchísimos animales, en presencia de la realidad objetiva forma y guarda imágenes, cuadros, o representaciones de ella.

Es evidente que todas estas construcciones subjetivas

(ideas, imágenes, sensaciones, conceptos, juicios, etc.) no son idénticas a los seres objetivos que les dan origen. No hay identidad entre el sonido y mi imagen, mi sensación o mi idea del sonido. En ésta está vigorosamente mi ecuación personal, mi interpretación propia del fenómeno. Cuando mi espíritu trabaja con la imagen o idea del sonido que percibió y guardó en su memoria, cuando la combina con otras imágenes o la deforma en el recuerdo o en el juicio, no altera evidentemente el mundo exterior, pero se aleja más y más de él subjetivamente.

Esta irrefrenable tendencia creadora que, combinando los elementos primeros que nos da la experiencia, forma imágenes que se apartan más y más de los seres objetivos reales que estimularon su primera aparición en nuestra conciencia, es lo que llamamos *fantasía*.

Estimulada por el sentimiento, por la vivacidad propia del espíritu, por la juventud misma del cerebro, la fantasía crea imágenes propias, que tampoco podemos llamar lógicas, por que contradicen la experiencia real, pero sí paralógicas, esto es al rededor de la lógica, porque su procedimiento de creación es natural y a veces legítimo y su punto de partida primero, los datos reales de la experiencia directa muchas veces.

Cuando por el contrario, por un esfuerzo propio del espíritu, volvemos cada vez con mayor ahinco al control de la experiencia, cuando no dejamos volar la fantasía y subordinamos implacablemente nuestras construcciones subjetivas a la realidad, a la experiencia, a la observación rigurosa, nuestra creación subjetiva es perfectamente lógica, esto es cierta, esto es una verdadera representación del mundo externo, o por lo menos una representación adecuada y segura de él.

La lógica positiva es pues una subordinación del espíritu al mundo tal como es:

No ha llegado sin trabajo el espíritu moderno a esta concepción. El fracaso continuo de las verdades establecidas por la fantasía o por el mero raciocinio, ha llevado al hombre a este control de su propia mente, a este dudar de su propio espíritu, a este desconfiar de su propia lógica subjetiva.

Combinar las imágenes, quitarles o añadirles elementos, deformarlas de mil modos por placer o por miedo, suprimirles elementos a veces esenciales por el olvido parcial, es fenómeno tan natural de la mente, que puede decirse que su actividad

más natural es esta eterna fantasía renovadora. Dentro de ciertos límites, que llamamos lógicos, esta actividad creadora da conclusiones válidas para la interpretación del mundo exterior. Estas son las manifestaciones del raciocinio positivo: pero él no da resultados útiles sino bajo la doble condición de partir de datos ciertos, de nociones sacadas de la realidad exterior, y de proceder con un método riguroso.

La lógica positiva consta, pues, de dos partes igualmente esenciales: los materiales objetivos y los métodos discursivos.

Estos no son otros que los que enseñó Bacon en su *Novum Organum*, y en cuanto a los *materiales* son las ideas positivas.

En este curso yo llamaré lógica únicamente esta lógica positiva, y todo lo demás lo llamaré paralógica.

Una idea es un *conocimiento*, esto es una *interpretación* de un fenómeno del mundo.

Cómo son los fenómenos y en qué consisten *esencialmente* no nos interesa. Es una curiosidad vana pretender comprenderlo con nuestros débiles medios de penetración en la complejidad infinita del mundo; pero es un hecho cierto que en el mundo se producen cambios, mutaciones, *apariencias* nuevas, modificaciones de estados anteriores y nuestra subjetividad las constata, las registra y las interpreta. Se forma de ellas una opinión, una noción. La mutación percibida, la sensación, no muere en la mente. Se conserva indefinidamente hecha imagen: la reconoce o identifica de nuevo nuestra mente si vuelve a presentarse, y acaba por familiarizarse con ella. Cuando ha llegado el espíritu a esta confianza con el fenómeno, dice que lo *conoce*, que tiene de él una *idea*, es decir, un cuadro familiar siempre coherente y adecuado, que da con plena confianza como la interpretación correcta del fenómeno, como la imagen de la realidad. Equivocarse es haberse formado de la realidad un cuadro mental incongruente con ella.

Si el fenómeno es muy complejo, casi arbitrario a primera vista, el espíritu no se conforma con esa imagen simple: analiza, investiga, compara, experimenta, induce, deduce, comprueba y se forma una idea distinta de la primera, una interpretación más atrevida y trascendente del fenómeno. Si llega sin embargo, aunque indirectamente, a adquirir plena certidumbre de su interpretación trascendente, principalmente por la vía de la comprobación experimental, esta idea o conocimiento trascendente, también es una idea positiva. La primera característica de la positividad es pues la conformidad de la

interpretación con la realidad objetiva del mundo. Por eso nada hay más positivo que un hecho real, que un hecho sensible; que un fenómeno objetivo. Cuando nuestra certidumbre es plena, la positividad nos parece también plena; cuando en ella hay grados, también reconocemos grados en la positividad. Es positivo que existo, aunque no piense, como exigía Descartes, y es positivo que hay una tierra, una América, un Canal de Panamá, como es positivo que existe la conciencia humana; y es positivo también el doble movimiento de la tierra.

Pero no basta filosóficamente la mera realidad para la plena positividad. Es su condición primera, pero no la única. Además de reales las ideas positivas lógicas deben ser claras, relativas, precisas, afirmativas, orgánicas, útiles y simpáticas.

Una idea es clara cuando el espíritu adquiere sobre ella un pleno dominio. Es lo que llamamos *entender*, *intelligere*. Mientras menos entendemos, mientras menos dominamos, menos clara es la idea. Es este un fenómeno subjetivo que depende de muchos factores: capacidad, desarrollo, conocimiento de la materia, atención, sencillez de los conceptos, salud mental, etc. Entre estos factores los hay propios de la idea misma, como su sencillez o su complejidad, su coherencia lógica, su elaboración más o menos perfecta, etc. Otros son circunstancias propias del sujeto mismo y deben apreciarse con otro criterio. Por más real que sea una idea no puede llamarse lógica o positiva si su claridad es insuficiente y la mente no puede dominarla.

Hay muchas nociones científicas cuya elaboración actual es incompleta. Así en medicina mientras algunas afecciones, como la malaria, por ejemplo, son perfectamente conocidas en su etiología, sintomatología, evolución y terapéutica, otras, como el cáncer, son todavía un misterio en su etiología y un problema en su terapéutica. El conocimiento del cáncer es, pues, oscuro hoy día en gran parte a causa de su elaboración insuficiente.

Pero a veces la claridad o falta de claridad proviene de la mente misma, de la cual depende en último análisis todo el proceso lógico.

Porque toda noción positiva es eminentemente relativa. Hace ya más de cien años que Augusto Comte dijo en el tomo primero de su Curso de Filosofía Positiva: «todo es relativo, he aquí el único principio absoluto.»

La relatividad de nuestras nociones lógicas es doble: primeramente ellas son relativas a nuestro propio espíritu, a nuestra manera limitada y particular de conocer el mundo, a la debilidad de nuestra inteligencia, incapaz de abrazar desde el primer momento el mundo en su conjunto y en sus detalles. Está muy lejos de ser el hombre infinitamente sabio y no puede concebir siquiera los fenómenos sino con su propia limitada capacidad. Todo lo que piensa y lo que sabe está pues necesariamente interpretado con su mente insuficiente, incierta, infiel para apreciar el espectáculo del mundo.

Pero además de esta relatividad subjetiva, las ideas del hombre necesariamente padecen una relatividad objetiva. Nuestro conocimiento no nos da en lo concreto sino la apariencia inmediata de los fenómenos; y en lo abstracto, una interpretación aproximada, ideal de ellos, que no puede calzar con la realidad misma. Las ideas concretas son superficiales y las abstractas — por eso se llaman así, — se desvinculan o separan de la realidad que quieren interpretar. El cálculo infinitesimal desprecia los infinitamente pequeños, las observaciones y experiencias de la física prescinden de los errores de los propios aparatos y toman una noción media, irreal en sí misma, de cada fenómeno; la anatomía mide los órganos y les atribuye dimensiones que no son las reales sino el término medio de las que fueron observadas. La noción así no es la imagen exacta, fiel, coherente, absoluta de la verdad, sino una noción relativa de ella.

Las ideas que llamamos tales no son los meros materiales del espíritu, las sensaciones o las imágenes, sino los juicios, las opiniones que formamos del mundo, las constancias que constatamos en sus diferentes relaciones.

Nuestro espíritu constata relaciones afirmativas y negativas y mucho más negativas que afirmativas. Lo negativo es baladí y sin valor para la mente. Su único mérito es el carácter crítico que adquiere a veces para destruir errores; pero el espíritu no puede operar con meras negaciones. De allí que por más real y clara que sea una proposición negativa, no puede considerarse lógica. Lo importante no está en saber cómo las cosas no son, sino en establecer cómo ellas son. Cualquiera ciencia es un sistema o conjunto orgánico de afirmaciones, no de negaciones. La negación sólo sirve para rectificar las supersticiones que la experiencia va invalidando cada día.

Pero tampoco la mera afirmación es suficiente para la

positividad. El juicio se hace positivo precisándose. Lo vago, lo indeterminado, lo impreciso, por más real y cierto y afirmativo que sea, no es positivo. ¿Qué vale decir que la tierra es grande, que el sol es mayor que la luna, que lo malo debe desaparecer, que la vida es distinta de la muerte, etc., si las ideas de tamaño, de maldad, de vida o de muerte, enunciadas, no adquieren precisión alguna? Por eso la ciencia moderna no se contenta con constatar los fenómenos y sus leyes y al contrario, determina, precisa, y mide con exactitud más y más rigurosa.

La precisión, sin embargo, no es lo mismo que la exactitud. Esta se refiere a la verdad, a la conformidad entre el concepto mismo y la realidad que representa. Exacto en tal sentido significa *verdadero*. La precisión se refiere sólo a la mayor determinación posible, sobre todo cuantitativa de las leyes o proposiciones: si digo que siete por ocho son treinta y dos y setecientos diez y ocho milésimas, esta afirmación es muy precisa, pero inexacta. Si digo que el Océano Pacífico tiene cerca de doscientos millones de kilómetros cuadrados, esta afirmación es verdadera o exacta, pero poco precisa. Si digo que tiene ciento ochenta millones de kilómetros cuadrados, digo una cosa igualmente verdadera, o exacta, pero más precisa. En un principio *exacto* significó lo mismo que perfecto, cabal, completo: importaba a la vez la verdad y la precisión, pero hoy día significa principalmente verdadero, en tal sentido se dice que un cálculo es *inexacto* cuando hay en él un error suficientemente grande como para quitarle su mérito. A las verdades positivas no sólo exigimos verdad o exactitud, sino un competente grado de precisión.

Pero dispersa, aislada, inconexa, esporádica la verdad vale poco. Nuestra mente no actúa con verdades desligadas de la complejidad del mundo y de su propia complejidad. Con tales verdades no podemos razonar positivamente porque tendríamos que recurrir a cada paso a verdades o principios no positivos, a ideas paralógicas que no nos dan ninguna certidumbre.

Por ello las verdades positivas han de ser orgánicas, sistemáticas, coherentes las unas con las otras, formar lo que se llama un sistema o un cuerpo de doctrina. Una ciencia cualquiera, una técnica, una práctica, son siempre un sistema lógico, un todo orgánico. Sólo las verdades que reconocen esta vinculación orgánica, esta hierarquización, merecen el nombre de verdades científicas o positivas. La astronomía, la mate-

mática, la física, la química ofrecen hoy día modelos acabados de tales sistemas lógicos, y el progreso de la positividad exigirá que todas las ciencias, y todas las nociones de la filosofía formen un cuerpo orgánico de doctrinas coherentes, un sistema.

Pero no basta para la plena positividad que las ideas sean reales, claras, afirmativas, precisas y orgánicas. Deben además ser útiles. La mente humana tiene una curiosidad infinita, un deseo de saber irrefrenable y polimorfo, que malgasta la energía mental en una vasta pirotecnia de verdades dispersivas y sin objeto.

En todas las ciencias, en todas las artes, en todas las técnicas, y aun fuera de la ciencia, del arte y de la técnica, la erudición averigua y amontona cada día nociones inútiles, que no aclaran el espíritu, que no mejoran la vida del hombre, que no lo moralizan y que ocupan las vigiliass muchas veces de mentes superiores por su capacidad. Un ejemplo típico de esta ciencia sin objeto es la astronomía sideral, cuyos catálogos de estrellas contienen ya millones de ellas perfectamente clasificadas y medidas, con su latitud exacta y su ascensión recta, determinada. Es difícil decir a primera vista cuándo una especulación es inútil, pero se puede asegurar que la que fuere excesivamente especializada y ciegue el espíritu para una más completa visión del mundo, para una filosofía de la vida, para la armonía o el perfeccionamiento del hombre, para acrecentar su bienestar, sería no sólo inútil sino dañina.

La utilidad de las ideas aparece ya en el campo especulativo, ya en el de los sentimientos, ya en las actividades prácticas.

Son útiles intelectualmente las ideas que aclaran la mente, que orientan el espíritu, que sistematizan los conceptos, que satisfacen la inteligencia. Las que no añaden nada a nuestra conceptualidad, porque sean reiteración de nociones ya adquiridas, o más bien ofusquen la mente por falta de claridad suficiente o de sistematización adecuada, o por su escaso alcance intelectual, son inútiles para el espíritu. Pueden tener sin embargo, una utilidad moral si contribuyen a serenar los ánimos, a desarrollar la armonía, a cultivar los sentimientos sociales. Pueden tener aún una utilidad práctica si mejoran las condiciones objetivas de la vida individual o colectiva. Pero si ninguna de estas características es suya, diremos que son inútiles y las retiraremos de la positividad aunque cum-

plan con los requisitos de realidad, claridad, afirmación, precisión y sistematización.

Porque es evidente que la mente del hombre no es cosa individual ni se justifica cultivarla para un placer solitario y sin trascendencia. El hombre no ha creado la ciencia, la filosofía, la religión, el arte, la política, la industria, la técnica, individualmente. La huella de los más grandes genios en estas obras inmensas es pequeñísima al lado de la obra anónima de los siglos. En cada cosa está el esfuerzo infinito, infatigable de la Humanidad generosa y previsora. Es ella el conjunto continuo y solidario de los hombres y seres convergentes, más continuo que solidario todavía, porque los vivos se ignoran, se apartan, se baten y se destruyen entre sí, mientras que los muertos son eternamente puros y benignos, y cuanto hicieron pensaron y sintieron, lo legaron a las generaciones del porvenir. Nosotros aprovechamos sus leyes, sus naciones, sus ciudades, sus creaciones materiales y sus riquezas espirituales. Sus ideas positivas gobiernan nuestra mente, sus sentimientos generosos guían nuestra conciencia, sus descubrimientos mecánicos y sus obras materiales alivian, defienden, protegen y reconfortan nuestra vida. Esta sucesión benéfica de las generaciones y esta vinculación y cooperación de los hombres de cada generación, da a la Humanidad una realidad, una certidumbre indudable, y nos permite medir lo que seríamos sin ella: una manada aterrorizada de hombres desnudos, imbéciles y fugitivos. La mente humana saca todo de esta acumulación social y continua de nociones, de esta socialización de la subjetividad, que caracteriza nuestra especie.

Es indudable que existe una mente individual, una fantasía zoológica, divergente, atávica y primitiva, que lleva al hombre por su línea propia, como un instinto cualquiera hijo de la naturaleza; pero en la actividad intelectual, en las ideas apenas si es posible hallar cosa alguna de valor meramente individual.

Lo que valoriza nuestras ideas es su destino humano, su convergencia hacia el bien social. Casi no se comprende que debiéndole el hombre cuantas ideas pueblan su mente, cuantas ventajas permiten y favorecen su vida, piense y trabaje contra la Humanidad. Si la ciencia es creación de ésta, sólo lo que sea en su pro debe ser científico o positivo.

Esta subordinación de la ciencia individual al conocimiento, al amor y al servicio de la Humanidad, es lo que llamamos

simpatía. En otros términos, ésta es el altruísmo, el impulso que halla su mayor satisfacción en la felicidad ajena. Las ideas lógicas deben tender a esta convergencia, a esta armonía, a este mejoramiento del hombre sobre la tierra, para adquirir la plena positividad. En otros términos, la intelectualidad debe estar subordinada a la moralidad.

II. ARBITRARIEDAD NATURAL DE LA MENTE EN SUS PRIMERAS REPRESENTACIONES DEL MUNDO

Nuestra mente no es por su naturaleza lógica. Cuando ella está virgen, sus primeras representaciones del mundo son arbitrarias. El niño recién nacido no interpreta el mundo. Los estímulos luminosos o sonoros determinan en él seguramente cuadros mentales que lo hacen sufrir o lo complacen. Habitándose a ellos, buscando en ellos instintivamente un placer, una sensación, la repetición de ésta una vez perdida, llega a familiarizarse con los estímulos, a conocerlos y a determinar su origen. Consta así, inconscientemente todavía, las primeras constancias entre el mundo y sus sensaciones; pero no da valor a tales constancias sino mucho más tarde. Al niño lo marea y seduce el espectáculo del mundo. No busca en él nociones, ideas, conocimientos, sistemas lógicos. Busca en él sensaciones, placer. Por eso el niño se deja llevar fácilmente de la fantasía. La representación en que se complace, la que analiza, modifica, construye o destruye a su placer, no es la que subordina su mente a la realidad del mundo, sino la que es más propicia a su placer de imaginar. Su actividad mental, a menudo muy viva, se evade voluntaria y pertinazmente de la realidad.

La mente infantil es naturalmente ilógica, naturalmente arbitraria, naturalmente fantástica. Las únicas realidades que percibe son el placer y el dolor, y buscando el primero y huyendo del segundo, fantasea naturalmente y halla legítimo el juego de la mente como el juego de los músculos.

Pero no es únicamente esta arbitrariedad secundaria de la fantasía la única que caracteriza la mente juvenil: ella se manifiesta también de un modo necesario en la interpretación misma de la realidad percibida directamente, ya que a cada sujeto que por primera vez entra en contacto con el mundo, o con una parte de él nueva para su espíritu, se le escapa natural-

mente: la ley del fenómeno percibido. Si para mentes maduras resulta insegura siempre la introspección, aun postulando que el fenómeno sea análogo en todas las mentes, con mayor razón debe parecer personalísimo, arbitrario, sin ley por decirlo así, al que por primera vez piensa o percibe algún hecho nuevo.

Indudablemente hay una ley, una constancia atávica, que hace suponer analogía de sensaciones en cada mente sometida en condiciones análogas a estímulos también análogos, pero el individuo joven no se da cuenta de ello y cree naturalmente que la interpretación del mundo comienza en él. Sólo más tarde comprenderá que su mente es semejante a la de su prójimo, pero difícilmente reconocerá que la identidad sea plena.

Nosotros admitimos sin esfuerzo que el niño, el salvaje, la mujer, el hombre de otra civilización o de otra época, entienden de modo diferente el mundo, aun en sus ideas más elementales.

En otros términos: admitimos que la uniformidad en la interpretación del mundo nos viene de fuera, del medio en que vivimos espiritualmente, del estudio de los libros y maestros, del esfuerzo propio hacia la disciplina y de la presión social que nos la impone, de la experiencia que corrige y rectifica constantemente la arbitrariedad de nuestro espíritu. La lógica nos la da el medio, la sociedad, la humanidad. Es ella una victoria de la experiencia universal sobre la arbitrariedad de la fantasía individual.

Esto no pasa solamente con el niño, con la inteligencia juvenil que entra en lucha con la inteligencia gregaria de los hombres maduros. Pasa también con los grandes hombres, cuyas más brillantes creaciones lógicas han empezado a menudo por la arbitrariedad absurda para llegar modificándose lentamente, a la forma positiva que las hace inmortales.

Képler, el gran Képler, autor junto con Copérnico del sistema del mundo que hoy día la humanidad entera acepta, descontento por razones lógicas del sistema de Hiparco, atribuido largo tiempo a Tolomeo, inventó muchos y muchos sistemas sucesivos para reemplazarlo. Su poderosa imaginación creaba combinaciones en los cielos, movía a su antojo estrellas y planetas y sistematizaba su fantasía. Su amigo Tycho Brahe aplicaba el cálculo implacable y la observación rigurosa de los fenómenos del cielo a las fantasías de Képler y le demostraba cada vez que estaba equivocado; que su sistema contradecía a la realidad o contradecía a la

matemática, y Képler volvía a empezar. Rectificaba, corregía, modificaba; inventaba de nuevo; hasta que el fin halló una fórmula inexpugnable a los ataques de Tycho Brahe: ni la observación del cielo, ni los rigores del cálculo podían atacarla, antes bien la confirmaban. El sistema real del cielo, el doble movimiento de la tierra y su independencia de las estrellas fijas, estaba descubierto y era tal porque interpretaba correctamente la realidad sideral, sus dos hechos más extraños, la retrogradación de las estaciones planetarias y la precesión de los equinoccios, porque coordinaba toda la experiencia, porque sus métodos matemáticos no tenían falla alguna.

Para llegar a este resultado la mente genial de Képler empezó por una espléndida arbitrariedad paralógica.

Es éste por lo demás el camino ordinario de nuestra mente. Si no nos damos cuenta más clara de ello es porque la inmensa mayoría de nuestras ideas las recogemos ya hechas del medio social. No asistimos a su generación cuasi milagrosa sino que constatamos que existen, y las aceptamos ciegamente, a menudo hasta sin examen.

Nuestras ideas, las lógicas y las paralógicas, no son nuestras. Son sociales. No las hemos formado nosotros, las hemos aprendido; las generaciones viejas, aun sin quererlo, nos enseñan constantemente, nos adiestran en su mente propia, nos imponen su interpretación del mundo, muy a menudo rutinaria y gregaria, pero eminentemente útil, conveniente a nuestra vida, a su desarrollo y a la armonía humana.

En la masa infinita de nuestros conocimientos y nociones no hay casi nunca un análisis personal, ni lógico ni genético, de las ideas. La fe es la ley de nuestro mundo mental. No la fe teológica, la adhesión a la revelación divina, pero sí la fe humana. Sabemos que el hombre socialmente no nos engaña. Aun los que con razón dudan de la palabra de su mejor amigo, no dudan del libro de geografía, del rumor público, de la tradición, de la verdad científica, de las afirmaciones que se atribuyen a la experiencia universal. Mientras más anónima y lejana es la afirmación y más incontrolable, mayor fe prestamos a ella. Ya lo dijo Quevedo:

*El mentir de las estrellas
es muy seguro mentir,
porque nadie habrá de ir
a preguntárselo a ellas.*

En rigor la fe en la verdad social es justificada porque o bien hay una sola noción sobre un hecho y entonces la duda sería y es un atrevimiento intelectual propio sólo del genio o del loco, o bien hay nociones múltiples sobre un solo hecho, y entonces las verdaderas o positivas tienden a destruir a las falsas y las reemplazan necesariamente. Llamamos con el nombre de *supersticiones* las nociones falsas que sobreviven en medio de las verdaderas que las contradicen. Si analizamos la *superstición* constataremos que nuestra adhesión a ella es siempre un fenómeno irracional, un sentimiento pasional, más fuerte que la razón misma. Nuestro propio espíritu se burla o se avergüenza de la superstición que lo domina. Pero a menudo nuestro análisis de la superstición es insuficiente y al abandonarla a medias, seguimos la ley gregaria que acepta la verdad nueva porque se va imponiendo socialmente; aunque no alcancemos a dominar su trascendencia lógica. Es evidente que la superstición es también un fenómeno paralógico, una noción que fué lógica antes, una interpretación de la naturaleza conforme con una manera primitiva de pensar, a veces arbitraria o errónea, otras fetiquista por lo común, o aun metafísica.

El número de supersticiones es muy grande. Muchas de ellas no están aún en franca derrota ante nociones nuevas, y más de alguna contiene sin duda hasta alguna parte de verdad empírica, oscura todavía.

Sin duda alguna el número 13, el espejo roto, la sal derramada, son supervivencias irracionales; pero otras supersticiones de índole médica principalmente, han dado el indicio para descubrimientos terapéuticos junto a otras que han contribuído a las mayores tragedias.

En la superstición es donde se ve más fuerte el gregarismo de la mente humana, que sigue ciegamente la noción extraña de algún arrastre social, aun contra la propia racionalidad individual, necesariamente adversa a nociones irracionales o absurdas.

Pero si el hombre, aun pudiendo, no analiza, no pone a prueba ordinariamente las nociones que recibe hechas del medio que lo rodea, para aquilatar y comprobar su verdad o su positividad; mucho menos rastrea la génesis de sus propias ideas, el modo como ellas se formaron y rectificaron en su propia conciencia. Si hiciéramos este análisis, ya en nosotros mismos, ya en la historia intelectual de la Humanidad, com-

probaríamos fácilmente que las primeras nociones nuestras no tienen nada o muy poco de lógicas o racionales.

Ante los hechos que por primera vez se presentan a nuestro espíritu, el hombre es generalmente pasivo: se limita a contemplar, es decir, a emocionarse, a gozar y a veces a sufrir ante el fenómeno nuevo. No disertamos ante el espectáculo absolutamente nuevo. Lo gozamos, lo gustamos, lo paladeamos, lo absorbemos directamente, maravillados como ante cosa divina. Mientras más grande, mientras más fuerte, mientras más penetrante es el fenómeno, menos clara es nuestra noción de él. La emoción que nos embarga nos da una noción perfectamente cierta del fenómeno, pero no clara, no analizada, ni familiar. Es una noción directa, inexplicable, cuyos elementos se nos escapan. Esta contemplación concreta es un fenómeno mental *pre-lógico*, anterior al raciocinio y distinto de él, que merece también ser llamado paralógico.

Con algunas sensaciones muy gratas, como la del primer amor por ejemplo, el espíritu prefiere conservar la inconciencia, la voluptuosidad de las imágenes confusas, y rechaza vigorosamente las sugerencias del pensamiento que pretende analizarlas. Parece como una profanación que la inteligencia quiera penetrar en ese placer sagrado, en ese arrobamiento, y por el contrario, se complace uno en que la fantasía ciega, y luminosa a la vez, adorne y estimule la sensación directa o el recuerdo de las imágenes queridas.

Un fenómeno análogo, pero inhibitorio, pasa con el dolor desconocido, con la angustia nueva, con la ansiedad, que a veces se mezcla al placer mismo: se siente, se experimenta, se sufre, se tiene la certidumbre indudable de él, pero no una idea clara, una noción lógica.

Este primer estado emocional de la mente cesa al fin: la experiencia repetida, la fatiga, la disminución del placer o del dolor, su ausencia, desatan la contemplación o la ansiedad, y el espíritu, irrefrenablemente, busca la explicación del fenómeno.

Esta primera explicación sin base lógica alguna, es necesariamente arbitraria, paralógica; es lo que llamamos una simple *conjetura*.

No hallando nuestro espíritu base cierta en que apoyar su primera interpretación del fenómeno, le da una explicación arbitraria que satisface provisoriamente la inteligencia. Si la inteligencia tiene algún desarrollo y si el fenómeno es sencillo,

ya esta primera conjetura muestra cierta lógica. En el caso contrario lo más fantástico parece verosímil. Si volviendo a nuestra habitación no encontramos sobre el velador el reloj de oro que habíamos dejado allí, pensamos que un ladrón ha entrado y se lo llevó, conjetura racional; pero cuando a principios del siglo XVII, en 1628, la peste negra asoló a Milán, el pueblo, la señoría, los tribunales, los hombres todos, pensaron que unos malvados, unos hombres perversos, animados de la más diabólica intención, untaban las puertas y ventanas de las casas durante la noche con un virus mortífero. *Gli untori* fueron odiados, perseguidos, cazados, procesados, torturados, condenados a muerte, ejecutados, y para execrar su memoria se elevó en la ciudad una *colonna infame*, que muchos años más tarde mostraba aún al mundo hasta dónde puede llevar la aberración de una conjetura irracional.

Si se analiza el fenómeno lógico de la conjetura se verá que en ella empieza la primera forma del pensamiento binario, fuente y origen de toda verdad científica, y fuente y origen también de grandes errores.

La contemplación es un pensamiento *monológico*: el fenómeno contemplado aparece en el espíritu como una unidad, sin antecedentes ni partes, produciendo un solo placer o un solo dolor. Cuando se nos escapan palabras que lo caracterizan, esas palabras sólo expresan estados emocionales: ¡lindo! ¡magnífico! ¡formidable! ¡ay! ¡horror! ¡madre mía! El espíritu, sin un esfuerzo excesivo no sabe siquiera a qué sujeto distinto y claro corresponda esta vigorosa predicación.

Quien haya gozado o sufrido intensamente constatará fácilmente en su recuerdo que en el momento mismo de la emoción, el individuo que la sintió no sabía lo que le pasaba ni habría podido formar juicio alguno de los fenómenos que eran la causa cierta, el estímulo directo de su emoción.

Pero en cuanto la emoción de la contemplación afloja, desaparece esta *monología* y la primera conjetura analiza el fenómeno desdoblándolo, lo separa en partes, hace cuadros distintos del fenómeno mismo y de sus antecedentes. Nace así el pensamiento *binario*, que es el pensamiento que llamamos lógico. El espíritu cree que ha dado un gran paso con la mera constatación del hecho precisada en un juicio; con sólo haber formulado en el espíritu dos aspectos aparentemente distintos del mismo fenómeno, uno más confuso, concreto y reciente,

y otro más claro, general y antiguo, lo que la lógica llama *sujeto y predicado*.

Notamos sobre el vestido blanco de un amigo una pequeña mancha oscura. Pasada la primera impresión, nos acercamos y constatamos que la manchita se mueve lentamente. Decimos: *¡un bichol!* ¿Qué hemos hecho? Únicamente identificar esa *manchita negra*, fenómeno confuso, concreto y reciente para nuestro espíritu, con la noción más clara, más familiar, más general, más antigua, de *bicho*, que para nosotros está llena de connotaciones lógicas.

He dicho que nuestra mente ha *identificado*, es decir unificado estas nociones, que hasta ese momento vivían independientes en nuestro espíritu, eran *dos*, y que ahora son una sola: a la vez mancha y bicho. Más aún la impresión primera de *mancha* desaparece absorbida, por la de *bicho*, confundida, identificada con ella.

Llamamos juzgar, esto es pensar lógicamente, este trabajo de identificación de las nociones.

Algunos creen que este pensamiento binario, este juego a veces pueril de la mente lógica, sea el único pensamiento digno de este nombre. Pero ello no es así: la contemplación, la asociación, la combinación de imágenes, la fantasía, son también formas del pensamiento, de un pensamiento constante y fecundo, que da las mayores actividades y alegrías al espíritu, y que carece precisamente de esta calidad lógica. En él encontramos muy a menudo una forma lógica, una aparente identificación de términos, pero ella no es fruto del pensamiento ni se hace para constatar nada, sino que la formula a sabiendas el espíritu, con plena conciencia, de que tal identidad no existe.

El que asocia dos ideas, el que oyendo hablar de los denarios de Judas recuerda el sestercio romano, el que da alas a las mujeres y pinta así ángeles, el que crea personajes de una novela, el que fabrica una metáfora, sabe a qué atenerse y que entre esos diversos elementos de su pensamiento, no hay identidad alguna.

El poeta que dijo:

*el verso es vaso santo: poned en él tan sólo
un pensamiento puro,*

sabía muy bien que el verso no es un vaso, y no lo dice para engañar a nadie sobre la naturaleza física del verso; no ha pre-

tendido siquiera explicar el verso, aclarar esta idea confusa por otra más clara, más cierta, más familiar, más general. Ha pretendido solamente emocionar, señalar su respeto por la forma poética; santificar arbitrariamente el verso para justificar después su consejo: «poned en él tan sólo un pensamiento puro», arbitrario también.

Es evidente que todas estas formas del pensamiento aparentemente binario, asociación, combinación de imágenes, fantasía creadora, metáforas, etc., son también paralógicas, en mayor grado aun que la mera contemplación.

Y nótese que no he hablado todavía del *error*, forma no solamente paralógica sino *ilógica*, en que incurre el espíritu de buena fe buscando la verdad.

Y no he hablado de ella porque es evidente que entre el error y la conjetura hay sólo una diferencia sutil: el error y la conjetura son identificaciones arbitrarias, pero al error adhiere fuertemente el espíritu como a la verdad, el error no nos parece tal sino cuando lo abandonamos, o cuando constatamos la falta de la identidad que atribuíamos a sus términos. La conjetura no: la da el espíritu como meramente probable y provisoria, como racional pero no como cierta. Es eminentemente dudosa, infundada, y su único valor lógico es que puede ser una explicación, aunque aventurada y provisional, del fenómeno considerado.

Con el error, con el verdadero error, el espíritu se queda satisfecho. La conjetura, al contrario busca ansiosamente comprobaciones y si el espíritu cree haberlas hallado, si mediante ellas la racionalidad de la conjetura aumenta, ella se transforma en *hipótesis*.

La hipótesis es una conjetura más racional. Ya no es arbitraria, infundada, de carácter meramente especulativo, sino que coordina varios hechos reales. No solamente había desaparecido mi reloj del velador, sino que la puerta de mi calle había quedado abierta, el picaporte de mi habitación aparecía forzado y un muchacho extraño había sido visto cuando salía de mi casa tranquilamente hacia el centro de la ciudad, sin haber hablado con persona alguna de mi familia.

La hipótesis del robo ya no es, con todos estos antecedentes, una mera conjetura.

Es decir la mente lógica, después de la conjetura racional arbitraria, sigue trabajando, pero trabajando no con el mero espíritu, sino tratando de subordinar las construcciones subje-

tivas a los materiales objetivos, y para ello empieza por recoger y comprobar rigurosamente estos materiales objetivos. ¿Qué otras señas hay? ¿Qué han visto verdaderamente los testigos? Sólo cuando la investigación está agotada la hipótesis descansa, pero no pierde en un espíritu lógico su carácter de mera hipótesis, esto es de explicación probable, sino cuando ha sido comprobada. Si la policía encuentra y sorprende al ladrón en el momento de empeñar el reloj robado, ya no hay hipótesis de robo, sino certidumbre o certeza de él. Hasta ese momento otras explicaciones racionales son posibles. Supongamos que la mujer advirtió que su marido había olvidado el reloj al salir, que ella después salió a casa de una amiga, que allí recordó súbitamente esta circunstancia, que ponía en peligro el reloj, y que para precaverlo mandó al hijo de su amiga a buscarlo y el muchacho, seguro de lo que hacía entró por la puerta de calle abierta, llegó a la habitación, vió a través de la celosía el reloj en el velador y no pudiendo entrar de otro modo a rescatarlo, forzó el pestillo y sacó el reloj, que llevó a la señora impaciente, y naturalmente alcanzó a ser visto cuando salía de la casa hacia el centro de la ciudad. Descubierto este hecho decisivo queda arruinada la hipótesis del robo.

El camino lógico del pensamiento es pues la conjetura arbitraria, la hipótesis racional, la comprobación o certidumbre positiva.

Este camino que sigue el espíritu en la investigación concreta es el mismo que sigue en la investigación abstracta.

Desde que el hombre, ontogenética o filogenéticamente, abandona el fetiquismo primitivo en que la interpretación del mundo es caótica, porque atribuimos a cada ser concreto una reacción arbitraria, empieza a razonar por hipótesis y a buscar leyes.

Es ésta una fatalidad de nuestro espíritu, el cual percibe en medio de la variedad infinita de los fenómenos, constancias innegables. Ya la forma, ya la sucesión, la estática y la dinámica del mundo, se repiten de tal manera, que es imposible que el hombre, que guarda en su mente indefinidamente los cuadros que formó, no se familiarice con esas constancias, con esas formas y sucesiones eternas.

Percibida la constancia, ella, aunque múltiple por su naturaleza, adquiere los contornos de un hecho singular, de una unidad objetiva, a la que el espíritu tiende a dar, naturalmente, una unidad lógica.

El camino de la mente ante estas constancias es el mismo que siguió ante los hechos concretos: primero las constata, las registra y las comprueba; después las juzga formulando a su respecto una apreciación binaria, un juicio lógico; en seguida las explica por una conjetura arbitraria, luego coordina sus observaciones y experiencias para racionalizar y comprobar la conjetura, y si ella logra explicar el conjunto de los hechos observados, la formula como hipótesis.

Estas hipótesis se reemplazan las unas a las otras a medida que las observaciones y experiencias van forzando al hombre a eliminar las menos racionales, porque es una ley de filosofía primera, que el espíritu normal aplica espontáneamente, la de formular siempre la hipótesis más simple y más simpática que esté de acuerdo con el conjunto de los hechos observados.

Si los hechos estudiados son múltiples y diversos, y la hipótesis los liga todos, la llamamos teoría.

Finalmente si la hipótesis o la teoría adquiere un valor indudable, una plena certeza positiva, mediante la comprobación, el pensamiento está maduro y hemos hallado la *ley*, es decir, nuestro espíritu ha establecido e interpretado de una manera definitiva y plenamente cierta la constancia de forma o de sucesión del fenómeno considerado.

Un ejemplo sencillo de este camino natural del espíritu teórico es la noción astronómica hoy día elemental del doble movimiento de la tierra. Los hombres primitivos constataron el día y la noche, el invierno y el verano. Inconscientemente gozaron y sufrieron, saturados de sol o sobrecogidos de miedo. Constataron la benignidad del sol y lo adoraron; era su amigo, quería acariciarlos y fortalecerlos. También adoraron las estrellas y la luna, que los consolaban en su ausencia. Su movimiento regular era una prueba de su voluntad benigna. Cuando ellos desaparecían, cuando el sol o la luna se eclipsaban era porque estaban irritados. Primera conjetura fetiquista. Pronto la regularidad impasible de los cielos los hizo abandonar la conjetura por una primera hipótesis: en el centro del mundo estaba la tierra inmóvil y fija, y a su alrededor giraban la luna, las estrellas y el sol. Pero la luna se atrasaba y le dieron un movimiento propio modificando la primitiva hipótesis. La observación atenta les hizo ver que algunas estrellas un buen día abandonaban su camino. Se detenían en el cielo y retrogradaban. Primero pensaron que querían desandar su camino, luego imaginaron, ya por boca de Aristarco, sucesor de

Arquímedes, que cada una de esas estrellas irregulares, cada planeta, tenía un *epiciclo*, un círculo propio en el cielo en donde daba vueltas siguiendo siempre su camino general. Esta hipótesis del epiciclo se complicó mucho a medida que las observaciones se multiplicaban, y así enredada y apenas si aclarada un poco por Tolomeo, duró muchos siglos. Ya antes de Tolomeo, el genio de Hiparco había establecido la precesión de los equinoccios, que hacía ilógica, absurda la hipótesis circular e insuficiente el artificio de los epiciclos para explicar todos los fenómenos del cielo. Sin embargo, a falta de otra hipótesis más racional, que pusiera de acuerdo los hechos del cielo con la existencia misma del hombre sobre la tierra y su creación divina, pasaron muchos siglos, casi veinte, antes de que esta hipótesis de la tierra inmóvil en el centro del mundo y de los epiciclos planetarios, cuyo ilogismo ya se había hecho palpable al propio Hiparco, fuese abandonada. Fué necesario todo el atrevimiento de Copérnico, toda la fantasía de Képler, para formular otra teoría, la del doble movimiento de la tierra, más racional y lógica, para arruinar aquella. Comprobada por la observación y el cálculo, venció al fin a la teología que veía en ella una enemiga, y es hoy día una verdad positiva de la ciencia.

Antes de que el espíritu llegue a la plena racionalidad positiva, pasa siempre por una racionalidad provisoria o metafísica, que hoy día debemos considerar también paralógica.

El espíritu entonces — y todavía piensa así la mente juvenil —, separaba arbitrariamente cada fenómeno en dos, la *causa* y el *efecto*. Miraba la una y el otro como dos seres, como dos entidades reales, capaces de actuar como los seres concretos: la enfermedad y la fiebre, el frío y la lluvia, la humedad y la altura, la afinidad química y la temperatura, la maldad y el delito, la virtud y la gracia, el vicio y el pecado, eran alternativamente causa y efecto de todó. Investigar, saber, conocer era averiguar la *causa* de algo. El mismo Bacon dijo; *vere scire est per causas scire*, saber verdaderamente es saber mediante las causas, y los poetas antiguos juzgaban que saber las *causas* era la suprema dicha;

*Felix qui potuit rerum cognoscere causas,
Atque metus omnes, et inexorabile fatum
Subjecit pedibus, strepitumque Acherontis avari!*

*Fortunatus et ille deos qui novit agrestes:
Panaque, Sylvanumque senem, Nymphasque sorores!* (1)

Y como cuando el hombre adhiere verdaderamente a una teoría, le atribuye naturalmente una eficacia práctica, el conocimiento profundo e indefinido de las causas pasó a ser la verdad más útil.

Este régimen mental fué abandonado porque tenía un doble defecto lógico: hacía intervenir como seres reales a meras entidades, que no tienen existencia real, tales como la temperatura, la fiebre, la densidad, la afinidad, la proporción definida, etc., que son solamente expresiones abstractas de hechos generales, y separaba arbitrariamente los aspectos sucesivos de los fenómenos, en hechos distintos, de individualidad propia, cuando en realidad ellos no son sino formas del devenir de un mismo fenómeno, que nunca pierde su identidad propia. Es nuestra mente la que simplifica el espectáculo del mundo para comprenderlo mejor, y atribuye a cada aspecto una individualidad concreta, que objetivamente no tiene. El día y la noche, la vida y la muerte, la flor y el fruto no son seres distintos, son sólo aspectos de un mismo eterno devenir. Gira la tierra y la luz del sol sobre su superficie va cambiando lentamente, desplazándose, refringiéndose, degradándose, hasta desaparecer para nuestros pobres ojos limitados; vive el animal o la planta en eterno desequilibrio con el medio, reaccionando contra el equilibrio fatal que lo asecha, entregando, segundo a segundo, partículas de su ser al medio hostil, robándole minuto a minuto, los átomos cuasi inertes, hasta que al fin, no sin haber dejado en el camino nuevas partículas de vida eterna, cae también su núcleo vital, en el supremo equilibrio, y en todo ello nunca hay partes, nunca hay causas únicas, hay un eterno y complejo devenir.

Yo llamo legítimamente paralógicas, hijas de la lógica, nacidas de la lógica, preparatorias de la lógica, que giran al rededor de la lógica; pero no lógicas, las nociones metafísicas, las entidades y las causas.

No se me oculta el hecho indudable de que la mente humana no ha madurado aún suficientemente para llevar la inter-

(1) Feliz quien pudo conocer las causas de las cosas, y sometió bajo su planta los terrores todos y el estrépito del avaro Aqueronte; feliz también aquel que conoció a las divinidades campestres, a Pan, al viejo Silvano y a las ninfas hermanas.—VIRGILIO. *Geórgicas*, II. v. 490—494

pretación positiva, la única lógica válida, a todos los conceptos de la filosofía y de la ciencia.

La matemática, la astronomía, la física, la química y recientemente la biología misma, están hoy día profundamente impregnadas de lógica positiva, y sus métodos llegan ya a la sociología y a la moral misma. Pero estamos muy lejos de la positividad plena.

Ya por ignorancia simplemente, ya porque los sabios mismos no han dominado todavía los problemas más arduos de la biología, de la sociología, de la política y de la moral, nos vemos obligados a razonar sobre ellos con mente paralógica, aproximada, incierta, metafísica, y muchas veces simplemente arbitraria.

Y mientras menos ciertas y menos positivas son nuestras nociones, más pasión, más fe, más ahinco ponemos en ellas. Las verdades positivas son verdades tranquilas, ni las discutimos, ni peleamos por ellas. Tratamos de demostrarlas y si alguno pretende sublevarse contra ellas lo miramos con lástima. Lo suponemos enfermo o atrasado y esperamos tranquilamente que mejore o que la experiencia le enseñe lo que le falta. Que dos y dos son cuatro, que el cuadrado del binomio tiene tres términos, que la suma de dos números multiplicada por su diferencia es igual a la diferencia de sus cuadrados, que la tierra gira alrededor del sol, que los cuerpos sumergidos en los líquidos pierden una parte de su peso igual al peso del volumen de líquido desalojado, que el agua es una combinación constante y definida de hidrógeno y oxígeno, etc., no apasionan a nadie, no provocan discusión ni discordia, son nociones serenas. En cambio las nociones paralógicas, metafísicas, inciertas todavía, las conjeturas atrevidas, las hipótesis prematuras, las tendencias imprecisas, determinan en nosotros una fe beligerante. Las llamamos *convicciones* queriendo con ello subrayar su certidumbre. En realidad no estamos de ellas plenamente ciertos, al menos de un modo lógico o racional, y lo único positivo y fuerte que hay en ellas es la pasión irrefrenable.

III. OTROS FENOMENOS PRIMARIOS DE LA CONCIENCIA: LOS SENTIMIENTOS

Si observamos atentamente el fenómeno subjetivo, en nosotros mismos o en los demás seres que lo manifiesten, ya por el método falaz de la introspección, ya por el método más

seguro y objetivo de la observación y de la experiencia, principalmente de las manifestaciones o productos de la subjetividad, constataremos fácilmente que hay tres órdenes de fenómenos subjetivos, distintos e inconfundibles: emocionales, intelectuales y volitivos.

El sentimiento, la noción y el impulso, forman el mundo subjetivo.

De estos fenómenos, el más fundamental, el más costante, el fenómeno primario por excelencia, es el sentimiento. El es por decirlo así la manifestación elemental de la vida. Vive el ser que siente.

No es una hipótesis atrevida el atribuir aún sentimiento a los seres inanimados, que suponemos muertos, desde que manifiestan alguna unidad. En efecto, la resistencia indudable que los seres sin vida oponen a ser destruidos o desintegrados, la cohesión física de sus partes o moléculas, la energía íntima de sus átomos, parece un fenómeno enteramente análogo al sentimiento de los seres vivos. Una razón positiva indudable para afirmar o negar la realidad objetiva del sentimiento de las cosas o seres muertos no tenemos, ni nunca tal vez la tengamos, ya que las cosas no poseen un lenguaje sensible a nosotros para expresar si sienten o no sienten.

Pero nosotros subjetivamente, por mero sentimiento nuestro, o por una irrefrenable supervivencia de la interpretación fetiquista del mundo, atribuimos a los seres inertes nuestros propios sentimientos y pasiones, la hostilidad agresiva, o la simpatía, la humildad y el amor.

Pero si los sentimientos reales de los seres inanimados son una mera hipótesis, casi una conjetura, los de los seres vivos, animales y plantas, son un hecho indudable. La célula viva, estimulada por las mutaciones del medio, y hasta aislada relativamente de él, sufre o goza, y reacciona a los estímulos, se altera por ellos, los acoge o los resiste.

Es esto lo que llamamos sentir y como los sistemas físicos presentan, por lo menos en la resistencia pasiva, la misma ley, no parece absurdo atribuirles también un sentimiento.

Es en efecto una ley de filosofía primera, directamente observable en cada caso, que todo sistema estático o dinámico, vivo o no, tiende a conservar su individualidad propia resistiendo a las perturbaciones exteriores.

El sistema vivo además selecciona y acoge determinados estímulos, en lo esencial favorables a su conservación y desarro-

llo, y es precisamente esta espontaneidad de reacción positiva lo que distingue la vida de la muerte. El ser muerto, inanimado, está en equilibrio con el medio, tiende fatal y rápidamente a ese equilibrio; el ser vivo, en perpetuo desequilibrio espontánea y vigorosamente mantenido.

El sentimiento es esta espontaneidad de reacción, que en lo subjetivo se manifiesta por las dos realidades primarias del placer y del dolor, que son los dos polos de la vida. Placer y dolor existen en el ser vivo aun cuando él se aísle relativamente de su medio: son dos realidades subjetivas que quedan resonando en su conciencia aun después que los estímulos respectivos aparentemente cesaron de actuar.

El sentimiento es pues una especie de actividad subjetiva, una como energía espontánea y constante del ser vivo, y se manifiesta en él en diferentes tonalidades de reacción: ya adormecido, oscuro, cuasi inconsciente e irrefrenable, como mero instinto, ya activo, más consciente y constante, como sentimiento propiamente tal, ya avivado súbitamente, como emoción actual, ya exacerbado y violento, avasallador, como pasión obsesora. Salvo la diferencia de tonalidad, de *velocidad de reacción*, hay plena identidad fundamental entre estos términos: instinto, sentimiento, emoción, pasión. Todos ellos designan un mismo fenómeno de certidumbre subjetiva, pero un fenómeno oscuro, confuso, superior a la conciencia lógica.

En los seres vivos este sentimiento, aun adormecido, en su estado de mero instinto, es siempre capaz de actividad, de reacción espontánea, y se proyecta a menudo hacia el porvenir, ya para resistir a las perturbaciones del medio, ya para conquistarlo. Esta proyección hacia el porvenir hace que los seres vivos reaccionen aun por estímulos de futuro, en vista de circunstancias que deben producirse más tarde. En ellos, en su organización y en sus reacciones, se ve como una *finalidad*, esto es una organización y un funcionamiento condicionados a circunstancias de futuro. La semilla de la dicotila lleva sus cotiledones llenos de elementos nutritivos, almidón o gluten, que alimentarán la plántula durante su germinación; y la plántula misma, apenas siente condiciones de humedad o de temperatura favorables, germina y su radícula busca la tierra y su plúmula busca la luz, que serán más tarde los medios propicios al desarrollo de cada una, y en conjunto, de la planta toda, ahora en formación, que aún no los necesita.

Los seres muertos no manifiestan esta espontaneidad de

reacción hacia el futuro: reaccionan sólo por estímulos de pretérito, y siempre de un modo fatal, mecánico, determinado. En ellos no se ve otra espontaneidad que la resistencia a las perturbaciones exteriores. Resistan sí, hasta cierto límite, pero no buscan nunca condiciones nuevas, inactuales. Aun en las combinaciones químicas más espontáneas, como las oxidaciones, son siempre las condiciones actuales, de presente o de pretérito, las que determinan la reacción. Cuando advertimos que un ser, además de reaccionar a las nuevas condiciones, al choque por ejemplo, prevé el futuro y se prepara para resistirlo o aprovecharlo, decimos que está vivo.

Este fenómeno primario del sentimiento, sobre el cual no tenemos sino nociones muy oscuras, esta capacidad del ser vivo para sentir el medio, para sentirse a sí mismo, para gozar y sufrir, y para reaccionar espontáneamente de un modo útil a sí mismo, no sólo en la resistencia pasiva sino en la conquista del espacio y de los demás seres, es la característica fundamental de la vida, es el fenómeno nuevo que distingue la vida de la muerte, y es por ello lo más fundamental de nuestra organización animal y el eje mismo de toda nuestra subjetividad.

El sentimiento es la soberanía del ser, sin el cual el ser vivo mismo no existe; el fenómeno subjetivo por excelencia, principio y fin de todas las demás actividades del espíritu. La inteligencia y la voluntad son sólo *epifenómenos*, proyecciones secundarias, tardías del instinto sagrado.

La inteligencia funciona únicamente aguijoneada por el instinto; hambre, miedo, llamado del sexo, ambición, amor, odio, orgullo, vanidad y sus infinitas formas derivadas. Sólo cuando un placer buscado o un dolor temido, o una aberración ciega del instinto, se hacen activos en el ser, éste trata de conocer, de combinar, de imaginar.

Este proceso de derivación, este funcionamiento secundario de la inteligencia, se percibe más claramente con respecto a la voluntad. Es ésta una decisión del espíritu previa a los actos o reacciones exteriores que llamamos *voluntarios*. Muchos de nuestros actos son instintivos, maquinales, habituales, reflejos. Nosotros los distinguimos sin esfuerzo de los *voluntarios*. En éstos constatamos siempre una decisión previa del espíritu, que llamamos voluntad; sea que llegue a cumplirse exteriormente, sea que quede reducida a un mero impulso o a un simple anhelo o deseo.

Si observamos bien ese deseo, anhelo, impulso o voluntad, veremos que hay siempre en él dos elementos: un sentimiento que busca su satisfacción y una directiva racional, que lo guía, lo frena o lo limita. La inteligencia se pone al servicio del sentimiento para procurarle la satisfacción adecuada, la protección que él busca ciegamente o el estímulo que apetece para su goce.

Cuando el sentimiento se exagera y se hace pasión, la inteligencia misma se somete a él: «la pasión es señora y la mente es esclava,» dije alguna vez.

Pero la inteligencia tiene sus fueros. No siempre es una verdadera esclava. Muy a menudo es una servidora ilustrada, un ministro diligente, que modera, aconseja, modifica, aplaza, excita el sentimiento, a cuyo servicio está. La voluntad misma resulta así una especie de transacción entre el instinto ciego e impaciente y la noción clarividente y serena. Por eso cuando el instinto se desata, cuando la pasión se exagera, cuando la inteligencia es débil, confusa o enferma, la voluntad vacila, se hace torpe, y el acto que resulta es infantil, o erróneo. En una voluntad, en una decisión incorrecta, hay necesariamente fallas, ya del instinto, ya de la inteligencia, ya de ambos a la vez.

Este problema se complica porque los instintos, los sentimientos, y sus formas más activas, la emoción y la pasión, son en el hombre al menos, múltiples, variados y contradictorios, y sus formas diversas se combinan, se superponen y alternan en la mente misma, produciendo la oscilación pasional, mucho más frecuente de lo que a primera vista uno se imagina.

Es muy difícil analizar con perfección científica los instintos primarios, pues la experiencia y la observación no pueden llegar a ellos con toda seguridad y plena objetividad. Las nociones primeras de toda ciencia y de toda filosofía son a menudo indemostrables y arrancan su valor de su relativa evidencia de postulados.

Augusto Comte postuló la existencia de diez instintos simples en el hombre, que él analizó y clasificó no según experiencias biológicas, que le parecieron inciertas e insuficientes, sino según observaciones y apreciaciones sociales. Siguiendo este criterio, los clasificó según su egoísmo decreciente y su altruismo creciente.

La palabra *egoísmo* existía antes de Comte y caracterizaba la tendencia del ser a buscar su propio placer, su propio

beneficio, su propia satisfacción, con prescindencia de los demás.

Muchos piensan que el egoísmo, el interés, el propio placer, la propia satisfacción, son el único motor de la vida animal, y también del hombre, que no es en puridad sino un animal como los otros.

El hecho mismo de buscar el animal su propia satisfacción, es innegable; pero Augusto Comte constató que esa satisfacción se produce en el hombre, ya mediante actos circunscritos a su propio yo, a su propia personalidad, de exclusivo beneficio suyo, ya mediante actos enderezados al beneficio ajeno. En otros términos: la emoción grata, la emoción que buscamos, la hallamos a veces satisfaciendo nuestro propio yo, nuestro propio *zoo*, otras dando a los demás satisfacciones que han menester

En otros términos: hay actos de la vida animal y actos de la vida social; y hay instintos o sentimientos de la vida animal e instintos o sentimientos de la vida social.

Reservó para los primeros actos, sentimientos o instintos, el nombre de egoístas y para los segundos creó el término de *altruístas*.

El altruísmo no es la contrariedad del individuo: es al contrario un elevado, un noble, un perenne placer, es una satisfacción como la satisfacción egoísta. La diferencia entre el egoísmo y el altruísmo no es subjetiva: es real, es objetiva. El padre de familia que pena todo el día y al caer la noche lleva a sus hijos pequeños el pan duramente ganado, y los contempla comerse con ansia aquello que tanto le costó, no sufre, sino que goza, pero este goce no proviene de la satisfacción de su animalidad propia, sino de la satisfacción de su sociabilidad, de su paternidad, de su generosidad, de su bondad.

Este placer es un placer altruísta, estos sentimientos que así se satisfacen son sentimientos altruístas; estos actos cumplidos penosamente en beneficio de otros seres, son actos altruístas.

El altruísmo es una realidad de la vida social tan manifiesta y clara como la del egoísmo zoológico.

Más aún: la vida social existe y subsiste por el altruísmo, por este constante ejecutar unos seres en beneficio de los otros, actos que no pueden ser cumplidos espontáneamente sin los sentimientos correspondientes.

Mientras la gallina clueca, por razones biológicas o químicas que no alteran nuestro análisis social, se olvida de sí mis-

ma, de sus gustos y de sus hábitos, de sus peligros propios, y se dedica a empollar sus huevos o a criar sus pollos, hallando su satisfacción en este sacrificio, la pequeña sociedad que ella forma, su familia, subsiste. Cuando cesa de funcionar este instinto social y vuelve ella a vivir para sí, a vivir *su vida*, como dicen ahora, la familia, la sociedad, se disgrega.

En el hombre el instinto social es perdurable y mucho más fuerte. Hasta muere el hombre feliz por sus semejantes o por los suyos. Es lo que llamamos heroísmo y santidad, que están lejos de ser cosas extraordinarias.

Naturalmente el egoísmo puro y el altruísmo puro son escasos. Un tabique impermeable entre ellos no existe. Cada instinto es más o menos social, más o menos zoológico. Augusto Comte clasificó los diez instintos simples justamente desde el punto de vista del egoísmo decreciente y del altruísmo creciente, yendo del más egoísta de todos hasta el más altruísta, y señalando una gama de personalidad y de sociabilidad entre todos ellos.

He aquí su clasificación;

- 1.º Instinto nutritivo,
- 2.º Instinto sexual,
- 3.º Instinto maternal,
- 4.º Instinto destructor,
- 5.º Instinto constructor,
- 6.º Orgullo,
- 7.º Vanidad,
- 8.º Afecto,
- 9.º Veneración,
- 10.º Bondad.

Los términos respectivos sólo enuncian la característica más enérgica o más constante de cada instinto. Así por ejemplo, el instinto nutritivo es el instinto de la conservación animal; no sólo nos impulsa a comer, a beber o a dormir, sino también a huir de los peligros o a defendernos de ellos, y en el medio social, a ahorrar o a atesorar. Es éste el más fuerte de todos los instintos, el egoísmo por excelencia, el más animal de todos. Es también el que menospreciamos más en la vida social, porque es el que más nos recuerda nuestra naturaleza zoológica.

Como todo instinto, es normalmente indestructible y necesario. Si faltara, el individuo no conservaría su propia vida y las funciones superiores o sociales tampoco podrían ejercerse, ya que un ser fuerte, sano, vencedor del medio es el único que puede cumplir los actos sociales.

El instinto sexual es evidentemente menos enérgico y constante que el instinto nutritivo. Su satisfacción es más esporádica, su aparición en la vida es siempre tardía y desaparece mucho antes que el animal perezca. Es, además, evidentemente menos egoísta, aun en su forma más animal, ya que su satisfacción normal supone la satisfacción de dos seres.

No debe confundirse el instinto sexual con el afecto, aunque es ordinariamente el impulso primero que determina el amor, sentimiento de otra especie, en que la animalidad propia no está en juego, por lo menos tan vigorosamente como en el instinto sexual.

Del mismo modo no debe confundirse el instinto maternal con la bondad o ternura materna. El instinto maternal, así llamado porque es más fuerte en los seres femeninos con respecto a su propia prole, es en rigor el sentimiento que nos liga a lo que producimos, a nuestros hijos, a nuestras obras, a lo que emana en cierto modo de nosotros. Nos sentimos dueños y señores de todo ello, y aspiramos obscuramente a un dominio ciego, incontrolado e irrefrenable sobre cada ser que nos debe su existencia. Hay madres que muerden, golpean, dominan y tiranizan a sus hijos, las hay que llegan a destruirlos sin poder contenerse, y hombres que hacen lo propio con las creaciones de su espíritu o la obra de sus manos.

Evidentemente menos egoísta que este instinto es el instinto destructor, que cada cual puede observar funcionando en sí mismo o en los otros: rompemos, desintegramos, deshacemos por mero placer, con plena inconciencia, por hábito o por atavismo, no sólo lo nuestro sino lo ajeno o los seres de la naturaleza. El niño mata por placer las mariposas y los bichos, y el hombre grande destruye ciudades, aniquila ejércitos, arrasa bosques, quema plantíos y despedaza hasta las cosas que le son útiles en muchos casos.

Este instinto, tan ciego y absurdo, es sin embargo, social en cierto modo, porque es un instinto de perfeccionamiento, naturalmente irreflexivo. Destruímos lo que nos disgusta, lo que hallamos malo o inadecuado. Muchas veces aun destruí-

mos para construir; para aprovechar los materiales de la demolición o el sitio de la cosa destruída.

Egoísta siempre pero en menor grado, y mucho más social es el instinto constructor, que lleva al ser, hombre o pájaro, a crear, a producir, a juntar materiales dispersos para una obra nueva. Es un placer muy fuerte en ciertos seres y el verdadero impulso que mueve a los artistas. La obra de nuestras manos, los hijos de nuestra mente, suscitan nuestro amor, nuestra admiración, estimulan nuestra actividad. Por formar un hijo, por edificar una casa, por producir un libro, un cuadro, una estatua, por crear una obra industrial o social, nos damos un desvelo inaudito, llenos siempre de placer. Más aún para construir mejor, destruimos implacablemente la obra ajena, como lo prueba el caso conocido de Bernardo de Palissy.

Este instinto está a menudo ligado a la generosidad, porque generalmente la obra que resulta tiene un destino social, perfecciona el medio, lo mejora o lo enriquece.

Pero el hombre no sólo aspira a transformar el medio, a construir en él: aspira también a dominarlo, a imponerle el sello de su voluntad arbitraria. El hombre y el animal pretenden mandar, dominar, doblegar a los demás seres, plegarlos a su directiva superior. Este impulso de dominación es el orgullo. El orgullo se satisface dominando, se contraría por la impotencia o por el dominio ajeno. Es fuertemente egoísta y predispone los hombres a la lucha y es el supremo motor de todas las contiendas. Es sin embargo social porque salvo en sus formas más aberrantes, el predominio se ejerce y se justifica para mejorar el medio físico o social: el orgullo de los educadores produce el fenómeno de la educación, el de los industriales determina el progreso y el éxito de la industria, el de los políticos y legisladores, el bienestar de los pueblos.

Sin el orgullo de ciertos elementos la sociedad no podría existir, porque es él el instinto de gobierno, el que hace a los hombres aspirar al mando, a ejercerlo y a conservarlo, y la sociedad no puede existir sin gobierno, sin la necesaria subordinación de las masas a las directivas preponderantes de unos pocos.

Muy distinta del orgullo es la vanidad. Menos enérgica, menos ciega y más social que el orgullo, es ella un impulso de subordinación al medio, cuya aprobación, cuyo aplauso busca. La vanidad y la modestia son la misma cosa: la una busca la aprobación activamente, saliendo a escena, haciendo obras be-

llas, útiles o agradables, creando la ciencia, el arte y la sonrisa; la otra busca la aprobación pasivamente, evitando estorbar, conturbar o dañar a los otros. En uno y otro caso la satisfacción consiste en suscitar la admiración de los demás, en deslumbrarlos, en provocar en ellos un placer. La vanidad es más clarividente y social que el orgullo. Para suscitar la admiración el elogio o el aplauso, crea una obra social, inteligente, útil, agradable; pero no fuerza ni domina al público ni aun para hacerle bien. Por eso la vanidad es sagaz: adivina, presiente qué cosa place a los demás; sacrifica sus gustos y convicciones propias, domina al orgullo, transige a menudo y se adapta a la mentalidad ajena. Así como el orgullo es el motor de los industriales y políticos, la vanidad es la fuente máxima de energía de los poetas, artistas y literatos, y uno de los más vivos impulsos en la mujer y en el niño.

El orgullo y la vanidad a menudo se combinan en el mismo individuo y producen entonces la pasión del amor propio, tan difícil de satisfacer porque aspira a resultados contradictorios, como es dominar a los demás y recibir al mismo tiempo de ellos el incienso.

En todos los instintos que preceden, con excepción del nutritivo, aflora la inclinación social, pero deben ser clasificados como egoístas porque no desaparece nunca en ellos por completo la personalidad, que tiende, aun favoreciéndolo, a subordinar el medio social al individuo.

Hay otros instintos en que esta inclinación personal desaparece por completo y el individuo se complace movido por ellos, en subordinarse a los demás. Son los instintos altruistas o generosos o sociales: el afecto, la veneración y la bondad.

El afecto es la inclinación hacia nuestros iguales; la veneración, hacia nuestros superiores; la bondad, hacia nuestros inferiores.

El afecto liga a los seres sociales en un perfecto equilibrio sentimental, sin preeminencia ni predominio. Es el instinto de la fraternidad, de la camaradería, de la amistad y del verdadero amor. El amigo se complace en la presencia del amigo, goza con sus placeres y sufre con sus dolores. Lo busca y lo recuerda, y siente un placer verdadero en ayudarlo, en aconsejarlo, en comunicarle sus sentimientos y proyectos, en identificar con él su mente por medio de ideas, emociones, convicciones, anhelos y actividades comunes.

El placer de la amistad es noble y duradero y en muchos casos llega a la abnegación, a la santidad y al heroísmo.

Pero no solamente nos dan placer nuestros iguales: reconocemos y agradecemos la superioridad, muy a menudo de los vivos mismos y siempre de los muertos. Los hombres de genio y de talento, los artistas y poetas, los protectores, los padres, los próceres, los héroes, los sabios y los santos, los maestros próximos y sobre todo los maestros de la humanidad, la madre y la mujer en general, despiertan en nosotros un sentimiento de respeto, un placer de la humildad, una adhesión fervorosa, que llamamos veneración, y que es una de las fuentes más vivas de la sociabilidad.

En ésta percibimos dos características constantes: la solidaridad y la continuidad. La solidaridad se crea y se mantiene por el afecto, pero la continuidad, que hace perdurar el ser social más allá de sus individuos, sólo se hace posible y fecunda por la veneración y la bondad.

En efecto los seres superiores nos ligan al pasado; suscitan en nosotros la gratitud, por los tesoros intelectuales, morales y prácticos que acumularon para nosotros, y nos impulsan a conservarlos aunque desaparezca momentáneamente su utilidad inmediata.

La veneración es uno de los instintos sociales más eficaces, porque sin subordinación, sin disciplina, no hay perfeccionamiento posible. El rebelde ni entiende ni aprende, ni menos colabora en la obra común; y no se obedece sino de dos modos: por miedo o por veneración. La obediencia por miedo degrada, animaliza al hombre, o suscita en él mayores y más violentas rebeldías, enconos y rencor, que lo hacen desgraciado. El respeto, en cambio, hace dulce y grata la obediencia, vence sin esfuerzo esa gran dificultad de someterse, de subordinarse, sin la cual la vida social es imposible.

Esta supone una jerarquía triple, intelectual, moral y práctica. Los sabios gobiernan la inteligencia, las mujeres, sobre todo las madres, gobiernan los sentimientos: los hombres activos gobiernan el régimen práctico. Somos siempre gobernados, y para que esta fatalidad no sea una desdicha, para aceptar la subordinación con alegría, es menester que nuestro corazón aliente y cultive la veneración.

Pero más generoso aún que la veneración, que importa en el fondo gratitud por el bien recibido, es el sentimiento de la bondad que nos liga a los inferiores y nos hace hallar pla-

cer en su servicio. Este sentimiento, social por excelencia, es el que informa la ternura de las madres, la solicitud de los padres y maestros, la abnegación de los sabios, de los héroes y de los santos en el servicio de los seres inferiores. Es natural en nuestra alma y nos impulsa a cada minuto a proteger al débil, al enfermo, al anciano, al mendigo, al afligido y hasta al animal abandonado o hambriento y a la planta mustia por falta de riego. La realidad de la bondad es innegable y la dulzura de su ejercicio, algo que cada uno puede en sí mismo comprobar.

He aquí los motores del espíritu, cuya reacción produce la guerra y la paz entre los hombres, la perturbación y la armonía. Todos ellos son constancias naturales del ser humano, pero su intensidad, su fuerza, la energía y frecuencia de su reacción maligna o bienhechora se modifica sensiblemente con la educación, con el ejercicio que los desarrolla o la comprensión que los domina en cierta medida.

Todas las manifestaciones de nuestro ser psíquico o moral son susceptibles de ser educadas, esto es socializadas.

La educación no es, como cree Le Bon, la mera mecanización de los instintos, de la inteligencia o de los actos, el paso, como él se expresa, «de lo consciente a lo inconsciente.» Dar a ese proceso sin sentido moral un valor absoluto es inconsciente y anárquico. Es confundir la educación con la simple adiestración. Sí, el hombre se adiestra, por la repetición y el ejercicio y llega a cumplir mecánicamente, de modo maquinal o inconsciente, todas las funciones subjetivas: la emoción, la identificación lógica y los actos útiles; pero tal resultado no es la educación misma, pues por semejante camino podemos llegar a la emoción viciosa, a la identificación equivocada y a los actos aberrantes, y es evidente que un individuo que después de semejante ejercicio inverso se complace en la maldad o el vicio, cae, pensando, únicamente en el sofisma o el error, o cumple mecánicamente actos absurdos, en vez de estar educado está pervertido.

La educación es otra cosa. La educación es la socialización del individuo en sus sentimientos, pensamientos y actos. Cuando el individuo siente como un animal sin freno, se emociona únicamente con sus instintos bajos y deja inconscientemente predominar en sí su naturaleza primitiva, decimos que no tiene sus sentimientos educados. Por el contrario, si esa

impulsividad violenta de la naturaleza zoológica, sensible en el niño recién nacido, aparece frenada por motivos sociales y se han desarrollado en el individuo los sentimientos benignos, lo declaramos educado sentimentalmente.

Lo propio acontece con los pensamientos y los actos. Las ideas arbitrarias, zoológicas, fantásticas, erróneas, originales, paralógicas, en una palabra, no son ideas educadas. Llamamos tales las que tienen valor social: la religión, la filosofía, la ciencia y el arte en cierta medida, o sean las ideas que el conjunto continuo de los seres convergentes viene creando, cultivando y desarrollando para el mejor conocimiento y servicio de la Humanidad. Cuando ponemos un niño al colegio para que allí adquiera una educación intelectual, lo que buscamos es que su mente abandone la irracionalidad paralógica, la fantasía arbitraria, el error inicial, propio de su medio inferior, y se habitúe a pensar con las ideas sociales, que son de toda la Humanidad; no queremos que calcule como un egipcio, que daba a los triángulos un valor superficial doble del verdadero, sino como un griego o como un hombre moderno. En una palabra, queremos socializar sus concepciones, hacerlo pensar con arreglo a la mente social. Y lo hallamos tanto más educado cuanto más cerca se encuentra de este ideal.

Lo propio pasa con los actos, sea los que se cumplen en la vida activa o industrial, los que se llevan a cabo en la vida ciudadana o en la familia: son actos de un hombre educado los que convergen a la sociabilidad, y propios de un palurdo, de un grosero, de un hombre inhábil o primitivo, los que no han logrado todavía este sello social.

Siendo ello así se ve que la Humanidad está educándose siempre, socializándose más y más, y que todo verdadero progreso importa esta socialización, la cual es más eminente y profunda en los sentimientos, que son la fuente y el fin de todas las demás actividades del espíritu.

Veremos más adelante que esta educación o socialización de los sentimientos es uno de los más grandes problemas humanos, y el haberla intentado y muchas veces logrado, la mayor gloria de las filosofías y de las religiones.

IV. OTRAS CUESTIONES QUE SUSCITA EL ESTUDIO DE LOS SENTIMIENTOS

1. ¿SIENTE LA MATERIA?—2.º ¿CÓMO SIENTEN LOS SERES VIVOS INFERIORES?—3. EL INSTINTO, EL SENTIMIENTO, LA EMOCION Y LA PASION.

Nosotros atribuimos irreflexivamente nuestra propia sentimentalidad a los demás seres, hombres y cosas, y nos extrañamos de no encontrar reciprocidad a veces en los sentimientos de los demás. Si un paisaje es un estado de alma es porque nosotros ponemos en el paisaje nuestra propia emoción. La naturaleza es en realidad impasible ante nuestros meros sentimientos, pero nosotros nos ligamos a ella fuertemente por el lazo sentimental: hay objetos y lugares queridos, y también odiados, que exaltan nuestra sensibilidad. La patria, la tumba de los padres, las reliquias de los héroes y santos, un objeto que perteneció a un ser amado, el campanario de la aldea, una flor seca que nos dió la mujer amada, no sólo son objetos de nuestro amor, sino que tienen, subjetivamente para nosotros, sentimientos humanos y benignos. A las cosas bellas atribuimos también una cualidad propia, superior a nosotros mismos y capaz de cautivarnos. Una obra de arte, aun de aquellas que no hablan, como una tumba o un templo, nos sugestionan y nos acaricia. La Sainte Chapelle de París, execrada y todo, lo penetra a uno de religiosidad, de dulzura, de respeto. Llega uno a deplorar la fe desvanecida, bañado en la luz suave, filtrada por aquellos vitrales maravillosos.

No hay duda pues de que subjetivamente las cosas sienten, de que reflejan hacia nosotros nuestras propias emociones. Pero objetiva y realmente, ¿sienten también? El abismo que separa nuestra subjetividad de la suya, si la tienen, es tan grande, que nunca podremos saberlo con certeza y estará eternamente este problema entregado a la fantasía paralógica de los poetas, que ya han hecho ensayos inmortales sobre esa subjetividad de las cosas muertas.

Pero no es ilógica la hipótesis que atribuye a la materia sentimientos objetivos o reales, donde quiera que ella forma un sistema de fuerzas o de energía: en el átomo y en el cuerpo sólido, en la tempestad desatada y en el mar embravecido, en la combustión y en el témpano de hielo, constatamos la resis-

tencia a desorganizarse, a disgregarse, a morir, a volver al equilibrio inerte y absoluto, que parece no existir en parte alguna. Llamamos *inercia* esta continuidad, esta conservación espontánea de los estados estáticos o dinámicos, como si quisiéramos expresar con esta palabra que en ellos no hay alma, no hay sentimiento, no hay subjetividad alguna, no hay conciencia siquiera de que el sistema mismo existe. Y sin embargo, es evidente que esta inercia, que no es absoluta, puesto que el sistema resiste espontáneamente a las perturbaciones exteriores, al choque, al cambio físico, a la mutación eléctrica, a la sugestión química, y cede a ellas siempre forzado, esta inercia relativa, digo, de reacción espontánea (recuérdese la Ley de Newton sobre la acción y la reacción) es enteramente análoga a la reacción del instinto de los seres vivos, por lo menos en su primera fase de mera resistencia a la perturbación nociva.

El sentimiento, la sensibilidad misma, la capacidad de reacción ante los estímulos exteriores, no parecen ser pues la verdadera diferencia entre los seres vivos y los muertos, sino más bien la aptitud que aquellos tienen de polarizar su sensibilidad, de esperar el estímulo, de prepararse para recibirlo, de reaccionar no solamente por la acción de presente o de pretérito, sino muy principalmente con respecto al futuro. En los seres vivos hay una previsión, no sólo intelectual, consciente, superior, hija de la experiencia y de la noción cierta o confusa de las leyes de la naturaleza, sino también una previsión celular, confusa, orgánica, instintiva, ciega, que hace reaccionar las células y los cromosomas, los órganos y los gérmenes, los cerebros y los corazones. Este fenómeno es a menudo tan ciego, tan absurdo como el de la materia muerta: la *Vanessa*, un lepidóptero, reacciona hacia la luz, la busca, la bebe, la goza y consume su vida efímera acariciada por el sol. Parece que una experiencia ancestral y milenaria le dice que esa luz le es propicia, que estimulada por ella, cumple su misión de vivir y procrear. El instinto sagrado se diría que es sabio. Pero no es así porque si en vez de la luz solar propicia, se halla ante la luz nociva de una llama, la *Vanessa*, no discrimina: su instinto la atrae lo mismo, y no vive ni se reproduce, sino que parece atraída y engañada por su propio instinto ciego.

Pero hay más: esta polarización del instinto de los seres vivos, esta orientación suya para captar lo mejor, aparece ya en los átomos y en las moléculas de los seres muertos, de los

cuerpos químicos. Las disoluciones de éstos reaccionan a la luz polarizándose a la derecha o la izquierda, orientándose espontáneamente, lo mismo, en lo esencial, que la *Vanessa*, el heliotropo, o los productos celulares de los anteridios del helecho.

Debemos pues ser modestos y confesar que sabemos muy poco, o quizás nada, de la esencia de las cosas, del principio y el fin de nuestras más orgullosas especulaciones.

Por eso para pensar con mayor seguridad, prescindimos del origen obscuro de los fenómenos y empezamos nuestro análisis en hechos más próximos cuya observación y cuyas constancias son más accesibles a nuestra inteligencia, y más familiares.

En los animales, en nosotros mismos y aun en las plantas podemos ver funcionar el instinto, medir sus reacciones y sus grados, analizar sus estados sucesivos, y comprobar por la experiencia las leyes descubiertas. Estamos así en terreno positivo.

Lo primero que podemos constatar es que el instinto, el sentimiento, la emoción y la pasión, son sólo modalidades o aspectos de una sola y misma cosa, de una sola característica de los seres vivos, su espontaneidad de reacción. En el lenguaje mismo confundimos estos términos cuando queremos atenuar la connotación de alguno o ennoblecer el significado de otro. Nosotros vamos a tratar de definir estos aspectos o modalidades para precisar nuestras ideas.

Llamamos instinto la aptitud potencial, la capacidad de reacción que no funciona todavía por falta de estímulo o por un estímulo insuficiente, o por una abolición pasajera fisiológica o patológica.

El instinto sexual, por ejemplo, no se manifiesta o se manifiesta muy débilmente, en los niños, en los ancianos, en los enfermos. Estamos seguros sin embargo de que existe, pues cambiando las circunstancias o al conjuro de determinados estímulos, aflora a la superficie y estimula el corazón, el cerebro y los músculos.

El propio ser cuyo instinto está dormido, en estado meramente potencial, no se da cuenta del explosivo que lleva en sí. Juraría de buena fe que a él no le hacen mella ciertos estímulos, que está blindado para ellos, pero apenas ellos se aviven y se actualicen en su ser, cambiará de opinión. El instinto dormi-

do es plenamente inconsciente en el sentido lógico de esta palabra: el ser no se da cuenta de que lo lleva en sí.

Bajo el influjo de determinadas circunstancias, eminentemente variables, fisiológicas o del ambiente, el instinto despierta, se actualiza, se hace sensible para el propio ser que lo lleva y lo polariza en el medio. Este instinto activo, esta actitud beligerante del individuo, esta polarización subjetiva es lo que llamamos sentimiento. El sentimiento siempre es *consciente*, en el sentido lógico de la palabra, es decir, siempre el individuo se da cuenta de este fenómeno suyo, de esta peculiaridad de su *psyke*. Esta primera conciencia es muy confusa, no sólo no llega aun a la conciencia *moral*, al juicio trascendente sobre el fenómeno mismo, sino que aun en el sentido lógico del vocablo, es apenas incipiente: el individuo que siente, siente que siente, pero no sabe lo que siente. Si el medio le procura la satisfacción inmediata de su necesidad, de su sentimiento, de su instinto despierto, lo satisface espontánea y directamente, casi sin darse cuenta. Si por el contrario el medio le niega la satisfacción inmediata, el sentimiento se contraría, el individuo sufre, y su inteligencia agujoneada le da una primera noción de su necesidad. Entonces constata: tengo hambre, tengo frío, tengo sed, estoy enamorado. . . . Entonces la inteligencia estimulada ya, busca la satisfacción real, o a falta de ella, estética, que el sentimiento angustiado apetece. El sentimiento entonces se hace plenamente consciente en el sentido lógico de esta palabra.

Sólo cuando el sentimiento se activa produce en el individuo placer o dolor, placer satisfaciéndose, dolor contrariándose.

Reservamos la palabra *emoción* para el período crítico, relativamente fugaz, de la actividad del sentimiento, cuando el placer o el dolor se hace plenamente consciente, sobre todo si se trata de sentimientos superiores o ennoblecidos por la subjetividad o por las circunstancias.

La emoción se caracteriza por cierta ansiedad, que es una mezcla de placer y dolor, por un paladear del placer o del dolor que se terminan demasiado pronto o se prolongan dominándonos, por una necesidad de expresión irrefrenable: las lágrimas, el gemido, el grito, el apretón de manos, el beso, la efusión, el estremecimiento, son la manifestación casi incontenible de toda emoción un poco fuerte.

La emoción es siempre pasajera, ya su estímulo sea real,

ya provenga de un mero recuerdo, de una esperanza, de un cuadro subjetivo. Por fatiga, o normalmente, el sentimiento vuelve a su equilibrio, al dominio de la emoción, y ella desaparece como estado crítico.

Sin embargo, la subjetividad sentimental es a veces muy fuerte; no sólo prepondera sobre la racionalidad y sobre la objetividad al conjuro de ciertos estímulos, sino que prolonga su imperio sobre la razón y sobre los demás sentimientos naturales. Domina, avasalla al ser, lo mantiene en un estado constante de emoción, aun penosa, ofusca su entendimiento, y embarga todas las demás actividades de su espíritu. Esta emoción activa y vencedora, que prolonga el estado crítico, que se manifiesta irrefrenablemente a pesar de todos los esfuerzos del individuo es lo que llamamos pasión. La palabra se deriva del verbo latino *pati*, padecer, soportar, sufrir. Hay pasiones vivaces e intermitentes, las hay más tranquilas y constantes. En uno y otro caso el individuo las sufre sin poder resistirlas ni dominarlas. Basta a veces el menor estímulo para que se desaten. El hombre irascible estalla por una palabra, por un gesto, por una contrariedad mínima y desatado se ciega, injuria, destruye, hiere y mata sin control alguno. Cuando su pasión se satisface o se calma, él mismo lamenta más que nadie su arrebató.

Todo sentimiento es susceptible de llegar a este paroxismo, de hacerse avasallador, dominante, y es raro el hombre que no peca por algún exceso emocional. Naturalmente hay pasiones malas y buenas, zoológicas y sociales, egoístas y generosas, y es evidente que si de educarlas se trata, buscaremos de comprimir las egoístas y de exaltar, dentro de ciertos límites, las que sean generosas o sociales.

Entre la pasión y la locura hay sólo un grado: la locura (demencia, vesania o psicosis) es ya patológica; se caracteriza por la pérdida más o menos completa de la consciencia de lo real, ofuscada por la vivacidad excesiva de los cuadros subjetivos, y por la alteración permanente de algunas funciones lógicas. La locura es un fenómeno complejo: no basta la alteración permanente de las nociones lógicas para diagnosticarla, porque entonces todos los ignorantes, todos los que yerran, todos los que razonan sobre la base de experiencias excesivas o de datos o principios falsos, todo hombre de mente paralógica, estarían locos. La locura no es un desarreglo puramente lógico; es un desarreglo pasional, de los sentimientos, de los

instintos, los cuales aparacen exacerbados, alterados, sobre excitados, pervertidos y sobre todo prepotentes y ofuscadores. El loco a influjo de su pasión, benigna o asesina, ve el mundo como no es, habla y actúa con arreglo a una subjetividad absurda, y defiende y justifica su punto de vista con buena fe perfecta, hasta que se da cuenta de que le conviene más para hacerlo triunfar, disimularlo bajo la apariencia de las ideas ajenas, que en el fondo de su alma desprecia por erróneas.

Ciertas intoxicaciones como las del alcohol y el opio, producen estados semejantes. Son locuras que pasan luego de eliminado el veneno.

Muy a menudo la locura proviene de lesiones cerebrales o craneanas de diagnóstico cierto. Se cura entonces como una enfermedad cualquiera. Otras veces los antecedentes y raíces del desequilibrio son más profundos y su curación o su alivio se hacen más inciertos. Es en este caso justamente cuando su estado fronterizo con la simple pasión exacerbada es difícil de diagnosticar, diagnóstico tanto más necesario cuanto que la simple pasión parece coexistir normalmente con la plena salud física y ser por ende susceptible de un proceso educativo eficaz, que llegue a dominarla y a socializarla.

Es seguro también que un proceso educativo conveniente, un tratamiento moral adecuado, puede aun curar verdaderas psicosis, sobre todo aquellas en que no hay una profunda alteración orgánica y que provienen de la perturbación de los sentimientos y de sus reacciones subjetivas.

Esta manera de interpretar estos fenómenos, que cree haber hallado una identidad entre el instinto, el sentimiento, la emoción, la pasión y la locura, entre los cuales sólo advierte diferencias de actividad o de energía actual, separa netamente este problema del problema intelectual del conocimiento.

Naturalmente esta separación no es real, sino meramente lógica: separamos para distinguir, para aclarar, para precisar, para comprender mejor, pero no porque no coexistan inseparablemente en el espíritu estos dos órdenes de nociones. El ser vivo interpreta siempre el mundo o lo *conoce* con más o menos congruencia y exactitud, y la noción de él y de sí mismo lo acompaña en todas sus reacciones subjetivas. Justamente la relación entre la reacción primaria del instinto y la noción o idea del mundo, nos permite caracterizar también las diferentes fases de aquél: el instinto mismo dormido, de plena inconsciencia lógica; el sentimiento, que muestra ya un principio

confuso de conciencia de sí mismo; la emoción plenamente consciente de su placer o de su angustia; la pasión nuevamente vencedora de la razón, cuya nociones objetivas ceden ante los cuadros subjetivos excitados, y la locura en que la viveza de los sentimientos, de la pasión, ofusca y aniquila casi completamente las nociones objetivas normales.

No sabemos qué cosa sea la razón, esta facultad de entender el mundo, de formar de él cuadros congruentes, útiles y ciertos, pero sí podemos afirmar que el estímulo que hace formarlos es el sentimiento activo, y que él contribuye también en muchos casos, independientemente de la insuficiencia mental, a alterarlos y a deformarlos.

V. SENTIMIENTOS REALES Y SENTIMIENTOS ESTÉTICOS, PLACER REAL Y PLACER ESTÉTICO.— DOLOR REAL Y DOLOR ESTÉTICO.— LA BELLEZA

Los sentimientos, y sobre todo su forma vívida llamada emoción, se excitan en nosotros no sólo por la presencia de los seres y estímulos reales, sino también por la obra de la mera y consciente fantasía.

La aptitud que manifiesta el instinto de reaccionar por estímulos de futuro, de buscar en el futuro la satisfacción que apetece, es análoga a esta otra aptitud de satisfacerse sin estímulos reales, por cuadros de fantasía, de mera subjetividad. El cerebro y los órganos funcionan fisiológicamente por cuadros de esta naturaleza, aun a sabiendas de que tales cuadros, tales estímulos, no son reales.

Es evidente que hay una gradación de desarrollo entre funcionar por un estímulo pasado o presente, funcionar por un estímulo presente pero distante, funcionar por un estímulo ausente pero real, por la esperanza o polarización hacia el futuro, y funcionar por un estímulo ausente en realidad, a sabiendas de que es falso o irreal. Es esto último un fenómeno subjetivo superior, posible solamente por el imperio indudable que ejerce en nosotros la fantasía paralógica sobre la racionalidad.

Toda la gama de las emociones, a veces muy fuertes y profundas, que la vida real muchas veces no sería capaz de producir en nosotros, se suscita y determina por la magia del arte, cuyos estímulos son meros cuadros subjetivos que fingen

una realidad que sabemos que es mentida. Cuando contemplamos la Gioconda o leemos el Quijote, sabemos que no estamos en presencia de una mujer real, y que no entramos en contacto con la vida y aventuras de un hombre de carne y hueso, y sin embargo nos sentimos penetrados de la sonrisa de la una y de la humanidad generosa y lamentable del otro. Estos seres irreales, que no engañan nuestra lógica, que no determinan un error fundamental de concepto en nuestra racionalidad, la dominan sin embargo y determinan por encima de ella profundas emociones.

Llamamos estéticas estas emociones creadas, suscitadas, avivadas por la mera fantasía, estéticas en contraposición a las *reales*, cuyos estímulos de presente o de futuro, son los seres y los hechos reales u objetivos, aun cuando esta realidad sea meramente virtual porque fracase el anhelo que tiende a captar el estímulo.

El hombre irrefrenablemente, cada vez que el estímulo real le falta, o es insuficiente o inadecuado, sin renunciar por ello a su racionalidad, trata de reemplazarlo por el estético.

Los sentimientos tienden a satisfacerse, a avivarse en emociones activas, a hacer vibrar el ser con los estímulos correspondientes; pero sucede que a menudo ello no es posible, ya porque los estímulos correspondientes perecieron o están distantes, ya porque son absurdos en sí mismos por las aberraciones ilógicas del instinto que apetece lo contradictorio o lo imposible, ya porque el esfuerzo físico necesario para alcanzar el estímulo real, es superior a nuestras fuerzas, ya finalmente porque el que alcanzaríamos resulta insuficiente o inadecuado a la satisfacción que apetecemos. En todos estos casos, consciente o inconscientemente, recurre el hombre a la satisfacción estética: al recuerdo y a la añoranza primero, y luego, francamente, a la ficción.

La imaginación, la fantasía, es capaz de crear cuadros lógicos y paralógicos: cuadros que representan relativamente la realidad o la conciben de un modo racional, que resulta después confirmado por ella, como el caso famoso de Leverrier, y cuadros que se apartan francamente de ella, ya por insuficiencia lógica ya por necesidad irrefrenable de creación paralógica. Ni el que crea esta fantasía paralógica ni menos el que después la gusta, se engañan sobre el valor lógico de tales fantasías, y sin embargo el uno y el otro se entocronan con ella más que con la realidad misma. Más aún: emociones que desdeñamos en

la vida real, o de las cuales nos apartamos por desagradables o penosas, las buscamos afanosamente en el libro, en el teatro, en el cine, en la música, en el canto.

Es claro que mientras más fuerte es la sugestión estética, mientras ella más completamente domina y embarga la racionalidad, más profunda es la emoción producida, y más irrefrenable. Cuando un niño pequeño oye la historia de la Caperucita Roja y le dicen que el lobo se la comió, su emoción llega a las lágrimas y a la desesperación angustiosa, y resulta muy difícil consolarlo con meros llamados al buen juicio, a la consideración de que es un simple cuento.

No explica suficientemente esta sugestión del arte la facultad de la fantasía de crear cuadros lógicos y paralógicos, retratos y pinturas, resurrecciones verídicas de la realidad, y novelas, no solamente porque la obra de arte nunca intenta engañar propiamente, sino sugestionar, emocionar, sino porque hay formas del arte, como la música y la danza, que sólo muy remotamente remedan la realidad. La característica de la obra estética no es la copia o reproducción de la realidad, sino su idealización: no se propone enseñar o transmitir nociones, sino embellecer la vida, y no se dirige a la razón sino al sentimiento. Fuerza es convenir en que éstos pueden ser excitados a pesar de la razón, aun a sabiendas de su sinrazón, de su incongruencia con la realidad del mundo.

Los sentimientos estéticos se diferencian además de los reales, por dos características muy importantes: su menor energía y persistencia, a pesar de su gran vivacidad, y su reacción normalmente grata. Además sirven a menudo para despertar y avivar los sentimientos reales.

El fenómeno estético, salvo en el creador, es ordinariamente pasivo. El autor, el creador, el poeta, se emocionan creando; crea el poeta empujado por su propia emoción; pero para la masa enorme del público, el fenómeno estético es fundamentalmente un espectáculo. El lector, el auditor, el espectador, son ordinariamente pasivos. Esto explica tal vez la menor energía de las reacciones estéticas con respecto a las reales.

El mundo real es también un espectáculo. No todos los estímulos que nos producen placer o dolor nos determinan a obrar: gustamos, paladeamos el placer, soportamos, execramos el dolor, pero no siempre reaccionamos activamente a los estímulos. Pero esta no es ley constante del estímulo real: en el mundo objetivo el ser vivo es siempre relativamente activo,

por lo menos ante estímulos accesibles o próximos, y puede decirse que su vitalidad está en relación con su actividad, con su acción para la modificación o mutación del medio.

Además, los estímulos reales están en relación con la vida somática, con la conservación, reproducción y evolución del ser, y esto explica también no sólo su mayor energía sino su mayor persistencia. Si ellos llegaran a desaparecer o a ser anulados, las funciones vegetativas correspondientes no podrían cumplirse, y perecería el individuo o la especie, o se detendría el desarrollo de los seres.

La observación y la experiencia demuestran que las emociones estéticas más fuertes, aun cuando su vivacidad sea ordinariamente mayor que la de las emociones y sentimientos reales, no prevalecen cuando entran en lucha con éstas; un gran dolor físico o moral, de estímulo verdadero, nos sacan del teatro o de la lectura más interesante; una hambre perruna o una sed devoradora no nos permiten escuchar la música o el canto; una preocupación intensa nos nos deja contemplar la maravilla artística que tenemos por delante.

El interés estético no sólo es menos enérgico: es menos persistente. Se fatiga pronto y necesita ser constantemente estimulado y renovado. Una obra artística que mantiene su interés después de gozada, que aparece siempre como nueva o renovada al espíritu, que gusta más y más a medida que uno se familiariza más con ella, es una obra maestra.

A causa de su falta de realidad, de la falta de una íntima congruencia entre el estímulo estético y la necesidad real, la interrupción, la mutilación, la perturbación, destruyen la emoción estética, la arruinan, la matan, y difícilmente revive. Con los estímulos reales pasa lo contrario: la interrupción, la mutilación, la perturbación, los exacerban y la necesidad de su satisfacción se hace obsesora y angustiosa.

En uno y otro caso el estado dinámico producido tiende a conservarse, según la ley de filosofía primera enunciada más arriba, pero esta tendencia es mucho más débil en la emoción estética, cuyo placer y cuya necesidad se acaban por el choque violento con la realidad.

Porque en la emoción estética la única reacción normal es el placer. Los instintos reales producen alternativamente placer y dolor. Más aún parece que el dolor o la contrariedad fueran como una de las condiciones necesarias del placer real, el estímulo indispensable para gustarlo. Cuando no hemos

sufrido, cuando no hemos estado contrariados, cuando la necesidad o el apetito no se manifiestan, el placer resbala sobre nosotros sin conmovernos. El que come sin hambre o besa sin amor no goza verdaderamente, y parece cumplir más bien una ley mecánica.

El dolor real, el estímulo objetivo que el instinto rechaza, o que soporta penosamente, ansiando librarse de él, es inevitable en la vida real. Ni el medio, muy a menudo formado por otros seres vivos, y en todo caso por energías activas, ni mucho menos el individuo mismo, son estáticos. Los conflictos con el medio son la ley propia de la vida. En esta reacción eterna recibe el ser vivo estímulos propicios e ingratos. Cuando el medio es muy favorable, la abundancia misma de los estímulos propicios llega a saturarlo y a fatigarlo, y se vuelven ellos penosos o indiferentes; cuando el caso es inverso, los seres vivos análogos entran en conflicto por captar los estímulos favorables y tienden a agotarlos, y padecen su escasez y la concurrencia. De uno u otro modo, en la vida real de los seres el dolor es inevitable, es normal: es la condición misma del placer, su alternativa necesaria; se dijera que es su interlocutor o su confidente aún en el drama íntimo de las células.

En cambio la emoción estética, el placer estético, no necesita de semejante estímulo, de una contrariedad estética, de un desagrado estético, de un dolor estético: le basta al individuo para gustarlos con el estímulo o necesidad que provoca la vida real: la fatiga, la monotonía, la carencia de emociones reales, fuertes y vivaces. Cuando éstas sobran, cuando la vida es con uno generosa, no ha menester casi del espectáculo estético y hasta lo halla inferior al espectáculo y a las sugerencias de la vida misma.

Producida la obra estética, generalmente el artífice mismo desaparece y el público, el espectador, por sí solo, guiado por su propio instinto, busca la maravilla escrita o plástica, la busca persiguiendo en ella la emoción que anhela.

Naturalmente no todas las obras emocionan a todos los seres: diferencias de sensibilidad, de intelección, de medios de expresión, circunstancias adjetivas múltiples, hacen que lo que emociona a unos hasta el paroxismo, deje indiferentes o aún irrite a otros. Como se trata de estímulos sin valor esencial para la vida, el individuo evita o destruye el estímulo que le resulta antiestético o penoso.

En el proceso estético el dolor parece pues absurdo. La

artificialidad y la selección voluntaria de los estímulos hace irracional crearlos o contemplarlos para sufrir. Tanto es ello así que las cosas que son penosas en la vida, imitadas estéticamente producen en nosotros placer. El interés de una tragedia, de una desgracia, de una catástrofe, que se reproducen en la literatura, en la música o en el teatro, aunque nos conmueva profundamente, no nos hace propiamente sufrir.

El que sufre produciendo una obra de arte, no el dolor físico inherente al esfuerzo material, sino una contrariedad del orden estético, de la propia fantasía que no logra hallar la forma anhelada, de los propios sentimientos que no consiguen expresarse, no puede ser sino el artífice impotente, consciente de su mediocridad, empeñado en una obra que no es la reacción espontánea de su fantasía o de su sensibilidad. En la verdadera creación artística la exaltación del creador es una embriaguez de placer, una transfiguración gloriosa: el artífice es feliz dándose, como cualquier productor espontáneo de la naturaleza, el arbusto que florece o el árbol que entrega al viento sus hojas maduras.

Sin embargo, esto no siempre es posible porque el medio social es tiránico e impone por abuso del poder político, por aberración de las masas, o por moda, formas dadas que resultan antiestéticas para ciertos individuos, que tienen que soportarlas a pesar del disgusto que les producen.

Este desagrado estético, aunque teóricamente evitable, muy a menudo nos sale al paso, nos irrita y nos hace beligerantes. De él nace la crítica, que busca depurar el gusto público y pretende dar la razón objetiva del desagrado, reducir a cánones y a reglas las formas, porque cree que en ellas y sólo en ellas está el secreto de la emoción estética.

Un análisis más profundo del problema hace ver que él no es meramente formal, y que para resolverlo con acierto hay que estudiar también las emociones y concepciones, y formular la teoría no sólo del desagrado estético, sino también de la satisfacción o de las emociones gratas que procura, o sea la teoría de la *belleza*.

Platón definió la belleza como el *resplandor de la verdad*. Para su inteligencia privilegiada, cuyo placer más hondo debe de haber sido el ejercicio de la razón, la belleza era el fenómeno lógico por excelencia, la suprema claridad del espíritu, el resplandor de la verdad: la fórmula plenamente satisfactoria para

la-mente, la demostración evidente, era a la vez verdadera y bella.

Evidentemente esta idea de Platón es incompleta. Considera sólo uno de los aspectos de la belleza, y seguramente el menos accesible a las grandes masas.

No la razón sino el sentimiento es el principio y el fin de toda nuestra actividad subjetiva. Empieza ésta por la primera reacción del instinto y su fin propio y normal es satisfacerlo. El placer o el dolor nos estimulan, y el instinto busca la emoción que lo satisface. A veces no la hallamos y el ser se contraría y sufre, otras veces la satisfacción es imperfecta, pero otras veces la satisfacción final es perfecta, plenamente satisfactoria, sublime. Esta emoción sublimada, cuasi divina, es la belleza: beatitud inefable y completa.

Todos los instintos nuestros manifiestan esta tendencia a la satisfacción plena, a la perfección, a la sublimación y todos ellos pueden encontrarla. Por eso hay belleza en todas las manifestaciones de la subjetividad, en el instinto bruto mismo, así como en la lógica y en la fantasía, en las decisiones, en el lenguaje y en los actos. El resplandor de la verdad, la evidencia, de Platón, es la belleza del raciocinio, pero no es toda la belleza. Bella es una emoción cualquiera que se sublima y que se manifiesta en su esplendor más puro. Por eso admiramos en nosotros mismos y en los demás un sentimiento exaltado y heroico, y si no filosofamos vigorosamente, hasta una aberración nos parece hermosa.

La contemplación, sobre todo del espectáculo nuevo, muy a menudo produce en nosotros esta plenitud emocional, y por ello hallamos belleza hasta en las cosas inanimadas, cuyo espectáculo nos da, ya por su novedad, ya por su armonía, ya por la atribución arbitraria a él de nuestra propia subjetividad, esa misma sensación de plenitud: paisajes y bestias, montañas y flores, mujeres y niños, nos arrancan la misma confesión, aunque tengamos que reconocer que ninguno de ellos posee el resplandor de la verdad.

La belleza es, pues, una emoción ya simple ya compleja, la emoción de la perfección, de la plenitud, de la satisfacción completa. El instinto bruto puede llegar a ella, pero más fácilmente la logra el instinto generoso, el amor, la veneración o la bondad. Llega a ella también el raciocinio cuando descubre y domina la verdad que se hace evidente; la logra también la voluntad cuando la decisión del espíritu es plenamente

satisfactoria; la alcanza el acto mismo que logra íntegramente su objetivo moral o social, o ambos a la vez, y no falta en la palabra exacta, en la imagen perfecta, y en las cosas mismas del mundo que logran maravillar nuestra fantasía. La belleza es el resplandor de toda la vida subjetiva.

Pero la belleza más honda, la belleza más satisfactoria, la belleza plena, es la belleza moral, la perfecta subordinación del egoísmo al altruísmo.

Hay en Chile unas monjitas que piden limosna para sostener un asilo de ancianos desvalidos. A fines de cada mes concurren a las oficinas privadas y públicas y reciben el óbolo de los empleados y jefes. Es tanta su costumbre que ya no necesitan hablar. Todos las conocen, las veneran y les dan. Una vez llegó una de ellas a una Oficina de los Ferrocarriles donde siempre recibía alguna dádiva. Ese día había allí un empleado nuevo, ateo de profesión y enemigo de las monjas. Estaba inclinado escribiendo y la monjita, acostumbrada a recibir mecánicamente, se acercó hasta él y le tendió la mano en silencio. El individuo se incorporó, la miró de arriba abajo y sobre su mano blanca, extendida, arrojó un escupo iracundo.

La monjita impasible se limpió humildemente la mano y le dijo: «Estó es para mí. ¡Déme ahora para mis pobres!» y le tendió nuevamente la mano sonriendo dolorosamente.

El hombre avergonzado soltó las lágrimas rebeldes y dió a la monjita cuanto tenía en sus bolsillos.

Esa sublimidad de amor al prójimo es tan bella por lo menos como el resplandor de la verdad.

Es lo propio de todos los sentimientos, estéticos y reales, que se fatiguen, que la emoción se evada, que la pasión misma se calme un día, que el instinto de que se abusa se estrague o se embote, que los sentimientos más profundos y más bellos, faltos de estímulo, aparezcan como abolidos o dormidos. Es entonces notable el efecto de la sugestión estética sobre los sentimientos reales: los despierta y los aviva y los transforma en necesidad. Una canción patriótica, un canto guerrero, no sólo producen en ciertos casos un mero placer estético: impulsan realmente a los pueblos a la acción y a la violencia. Un discurso inflamado, unas cuantas metáforas, pueden producir en ciertos momentos una catástrofe o un acto de locura o de heroísmo.

Precisamente este poder maravilloso de la cosa estética

para sugerir o avivar sentimientos reales, es su gran virtud moral y social, lo que la hace la palanca más poderosa del proceso educativo, y le da una preeminencia incontestable para estimular la organización y el mejoramiento del porvenir social.

Organizamos y manejamos el presente social con la política, investigamos y dominamos el pasado social con la ciencia, pero sólo logramos organizar, modificar, mejorar el porvenir de la humanidad, transformando los espíritus que habrán de regirlo efectivamente mañana. Ya he dicho que educar importa modificar o transformar, socializándolos, la subjetividad y aun los órganos y músculos del individuo.

Este proceso se cumple a veces por un ejercicio real de las facultades del individuo, por una reacción reiterada a estímulos verdaderos y espontáneos.

La inteligencia, el corazón y el carácter se forjan realmente, de modo espontáneo en el medio social en que el ser se desarrolla. El que siempre peleó sabe más de la guerra que todos los estrategas y tácticos del mundo: el que siempre vivió junto a su madre, sometido a su tutela y adiestrado en su servicio, sabe más de amor filial y de respeto, que el más brillante bachiller. De la eficacia de esta educación real no puede dudarse: pero ella es a menudo insuficiente, sobre todo con respecto a las ideas, que el medio espontáneamente no nos da, y también en cuanto a los sentimientos, a los hábitos y al carácter.

La necesidad de una educación sistemática para suplir esta deficiencia del medio es postulado que nadie discute. Ni la paradoja de Rousseau, que pretendía devolver el niño a la naturaleza, llega hasta suprimir las sugerencias del maestro, del organizador y sistematizador del proceso educativo artificial.

Pues bien, en este proceso la fuente primera de la transformación, el impulso constante a la socialización de la subjetividad, es el fenómeno estético. Los problemas que el niño resuelve no son verdaderos problemas, son problemas artificiales, meramente subjetivos, que se le proponen sólo para adiestrar su mente; los actos que debe cumplir, los deberes escolares, no son actos necesarios ni para su vida individual ni para la vida social, sino meros ejercicios sin realidad propia: sus investigaciones y experiencias carecen de valor investigativo o comprobatorio, y valen únicamente porque socializan su espíritu, lo captan a él para la mentalidad social, en vez de captar para ella el hecho desconocido, como pasa en la verdadera investigación.

Pero donde la eficacia educativa del fenómeno estético se ve más clara y más profunda, es en la socialización de los sentimientos.

Individuos extraños sirven al niño de maestros, reemplazan al padre o la madre, niños de otras casas reemplazan a sus hermanos; historias, narraciones, leyendas, fantasías, cuadros, fiestas y recreos, crean para él un mundo nuevo, una emoción al principio puramente estética, sugerida sin relación verdadera con estímulos reales capaces de excitar su instinto propio. Cogida una vez su fantasía, reiterado el fenómeno, la simpatía nace y se desarrolla. El maestro llega a amar verdaderamente al discípulo, el discípulo llega a amar (o a detestar a veces) verdaderamente al maestro, las amistades escolares se afirman y duran más allá de la escuela, y los cuadros de admiración, de entusiasmo y de fe, por la patria, por sus héroes, por la humanidad, por sus genios y por sus santos, que fueron al principio un fenómeno puramente estético, un placer de la fantasía, nacen, se arraigan y duran toda la vida en el corazón de las generaciones. Y esos sentimientos benignos, nacidos de la estética, de un simple culto imaginativo, serán mañana fecundos en conceptos y en servicios sociales que habrán de mejorar y ennoblecer la vida de los pueblos.

VI TEORIA POSITIVA DEL LENGUAJE Y DEL ARTE

(Todas las ideas fundamentales de este capítulo están contenidas en la Política Positiva de Augusto Comte, obra con que este filósofo fundó la Sociología, de 1851 a 1854. Me remito pues a ese vasto tratado magistral para aclarar o profundizar todas las cuestiones filosóficas que suscita este tema y que no pueden caber en un curso sucinto y rápido como el presente).

Las emociones reales o estéticas, adquiriendo cierta energía actual, tienden espontáneamente a *expresarse*, esto es a manifestarse al exterior por medio de reacciones o signos físicos característicos, susceptibles de ser interpretados por el mismo sujeto y por los demás.

Estas relaciones son de dos tipos principales: movimientos musculares y fonemas, interpretables respectivamente por la vista y por el oído. A falta del funcionamiento normal de estos sentidos se hace también la interpretación por el tacto

directo, circunstancia feliz que en una época muy evolucionada ha permitido crear la escritura para los ciegos y que permitía al genio de Beethoven sentir su propia música, que su oído muerto no le dejaba escuchar.

Los demás sentidos también permiten interpretar las reacciones emocionales y si el hombre no los utiliza como lenguaje es sólo porque producen sensaciones muy débiles, de interpretación incierta.

La expresión de las emociones a veces es meramente fisiológica, vegetativa o mecánica, y el propio individuo que las experimenta no se da cuenta de ella ni menos le atribuye contenido subjetivo.

Peró como la expresión es una *constancia*, una ley del fenómeno emocional, que corresponde siempre a un determinado tipo de emoción, el individuo acaba por fijar su atención en él y en utilizarlo para suscitar en sí mismo, de nuevo, artificialmente, la emoción que le place.

Así nace la primera manifestación del lenguaje, cuyo origen es manifiestamente estético.

Esta primera forma del lenguaje es meramente individual o moral. La necesidad ni la posibilidad de la *comunicación* no aparece aun. El individuo recurre a la repetición ya voluntaria de la expresión espontánea para *revivir* las impresiones que le fueron gratas, para gustarlas, para paladearlas. La mímica y el sonido no tienen todavía ningún contenido lógico, ninguna noción: a veces son pura emoción y cuando acompañan, suscitan o avivan esta emoción algunos cuadros mentales, algunas imágenes, éstas son generalmente de aquellas que he llamado paralógicas, que interpretan muy imperfectamente la realidad, que no pretenden subordinarse a ella y que, al contrario, tratan de evadirse de esta realidad:

La necesidad de la emoción grata es tan grande, la ineficacia o insuficiencia de los estímulos reales tan notoria, la facilidad de reproducir la emoción suscitando la reproducción de las imágenes subjetivas, por medio de su expresión adecuada, tan cierta, que el individuo recurre irrefrenablemente a este sistema estético cada vez que los estímulos reales dejan libre su subjetividad. Los animales también manifiestan esta misma forma elemental de reproducir sus emociones gratas por medio de la expresión mímica o fónica, y entre ellos el juego, el canto, el grito son inseparables de toda fuerte emoción: se complacen largamente, como el hombre mismo, en revivir sus

emociones gratas o profundas mediante la expresión voluntaria de sus sentimientos,

A medida que las imágenes intelectuales, lógicas o paralógicas, van adquiriendo consistencia en la mente, suscitadas por la emoción, buscadas por ella para su mejor satisfacción, el individuo se da cuenta de su mayor fijeza, de su mayor precisión, como proceso mental, que la mera y fugaz emoción, para provocar en la mente el doble proceso emotivo y cognoscitivo. La emoción sola se evade, se esfuma, desaparece, se hace inasible, pero ligada a una imagen, primero a la imagen de la propia expresión y luego a imágenes francamente objetivas, vuelve con seguridad al espíritu cada vez que éste la busca o la apetece.

Advierte entonces el ser que la expresión no sólo suscita directamente la emoción, sino que fija y precisa la imagen del mundo exterior, que a su vez suscita la emoción, y la fija y precisa en la mente.

El lenguaje, manteniéndose siempre en su plano primero estrictamente individual o moral, da un segundo paso, adquiere una segunda función mental: la de precisar las emociones y las nociones y preparar así el camino para la verdadera comunicación.

Un gesto bien determinado, un sonido o una palabra cierta, y sobre todo un signo preciso objetivo y duradero, un dibujo, un signo gráfico, permiten al individuo reproducir sus emociones con certeza y fijar sus nociones, sus juicios y conceptos.

El que no solamente se contenta con la mera emoción, con la alegría del entusiasmo, con el placer de vivir, sino que quiere precisar intelectualmente la calidad o profundidad de su emoción, busca una expresión fija y durable para designarla, y cuando la ha hallado cree haber descubierto el verdadero cuadro mental, la verdadera noción, que evidentemente es anterior a esa expresión e independiente de ella.

Basta para convencerse de ello advertir que hay numerosos procesos mentales complicadísimos y ciertos que no hallan adecuada expresión fonética, gráfica o mímica que los represente, y que son por consiguiente incomunicables, aunque realizables prácticamente.

Sin embargo la expresión, el grito, la palabra, el signo, el gesto, son de un valor incalculable para ayudar, suscitar, afirmar y desarrollar el proceso intelectual, no sólo en su fase

paralógica sino en sus más trascendentales y precisos procesos lógicos. El progreso de la lógica, de la noción, del conocimiento, sería imposible sin el auxilio de la expresión, que fija los primeros pasos, y que permite en cualquier momento recordar las nociones y continuar el raciocinio aun después de que las imágenes directas dejaron de ser perceptibles o comprensibles por sí mismas a causa de su complejidad, de la fatiga de la atención o de la desaparición de las emociones primeras capaces de mantenerlas en la mente.

No sólo los animales sino el hombre mismo son, en general, incapaces de tener una noción directa y distinta de un número superior a tres. Con seguridad una agrupación de diez o quince unidades no puede ser apreciada numéricamente por el espíritu de un modo directo y cierto sin la ayuda de la expresión, sin la imagen de las palabras que permiten contar las unidades y llegar a un número que es una mera noción lógica, pero no una representación directa de la cantidad correspondiente. El que ve una parvada de pollos u oye las campanadas del reloj, si no los cuenta, si no apoya sus imágenes directas en *expresiones*, no puede reconstruir ni apreciar de memoria, con certeza, el número respectivo.

La expresión es pues la que precisa, aun para el solo individuo, sus emociones y sus nociones, y lo deja apto para una verdadera comunicación voluntaria de ellas.

La comunicación empieza ya antes de la precisión; apenas la expresión nace ya es susceptible de establecer una primera comunicación, rudimentaria y confusa, aun de las meras emociones. En efecto la tendencia espontánea del individuo a *imitar* lo que ve u oye, lo hace, sin pretenderlo, captar por imitación las expresiones ajenas y con ellas, aun involuntariamente las emociones correspondientes, las cuales se hacen así solidarias y comunicadas mecánicamente aun antes de que haya una verdadera interpretación de ellas ni mucho menos una transmisión voluntaria.

Cuando el individuo se hace capaz de *interpretar* la expresión ajena, y la capta, la precisa y la reproduce, y con ella la emoción que la determina, todavía no hay una verdadera comunicación: el fenómeno es hasta entonces análogo a la interpretación de un hecho cualquiera del mundo objetivo, sin contenido subjetivo propio.

Pero la intelección del fenómeno progresa y se hace recíproca. El instinto social, irrefrenable en los seres, impulsa a

unos a valerse de sus expresiones espontáneas primero y de las elaboradas más tarde, para hacer pasar las emociones y las nociones de unos individuos a otros semejantes.

Nace así el verdadero lenguaje, el lenguaje social, el lenguaje de la comunicación, emocional en su origen, intelectual en seguida y finalmente práctico, fenómeno eminentemente social, superior al individuo mismo, que cumple necesariamente con la décimaquinta ley de filosofía primera según la cual todo intermediario debe normalmente subordinarse a los dos extremos cuyo enlace opera.

Creado el lenguaje social, él se desarrolla y se complica, y hasta inventa muchas formas nuevas, que serían inadecuadas y sin objeto para las necesidades meramente morales de revivir impresiones o de precisar emociones o nociones.

Las formas de este lenguaje social son variadísimas, pero todas arrancan de dos fuentes principales, la mímica y el sonido o fonema, relativas también a los sentidos más importantes para la exploración del mundo, la vista y el oído.

En su esfuerzo por hacer más enérgica, más cierta, más durable la comunicación, aunque no más clara ni más racional, el lenguaje da nacimiento al arte, se transforma en arte, esto es, en una expresión susceptible de una eficacia estética y emotiva superior.

La identidad entre el lenguaje y el arte es perfecta, aunque el término lenguaje es más general, ya que él es todo tipo o forma de comunicación, o aun de mera expresión moral, y el arte son sólo aquellas formas o tipos estéticos superiores, cuyo contenido emocional es más persistente, más eficaz y más perfecto.

Ordinariamente no calificamos tampoco de arte las comunicaciones meramente racionales, en que la emoción aparece dominada por la lógica, ni tampoco las comunicaciones prácticas destinadas a transmitir órdenes o preceptos, que constituyen propiamente lo que se llama hoy día la técnica. Sin embargo la separación no es absoluta y el elemento emocional puede representar un papel decisivo tanto en la transmisión de nociones como en la comunicación de órdenes y preceptos. La eficacia de la comunicación intelectual se acrecienta con la belleza y la de los preceptos, con la demostración y la evidencia.

Todas las formas del lenguaje son en consecuencia susceptibles de transformarse en artísticas con sólo hermanar convenientemente la razón con la imaginación y la imaginación

con el sentimiento. Más aún: hay formas del lenguaje que no pueden ser sino artísticas, porque resultan impotentes para dominar las imágenes lógicas, y sólo pueden manejar las parálógicas o sentimentales; tal pasa con la mímica y la música propiamente tales, cuya ineficacia lógica es sólo comparable a su formidable poder emotivo. Su asociación a las formas del lenguaje — a la palabra, al discurso, por ejemplo —, da a él un incalculable poder estético, una extraordinaria capacidad emotiva y con ella energía y eficacia, y le comunica el sello indudable del arte.

Precisamente por esto el arte más difícil es el de la palabra, porque en ésta el proceso evolutivo social ha intelectualizado los sonidos y los signos que los representan, quitándoles su contenido emocional primitivo, que sólo subsiste en las imágenes que suscitan, a las cuales ha de recurrir siempre la palabra para provocar o estimular la emoción.

Este proceso requiere una fantasía tan poderosa, una magia tal para animar los vocablos y los signos con imágenes y emociones, que ha sido con razón calificado de *poesía*, palabra griega que significa *creación*. El poeta es el creador, es el hombre que parece sacar de la nada hombres y seres, pasiones y conflictos, al simple conjuro de su palabra. En un principio la creación poética se asiló en las formas más emotivas de la palabra o del fonema, el canto y el verso, pero a medida que el hombre ha ligado más el lenguaje a la lógica, y ésta a la emoción y a la belleza, la prosa misma ha adquirido un valor artístico y hoy día tiende a predominar sobre el verso en la creación poética. La epopeya, el teatro y hasta la lírica, se expresan ya en un lenguaje desprendido de un ritmo meramente mecánico, como fué siempre la regla antaño; aun en las formas más elevadas de los cantos hebraicos.

La preeminencia de la poesía proviene en gran parte de la preeminencia lógica de la palabra sobre los demás medios de expresión. Las nociones son más generales y más sociales que las emociones y el instrumento indispensable para la subsistencia y desarrollo de una especie como la nuestra, cuya lucha con el medio y con los demás seres es tan difícil. No llegamos jamás a dominar la naturaleza sino sometiéndonos a sus leyes, y para someternos a ellas de un modo seguro, necesitamos conocerlas. La exploración racional del mundo; la noción cierta y positiva del mundo, en defecto de un instinto cada vez más insuficiente, es lo único que permite al hombre

subsistir y a la especie humana perdurar y señorear el mundo. La lógica racional pasa así, no por su origen ni por su destinación, sino por su eficacia vital, a hacerse el más eminente de los atributos humanos, y hasta el transformador de las emociones, de las voluntades y del lenguaje mismo.

El hombre pone su lógica en el mundo para entenderlo y dominarlo, pone su lógica en sus emociones para disciplinarlas y manejarlas, pone su lógica en su fantasía para hacerla dar frutos eficaces para la vida real, y pone naturalmente su lógica en su lenguaje y principalmente en aquellas formas de lenguaje que le resultan más eficaces para entender y dominar el mundo.

Contribuye también a esta preeminencia de la poesía sobre las demás artes, la mayor espontaneidad, generalidad y eficacia de la palabra con respecto a las otras formas de expresión, como ha resultado de la evolución social. Primitivamente han sido seguramente más espontáneos y eficaces la mímica y los gritos, y lo son también todavía en circunstancias especiales, cuando las emociones son muy vivas o la palabra se hace ineficaz, pero aunque estas formas sean más universales, el medio social ha impuesto la palabra, cuya claridad y precisión, cuyo valor lógico, no admiten comparación alguna con la mímica o con los gritos inarticulados. La palabra es para el hombre civilizado la forma suprema del lenguaje, la única que permite comunicaciones precisas y la conservación de los tesoros intelectuales y morales de las edades pretéritas, aptitud que pertenece especialmente a los signos que la representan, y esta preeminencia real suya confiere también a la poesía, que es su forma artística, una indudable superioridad sobre las otras formas del arte.

Finalmente no es extraño a este predominio de la poesía el que la palabra pueda producirse directamente, sin instrumento alguno, como la mímica o el grito, aun en sus formas más profundas y perfectas, y que los signos mismos que la representan y la fijan, requieran apenas un instrumental sencillísimo y durable, como son el papel y la escritura.

Las formas de expresión que necesitan para su progreso un instrumental más complicado y una técnica más difícil, se ven necesariamente obligadas a subordinar su desarrollo artístico a los progresos de la técnica, y a la dificultad de construir los instrumentos adecuados. Esta verdad sensible con poco esfuerzo para apreciar la limitación fatal de la mú-

sica, la pintura, la escultura y la arquitectura, lo es más cuando se considera la mímica, estagnada durante muchos siglos en el juego y en la danza y que sólo hoy día toma vuelo gracias al descubrimiento de la fotografía y del cinematógrafo.

Para apreciar el arte en general, no sólo en sus expresiones o formas, sino en sus raíces profundas, que son el sentimiento y la concepción, debemos comenzar por postular la necesidad normal de subordinar la razón al sentimiento y la imaginación a la razón. Nada es más contrario al arte que los métodos demasiado analíticos, y el abuso del raciocinio, que tienden a destruir la emoción, pero también es contraria a él una fantasía absurda, francamente ilógica, que desintegra o hace imposible las imágenes subjetivas, sin las cuales no puede suscitarse una conveniente emoción estética.

Este primer postulado separa ya claramente los campos propios de la ciencia y del arte; en aquella los procesos lógicos son preponderantes; el sentimiento y la imaginación sirven sólo para estimularlos; en el arte al contrario, la imaginación adquiere gran fuerza, pero la razón estimulándola la controla, y ambas se someten al sentimiento. El arte resulta así sintético, como la filosofía y la religión.

Como ellas llena también una misión social altísima: ejercitar y cultivar los sentimientos, satisfaciendo así por el camino estético las más hondas necesidades morales de los pueblos, la necesidad de la emoción purificadora, que la vida real niega muchas veces.

La destinación del arte no puede ser otra que la de encantar la vida humana, de embellecerla, de sublimarla en sus emociones, y por consiguiente de mejorarla, ya que el cultivo de las emociones nobles tiende a fortificarlas y ellas son la fuente de todas nuestras reacciones intelectuales y prácticas; mejoradas las emociones, mejorarán las concepciones y el régimen, que es su consecuencia.

No corresponde empero al arte dirigir la vida; emocionar, estimular, despertar la simpatía, pero no gobernar propiamente, oficio que sólo corresponde a la razón. No puede aceptarse que la imaginación tenga supremacía legítima sobre la razón; la locura no es un tipo mental y es evidente que en el arte prevalecen las inspiraciones subjetivas sobre las nociones objetivas, circunstancia que hace a las concepciones estéticas inadecuadas para entender realmente el mundo y mucho más para dominarlo. La utopía de Platón, que excluye a los poetas de la

república, se hace racional limitándola a la enseñanza y al régimen, pero es absurda extendiéndola a las emociones mismas, que nadie cultiva y gobierna con la eficacia que ellos.

Sin embargo ya en Dante aparece el germen de la aberración contraria, que tiende a imponer la fantasía en la vida real, origen primero tal vez del delirio poético de nuestros días cuando todos los problemas de la vida social se plantean y resuelven mediante la ficción literaria. Sería por demás erróneo negar el papel preponderante que ésta ha tenido en la obra de zapa de las viejas instituciones sociales y de los prejuicios morales o teológicos; o desconocer su papel de estimulante de los mejores sentimientos sociales en las masas obreras y las juventudes letradas. Se puede afirmar por el contrario, que el sentido social de la vida espiritual moderna debe sus mejores inspiraciones y su más fuerte impulso a la literatura novelesca; pero las concepciones políticas y morales y la acción revolucionaria no le deben ni sus nociones útiles ni sus métodos prácticos.

No quiere esto decir que el espíritu estético y el espíritu lógico o el pragmático no puedan coexistir en un mismo individuo. Al contrario: todo gran poeta debe disponer de una inteligencia clara y sólida, y todo hombre de gran inteligencia ha menester de las emociones estéticas más profundas; pero en los normales los campos de la imaginación y de la razón no se confunden, y ni el sabio toma sus fantasías por verdad ni el gran poeta se exalta hasta querer vivir en plena fantasía. En otras palabras la racionalidad normal supone la conciencia clara de la separación de los dos campos mentales de la fantasía y de la lógica positiva. Por eso los metafísicos paralógicos son tan ineptos para manejar los problemas reales como los poetas exaltados.

Pero si la supremacía temporal no es el campo propio de la poesía y del arte, ni tampoco el juicio moral ni el consejo racional, en cambio su misión es inmensa y grandiosa en la tarea de embellecer e idealizar la vida y estimular las más elevadas funciones del espíritu. Sus utopías no gobiernan el mundo, pero señalan el porvenir, sus creaciones no interpretan exactamente la realidad, pero la embellecen y la alivian, y desparraman sobre el erial de la vida la maravilla de la emoción.

Los grandes genios estéticos desempeñan esta noble y vasta misión sin esfuerzo y sólo los medianos y fracasados intentan vías reñidas con su naturaleza propia.

La insurrección de la razón contra el sentimiento, propia

de la metafísica, ha provocado el escepticismo, la duda y la inquietud, y con ellos, la desgracia de las naturalezas mejor dotadas. La razón, la pura razón sin freno, ha corrompido así al corazón humano, que sigue razonando sin destino. Del mismo modo el reino de la imaginación, su pretendido predominio sobre la razón, sería más funesto aún y más corruptor, si no fuera radicalmente incompatible con las condiciones reales de la humanidad. La quimera imaginativa provoca una exaltación absurda, que tiende a substituirse a las emociones espontáneas y profundas. Tal pasa cuando el arte, perdiendo de vista su fin propio de encantar y mejorar la vida humana se complace en sí mismo, se cree el fin último de la vida, y da un valor supremo a las meras expresiones, divorciadas primero de toda moral y luego de toda lógica. Tal es el fundamento filosófico, si así puede calificarse, de la tendencia del arte por el arte, es decir del arte sin finalidad moral, sin eficacia social, y hasta sin concordancia con las condiciones generales de la razón común.

Se hace así el arte irracional e inmoral, no sólo indiferente a toda simpatía, a toda *silogía*, a toda sinergia sociales, sino que provoca en el creador y en el espectador un egoísmo abyecto al poner su mayor dicha en gustar sonidos y formas vacías de todo contenido superior. Desgraciadamente una aptitud deplorable para expresar lo que no se siente ni se cree, procura hoy día un ascendiente cierto a muchos talentos incapaces a la vez de creación estética y de concepción científica. En medio de la falta de filosofía orgánica que caracteriza todavía a nuestra época, ni la impotencia para crear ni la incapacidad de pensar, quitan mérito a los individuos hábiles para manejar o repetir las formas. El artificio formal, forma inferior del arte, no sólo da nombradía y éxito a muchos, sino que impide a menudo que surjan los verdaderos creadores.

Es tan serio y trascendente este problema para el arte y para la humanidad misma, a quien daña la desorientación y desmoralización que emanan del artificio y de la corrupción de los artistas, que se hace necesaria una crítica severa, a la vez negativa y positiva para regenerar el arte y hacerlo cumplir su verdadera misión social de ennoblecedor de la vida y purificador de la emoción.

Es verdaderamente incomprensible que el arte se esfuerce en cultivar sentimientos bastardos o mediocres, que se satisfaga con la vulgaridad imperfecta, cuando la libertad de la crea-

ción y de la contemplación estéticas, le permiten buscar siempre la perfección en todo, cultivar este instinto espontáneo y realizar la belleza.

Esto es tan natural en el arte, que el verdadero artista, el verdadero gustador, el esteta, sufre con toda producción débil, de emoción incierta, de concepción ilógica, de forma inepta.

El arte es una forma del lenguaje: es la forma enérgica, emocional, paralógica, que impresiona más y que se hace más directamente comprensible a pesar de no recurrir normalmente a la inteligencia misma para sus realizaciones. Como todo lenguaje, es él una representación de la realidad, una imitación de ella, pero una representación ideal, embellecida, destinada a cultivar y a satisfacer nuestro instinto natural de la perfección. Su campo, como el de la ciencia, es el mundo todo, pero su método, su proceso, no es la apreciación sino el embellecimiento del mundo. Por eso pasa rápidamente los estados primitivos de la evolución mental, el mundo inorgánico, la vida animal, y la sociedad misma, para buscar desde muy temprana hora la contemplación de la belleza moral. El sentimiento, el sentimiento humano, el sentimiento generoso en su lucha con el sentimiento egoísta, es su dominio preferido. El hombre es el verdadero héroe de la creación artística. Todo lo demás es en ella accesorio y frío y de las cosas del hombre, se complace de preferencia en sus afectos, que es lo más modificable o perfectible y por consiguiente lo más susceptible de idealización.

Conseguida esta idealización no sólo produce ella la emoción de la belleza, sino que reacciona sobre el sentimiento real mismo y lo mejora, purificándolo, ennobleciéndolo, adiestrándolo no sólo para gustar la perfección estética, sino para anhelar y practicar la real. Es justamente la ley de la expresión que ella reaccione sobre el individuo determinando no sólo la emoción misma sino una predisposición cada vez más honda a repetirla. El tipo moral idealizado de la obra estética perfecciona así realmente nuestros sentimientos y aun nuestros pensamientos. Sabido es que los tipos ideales de la geometría y de la mecánica nos ayudan a resolver los problemas prácticos de la industria, aclarando y guiando nuestras ideas geométricas o mecánicas. Lógicamente también los tipos épicos y los sentimientos líricos, perfeccionarán nuestras emociones y aun nuestra conducta.

En la vida real el fenómeno estético es inseparable de la actividad práctica y de la actividad lógica y esta circunstancia

nos impide ver con claridad toda su eficacia. Un análisis justo de una acción política o familiar, de una enseñanza o de una peroración pública o de un esfuerzo mental cualquiera, nos haría ver que lo estético, el estímulo o el dominio de los sentimientos y pasiones, es el motor decisivo casi siempre de los actos, de las reacciones, de las demostraciones y de la persuasión. La posición intermedia del fenómeno estético entre el sentimiento y la razón, le permite estimular el sentimiento de los individuos demasiado absorbidos por la especulación abstracta y desarrollar el gusto por la contemplación en las naturalezas demasiado afectuosas, acercando unos y otras a la vida real.

El arte imita siempre y siempre idealiza. La creación totalmente absurda, caprichosamente ilógica, no produce emoción alguna, y la que pretende copiar servilmente la realidad, también la idealiza sin quererlo, iluminándola, destacándola, prefiriéndola irracionalmente a formas superiores.

El primer embrión es siempre una simple imitación, pero la copia exacta es difícil y su propia impotencia lleva al artista a dar de la realidad un trasunto incompleto, aliviado, infiel. Mientras más infantil es el arte, más serviles son sus copias: a medida que progresa ya seleccionando los elementos que suprime o que combina, en su necesidad irrefrenable de embellecer, de idealizar el mundo que copia. La forma más juiciosa de este embellecimiento es la simplificación o supresión de elementos superfluos, confusos o difíciles de expresar acertadamente, o sin valor para una expresión más profunda o más enérgica.

Sólo cuando hay esta simplificación, este embellecimiento, esta idealización decimos que se ha producido la obra de arte. La imitación exacta, servil, calcada, es más una técnica o una ciencia que una obra de arte. En cuanto a la creación voluntariamente monstruosa o deforme, no puede ella ser calificada de arte, a pesar del gusto estragado de alguna gente.

La obra embellecida, idealizada, en el fondo es más fiel que la copia servil, porque hace resaltar mejor los rasgos característicos, los que deben impresionar más. Este hecho general se hace profundamente sensible en la expresión poética, la cual, aunque a menudo ilógica, equívoca y aun absurda, da a las creaciones, a las emociones y aun a las ideas, mucha mayor certidumbre y energía que las expresiones más serenas y más lógicas. Idealizar no significa pues falsear la imagen, sino engrandecerla y darle mayor vigor para despertar más hondas emociones.

Pero la obra de arte no está completa con la imitación y la idealización; necesita además una *expresión* propia, adecuada, capaz de transmitir a otros las concepciones y sentimientos del artista. Sin expresión, sin forma, sin realización no hay arte, y con una expresión insuficiente o inadecuada la obra aborta o queda imperfecta. De esta ineludible necesidad nace justamente el equívoco esencial de todas las mediocridades estéticas que imaginan que todo en el arte sea la mera expresión, la combinación acertada de sonidos, de palabras, de signos o de formas. Necesaria, indispensable como es la forma para la realización artística, no significa nada por sí sola sin las concepciones y sin las emociones reales a que debe estar normalmente subordinada. Llamamos justamente artificio la mera forma vacía de todo contenido espiritual, de concepciones o de emociones.

Se ve por lo que precede que toda la elaboración estética es un lenguaje, que revive la impresión imitándola, la precisa embelleciéndola y la comunica expresándola. Es un lenguaje que se circunscribe a la emoción, la elige, la sublima y pretende llevarla a los demás en el mismo grado de sublimidad. Cuando lo consigue se dice que se ha realizado la belleza estética.

En el fondo toda verdadera expresión es *estética*, porque no expresamos realmente sino lo que hemos sentido profundamente, y no comunicamos tampoco de manera duradera sino mediante expresiones que correspondan a nuestras impresiones. El término *estético* significa en este caso lo mismo que *emotivo*, y es ese su valor originario. Todo lenguaje es en un principio emotivo, pero más tarde desprendemos de éste el lógico, en que el pensamiento adquiere preponderancia, pero su fuente originaria siempre es el sentimiento. Por eso los elementos lógicos del discurso determinan procesos estéticos y recurren siempre a los medios estéticos aun en medio de la mayor aridez o abstracción mental. La más seca exposición matemática muestra entonaciones de voz que nacen de la emoción y permiten adivinar el temperamento moral del expositor más frío.

A la frialdad relativa del lenguaje lógico, hablado o escrito, ha llegado la humanidad por una especie de apaciguamiento de las emociones instintivas, subyugadas por la razón especulativa.

Es evidente que en su proceso evolutivo la palabra humana deriva de los gritos inarticulados de contenido meramente emocional por intermedio del canto, en el cual aparecen ya las

primeras *nociones*, es decir las imágenes que representan el mundo. Cuando estas imágenes se ligan por influjo del medio social de una manera cuasi invariable a los fonemas respectivos, de manera que éstos bastan para suscitarlas en la mente, la entonación pierde su importancia y nace propiamente la palabra, la cual además de su carácter silábico, aparece desprendida de carácter emocional y rica de contenido lógico. Su origen emotivo es en todo caso indudable y fácilmente puede recobrar su carácter estético mediante inflexiones de voz o asociaciones convenientes.

Del mismo modo la escritura, hoy día fría y conceptual, se deriva históricamente del dibujo por intermedio de los jeroglíficos, y es evidente que tanto éstos como aquél, son más ricos de contenido estético que de contenido lógico. La escritura, que representa palabras o nociones abstractas traducibles con palabras, fácilmente puede recobrar el carácter estético en las mismas condiciones que la palabra misma.

El arte como la ciencia admite la misma jerarquía enciclopédica según la generalidad decreciente y la energía creciente de los diversos medios de expresión.

El arte más general y menos técnico es la poesía, cuyo dominio es también el más extenso, porque abarca toda nuestra existencia personal, doméstica y social y utiliza todas nuestras manifestaciones subjetivas para sus fines propios, actos, emociones y pensamientos. Es la única forma del arte que puede valerse aun de nuestras concepciones más abstractas, no sólo expresándolas mejor, sino embelleciéndolas.

Es también la forma más popular, primero porque es la más completa y luego por la naturaleza elemental de sus medios de expresión, la lengua misma, accesible, a todos y para todos inteligible.

Al mismo tiempo resulta la forma más elevada porque es el arte que idealiza más, porque sus signos pueden apartarse muy libremente de las imágenes reales primitivas; la combinación de ellas no tiene término para la fantasía humana, y sólo la razón puede moderar su vuelo.

Las demás artes pueden formar tres grupos: el de la música, que comprende el canto; el de las formas, que comprende la pintura, la escultura y la arquitectura, (que incluyen respectivamente el dibujo, el relieve y el decorado), y el del movimiento, que comprende la danza y, en los tiempos modernos, el cine.

Ninguna separación física, ningún tabique impermeable hay entre las artes; al contrario se combinan y se ayudan las unas a las otras, y la elección para el creador y para el público de uno u otro de los medios estéticos depende más que nada de su facilidad de expresión o de intelección y de las circunstancias particulares en que se encuentra. Casi ningún gran genio estético ha dejado de cultivar secundariamente otra forma del arte además de la que ha preferido.

Esto se debe a que la expresión es el último elemento del arte; sus otros elementos, la emoción y la concepción, no varían de una forma de arte a otra. La emoción sobre todo es independiente de la expresión, y lo es también en cierto grado la concepción, aun cuando la expresión misma reacciona vivamente sobre ella y la estimula.

Emociones persistentes y profundas, de origen real, son indispensables a toda verdadera creación estética, y para gustarlas es necesario además que las formas estéticas encuentren en el público una sentimentalidad análoga.

Por eso nos dejan fríos las obras exóticas, las artes de los pueblos primitivos y hasta las formas estéticas superiores que exceden nuestra inteligencia o nuestra capacidad emotiva.

Por eso es tan fácil también suscitar el entusiasmo del vulgo expresando estéticamente sus pasiones villanas o las formas más elementales y primitivas de los sentimientos generales. La obra maestra no recurre a esta emoción fácil y vulgar, que es siempre el sello de la mediocridad y carece de toda eficacia moral o social superior.

Tales emociones deben encarnarse en concepciones verosímiles, durables, grandiosas, generosas, trascendentes. Lo inverosímil mata la emoción, lo efímero carece de energía emotiva; lo pequeño, de idealización suficiente; lo egoísta no da sino placeres fugaces; lo circunstancial es vulgar y mediocre. Concepciones que carecen de las condiciones referidas no embellecen ni mejoran la vida ni pueden crear una obra maestra duradera, porque en ellas la emoción se agota pronto.

La verosimilitud implica por lo menos la convicción en el artista: la fantasía vela levemente una verdad profunda y se cumple la sentencia lapidaria de Eça de Queiroz: *sobre a forte nudez da verdade o diaphano manto da fantasia*. Aceptamos que el poeta haga dialogar a los muertos, rugir a la tempestad, cantar a la fuente, hablar a los animales, pero es porque vemos al hombre y sus pasiones, tales como podemos concebirlos,

a través de la ficción. Y si sospechamos que el poeta no dice lo que siente, no está verdaderamente conmovido, no cree la verdad que anuncia, nuestro corazón se enfría y le volvemos la espalda. (1)

La sociedad moderna, sus instituciones seculares, sus principios y prejuicios han sido demolidos literalmente en el curso de dos siglos, no por la crítica científica, no por el esfuerzo de los filósofos y sabios, generalmente conformistas, sino por la novela contemporánea, por la magia del arte. Si tanto ha podido ha sido porque los artistas han puesto en esta obra una fe inaudita, iluminada y ciega, que ha comunicado su convicción negativa a todas las almas. Cuando conseguidas las condiciones sociales más benignas que ahora predicán, idealicen mañana la paz nueva, el trabajo fecundo, la humanidad y dignidad de la vida, es seguro que su éxito será mayor y más duradero. Si lo intentaran ahora irritarían solamente a las muchedumbres angustiadas, que no podrían adherir a nociones tan apartadas de la realidad que viven.

La eficacia emotiva de la ficción estética reside como la eficacia lógica de la ficción racional, en su conformidad íntima con nuestro sistema mental. El engaño mismo no prospera sino cuando el engañado lo acepta de buena fe. Por eso la creación estética que seduce al niño no es la misma que emociona al anciano o al hombre maduro, ni es tampoco la misma la que satisface al salvaje y al civilizado, al hombre primitivo, ignorante e ingenuo, y al moderno familiarizado con las ciencias y las artes.

De esta premisa se desprende la necesaria consecuencia de que a cada modo fundamental de filosofar corresponde también un arte diferente en cuanto a sus concepciones se refiere. Vencido el fetiquismo primitivo, el arte, que había idealizado sus concepciones, las abandonó y se hizo teológico. Minado el teologismo por su disolución propia, el arte también pasó de la teología a la metafísica. Cuando la metafísica cedió el paso al espíritu científico, también el arte pretendió formular concepciones científicas, y finalmente cuando el espíritu positivo haya prevalecido en todo orden de materias, el arte será plenamente positivo. Hoy día el espíritu científico prevalece todavía y el arte se esfuerza en presentar cuadros del mundo conformes con el concepto que se ha formado de la realidad.

(1) Recuérdese el caso de Ossian.

Como la imaginación es menos exigente que la lógica y como la magia de la fantasía produce en la mente un estado paralógico sublimado y bello, es siempre posible al arte emocionar con concepciones correspondientes a modos de filosofar pretéritos, nunca definitivamente muertos en el alma, en donde tienden a persistir vigorosamente por lo menos en el estado de emociones.

Por más positiva o científica que sea la mentalidad de un hombre, siempre conserva residuos sentimentales y fetiquistas, teológicos y metafísicos, los cuales aparecen aun contra su voluntad en su lenguaje y en sus actos maquinales. El hombre más civilizado conserva amuletos, joyas, flores secas, *recuerdos*, a los que atribuye un valor de afección que su razón no puede lógicamente reconocerles. Los pueblos mismos veneran las reliquias históricas como si ellas conservaran algo de sentimiento o de la voluntad heroica de los hombres que las inmortalizaron.

En cuanto a la supervivencia del teologismo y de la metafísica en la mentalidad y en el lenguaje de los hombres modernos, ella es demasiado visible para que valga la pena detenerse especialmente a señalarla. Las palabras Dios, Ser Supremo, Gran Arquitecto, Alá, musa, héroe, semidiós, libertador, genio, demonio, causa, materia, densidad, energía, etc., aparecen constantemente, muchas veces con fuerza de convicción profunda, en la boca del hombre contemporáneo, atestiguando que en su espíritu viven todavía las nociones correspondientes.

Más aún: muchas veces la lógica rechaza con energía y claridad una concepción metafísica o fetiquista, pero su arraigo sentimental es tanto que en determinadas circunstancias vence ella a la lógica y determina irrefrenablemente formas de lenguaje o aun actos, que el propio individuo considera irracionales. Tal es la superstición: a plena conciencia de que el número trece no es más peligroso que el doce o el catorce, el dueño de casa, con la aquiescencia de todos sus convidados hace levantarse de la mesa a uno de sus niños o invita a un vecino extra a su ágape para vencer el maleficio irracional.

Así se explica no sólo que las obras maestras del arte antiguo conserven su prestigio ante nosotros, lo que también se explica racionalmente, sino que las imitemos y reproduzcamos así, con sinceridad y eficacia, una obra en pleno desacuerdo con nuestra filosofía actual. No sólo tiene éxito la fábula cuya alusión a los sentimientos y conflictos humanos es trans-

parente, sino una poesía francamente fetiquista, como aquella de Víctor Hugo que comienza:

La pauvre fleur disait au papillon céleste:

—*Ne juis pas!*

Vois comme nos destins sont différents: je reste;

Tu t'en vas!

O como en la *Anagké* de Rubén Darío, que empieza:

Y dijo la paloma

—*Yo soy feliz. Bajo el inmenso cielo*

en el árbol en flor junto a la poma

llena de miel, junto al retoño suave

y húmedo por las gotas de rocío,

tengo mi hogar. Y vuelo

con mis anhelos de ave

del amado árbol mío

hasta el bosque lejano

cuando al himno jocundo

del despertar de Oriente

sale el alba desnuda y muestra al mundo

el pudor de la luz sobre su frente!

Sin embargo estas formas excepcionales del arte no pueden constituir la regla, pues sin un fuerte apoyo en la racionalidad natural, las concepciones estéticas no logran verosimilitud suficiente y destruyen su propia emoción. Sólo son estéticas las emociones profundamente sentidas y espontáneamente compartidas. Esto explica también que las diferentes filosofías sean más o menos favorables al arte según la mayor o menor preponderancia que asignan al sentimiento. Las dos filosofías extremas, el fetiquismo y el positivismo, en que el sentimiento prevalece incontestablemente, son mucho más estéticas que las demás. Las menos estéticas son la metafísica y sobre todo la científica, que llevan el análisis al sentimiento mismo y tratan de destruirlo o de menospreciarlo. Cuando hacen obra de arte es porque ciertos sentimientos como el de justicia o el de solidaridad, vencen todas las sugerencias del escepticismo y de la duda y se declaran a sí mismos soberanos del mundo, capaces de subordinar a su satisfacción todo: ciencia, industria, religión, educación, legislación, política. Su

vigor es entonces tan grande que los propios doctores y gobiernos se sienten alarmados y aun aterrorizados.

La racionalidad sola, desligada del sentimiento es radicalmente incapaz de toda obra estética, no solo de las obras de arte propiamente tales, sino hasta de las manifestaciones corrientes de la persuasión y de la educación.

Por eso el arte será más grande aun en el futuro, porque, el progreso de la humanidad exige que el hombre del futuro no sólo sea más sistemático en sus opiniones y más sinérgico en sus actividades, sino también más simpático o más benévolo en su sentimientos. Este predominio real de las emociones superiores permitirá necesariamente un mayor desarrollo de las obras estéticas destinadas a expresarlas y a comunicarlas. Aunque menos enérgicos, los sentimientos sociales, son más estéticos porque son más espontáneamente compartidos. En el futuro los cantos de guerra y de odio dejarán de ser gustados y el hombre se encantará con la ternura y la bondad.

Las concepciones estéticas, contemplaciones y meditaciones, no nacen sin embargo de las concepciones científicas o lógicas correspondientes. Son independientes de ellas y antes al contrario las preceden. Empezando todas nuestras nociones lógicas por conjeturas arbitrarias, en este origen primero de la racionalidad, la fantasía y la lógica se dan la mano, y mientras la lógica tarda en hallar los puntos de apoyo necesarios para sus construcciones seguras, la fantasía vuela libremente y con un mero instinto ciego, muchas veces fallido pero otras certero, va marcando los rumbos que después la lógica aprovecha para sus derroteros ulteriores, una vez los ha consolidado por la experiencia y la razón.

La irracionalidad relativa de las concepciones estéticas se anticipa así a la contemplación y a la meditación científicas y las prepara, no sólo en la elaboración misma de las verdades sino también en el proceso educativo social destinado a propagarlas.

Por el arte, antes que por la ciencia misma, se harán familiares y simpáticas las nociones científicas nuevas, y los espíritus de las nuevas generaciones entrarán a dominarlas sin recelo.

De este modo la misión del arte se hace trascendente; no sólo encanta y consuela al hombre sino que mejora y rectifica indirectamente su inteligencia y prepara la armonía del porvenir. Su eficacia se puede apreciar directamente en las verdaderas fiestas, privadas o públicas, que son siempre formas

de lenguaje y a menudo obras de arte, ya que su destino es la idealización por la expresión vocal o mímica, de los sentimientos respectivos.

Pero el arte no sólo idealiza el porvenir y el presente de la humanidad. También resucita y embellece su pasado, y aun de preferencia de modo espontáneo. La humanidad es un ser continuo, que conserva y conservará su identidad maravillosa desde los primeros albores de la subjetividad social primitiva hasta el espléndido florecimiento de la armonía universal. El pasado es la condición del porvenir. En su conceptualidad incierta y sobre todo en su sentimiento confuso y heroico, está el impulso primero de las grandes construcciones morales, intelectuales y prácticas que han favorecido el progreso presente, iluminan los espíritus y van creando de una manera invencible y soberana, la paz, la armonía y la felicidad sobre la tierra. El arte naturalmente tiene que concebir bellamente e idealizar ese pasado heroico y santo, y sacar de él los más grandes efectos estéticos. En todas las épocas así lo ha comprendido y es la idealización del pasado la onda mágica que anima las concepciones de Homero y de Esquilo, de Virgilio y de Dante, de Shakespeare y de Corneille, de Walter Scott y de Manzoni, la que embellece muchos diálogos de Platón, purifica algunas Odas de Horacio, y comunica a las canciones de gesta y al romance español su soplo heroico. La apreciación más benígna y relativa del pasado, aun del pasado próximo, permite hoy día una resurrección y una idealización emocionada y razonada a la vez, de toda nuestra historia contemporánea. Los grandes descubridores y conquistadores, los grandes artistas y políticos, los héroes de la transformación industrial y social, reviven ahora en la historia, en la novela en la poesía pura, en la pintura, en la escultura, en el cinema, aclarando, rectificando, relativizando nuestro espíritu, y suscitando en nuestro corazón una emoción profunda y ejemplar. Estas emociones son incomparablemente más populares y más eficaces que las de la ciencia misma, pues si es verdad que para producir las obras estéticas se requieren capacidades y condiciones excepcionales tanto o más que para producir las obras científicas, para apreciarlas y gustarlas no se necesitan en general sino una cultura espontánea, que nos da el medio mismo, y los sentimientos naturales afinados también por el propio medio social. El arte llega así al pueblo mismo, al proletario, es democrático en el sentido social de esta palabra, y se

hace el instrumento más eficaz para crear y sentir la solidaridad integral de la especie humana, haciendo sensible como un hecho indudable, de evidencia inmediata y fecunda, la identidad profunda de sus emociones superiores. Ni la política ni la ciencia podrán llegar nunca a crear ni a hacer sentir esta unidad, base indispensable de la armonía universal, cuya apreciación está reservada a la filosofía, cuyo cultivo sistemático corresponderá a la religión del porvenir, pero cuya realización perfecta y exaltada sólo podrá ser la obra del arte, naturalmente de un arte a la vez filosófico por sus concepciones y religioso por la simpatía humana de sus emociones.

Pero el arte tiene, además, una indudable función práctica, no sólo en el dominio de la educación, sino en el campo político, porque mueve las pasiones del presente y crea las instituciones y formas sociales nuevas de convivencia humana.

Lo que la ciencia concibe en abstracto, el arte lo crea en concreto y esta creación es indispensable para ejecutar los actos nuevos, ya inmediatos o individuales, ya trascendentes y duraderos, que constituyen propiamente lo que se llama el régimen.

Lo que no ha sido concebido no permite formular proyectos o creaciones estéticas, y sin éstas las construcciones prácticas carecen de guía y de destino. Los oradores, con la magia de su palabra impulsan a la acción inmediata y los poetas y novelistas, con sus creaciones estéticas, se han anticipado y se anticipan a las transformaciones industriales, jurídicas y políticas. La ciencia misma, demasiado abstracta y general, resulta insuficiente, sin el auxilio de la fantasía creadora, para guiar la acción de las masas obreras o provocar la coordinación industrial o las reformas jurídicas y políticas. Corresponde así, naturalmente, a la poesía llenar las inevitables lagunas de la concepción filosófica para inspirar directamente a la política. Hay que reconocer que esta función inspiradora, la ha cumplido y la cumple maravillosamente la novela contemporánea, mostrando, sobre todo, cuadros anticipados de la regeneración social, o críticas certeras de las injusticias y angustias que padece hoy día el proletariado universal. Las demás artes contribuyen eficazmente a esta misma obra social, que se estima trascendente. Es evidente que cuando las concepciones y sentimientos sociales sean menos opresores que hoy día, esta intención crítica, demoledora, del arte, será menos necesaria, y su principal oficio práctico será estimular las acciones y mutaciones que la simpatía espontánea anhele o conciba confusamente.

Sin lucha y sin amargura, el arte será la varilla mágica del progreso y de la armonía.

Ya hoy mismo el progreso filosófico realizado, hace innecesarias, y por lo mismo, inútiles y ociosas, la discusión y la crítica de la superstición, de la teología y de la metafísica, ni en el dominio filosófico ni mucho menos en el campo poético. Sólo las especulaciones sociales y morales, cuya positividad teórica es todavía muy deficiente, suscitan aún la discusión y la crítica filosófica y literaria. Hasta ellas llegarán también un día el espíritu positivo y las concepciones uniformes e irrefutables, que eliminan toda vaná discusión. Mientras tanto las concepciones estéticas correspondientes conservarán la huella indelible de la crítica, de la discusión y de la lucha, que muchos se imaginan que es la única característica de la vida.

Pero esta misma lucha, esta misma discusión, esta misma crítica amarga, están ennoblecidas en el arte moderno por los sentimientos generosos de justicia, de amor y de bondad, y por la utopía fecunda, sabia y eternamente bella, de la armonía universal.

VII LENGUAJE REAL Y LENGUAJE ESTETICO. IMPORTANCIA DE LA OBRA LITERARIA. LA LITERATURA Y EL CINEMA

Hemos dicho que el origen de todo lenguaje es estético, esto es a la vez emotivo y ficto. La expresión nace de la emoción y se repite, sin estímulo real, para revivirla. Siempre con un estímulo subjetivo, se trata después de fijarla y precizarla en el espíritu. Hasta cuando adquiere el lenguaje todo su valor de comunicación, la expresión sigue siendo ficta, porque busca la imagen o la emoción sin el estímulo real, y es emotiva a la vez porque expresa y provoca la emoción a través de la imagen o del signo.

Desde que el individuo se esfuerza por precizar sus impresiones, el elemento cognoscitivo o lógico entra en el lenguaje, cuyas formas más permanentes se van enriqueciendo poco a poco de contenido intelectual y empobreciéndose de valor emotivo; la palabra y el signo son ricos en nociones y pobres en emoción. En el lenguaje telemático hay siempre una mezcla, en proporción diversa, de emociones y de nociones; emociones en el impulso de la voluntad, nociones en los

medios de acción y en los fines que se persiguen con la orden.

Formado el lenguaje completo, se adapta él a la comunicación o a la expresión de todos los procesos subjetivos, sentimientos, nociones, y voluntad, y parece racional no dar el calificativo de estético al lenguaje del razonamiento ni al de la voluntad, reservándolo sólo para la expresión y comunicación de los sentimientos, aun cuando ni el raciocinio ni las decisiones puedan librarse completamente de la emoción.

Pero aun así limitado el término resulta equívoco porque en lo estético hay dos elementos, uno emotivo y otro intelectual, y este último es la fantasía, la imaginación paralógica, que caracteriza siempre al fenómeno estético diferenciándolo netamente del lógico o realista que subordina implacablemente las construcciones subjetivas a los materiales objetivos.

Tomando en consideración de preferencia este elemento, esta distinción entre los fenómenos reales, cuya noción son los conceptos lógicos, y las construcciones de la fantasía, podemos advertir que el lenguaje puede sucesivamente expresar sentimientos reales, conceptos reales y voluntades reales y también sentimientos de fantasía, conceptos de fantasía y voluntades de fantasía.

Llamaremos al primero lenguaje real y al segundo, lenguaje estético.

Nadie duda de que tenemos sentimientos reales de odio y de amor, de hambre y de orgullo, de vanidad y de bondad, y nadie duda tampoco de que nuestro lenguaje expresa tales sentimientos reales. No puede dudarse tampoco de que esas mismas expresiones, mímicas o fonéticas, puedan ser usadas sin que correspondan a fenómenos emotivos verdaderos, ya exagerando los sentimientos reales correspondientes, ya imitándolos o suponiéndolos, en una verdadera comedia.

Esta tendencia a la comedia sentimental es muy fuerte y es ella la base de los juegos infantiles, cuyos actos y gritos reproducen o fingen sentimientos que los niños no experimentan ni comprenden. Cuando juegan al médico, por ejemplo uno hace de enfermo y se queja, otro hace de madre y se lamenta, otro hace de médico y ahueca la voz y da órdenes, etc., y todos expresan conscientemente emociones y sentimientos que no son reales: expresiones que ellos copian de las escenas reales que les ha tocado presenciar.

La misma distinción cabe en cuanto al lenguaje conceptual; a veces él contiene una comunicación real de nociones

concretas o abstractas: si ya partió el tren, si este camino conduce o no al lago Gatún, si el producto de la suma de dos números por la diferencia de los mismos es igual a la diferencia de sus cuadrados. Pero otras veces las nociones son de mera fantasía: que salió Don Quijote de su pueblo acompañado de Sancho y echó a andar por los campos de Montiel en busca de aventuras; que injurió a los molinos de viento con palabras descomedidas, diciéndoles: «Non fuyades, cobardes e viles creaturas, que es un soló caballero el que os acomete», y los atacó y peleó con ellos descomunal batalla.

Así como en el lenguaje de los sentimientos hay una forma híbrida o intermedia entre lo real y lo estético, que es la exageración desmedida de sentimientos reales, así también en el lenguaje intelectual hay infinidad de formas intermedias, equívocas, paralógicas, en que el propio individuo no se da cuenta hasta dónde llega lo real, lo lógico, lo positivo, y dónde empieza su fantasía paralógica. La inteligencia nos engaña más aún que el sentimiento. Ella, abandonada a sí misma o a sus signos puros, es a menudo sofística. No sólo el poeta, el pensador mismo se intoxica con sus ideas y sus formas y toma por realidades sus fantasías. Los infinitos fracasos prácticos de que está llena nuestra vida, en política, en industrias, en negociaciones morales o comerciales, en la previsión de la conducta de los seres, nos están demostrando que los cuadros anticipados que hacemos del mundo y que, al hacerlos, creemos de lógica férrea, son muy a menudo paralógicos y aun francamente erróneos o ilógicos.

Pues bien el lenguaje expresa con igual o mayor fuerza estas construcciones paralógicas, de un paralogismo involuntario y peligroso, que las construcciones ciertas de la mente positiva o las creaciones libérrimas de la fantasía poética.

En la voluntad pasa lo propio: no sólo ordenamos lo que es racional y posible en su objeto y en sus medios, sino también lo fantástico, lo irracional, lo imposible, lo absurdo. Hasta la ley, esa voluntad deliberada de la nación misma que se supone inteligente, que muchos creen la razón escrita, ordena a veces lo que no puede o no debe cumplirse. La fantasía a menudo da órdenes semejantes. Y no sólo los poetas caen en tales excesos; no sólo Mármol dijo: «Prestadme tempestades vuestro rugir violento.» no sólo Gallegos dijo: «rosas, naced»; no sólo Víctor Hugo dijo: «Sonnez, sonnez, toujours, clairs de la pensée», sino que hombres prácticos intentaron gobernar

lo ingobernable. El guerrero Josué exclamó: «Tente, sol, sobre Gabaón y tú, luna, no avances en el valle de Ayalón». Y en la última guerra, ante un ataque tremendo de los alemanes a una trinchera francesa, un *poilu* exaltado gritó: *Debout les morts!*

La voluntad paralógica, la voluntad absurda, la voluntad meramente estética, tiene también su expresión en el lenguaje.

En consecuencia el lenguaje, que empieza por ser estético en todas sus manifestaciones, emotivas, intelectuales y telemáticas, acaba por hacerse realista, expresando sentimientos reales, nociones reales y voluntades reales, pero expresa también una gama extensa y variada de sentimientos intermedios (parastesia), de nociones paralógicas y de voluntades absurdas (paratelemas), que no son ni francamente reales ni francamente estéticas.

Erraría mucho quien imaginara que el arte sólo aprovecha los elementos estéticos del lenguaje; los aprovecha todos y principalmente los paralógicos y los exaltados, que le permiten hacer más enérgicas y profundas las emociones que suscita; y aprovecha también los reales, ya que su misión es embellecer la vida misma, para lo cual debe necesariamente apoyarse en sentimientos reales, en nociones lógicas y en voluntades posibles.

El lenguaje estético no es diferente del lenguaje real, pero es más enérgico y profundo y recurre a la fantasía y con ella a formas propias para avivar y ahondar la emoción. Estas formas propias se caracterizan por su divorcio más o menos profundo de las formas propiamente lógicas.

Este divorcio no se debe a un esfuerzo del arte por evadirse de la lógica, sino a la inversa a un esfuerzo de la lógica por evadirse del arte, por vencer la sugestión estética, que hace confusas las nociones en que prevalece la emoción. Por este motivo casi no es sensible éste divorcio sino en la poesía, en el arte de la palabra, y no en las demás manifestaciones estéticas (mímica, música, pintura, escultura), cuya función lógica es insignificante o nula y máxima su función estética. Por la misma razón vuelve a ser sensible en la arquitectura, en que hay una lucha profunda entre la línea estética y la línea útil. La síntesis de ambas es la suprema victoria del arte arquitectónico.

Pero en la palabra el drama de la emoción y de la idea, es eterno. Nace el grito como una irrefrenable expresión de pla-

cer o de dolor, se modula en el canto como fuerza mágica que resucita la emoción fugitiva, se llena de inflexiones nuevas, ricas de sentimientos, y luego se reduplica y se combina en sílabas que de pronto se adhieren, por decirlo así, a las imágenes que suscitara la emoción, y las designan, las conocen, las reconocen y las evocan de nuevo. Nace así la palabra, la palabra lógica, la palabra que designa la imagen, la cosa, el acto, el proceso, el fenómeno, el hecho, el mundo y sus combinaciones infinitas, que se asocia indisolublemente en la mente a él. Esta palabra así creada se independiza de la emoción primera que le dió el ser y acompaña a la mente en su exploración atrevida de los mundos, fija sus conceptos y sus juicios, da forma durable a sus postulados, y sigue al espíritu lógico en todas sus acrobacias. Producido este proceso decisivo, la palabra adquiere dos funciones netamente distintas: la función lógica de acompañar a las imágenes y combinaciones interpretadoras y coordinadoras de la realidad, y la función estética, de suscitar imágenes que directamente hagan nacer en nuestra alma las emociones que les dieron origen.

Si estas dos funciones se ejercieran siempre separadamente, el proceso lógico y el proceso estético no se confundirían jamás en la poesía, en la obra literaria.

Pero sucede precisamente lo contrario: imágenes puramente lógicas, desprovistas de toda calidad emotiva, no es capaz de suscitar el espíritu, ni menos de emprender ningún trabajo de meditación, aun abstracta, sin el concurso de la emoción. Y la palabra puramente emotiva, equivalente al grito, sin contenido lógico alguno, es por demás escasa y tiende siempre a perder ese carácter primitivo asimilando alguna imagen constante. En rigor un canto o una composición poética totalmente desprovista de nociones, pero rica en emociones, es posible, pero la emoción de esta música pura resulta perturbada por la propia palabra cuando ésta no logra provocar imágenes lógicas, asociaciones coherentes.

Lo normal en poesía es justamente el fenómeno intermedio: la palabra ligada por la imagen, por el ritmo, por la entonación, por el canto, por el grito aún, a las emociones profundas por un lado, y enlazada, por el otro, mediante las mismas imágenes u otras sugeridas indirectamente, a los fenómenos superiores del pensamiento, la contemplación, la meditación y la demostración.

Este drama de la emoción y de la idea es lo que hace gran-

de y trascendental la obra literaria, lo que le da una preeminencia incontestable sobre todas las demás artes, que logran sacudir más profundamente el corazón humano y hasta idealizar más sus emociones generosas, pero que resultan incapaces de vincular la emoción al pensamiento lógico y a la filosofía: es decir a las formas superiores de la subjetividad. Por eso el poeta que quiso quitar a la poesía el pensamiento, reduciéndola a una música pura, indecisa y vaga, no supo hasta dónde llegaba su demencia pretendiendo condenar su propio arte superior a una función impotente y subalterna.

Filosóficamente, y aun desde el punto de vista genético, no cabe hacer distinción alguna profunda entre las diferentes formas del arte literario. Todas ellas constituyen la *poesía* o creación, que puede definirse como el arte de provocar y regular la emoción con la palabra, mediante la excitación de la subjetividad o de la fantasía.

Tres elementos concurren al efecto poético: sentimientos comunes en el artista y en su público, concepciones o imágenes comunicables, y palabras adecuadas que comuniquen éstas y despierten aquéllas. En la música y en el grito las emociones se comunican directamente por intermedio de fonemas vacíos, y las imágenes no intervienen en el proceso estético sino secundaria y arbitrariamente, como una reacción posterior de la emoción directamente producida. En la poesía que no es mera música, son las imágenes las que suscitan y regulan la emoción. El canto, hijo de la música y padre de la poesía, es una forma intermedia entre la una y la otra, y el *verso*, forma primera de la poesía, conserva todavía mucho de su origen musical, en su capacidad de provocar y regular emociones con un contenido lógico prácticamente nulo.

Ya en el canto mismo, aunque las imágenes sigan siendo secundarias, dejan de ser arbitrarias: su letra las fija, aunque sean vagas y mal expresadas. Tanto es ello así que si se entona la música de un canto conocido, la música sola sugiere las imágenes de la letra. Quien oye la música de la *Marsellesa* no puede tener una imagen de fuga, de pavor, de desesperación o de hambre; sino la imagen del entusiasmo, de la fe, del valor, del ataque irresistible.

El nacimiento de la poesía propiamente tal ha coincidido con la creación de la palabra, o sea con la asociación permanente de los fonemas a las imágenes y su independencia directa de la emoción misma. Esta independencia nunca fué com-

pleta, mientras la palabra no se inmovilizó mediante la escritura, ni lo es todavía total en la palabra hablada, siempre más o menos rica de emoción.

Por eso mientras la escritura no se generalizó, el verso, o mejor dicho el ritmo, fué la única forma propia de la poesía. El contribuía a la vez a dar fijeza a las imágenes y a avivar directamente las emociones por su parentesco con la música.

Lentamente la rítmica verbal ha ido desapareciendo; primero desapareció el instrumento musical que acompañaba al poeta, después el canto mismo, luego la declamación, y la melopea, finalmente hasta la recitación, mediante la escritura. Después fué considerada un artificio inútil, un capricho formal, y la poesía se identificó con la prosa lógica en cuanto a la ausencia de un ritmo regular y preceptible.

La prosa lógica, entretanto, se esforzaba por lograr una armonía musical que diera agrado y persistencia a sus emociones frágiles.

Resultó así de la convergencia de estas dos literaturas, la poética y la lógica, una forma intermedia en que predomina más y más la razón sobre la fantasía, las imágenes sobre los fonemas, pero que se empeña en emocionar, en conservar cierto ritmo sutil, y que funde en una amalgama difícil de analizar, las imágenes lógicas y las imágenes paralógicas, la noción y la fantasía.

Ya desde antiguo el hombre se ha dado cuenta de que la literatura más eficaz es ésta, que engaña así al espíritu con una apariencia lógica y lo emociona con la fantasía oculta entre sus pliegues, astutamente disfrazada de verdad.

Los diálogos de Platón, las Catilinarias, el romancero español, los ensayos de Voltaire y Diderot, la novela contemporánea, son de esta poesía híbrida, a veces genial, tendenciosa y emotiva, que a la vez estimula, conmueve, enseña, convence y educa.

Hay pues tres grandes zonas literarias; una zona lógica que no puede calificarse de poesía, en que la emoción está dominada, subyugada por la razón. El interés nace en ella del mero raciocinio, de la generalidad y profundidad de los pensamientos, de la evidencia o claridad de las ideas, de la certidumbre y positividad de los juicios, del vigor y rigor de la argumentación, en una palabra, de procesos puramente intelectuales. La emoción, el interés de esta literatura, es un interés especulativo o lógico.

Hay una segunda zona, una zona poética o de poesía pura,

en que la emoción domina y subyuga a la razón, en que el interés lógico desaparece, y en cambio llega a su grado mayor la emoción suscitada por la fantasía, por la creación paralógica, por la combinación de imágenes nuevas y vivaces, cargadas de emoción, capaces por sí solas de sacudir y conturbar el espíritu.

Y hay finalmente una zona intermedia, en la cual el interés es alternativamente lógico y paralógico, especulativo y estético, cuya síntesis vencedora de emociones y nociones le da una eficacia formidable sobre las grandes masas populares.

En efecto, mientras las obras de pura lógica sólo pueden ser gustadas por los refinados especulativos, y las de poesía pura por los refinados emotivos, la poesía híbrida, es el único pasto intelectual y poético de obreros y estudiantes, de jóvenes y viejos, artistas y letrados. Esta literatura les da a la vez emociones, nociones y convicciones, es para ellos plenamente satisfactoria, y el eje de toda su vida intelectual. Llamamos *maestros*, no en un sentido meramente estético ó meramente lógico, sino en un sentido integral, a los creadores de esta obra cuya eficacia lógica es a veces mediocre o secundaria, pero cuya eficacia social y moral se ha hecho en el mundo trascendente.

Frente a esta obra avasalladora por su masa y por su fuerza, palidecen las obras de estética pura o de pensamiento puro. Las unas no encuentran sino lectores refinados o apartados del mundo, las otras no logran emocionar y duermen inútiles en las bibliotecas polvorientas.

Ningún verdadero filósofo debe irritarse contra el mundo. Hay que constatar y reconocer los hechos como son, y para dominarlos hay que conocer sus leyes y someterse a ellas. Hay que reconocer que esta literatura intermedia, a la vez estética y lógica, es el instrumento verdadero de la transformación espiritual, hay que estudiar sus leyes profundas y hay que adaptar a ellas las creaciones estéticas y las concepciones lógicas, para darles la necesaria eficacia social. La literatura no perderá así su cetro espiritual, sobre todo en el dominio de las emociones superiores, disciplinadas cada día más por las concepciones racionales.

En el campo de la pura emoción cederá sin duda el paso en el porvenir al cinema, cuya eficacia emotiva es incomparable. El vigor y la seguridad de sus imágenes, su objetividad casi real, lo hacen un medio de expresión tan decisivo y cierto,

que hasta sus caricaturas y dibujos animados dan la impresión de cosa viva.

Nacido de la mímica, inmovilizado por siglos en el dibujo y la pintura, animado apenas en meros ademanes en la linterna mágica del siglo XVIII, surgiendo ya más real de la fotografía a mediados del XIX, sólo dió hace cincuenta años, en Francia, su primer vagido propio al captar con la lente sucesiva los movimientos mecánicos. Hoy día es el arte más vigoroso, el que más interesa y conmueve, capaz como la lengua de captar todas las emociones del mundo y de iluminarlo y embellecerlo todo.

Los progresos recientes, que le han agregado el canto y la palabra, lo hacen ya un trasunto de la realidad misma tan directo y objetivo, que se hace difícil concebir otra expresión estética que pueda superarlo.

Su desventaja sobre la poesía es poca y pasajera, y consiste en la necesidad de instrumentos todavía escasos y costosos, complicados aún de manejar, pero cuyo necesario perfeccionamiento, los hará en el futuro más y más sencillos y populares. Captados al fin por la organización social estarán mañana al servicio del público del mismo modo que hoy día lo están las bibliotecas.

En cambio supera con mucho a la poesía en la universalidad de su expresión, sobre todo en su parte mímica, que es la fundamental. Sin necesidad de traducción alguna, siempre deficientes, y con levísimas acotaciones literales, la misma película emociona en Nueva York y en Shangay, en París y en Buenos Aires, en el corazón de Rusia y en las selvas africanas, entre los sabios de la Academia Londres y entre las almas ingenuas y luminosas de los maoríes de la Oceanía.

Más aún: la misma película, necesariamente rica no sólo de emociones variadas, directamente interpretables por la mímica, sino rica también de imágenes objetivas del mundo inanimado y de los seres vivos, suscita un interés diverso y vivaz en una gama variadísima de espectadores: jóvenes y niños, mujeres y soldados, obreros y estudiantes, refinados y primitivos, triunfo difícil de alcanzar para la mera poesía reducida a intelectualizar casi siempre sus impresiones, y expuesta por ello a menudo a la incomprensión, por lo menos de una parte de su público.

Otra ventaja suya es la de congregar al público, intensificando así las impresiones emotivas por la vibración colectiva.

Esto hizo antaño también la poesía cuando se cantaba en las fiestas públicas o en las veladas familiares, pero hoy día, aprisionada en el libro, su goce tiende a hacerse más y más individual y hasta más imperfecto, ya que cada lector no puede ser siempre un intérprete artístico.

La gran eficacia estética del cinema lo hace lógicamente un instrumento educativo y didáctico de primer orden. Su eficacia educativa indirecta y trascendente, debido a su gran capacidad de interesar y emocionar, no puede ponerse en duda, y llega hasta a ser peligrosa y corruptora, — como la de toda obra de arte en manos indignas —, por las sugerencias vivaces e irrefrenables al vicio y al delito que se constatan diariamente. No hay duda de que sugerencias semejantes en energía orientadas a sentimientos superiores, determinarán también sentimientos superiores y actos de generosidad y aun de santidad o de heroísmo.

Pero también la educación sistemática, la didáctica escolar, la enseñanza misma científica o técnica, pueden obtener y obtienen ya resultados sorprendentes de este maravilloso medio de expresión. Todo lo que los libros, relatos, dibujos y planos apenas pueden sugerir, el cine lo muestra real y vivo ante los ojos del niño, más real y más vivo que en la realidad misma, porque el arte siempre es más real, pues aliviana lo característico de la concurrencia de las imágenes secundarias perturbadoras, que a veces impiden observar o interpretar correctamente la realidad. El operador enfoca cada cosa, cada rasgo, seleccionándolo, aislándolo, destacándolo, y poniéndolo por consiguiente bajo la atención directa y limpia del niño, que así lo coge y lo domina sin perturbación, confusión ni distracción. Es seguro que ninguno de los testigos presenciales y actores que estuvieron presentes en el atentado de Marsella que costó la vida a M. Barthou y al rey de Yugoslavia, pudo formarse una noción tan clara y tan sintética del hecho mismo, como el espectador de cine que ve pasar la película correspondiente; y esto no sólo por la mayor serenidad del hombre ante la emoción estética que ante el sacudimiento real, sino también por la mejor ubicación para apreciar el conjunto de los hechos, los cuales no perturban realmente su condición de simple espectador.

En cuanto a su valor como instrumento lógico, el cine ha permitido dos progresos mentales igualmente importantes, uno relativo al conocimiento mismo y el otro a su enseñanza.

Es el primero la posibilidad de captar con plena certidumbre la dinámica propia de los fenómenos. Lo que antes con la observación de hechos consumados o perfectos sólo podía apreciarse en sus resultados estáticos, hoy día con la cámara fotográfica puede apreciarse en su desarrollo progresivo a intervalos de centésimos de segundo, lo que ha permitido rectificar y relativizar no de un modo meramente racional, sino experimentalmente, muchos conceptos científicos de la dinámica del mundo. Pasando *au ralenti* la película del choque violento de un cuerpo extraño en una masa líquida, podemos constatar que el principio de Pascal, por ejemplo, no es absoluto, esto es que la presión no se transmite *uniforme* ni *instantáneamente* en todos sentidos, sino que esa trasmisión es desigual, radiada y progresiva, y que la uniformidad que se constata luego, es un hecho sensiblemente posterior: un mero resultado.

El conocimiento de la vida de los animales y de las plantas, de las células y de los microbios, de las intimidades de la fisiología, ha ganado y gana cada día progresos portentosos gracias a la aplicación del cinema y del microcinema a la investigación de sus procesos.

Pero no para aquí la eficacia lógica de esta maravilla moderna nacida de la necesidad de dar expansión a las emociones: la enseñanza objetiva de los hechos mismos, espontáneos o artificiales, logra con ella una certidumbre y un vigor racional que ninguna otra enseñanza ha podido hasta ahora procurar. El niño asiste al hecho real, casi al hecho mismo, contemplando una película tomada directamente: ve las ciudades, los buques, los ríos y los mares, penetra de cerca en la montaña abrupta, y en la selva tropical, se mezcla casi en la muchedumbre de las grandes urbes y asiste como espectador y sin las molestias de éste a ceremonias públicas, funerales, recepciones revistas militares, juegos y campeonatos. Todo eso lo ve directamente con sus ojos, proyectado en la antalla y percibe al mismo tiempo sus ruidos y rumores. El conocimiento que así obtiene del mundo objetivo es incomparablemente más vigoroso y cierto, más claro y más real, y por ende más positivo y lógico, que todo lo que pudieran proporcionarle otros medios de expresión y aun las propias experiencias personales, naturalmente fragmentarias o excesivas, y más fatigosas o confusas, porque la realidad es más pesada que el arte y en ella no están las impresiones seleccionadas y limpias de impresiones secundarias inútiles y perturbadoras.

Y si se quiere dar al niño una noción técnica o científica clara, del funcionamiento de una fábrica, de la botadura de un barco, o de un experimento científico, también el cinema lo hace asistir en forma cuasi objetiva e inolvidable a un trasunto tan fiel de la realidad, que es como si hubiera presenciado los hechos mismos. Su conocimiento de ellos pasa del grado pasivo de simple educando, casi al plano magistral de un verdadero testigo.

Hay pues que saludar en el cinema un arte maravilloso, hay que limpiarlo de las emociones villanas que suelen empañarlo a causa de la codicia de los empresarios o de la corrupción de sus intérpretes, y hay que aprovecharlo decididamente en beneficio social, para purificar las emociones, y para transformar los espíritus y las almas mediante su adaptación creciente a los procesos educativos indirectos o sistemáticos.

VIII LAS CONCEPCIONES ESTÉTICAS

Ya hemos diferenciado las concepciones lógicas de las paralógicas; las primeras subordinan las construcciones subjetivas a los materiales objetivos, la inteligencia a los hechos; en las segundas la subjetividad se sobrepone a la realidad y a la experiencia. La conjetura y la hipótesis, la fantasía y la pasión, el error y el sofisma, la tautología y la locura son otras tantas formas paralógicas de nuestra subjetividad. De éstas, la conjetura, la hipótesis y la fantasía son legítimas, formas normales de nuestra subjetividad mientras el error y el sofisma, la tautología y la locura, son formas anormales, regresivas o patológicas de la misma. La pasión debe considerarse como forma intermedia entre la normalidad y la anormalidad del espíritu.

Las concepciones estéticas son paralógicas y pertenecen al grupo de la fantasía.

Esta se caracteriza no por la facultad de dar vida a imágenes simples absolutamente nuevas, irreales o absurdas, vacías de toda representación del mundo, sino por la combinación arbitraria de las imágenes reales que el mundo nos da espontáneamente.

Las creaciones de la fantasía consisten siempre en combinaciones de imágenes o de fragmentos de imágenes, y son una actividad constante y natural de todo espíritu. Estas combinaciones frondosas y fértiles llegan fácilmente hasta el

delirio cuando la razón no las controla, como se ve fácilmente en el sueño y en las intoxicaciones cerebrales.

La razón las limita y disciplina en dos sentidos: en un sentido lógico, cuando pretende con ellas interpretar realmente el mundo, lo que no siempre consigue sin fracasos reiterados, y en un sentido estético, cuando las subordina sólo a la emoción y a la verosimilitud. La emoción justamente arrastraría la fantasía hacia el delirio, pero la razón, temiendo que la emoción misma, arrastrada así, se fatigue o se destruya, contiene a la fantasía dentro de los límites de la *verosimilitud*.

La verosimilitud es la condición lógica de la fantasía estética.

Verosímil es también un término ambiguo: significa conforme exteriormente con la verdad, pero se aplica tanto a las conjeturas e hipótesis lógicas, cuya verosimilitud las hace racionalmente aceptables, como a las concepciones estéticas, cuya falsedad fundamental, conocida y aceptada, no está reñida con la emoción, con tal que las combinaciones de la fantasía no resulten absurdas o delirantes.

Cierta conformidad con las nociones lógicas, una coherencia interior estricta entre las imágenes, y sobre todo un respeto a las convicciones fundamentales del público, a sus categorías mentales, a su tipo fundamental de filosofar, son indispensables para conservar la verosimilitud estética, sin la cual la emoción misma periclita o se destruye.

La intervención del *milagro* para resolver un problema estético, es contraria a nuestras nociones lógicas, como lo sería también la extracción de oro del cerebro, como en el cuento de Daudet, que sólo aceptamos por su valor simbólico. Del mismo modo la contradicción, como aquella famosa del Quijote que presenta a Sancho cabalgando en el asno que le habían robado en un capítulo anterior. Pero lo que más destruye la emoción estética, por la inverosimilitud subjetiva, es el choque abierto de las concepciones con nuestras convicciones y prejuicios, o con nuestra filosofía natural. Un personaje histórico que haga lo contrario de lo que sabemos de él, un ser humano que se conduce como una flor o vice-versa, un principio científico cuya falsedad nos ha sido demostrada, que sin embargo, tiene eficacia en la obra de arte, o una combinación de elementos que rugen juntos, matan la verosimilitud y destruyen con ello la emoción.

Esta verdad estética es sobre todo sensible en el terreno

moral. En la novela de tesis, por ejemplo, el autor agrupa sus personajes con el criterio preconcebido de hacer de ellos argumento para desmotrar su teoría y sólo consigue las más veces un doble fracaso, lógico y estético. Ni puede ser argumento válido el hecho de pura fantasía, cuya comprobación es imposible y cuya certidumbre es precaria, ni logra emocionar un personaje cuya acción choca con nuestra apreciación de los factores morales que nos son familiares. Si el personaje se conforma a ellos emociona aun sin convencer, pero si obra absurdamente a nuestros ojos para demostrar la tesis del autor, no sólo no nos convence, sino que nos deja fríos y hasta nos produce desagrado.

La verosimilitud es la primera condición de la concepción estética. Ella no debe confundirse con la verdad. Don Quijote no es verdadero. Nadie lo pretende. Más aún, hay en su creación buena dosis de ilogismo manifiesto; pero aceptadas las premisas del autor, la existencia del personaje y de su medio, la subjetividad lo acepta como posible y verosímil, le perdona su inverosimilitud política o social, en aras de la verdad estética de sus emociones y pasiones.

Empero la libertad de la fantasía es grande y extravíos suyos fuera de la zona de lo verosímil se ven constantemente y dentro de ciertos límites hasta gustamos de ellos, como cuando apreciamos obras de arte que corresponden a un modo de filosofar que ya no es el nuestro. Seguramente no nos emocionamos como un griego del tiempo de Pericles oyendo la *Iliada*, pero no encontramos tampoco totalmente desprovista de emoción esa obra grandiosa, hoy día para nosotros inverosímil en su mayor parte.

No es la verosimilitud la única ley de la concepción estética. Le pedimos además originalidad e idealización.

La originalidad y su simulación más feliz, la novedad, es asunto discutible. Nunca puede ella ser absoluta, y mucho menos en las obras maestras, cuya madurez exige siempre algunos ensayos previos. El Moisés de Miguel Angel está evidentemente inspirado en el San Nicolás de Giotto, y ninguna obra de poesía deja de mostrar la huella de creaciones precedentes. No sólo el pensamiento lógico es social y convergente, sino también la fantasía. La originalidad es pues relativa y bastará para establecerla el predominio y vigor estético de los elementos verdaderamente nuevos o propios del creador.

Del mismo modo hay grados en la imitación, desde la sim-

ple escuela o manera de un artista hasta la copia y el robo estético. Forman ellos una gama completa de originalidad decreciente: escuela, imitación, parodia, adaptación, paráfrasis, traducción, versión, plagio, copia y robo. En todos ellos la fantasía del modelo tiraniza más o menos a sus intérpretes posteriores.

En tiempos antiguos, y aún hoy día para ciertas creaciones, la materia estética, sobre todo literaria, era popular, anónima y sin dueño, y cada poeta se inspiraba libremente en ella. Ni los romanos ni los griegos acusaban de plagio a los poetas que se limitaban a *tratar* de nuevo, con interpretación o sensibilidad diferente, o una fábula poética o un mito que ya había sido objeto de otras interpretaciones o creaciones literarias: las metamorfosis de Niobe, el drama de Icaro, la tragedia y las desgracias de los Atridas, se repiten como cosa normal en las fábulas poéticas durante varias centurias. Hoy día somos más exigentes y la simple impotencia para crear fábulas nuevas disminuye el rango del artista.

Distinta de la originalidad es la novedad, que es sólo su apariencia. Resulta ella de la habilidad para resucitar cosas viejas, olvidadas ya, para adaptar lo exótico y desconocido, o para combinar de modo nuevo las fábulas corrientes. La tortura o el afán de la novedad es una de las enfermedades más peligrosas, porque lleva al individuo a cultivar la necedad y el delirio, que siempre aparecen nuevos por su incapacidad de perdurar durante un tiempo más o menos largo. Esta clase de originalidad bastarda no tiene mérito alguno; ser original por una síntesis nueva, por la incorporación al arte de formas superiores de la convivencia o del sentimiento, que antes fueron desdeñadas o mal interpretadas, sí; pero serlo porque se exalta y se idealiza lo vulgar, lo inferior, lo necio o lo absurdo, no puede merecer el sufragio de las almas elevadas.

Pero la calidad más eminente de la concepción estética es su *idealización*, que es propiamente su condición artística; la que le da realce y vigor, y la que la impregna de las emociones profundas y gratas, que son la razón de ser misma del arte.

La concepción estética por más original que sea, siempre imita, siempre refleja el mundo y lo suscita ante nosotros. Crea, pero no crea de la nada; crea, pero no crea seres reales; da vida subjetiva a una representación del mundo, porque con ella emociona, sacude, hace vibrar las almas. Para conseguir

su objeto simplifica y depura las imágenes, porque la profusión y el detalle, la excesiva sugestión real, impiden el arrobamiento y el éxtasis, la sublimación de la emoción, el goce pleno de ella, que es el objeto y la justificación del arte. El arte debe sobrepujar la vida, porque si queda inferior a ella carece de objeto. Esto se ve muy bien cuando la vida, por excepción, es muy rica de emoción, porque entonces ella prescinde espontáneamente del arte.

No sólo por una razón moral, sino por razones de estética pura, el arte es siempre idealista, y el que aparentemente no lo es, es porque idealiza otros aspectos de la vida que fueron antes desdeñados, o porque quiere aumentar los efectos de la idealización por el contraste. Un ejemplo de lo primero es la novela naturalista; y otro de lo segundo es el personaje de Sancho Panza puesto por Cervantes al lado de Don Quijote.

Hasta la caricatura misma y la sátira, cuando no son verdaderas monstruosidades estéticas y morales, idealizan a su modo lo que censuran y mucho más lo que indirectamente alaban.

Cuando se trata de sentimientos humanos la idealización consiste en realzar la generosidad y en dejar en la sombra discretamente la animalidad egoísta que necesariamente la acompaña.

Cuando se trata de formas, el procedimiento es análogo: se hacen resaltar las armoniosas y se evitan, suprimen o disimulan las que carecen de armonía o de gracia.

El embellecimiento, o mejor dicho la idealización, que es su forma más pura y duradera, es la fuente verdadera del placer estético y la energía secreta de su eficacia educativa y moral. Para que la obra literaria, y artística en general, nos seduzca por completo, y determine en nosotros los fenómenos subjetivos superiores que son su objetivo, el arrobamiento o el entusiasmo, la purificación y la transformación espiritual o moral, es evidente que sus creaciones han de tener el sello de la superioridad, esto es, han de ser idealizadas.

Variadas son las formas de la idealización; una de ellas es la grandiosidad, otra la purificación, otra el heroísmo, otra la santidad, otra la victoria, otra la evidencia, otra la elegancia, otra en fin la belleza física o moral. El artista combina discretamente, por mero instinto estético, estos diversos elementos y llamamos justamente sentido artístico esa su dispo-

sición innata a armonizarlos y a velar con ellos la fuerte y cruda desnudez de la verdad.

Cualquiera poesía puede servir de ejemplo de esta idealización, aún inconsciente. Cuando en la famosa poesía de Heine aparecen los granaderos vencidos, dispuestos a morir en tierra extraña antes que vivir en la Francia privada del héroe glorioso y, exaltados hasta el frenesí, dispuestos a combatir a su lado después de muertos, todo resulta idealizado en esa concepción: el heroísmo, la devoción y hasta la locura.

IX LA FORMA LITERARIA

1. *La forma artística y la forma lógica.*
2. *Condiciones lógicas: claridad, propiedad, precisión, corrección, coherencia estricta.*
3. *Condiciones estéticas: musicalidad, armonía, originalidad, imágenes y figuras.*
4. *El ritmo y sus formas.*
5. *La gracia y la elegancia.*
6. *La música interior.*

La poesía se realiza con la palabra: pero la palabra no es poética sino cuando conmueve de modo enérgico o profundo nuestros sentimientos. Generalmente hablamos para eso, para impresionar a los demás y modificar así sus sentimientos y su conducta. Pero no siempre emocionar es el fin inmediato de la palabra. A veces no lo necesitamos, ni aun para lograr la sumisión o la obediencia, y otras nos parece sin objeto, sobre todo cuando confiamos en la eficacia lógica de nuestro discurso. El sabio, el filósofo, a menudo se olvidan de conmover, confiados en el prestigio indudable de la evidencia.

De ahí dos formas bien distintas de la palabra humana: la forma lógica y la forma artística, cuyos caracteres generales son diversos, cuya selección y combinación obedecen a leyes diferentes. Llamo leyes lógicas las que rigen la lengua conceptual, y leyes estéticas las que rigen la lengua emotiva.

Nunca la lengua conceptual se desprende totalmente de las leyes estéticas, pero en ella el predominio de las leyes lógicas es evidente. Del mismo modo la lengua estética no suprime las condiciones lógicas del lenguaje, pero las sacrifica a los fines estéticos, que se llenan más cumplidamente con el predominio de las condiciones artísticas.

Las leyes lógicas de la lengua son la claridad, la propiedad, la precisión y la coherencia estricta; las leyes estéticas son

la musicalidad, la armonía, la originalidad y el predominio de las imágenes poéticas.

La primera ley de la comunicación lógica es la *claridad*. Consiste ella en que la segunda persona se forme de una manera cierta e indudable, imágenes, no sólo claras, sino iguales a las de la primera persona, de coincidencia exacta con ellas.

Esta identificación perfecta de la imagen del auditor o lector con la del que habla o escribe, es un proceso complicado en el que hay por lo menos tres factores graves que considerar: las concepciones del que habla, la capacidad receptiva del que oye y los medios de expresión.

Para poder transmitir nociones claras es necesario haberlas concebido claramente. El lenguaje lógico no es un lenguaje espontáneo, natural, que brote a medida que las imágenes se suscitan en la mente. Al contrario: es un lenguaje elaborado, meditado, depurado, un producto del esfuerzo mental, una victoria de la lógica sobre la fantasía individual, una disciplina que ejerce la inteligencia sobre la producción tumultuaria y anárquica, confusa y concurrente, que nuestra actividad cerebral determina de modo espontáneo. El que improvisa, el que habla o escribe sin haber meditado, expresando su pensamiento espontáneo y sucesivo, contradictorio aún, a veces apenas emocional o contemplativo, que el mundo o sus pasiones le sugieren, acumula necesariamente ideas ilógicas y confusas, contradictorias y repetidas, vivaces sin duda, pero incoherentes. Su primera labor es pues un esfuerzo mental de meditación, una disciplina de sus propias imágenes, una organización lógica y coherente de ellas, una concepción orgánica. Sin este trabajo previo, inmediato o de larga data, toda claridad es imposible y por el contrario una vez cumplido se hace ella fácil y expedita, como lo reconoció ya Boileau en el siglo XVII:

*Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement,
et les mots pour le dire arrivent aisément.*

Pero este esfuerzo lógico de la primera persona resulta vano si la segunda no está en condiciones de recibirlo y asimilarlo. La segunda no necesita cumplir el mismo trabajo impropio y delicado de la primera; necesita mucho menos esfuerzo y preparación, pero le es indispensable una madurez biológica y otra madurez mental, aparte de condiciones de salud y de atención indispensables para que pueda captar debidamente

las concepciones de la primera persona. El niño, el viejo, el ignorante, el enfermo, el distraído, en una palabra el que no está biológica, mental y fisiológicamente preparado, no puede hallar claros los conceptos ajenos que exceden a su madurez, a su preparación previa, a su salud mental o a su atención, por más claros que ellos sean para una inteligencia normal que funcione normalmente. Una brillante exposición de cálculo infinitesimal no puede dar claridad alguna al individuo que ignora los rudimentos del álgebra. Por eso el que habla o escribe debe saber a quién se dirige, y no pretender darse a entender de aquellos que no pueden o no quieren oírle.

Esta claridad de los interlocutores no es suficiente, sin embargo, si los medios de expresión no son adecuados, si falta en ellos fijeza o constancia en la relación entre los signos o fonemas y las imágenes, si son vagos, equívocos o inciertos, si aparecen perturbados por imágenes secundarias o parásitas, si entre sus elementos no hay una lógica estricta, y finalmente si no son bien conocidos o *familiares* a ambos interlocutores.

Pues bien, ninguna de estas condiciones las llena cumplida y espontáneamente la lengua corriente. Nacida ella de las emociones y pasiones, usada frecuentemente en forma improvisada e irreflexiva, al azar de las imágenes y necesidades, la lengua misma natural es uno de los fenómenos más ilógicos de la naturaleza.

La naturaleza siempre es ilógica. Muestra ella ciertas constancias en medio de la variedad infinita de los hechos, pero estas constancias aparecen siempre alteradas y disfrazadas por la multiplicidad infinita de los fenómenos, cuyas apariencias concurrentes y variadas parecen luchar entre sí una batalla formidable y caótica. Es la inteligencia del hombre la que percibe las constancias o leyes, y las analiza y desprende de las apariencias engañosas, de las contradicciones aparentes, las formula como nociones y luego las introduce, consciente o inconscientemente, en todo aquello que queda a su alcance.

La lengua no escapa a esta ley de la proliferación múltiple, de la lucha de imágenes y emociones, que se disputan el espíritu de los hombres y los pueblos. Antes bien la refleja espontáneamente y es ilógica, paralógica, contradictoria y paradójal.

Pero el hombre la disciplina y la moldea, la hace coherente y lógica, le da fijeza conceptual, y la habilita para expresar con estricto rigor sus pensamientos, y para comunicarlos con certeza y claridad. Esta lengua que así resulta, la lengua

del sabio, del gramático, del legislador, del jurisconsulto, del filósofo, es una lengua distinta de la lengua popular, porque es una lengua que se empeña cada día en disciplinarse, en corregirse, en precisarse, en fijarse, en hacerse lógica y sistemática. Esta lengua define sus términos para evitar el equívoco que es la ley de la lengua popular, elimina voces impropias o absurdas, corrige y enmienda las frases populares, regulariza sus construcciones, crea términos y acepciones nuevas, y elabora sistemas complicados de signos precisos y ciertos para impedir que las ideas se desparramen hacia el mundo vago y sin fronteras de la fantasía y de la emoción.

En este trabajo formidable, en esta disciplina maravillosa, la guía un solo norte: la claridad. Lo que pretende es que, independientemente de la claridad mental del que habla o del que escucha, los medios mismos de expresión sean siempre claros, siempre diáfanos, siempre adaptables a las necesidades intelectuales de ambos interlocutores. Como su problema es intelectual, la solución que esta lengua encuentra es siempre intelectual, y a ella sacrifica impasible todas las demás condiciones del lenguaje, y sobre todo su calidad emotiva. Pero también sacrifica las demás condiciones lógicas cuando éstas se hacen tiránicas y perturbadoras de la claridad.

Es el instinto de la claridad el que ha dado nacimiento a la necesidad de buscar lo que se llama la *propiedad* de las palabras, que consiste en asignar determinadas imágenes a determinadas palabras. El pueblo justamente tiene la tendencia contraria: la metáfora es su medio de expresión más intenso y emotivo, y ella repitiéndose saca a las palabras de su significado; la ignorancia y la imprecisión en las ideas van también en boca del pueblo dando nuevos y nuevos valores a los vocablos, y así resulta que la lengua del vulgo es siempre impropia y de valor conceptual indeterminado. Para la transmisión de emociones o de ideas fugaces, esto no tiene importancia y además se corrige y rectifica muchísimo con la ayuda secundaria de otros medios de expresión, sobre todo la mímica y el tono. Pero el sabio que habla o escribe para pueblos distantes en el espacio o en el tiempo, que no puede recurrir ni a la mímica ni al tono, ni quiere ver su pensamiento expuesto a la deformación lógica, fatal por la mutación arbitraria del valor de los términos que ha empleado, se esfuerza en dar a éstos un sentido constante y definido, que es lo que se llama *propiedad*, y que es es también otra de las características de la lengua lógica.

Esta propiedad toma el nombre de *precisión* cuando se hace más estricta y diferencia netamente un término de otro de significado muy próximo, como pasa con las voces siguientes: la puerta, la portada, el pórtico, la entrada, el portón, el atrio, el peristilo, el zaguán, el agujero, el poro, la boca, la salida, la mampara, la cancela, la reja, la verja, el hueco, el vano, el quicio, el gozne, el umbral, el dintel, el alféizar, el marco, el limen, el lumen, el portalón, la tranquera, la puerta de golpe, el torniquete, el paso, el pasillo, la abertura, la brecha, el estuario, la desembocadura, el delta, el viaducto, el túnel, el calibre, el ánima, el forado, el canal, la esclusa, el estrecho, el desfiladero, el puente, la puente, el andarivel, la tronera, la lucarna, la ventana, el ventanillo, la portezuela, el oviducto, la cerradura, la llave, el uzo, el batiente, la hoja, la valva, la válvula, el puerto, el muelle, el malecón, la escollera, la escolilla, el vado, etc., etc.

Sólo en un lenguaje muy meditado es posible lograr el empleo estricto del vocablo que corresponde, lo que indudablemente aumenta la claridad y la lógica de la comunicación.

Pero el hombre no se ha contentado con estas exigencias. En su afán de disciplinar el lenguaje, lo ha *corregido* francamente, es decir lo ha regularizado, limitado y modificado, sujetando su empleo a normas artificiales. No sólo al extranjero y al niño se le hace cambiar su lenguaje propio y original, abandonar fórmulas más espontáneas, más naturales, más expresivas o más analógicas, sino que a las gentes maduras que han hablado su lengua materna con perfecto dominio de su vocabulario y de su sintaxis, se les insinúa y obliga a eliminar ciertas expresiones y construcciones, y a modificar otras, para sujetar la lengua hablada y sobre todo la escrita, a fórmulas artificiales, que se estiman *correctas*. Pronunciaciones descuidadas, que siguen espontáneamente la ley natural del desarrollo fonético, vocablos corrientes que van conquistando lentamente, según leyes semánticas ineludibles, nuevos significados, desarrollos morfológicos que la fonética o la analogía imponen, y construcciones idiomáticas contaminadas o nuevas, son refrenadas, limitadas o rechazadas por gramáticos y escritores, que establecen así una diferencia neta entre la lengua del vulgo y la de los letrados. Esta tendencia aísla la lengua sabia o escrita del medio vulgar que la rodea, pero la vincula en el tiempo y en el espacio a otros medios de *élite*, con los cuales establece una unidad lógica más trascendente y más fecunda. Nace

así la lengua literaria o dialecto académico, mucho más duradero y eficaz a la distancia aunque menos expresivo que la lengua vulgar. La corrección es también una necesidad lógica y es propia de la lengua especulativa.

Pero la lengua de los sabios y filósofos no lograría plenamente su objeto si sólo se limitara a la claridad, la propiedad, la precisión y la corrección; necesita además una coherencia estricta; una subordinación perfecta de las palabras y frases a las imágenes y conceptos, y un arte de la ordenación y distribución de ellas y de las gradaciones y transiciones necesarias, sin las cuales el pensamiento del interlocutor se desorienta y no llega fácilmente a la completa comprensión de lo que oye o lee.

La interferencia de procesos pasionales en los procesos lógicos, el desorden, la distribución ilógica de las materias y el paso brusco de unas imágenes a otras, hacen obscura y confusa la comunicación, aun cuando las demás condiciones lógicas del lenguaje se hayan llenado cumplidamente.

Distinto, muy distinto, es el problema que se propone el poeta, y aunque él no prescinde en general de las leyes lógicas de la lengua, las subordina invariablemente a las leyes estéticas, o sea a la necesidad de sugerir, despertar, avivar y regular las emociones.

La primera de estas leyes es la de la musicalidad, como que la música, el eco, tono y ritmo de los fonemas, es uno de los medios más seguros de actuar sobre los sentimientos. La misma palabra pronunciada con tonos diversos no sólo expresa cosas diferentes, sino que determina en el oyente muy variadas emociones.

Desde antes que naciera la palabra, las inflexiones de la voz regulaban y comunicaban la emoción. Formadas las lenguas, conservaron los fonemas articulados su virtud musical, que se hizo más consciente, intencionada y sabia, mediante toda clase de artificios, derivados todos del ritmo: la cadencia, la aliteración, la reduplicación, la rima, la reiteración tónica y verbal. De la combinación de todos estos elementos se hace la musicalidad de la palabra, que puede definirse como la propiedad que ésta presenta de suscitar y regular las emociones directamente, por su sola sonoridad, con prescindencia de las imágenes lógicas que suscita al mismo tiempo el discurso.

No debe confundirse la musicalidad con la armonía, fenómeno más hondo, que pone de acuerdo las imágenes con los

sonidos, la música misma con las emociones, y aun con las nociones, el placer auditivo con el estado de alma y con el tema lógico.

Cuando esta armonía es meramente externa la llaman imitativa u onomatopéyica; pero hay otra más honda, que parece vincular en una síntesis suprema todos los procesos que determinan el fenómeno poético: emociones, sonidos, imágenes y conceptos.

La musicalidad, el ritmo, no falta nunca verdaderamente en ninguna obra literaria o poética; la armonía, sobre todo la armonía interior, es ya la característica de la obra maestra.

El artista de la palabra, y aun el simple esteta o gustador, no se satisface con la mera musicalidad de su lengua; aspira a que esta música sea original y nueva, a que combinaciones insospechadas de voces esmalten su discurso, a que la audacia de sus formas métricas halaguen y desconcierten, y en esta empresa cada escuela nueva rivaliza con las anteriores en fórmulas y hallazgos, a menudo pueriles y carentes de valor conceptual, pero ricos de sugerencias emotivas.

La originalidad formal empero es escasísima y para lograr siquiera su apariencia, los poetas acuden al exotismo o a la exhumación de formas ya caducas, que de puro viejas se miran como nuevas. El extranjerismo de ritmos y de voces, el arcaísmo de metros y palabras, dan novedad al estilo y simulan una originalidad de formas, imposible a veces de alcanzar.

Si esta originalidad fugitiva, que muy pronto desmonetizan la moda y la copia, falta a menudo en la obra poética, en cambio ésta difícilmente se logra sin imágenes y figuras, que son las calidades que más netamente distinguen la lengua literaria de la lengua lógica, la palabra emotiva del lenguaje de las nociones, de los juicios y de los conceptos.

El término *imagen* es también equívoco; ha designado hasta aquí en este estudio los cuadros mentales de la inteligencia, las representaciones del mundo, las tentativas de la mente para conocer y representar el mundo y también los resultados habituales de su familiarización con él. Estas imágenes acompañan siempre a la palabra, constituyen su contenido lógico, su connotación habitual o propia. Sin ellas el idioma carecería de valor intelectual y no sería tampoco un auxiliar del pensamiento.

Pero la lengua es una obra en perpetua creación, una poesía espontánea y anónima, y cada cual usa y combina las pala-

bras naturalmente, de modo que ellas adquieren y representan imágenes nuevas, cargadas necesariamente, por su novedad misma, de valor emotivo, imágenes paralógicas, incapaces de fijar y de comunicar nociones o conceptos, pero ricas en interés y en emoción, que el espíritu cree captar con mayor seguridad y certidumbre, y que si son menos claras, son en cambio más profundas y más ciertas.

Las palabras y combinaciones verbales pasan así del plano lógico u objetivo, al plano de la fantasía subjetiva y se hacen poéticas. Analizadas estas imágenes poéticas no dejan a menudo ningún residuo inteligible, pero la magia de su expresión es tanta, que determinan la emoción o el entusiasmo. Todas las expresiones poéticas son de este carácter y no se concibe la poesía sin ellas.

Cuando Virgilio pone en boca del rey Evandro estas palabras, en presencia del cadáver de su hijo Palas:

*O sanctissima conjux! felix morte tua, nec in hunc
servata, dolorem!*

hace una imagen absurda, ilógica, incomprensible para el espíritu conceptual, pero de profunda emotividad para pintar el dolor del viejo Evandro: ¡Oh santísima esposa! *feliz de haber muerto*, que no fuiste conservada para este dolor!

Igualmente paralógico es el verso famoso de Horacio:

*dum loquimur, fugerit invida
Aetas!*

pero cuán pictórico y cuán cierto para herir el alma con la infinita brevedad de la vida: mientras hablamos, *el tiempo envidioso se habrá ido.*

Es igualmente paralógica, pero de profundo sentido emotivo aquella copla de Manrique;

*Partimos quando nacemos,
andamos quando vivimos
y allegamos
al tiempo que fenecemos:
así que quando morimos,
descansamos.*

Cualquier poeta, antiguo o moderno; se expresa así, aunque no quiera, ligando las palabras y sus combinaciones a imágenes paralógicas, pero llenas de unción emotiva.

Victor Hugo dice en una Canción de *Los Castigos*:

*Vous, laissez passer la foudre et la brume,
Les vents et les cris;
Affrontez l'orage, affrontez l'écume,
Rochers et proscrits!*

Verlaine, en *Sagesse*, dice en un soneto famoso:

*Non. Il fut gallican ce siècle et janséniste!
C'est vers le moyen âge énorme et délicat,
Qu'il faudrait que mon coeur en panne naviguât,
Loin de nos jours d'esprit charnel et de chair triste.*

Una forma mecánica de crear imágenes poéticas son las figuras, expresiones paralógicas vivaces y ciertas que reemplazan a las expresiones lógicas correspondientes.

Este paralognismo se manifiesta ya en el significado de los términos, como en las metáforas, ya en la coherencia de sus representaciones, como en el hipérbaton, ya en la dislocación o alteración del pensamiento mismo y de sus relaciones con el mundo, como en la ironía o en la prosopeya, ya en la reiteración enérgica de los conceptos, como en la repetición, ya en la mera tautología, etc. Siempre la expresión directa o lógica se reemplaza por otras cuya eficacia lógica puede ser menor, a menudo francamente paralógica y aún ilógica, pero ordinariamente rica en valor emotivo:

*Clara está la mente mía
de llamas de amor, Señora,
como la tienda del día
o el palacio de la Aurora,*

dice Darío:

*los que huyeron a prisas
crespos cabellos que en mi frente ví,*

dice Moratín;

*Cheval viene de hippos,— decía Voltaire —,
cambiando hi en che y pos en val.*

Un griego decía; «Nuestro maestro Platón nos enseña que el hombre es un *bípedo implume*: luego este *pollo pelado* es el hombre de Platón.»

*Padre y maestro mágico, liróforo celeste,
que al instrumento olímpico y a la siringa agreste
diste tu acento encantador!
Panida! Pan tú mismo que coros condujiste
hacia el propíleo sacro que amaba tu alma triste,
al són del sistro y del tambor!,*

clama Rubén Darío ante la simple memoria de Verlaine.

*De entonces está vacío,
vacío mi corazón,
y para vivir me falta,
me falta, señora, Amor,*

se queja otro poeta español.

Los ejemplos pueden ir al infinito y saltan a cada paso en toda comunicación expresiva y vivaz. Los discursos de Cicerón y de Demóstenes, de Castelar y de Clémenceau, las proclamas de Napoleón y de Bolívar, los versos de Dante y de Víctor Hugo, las estrofas de Byron y de Heine, toda la obra emotiva literaria, está llena de imágenes y figuras, de expresiones paralógicas, que creemos profundas por el efecto que nos causan, por la claridad que parecen traer a nuestro espíritu, pero cuyo valor cognoscitivo, intelectual o lógico, es prácticamente nulo.

Qué vale desde el punto de vista meramente lógico este consejo de Cicerón a Catalina; *perge quo coepisti; egredere aliquando ex urbe; patent portae; profiscere* (prosigue lo que empezaste; sal alguna vez de la ciudad, las *puertas están abiertas*; véte)? Pero sobre Catalina y sus cómplices, denunciados públicamente en sus manejos y *desafiados* así por el Cónsul, y sobre

los senadores mismos amedrentados por el peligro civil, la impresión ha debido ser enorme.

Qué vale para la lógica aquella frase de Víctor Hugo, «cada escuela que se abre es una cárcel que se cierra»? Pero ¡qué gráfica, qué elocuente, para expresar la confianza del poeta en la eficacia de la instrucción!

Y el verso de Byron:

*There is society where none intrudes
by the deep sea, and music in its roar?*

Y la imprecación brutal de Espronceda contra

*el necio audaz de corazón de cieno
a quien llaman el Conde de Toreno?*

O los versos del mismo poeta que dicen:

*Quién pensara jamás Teresa mía,
que fuera eterno manantial de llanto
tanto inocente amor, tanta alegría,
tantos delirios y cariño tanto?*

No hay duda de que la expresión poética saca su fuerza, su eficacia emotiva, de la paralógica, en la cual la razón está supeditada por la viveza o profundidad de los sentimientos. Los poetas, por instinto o conscientemente, buscan este modo de expresión, y hasta lo sistematizan algunos y lo llevan al absurdo, porque la mayor eficacia de estas expresiones no viene de ellas mismas, sino de su distribución artística y oportuna en medio de un cuadro lógico, cuyo poder de convicción es más permanente. La paralógica constante no sólo resulta estúpida, sino que destruye la emoción por la incoherencia y la fatiga.

De todos los elementos formales de la lengua poética que dicen relación con la palabra misma y sus combinaciones, el más constante y fundamental es el ritmo.

El ritmo es un fenómeno espontáneo de la naturaleza misma. Los poetas no lo han inventado, lo han imitado solamente. La isocronía del mundo, orgánico e inorgánico, es sólo uno de los aspectos de las *constancias* de la naturaleza, esto es, de sus leyes mismas,

La segunda ley de filosofía primera nos enseña justamente que debemos concebir como inmutables las leyes cualesquiera que rigen los seres, y esta ley en la dinámica supone siempre una cierta isocronía. El hombre la advierte, por lo demás, en todo lo que contempla: en la sucesión del día y de la noche, en el curso de los astros, en las estaciones y mareas, en las oscilaciones del péndulo, en los latidos de su propio corazón, y hasta en la sucesión impresionante de la vida y de la muerte.

Tal vez condicionado al propio ritmo del corazón nació el ritmo fonético de la música y del canto, la cadencia primera, la alternativa mecánica de tonos musicales regulares. Cuando la palabra se forma, desprendida del canto, en ella el ritmo es cosa natural.

En lo esencial el ritmo consiste en la reiteración a intervalos isócronos, de determinados elementos fonéticos: palabras, sílabas, acentos, sonidos, compases y tonos. Lo que llamamos *verso* no es sino la forma especial que la moda impone al ritmo, en cada lengua y en cada época. Ritmo nos muestran los versículos hebreos, los hexámetros griegos, los versos romances, la aliteración medioeval, la asonancia española, la rima, las tiradas de las canciones de gesta, los versos acentuales, los versos libres y blancos, e indudablemente también la prosa literaria. Es posible aún que un análisis prolijo llegue a determinar que no falta nunca el ritmo en la lengua hablada, ni aun en la exposición científica.

Pero en la poesía el ritmo tiene un vigor y una precisión especiales, un valor subordinante, vencedor de la lógica y de la paralógica, que lo hacen una indudable característica suya.

El estudio de todos los ritmos y de sus formas infinitas y sabias, es ya una materia especial, sin objeto en este curso, pero es indispensable señalar los tipos más característicos que han dominado en las lenguas occidentales: el ritmo ideal de los hebreos, el ritmo musical de los griegos y el ritmo tónico de las lenguas modernas.

Entre los hebreos el ritmo se producía por la reiteración de las mismas ideas y frases, por la repetición de juicios, imágenes y conceptos con leve variante, lo que no sólo producía la emoción por la vía meramente musical de los fonemas, sino por la vuelta de esas mismas imágenes y conceptos. Se ha llamado *ideal* este ritmo, que aún perdura en las lenguas occidentales, sobre todo en las canciones, con la repetición de los estribillos y coros y, esporádicamente, con la reiteración de algún verso o cláusula característica. El poeta Verlaine tiene

en *Sagesse* una poesía de quince tercetos en que constantemente el primero y el tercer verso son iguales:

*O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour
Et la blessure est encore vibrante,
O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour.*

*O mon Dieu, votre crainte m'a frappé,
Et la brûlure est encore là qui tonne,
O mon Dieu, votre crainte m'a frappé.*

*O mon Dieu, j'ai connu que tout est vil
Et votre gloire en moi s'est installée,
O mon Dieu, j'ai connu que tout est vil.*

Entre los hebreos era éste el único ritmo conocido, y esta circunstancia permite la traducción de su poesía con su música propia. Basta abrir la Biblia en el Eclesiastés, en el Cantar de los Cantares, en los Salmos de David, o en otra cualquiera de sus innumerables piezas poéticas, para constatar este hecho típico y sentir la eficacia emotiva de este procedimiento.

En el libro de Job se lee (Cap. 39, v. 36-38):

«Y respondió Job a Jehová y dijo:

He aquí que yo soy vil; ¿qué te responderé? mi mano pongo sobre mi boca. Una vez hablé y no responderé. Aun dos veces más no tornaré a hablar.

La idea está repetida cuatro veces.

En el Capítulo siguiente Jehová le dice (Cap. 40, v. 5-8):

«*Ataviate ahora de majestad y de alteza, y vístete de honra y de hermosura; esparce furiosos de tu ira; y mira a todo soberbio, y abátelo. Mira a todo soberbio y humíllalo, y quebranta a los ímpíos en su asiento; encúbrellos a todos en el polvo, venda sus rostros en la obscuridad.*»

La idea está repetida ocho veces.

David, en los salmos (S. 6) exclama;

«Jehová, no me respondas en tu furor, ni me castigues con tu ira, ten misericordia de mí, oh Jehová, porque mis huesos están conmovidos. Mi alma así mismo está muy conturbada.»

La idea está repetida cuatro veces:

En el Eclesiastés de Salomón, a pesar de su intención docente (Eclesiastés significa el predicador), pasa lo mismo:

«Para todas las cosas hay sazón, y todo lo que se quiere debajo del cielo, tiene su tiempo: tiempo de nacer y tiempo de morir; tiempo de plantar y tiempo de arrancar lo plantado; tiempo de matar y tiempo de curar; tiempo de destruir y tiempo de edificar; tiempo de llorar y tiempo de reír; tiempo de endechar y tiempo de bailar; tiempo de esparcir las piedras y tiempo de allegar las piedras; tiempo de abrazar y tiempo de alejarse de abrazar; tiempo de ajenciar y tiempo de perder; tiempo de aguardar y tiempo de arrojar; tiempo de romper y tiempo de coser; tiempo de callar y tiempo de hablar; tiempo de amar y tiempo de aborrecer; tiempo de guerra y tiempo de paz. (Ecl. Cap. 3 v. 1 - 8).

En otra obra suya, más poética, el Cantar de los Cantares, el ritmo ideal es más notorio aún:

«Yo soy la rosa de Sarón, y el lirio de los valles. Como el lirio entre las espinas, así es mi amigo entre las doncellas, como el manzano entre los árboles silvestres, así es mi amado entre los mancebos: bajo la sombra del deseado me senté; y su fruto fué dulce a mi paladar. Llevóme a la cámara del vino, y su bandera sobre mí fué amor. Sustentadme con frascos, corroboradme con manzanas, porque estoy enferma de amor. Su izquierda esté debájo de mi cabeza, y su derecha me abraza.» (Cantar de los Cantares, Cap. 2, v. 1 - 6.)

«Por las noches busqué en mi lecho al que ama mi alma: busquélo y no lo hallé. Levantaréme ahora y rodearé por la ciudad; por las calles y por las plazas. Buscaré al que ama mi alma; busquélo y no lo hallé. Halláronme los guardas que rondan la ciudad. Y díjeles: habéis visto al que ama mi alma? Pasando de ellos un poco, hallé luego al que mi alma ama; trabé de él y no lo dejé, hasta que lo metí en casa de mi madre, y en la cámara de la que me engendró.» (Id. Cap. 3, v. 1 - 4).

Pero hay más: en el mismo Cantar, Salomón repite en varios capítulos un mismo versículo;

Yo os conjuro, oh doncellas de Jerusalem, por las gamas y por las ciervas del campo; que no despertéis ni hagáis velar al amor, hasta que quiera. (Cap. 2, v. 7; Cap. 3, v. 5.)

Esta repetición de ideas, de juicios, de imágenes, de metáforas, esta alternativa isócrona del pensamiento, es constante en la poesía hebráica, y constituye su ritmo propio. Hay también en hebreo una profunda musicalidad fonética, muy sensible en su canto religioso, pero el ritmo ideal es una característica suya, que en las demás lenguas raras veces se ve en forma persistente o sistemática.

Entre los griegos predominó sobre la isocronía de las imágenes, la isocronía de los fonemas. Su lengua era llena de inflexiones sonoras, de acentos múltiples, de tonos polifónicos. Sus sílabas se alargaban a veces notablemente, no sólo por el énfasis individual, como entre nosotros, sino por un énfasis colectivo, social, como entre los italianos del Norte o entre los asturianos. La distribución y compensación de esas sílabas largas y su adaptación al canto musical, dió fisonomía propia al ritmo que prevaleció en su poesía.

Un verso griego es como un verso en cualquiera lengua; una frase rítmica, una sucesión musical de palabras; un discurso que emociona por su sonoridad y su armonía. Pero esta música no está subordinada, como en hebreo, a las imágenes o a las palabras enteras, sino a los grupos silábicos, para formar los cuales los fragmentos de palabras se aglutinan y vinculan a los fragmentos vecinos, el fin de una palabra con el principio de otra, o elementos silábicos de una misma palabra como desprendidos de sus extremos, los cuales a su vez se ligan a los elementos vecinos. Estos grupos silábicos son los pies métricos de la artificiosa prosodia de la poesía griega.

Según la combinación de las sílabas largas y breves, susceptibles de destacarse en el canto, en la declamación y en el énfasis, los pies métricos, se llamaban troqueos, espondeos, yambos, dáctilos, etc. Cada pie podía tener dos, tres, cuatro sílabas, siempre que entre ellas hubiera la debida compensación de duración. Los versos eran los grupos de dos, tres, cuatro, cinco o seis pies métricos: adónico, asclepiade, hexámetro, etc.

En esta rítmica el acento de fuerza de la nuestra no tenía valor alguno y ello se debía principalmente no sólo a la mera aptitud cantable de los versos, sino a que estaban efectivamente destinados al canto público, y no se concebían sin la música de la lira. Fácil es observar que en el canto la importancia del acento de fuerza disminuye mucho, porque la rítmica y la melodía las dan los compases y los tonos musicales.

Los romanos copiaron la métrica de los griegos con todos sus artificios y exigencias, y su poesía clásica no conoció otra rítmica que la de los grupos silábicos o pies métricos; pero entre los latinos este artificio exótico no parece haber sido nunca popular, pues desde antiguo la poesía del pueblo manifiesta una decidida tendencia al ritmo acentual.

En el epigrama de Floro:

*Ego nolo Caesar esse,
Ambulare per Britannos,
Scythicas pati pruinas,*

O en la respuesta, tal vez pornográfica, del emperador Adriano:

*Ego nolo Florus esse,
Ambulare per tabernas,
Latitare per popinas,
Calices pati rotundos...*

el ritmo acentual se percibe claramente, y él es indudable en el *Dies Irae*:

*Dies irae, dies illa,
Solve seclum in favilla,
Testes David cum Sibylla.*

En Horacio mismo hay algunas odas que, ajustadas indudablemente a la métrica griega, dejan ver sin embargo un ritmo acentual bastante sensible.

*Integer vitae, scelerisque purus
Non eget Mauri jaculis neque arcu,
Nec venenatis gravida sagittis,
Fusce, pharetra,*

*Sive per syrtes iter aestuosas,
Sive facturus per inhospitalem
Caucasum, velque loca fabulosus
Lambit Hydaspes...*

Pero los poetas de todas las épocas tienden a formar una aristocracia, una selección de refinados, y uno de los medios más seguros de encerrarse con éxito en su torre de marfil es el exotismo, la captación de la esencia última de un pueblo superior, y así los poetas latinos estudiaron la métrica griega, adoptaron sus artificios y sus nombres y la adaptaron a su poesía. Descubrieron en su propia lengua sílabas largas y breves y aprendieron a prescindir en el canto del acento de fuerza. Este por lo demás coincide casi siempre con la sílaba larga, sobre todo si esta es la penúltima de la palabra; *amicus, vesanus, timere*.

El verso clásico latino, moldeado sobre el griego, es inseparable del canto, y su música se escapa en una lectura no modulada:

*Jam Cytherea choros ducit Venus, imminente luna,
Juctaeque Nymphis Gratiae decentes
Alternò terram quantiunt pede, dum graves Cyclopum
Vulcanus ardens urit officinas.*

Perdido este refinamiento con la invasión de los bárbaros, regularizada por el desarrollo fonético la cantidad de las sílabas, olvidado hasta el eco de los versos clásicos, se conservó sólo el ritmo acentual de la poesía popular latina y se desarrolló de nuevo espontáneamente.

Sus primeros balbuceos son inciertos. Los poetas no se dan cuenta de dónde está el secreto de la rítmica. Miden los versos por el oído pero no cuentan todavía las sílabas ni menos sujetan los acentos a una pauta rigurosa. La *Cantilena de Santa Eulalia*, del siglo IX, es, por impericia, tan arbitraria en su ritmo como una poesía vanguardista. La *Chanson de Roland* es mucho más regular, pero no rigurosa:

*Charles li reis nostre Emperedre maignes,
Set ans tot plens at estet en Espagne.
Tresque en la mer conquist la terre haltaigne*

*Fors Saragosse qui est en une montaigne.
Li reis Marsilies la tient qui deo non aimet
Mahomet sert et Apollin reclaimel.*

La misma regularidad incierta se encuentra en el Cantar de Myo Cid:

*Por Dios vos rogamos don Diego e don Fernando!
Dos espadas tenedes fuertes e taiadores,
Al vna dizen Colada e al otra Tizon,
Cortandos las cabeças, martires seremos nos;
Atan malos ensiemplos non jagades sobre nos;
Si nos fueremos maiadas a biltaredes avos,
Retraer lo an en vistas o en cortes.*

Pero ya Berceo, en el siglo XIII, en el Libro de Alexandre, se da cuenta clara de la técnica de la música del romance, y distingue el mester de clerecía de los hombres cultos y letrados, de la poesía vulgar, de ritmo incierto y auditivo. El suyo realiza la música *a sillauas cuntadas*, esto es, sujetando el discurso a un ritmo regular. El no parece haberse dado cuenta de que su propio verso obedecía además a otra ley métrica: al acento distribuido, que completa y afirma la ley de la medida.

El ritmo y la medida son una sola cosa. La medida por sí sola, independiente de la variación del tono, no da sensación melódica y el acento carece de valor si no se distribuye con cierta regularidad.

En todas nuestras lenguas occidentales, en español, en portugués, en catalán, en francés, en italiano, en provenzal, en inglés, el ritmo poético se realiza por este doble artificio: la medida y el acento.

Durante muchos siglos el ingenio fecundo de los poetas no los ha llevado sin embargo a apartarse mucho de la rítmica popular espontánea. El octosílabo español, usado por Lope, por Calderón, por Núñez de Arce, por Mora, por Darío, es tan popular, que el romance anónimo ha brotado durante siglos en España en octosílabos y casi parece la cadencia ordinaria de la lengua hablada, de la prosa misma.

Las canciones populares de Italia y de Francia tienen el mismo ritmo fundamental que los versos de los poetas conocidos:

*Volava, volava
la gondola nera,
nel mare silente,
legiera, legiera...*

*Si le roi m'avait donné
Paris, sa grand'ville
Et qu'il me fallût quitter
L'amour de ma mie...*

Sólo que los poetas descubren la ley del ritmo popular, y lo combinan, amplifican, y multiplican, seguros de producir siempre la música esencial para sus efectos poéticos.

Esta ley no es otra que la de la distribución regular de los acentos dentro de cláusulas métricas análogas o dentro de combinaciones de cláusulas.

La cláusula nuestra, en vez de tener un número variable y compensable de sílabas, de *duración total* constante, como los *pies métricos* griegos o latinos, tiene siempre un número constante de sílabas con un acento uniforme.

Los tipos simples de estas cláusulas en español no son sino cinco (yambo, troqueo, dáctilo, anfíbraco y anapesto); pero sus combinaciones son múltiples y seguramente no están agotadas todavía, si se toman en cuenta las posibilidades que resultan de las cláusulas *átonas*, que necesariamente se distribuyen también entre las tónicas.

Hasta mediados del siglo XIX los poetas occidentales concibieron siempre el ritmo ligado a la medida y al acento: Dante y Petrarca, Malherbe y Daubigné, Pope y Dryden, Corneille y Racine, Byron y Shelley, Mena y Santilla, Lope y Calderón, Espronceda y Quintana, Hugo y Lamartine, Baudelaire y Verlaine, Mistral y Carducci, siempre sometieron sus concepciones poéticas a la ley del ritmo y la medida. Cuando alguno de ellos, vencido por la lógica o por la paralógica, o por las leyes superiores de la lengua misma, violaba el ritmo, nunca imaginaba haber hecho una gracia, un descubrimiento, un hallazgo, sino haber pecado contra la armonía.

La constancia en el ritmo era el distintivo de una alma poética. En el siglo XIX toma vuelo la audacia de las combinaciones que rompen la monotonía del canto primitivo. Las innovaciones y combinaciones eran antiguas; pero ahora se hicieron sistemáticas. Cada poeta quería crear ritmos nue-

vos, combinaciones estróficas novedosas, sutilezas de armonías apenas perceptibles por oídos delicados y doctos. Y así poco a poco, se abrió paso al verso suelto primero y al verso libre después, y a la prosa poética.

Este fenómeno fué una convergencia múltiple, porque no sólo la poesía se libertó de la monotonía rítmica originaria, sino que la prosa se hizo armoniosa y rítmica y la lengua misma se independizó de la música mediante la generalización de la escritura. Puede decirse que el fenómeno poético fué la consecuencia necesaria de la evolución de la prosa y de la evolución de la lengua. Ya hemos dicho que la lengua misma tiene un ritmo, una música propia, una calidad emotiva que le viene de su propia sonoridad, que el que habla o escribe busca consciente o inconscientemente para la mayor eficacia moral de su discurso.

Los escritores, en prosa se dan cuenta fácilmente de este fenómeno y no sólo pulen su prosa para hacerla más clara, más propia, más precisa, más coherente, en una palabra más lógica, sino que se desvelan por hacerla más gallarda, más elegante, más original, más sonora, más rítmica, más musical, en una palabra más emotiva.

Una página perfecta de prosa literaria resulta así una obra de arte transparente y difícil; para Flaubert, gran estilista, más trabajosa que la poesía más perfecta.

Llegó así la prosa a ofrecer a los poetas un arte nuevo, una música verbal más honda y más llena de posibilidades, un modelo más grande y más libre, y éstos empezaron a menospreciar el ritmo mecánico tradicional y a rendir culto a este ritmo sutil, a esta armonía fugitiva y cierta sin embargo, que los grandes prosadores les ofrecían. El verso libre se acercó sin escrúpulos a la prosa literaria.

Es seguro que contribuyó a este fenómeno de modo decisivo la generalización de la escritura. Hoy día la lengua, sobre todo la lengua superior de la filosofía, de la ciencia, del derecho, de la política, de la gran industria, y del comercio mayorista, es mucho más escrita que hablada, lo que importa que ella se ha independizado espontáneamente de la música primitiva. La vida moderna no da tiempo siquiera para leer en voz alta lo que escribimos, y por consiguiente su música auditiva se nos escapa necesariamente. El trabajo de los poetas para sujetar sus concepciones y sus emociones a un ritmo cualquiera es una pena en gran parte perdida, un esfuerzo vano

y sin objeto, y puede aun muchas veces resultar un obstáculo a la emoción, cuando por respetar la música, se destruyen las imágenes o la coherencia lógica del discurso. Ya Víctor Hugo hace cien años decretó la supremacía del *enjambement* que alarga el verso sobre el hipérbaton, que lo enreda y embrolla. Y evidentemente el *enjambement* destruye el ritmo tradicional mientras el hipérbaton lo conserva rigurosamente.

Cuando ya la emoción no se despierta por el ritmo, sino por las meras imágenes, es lógico que el ritmo sea sacrificado, así como en un tiempo la declamación prescindió de la lira, cuando ésta llegó a ser un estorbo.

La muerte del ritmo no supone la muerte de la gracia. Al contrario: ella se realza y se destaca con menos ropaje y menos artificio.

La gracia es la finura de la línea, la pureza de los conceptos, la delicadeza de las emociones.

Horacio llamó a las gracias, *gratae decentes*, gracias encantadoras. Ellas son la personificación de este tipo de emoción superior que llamamos *gracia* y que es el placer de la armonía y de la delicadeza. Lo grandioso, lo severo, lo heroico, lo profundo, no es gracioso, y lo es por el contrario, lo puro, lo delicado y tierno. La gracia puede hallarse en todas las formas del arte, pero en la obra literaria reside principalmente en la forma leve, insinuada apenas, pudorosa y benigna. La elegancia no es sino la misma gracia, estilizada y mecánica, y consiste también en la levedad y discreción de las formas. La gracia es el fenómeno espontáneo: la elegancia, el que se logra por la victoria del buen gusto.

En uno y otro caso parecen eliminados de la prosa o del verso los elementos duros, vulgares, pesados, groseros, precisos, demasiado expresivos. Ni mucha claridad, ni precisión, ni propiedad, ni lógica excesiva, ni tampoco ritmo regular, novedad, o imágenes audaces. Al contrario: formas finas, eufemismos, palabras sencillas, de prosodia alada, alejadas a la vez de la sabiduría profunda y de la grosería vulgar, que no sacuden el alma con violencia y ni siquiera con profundidad. Un ejemplo de gracia es aquel poema de Darío: *Margarita, está linda la mar. . . .*», y aquel otro del Marqués de Santillana:

*Moça tan fermosa
non vi en la frontera,
como una vaquera
de la Finojosa.*

Pero la ley estética suprema, aquella cuya eficacia es máxima para producir una obra literaria perfecta, duradera y honda, cada vez más bella para el individuo mismo y para las generaciones; es la ley de la armonía interior.

Consiste ella en la capacidad genial del artista para hacer una síntesis suprema de todos los elementos estéticos, sentimientos, pensamientos y formas, concurrentes todos a una unidad moral imperturbable. En la obra maestra todo concurre a la emoción profunda: la generosidad de los sentimientos, el pensamiento lógico, la fantasía creadora y la maestría de las formas. Parece en ellas haber cesado la batalla caótica y tremenda del sentimiento y de la lógica, de la lógica y la paralógica, de la fantasía y de la forma. No hay ninguna verdadera obra maestra que no dé esta sensación de plenitud, de perfección de pensamiento y de armonía.

Forzoso será que alguna jerarquía mental coordine tanto elemento disímil, ordinariamente anárquico. Los poetas mediocres enamorados de la forma, a ella sacrifican todo: sentimiento y pensamiento y hasta la fantasía; los sabios mismos, analíticos y dispersivos, sólo buscan la verdad efímera, y someten a su tiranía sin rumbo las formas y el sentimiento. Sólo los genios comprenden que la subjetividad nace de la emoción y tiene su fin supremo en las formas superiores de la emoción, y por eso sólo ellos se acercan a la armonía estética, que supone subordinación de las formas a la fantasía, de la fantasía a la lógica y de la lógica al sentimiento. Homero y Virgilio, Dante algunas veces, Goethe a menudo, han conseguido dar con la palabra esta suprema sensación de armonía.

Por eso la poesía más grande, la que resiste victoriosa a la traducción, que mutila y estropea sus formas, y a la evolución filosófica, que desacredita sus conceptos, es la poesía religiosa, cuyo sentimiento humano parece eterno: el Eclesiastés de Salomón y el Padre Nuestro de Jesucristo.

X. MISION SOCIAL Y MORAL DEL ARTE LITERARIO

El pensador Durkheim ha caracterizado los fenómenos sociales por su predominio invencible sobre el individuo. Cuando un fenómeno de la convivencia social, superficial o profundo, afecta a un miembro cualquiera de una colectividad, sucede muy a menudo que el individuo no puede sustraerse a él, y

al contrario él lo vence y lo domina. Tal fenómeno es indudablemente un hecho social. Hay formas del sentimiento, del pensamiento y del lenguaje, instituciones jurídicas y políticas, costumbres y modas y hasta enfermedades y vicios, que son más fuertes que toda razón, que toda lógica, que todo esfuerzo individual. La evolución crea, modifica y hasta hace desaparecer muchos de esos hechos, pero en una época dada o en un lugar determinado, su tiranía se impone al individuo, como el medio biológico se impone al ser vivo y lo obliga a adaptarse a él so pena de perecer.

No sólo el gobierno y la guerra, la moneda y la ley son de estos hechos, sino con mayor razón otros más profundos, como la lengua y la literatura. De origen individual, como casi todos los hechos sociales, se desarrollan después con relativa prescindencia de los individuos mismos y perduran a través de las generaciones con tal que el cuerpo social no haya perdido su continuidad con ellos.

De los fenómenos sociales sin duda alguna el más importante es el lenguaje, más importante aún que el pensamiento mismo, porque es anterior a él y porque es el andamiaje indispensable para su desarrollo y complicación superiores. Además el lenguaje es el conservador de todos los tesoros intelectuales, morales, religiosos, estéticos, políticos, jurídicos, industriales, de la humanidad. Lo que no habla carece de valor para el hombre, y por eso cuando se descubre algún monumento prehistórico mudo, el hombre se empeña en interpretarlo y en atribuirle una expresión cualquiera.

Emanada de la forma más alta del lenguaje, que es la lengua viva, fonética o escrita, cuya forma superior y trascendente es aún, la literatura es también un fenómeno social, una creación indudable del concurso colectivo, no sólo del presente sino sobre todo del pasado social.

Aunque el artífice literario, poeta o pensador, sea un individuo, la verdad es que su obra no principia en él. El es sólo un intérprete de sentimientos y de ideas sociales cuyo destino es también social. Dedicar la maravilla de la mente y de la palabra a la difusión de conceptos absurdos o de sentimientos regresivos o zoológicos, es decir a una función plenamente individualista sin conexión con el medio de donde el artífice procede y al cual todo lo debe, es una aberración aún mayor que la de malgastar los tesoros materiales de la especie humana so pretexto de una propiedad individual absoluta y sin fre-

no. Si en materia jurídica no aceptamos que la propiedad civil haya sido creada y la proteja la ley para dañar a la sociedad misma que la ampara, menos aceptaremos que la riqueza del espíritu y de la palabra se destinen a extraviar o a corromper a la especie misma sin cuyo concurso milagroso y milenario no existirían el pensamiento lógico, ni la emoción benigna, ni mucho menos las formas estupendas del lenguaje. Un estudio somero y objetivo de la vida social y sobre todo del pasado de la especie, nos hace ver la infinita pequeñez del hombre ante la Humanidad, que es su madre y su maestra. Las más grandes individualidades, en santidad, en heroísmo, en filosofía, en ciencia, en arte, en capacidad industrial o política, nunca han llegado a prestar a la Humanidad misma servicios siquiera comparables con los beneficios que de ella recibieron, y por consiguiente cuantos esfuerzos hagamos por conocerla mejor, amarla más profundamente y servirla con mayor eficacia, no alcanzarán jamás a pagar nuestra deuda de gratitud para con ella. ¡Cuánto más desperdiciar sus propios tesoros, materiales o espirituales, en dañarla, extraviarla, o corromperla!

Es por lo demás un hecho objetivo que los seres vivos manifiestan siempre una finalidad, individual o social, en todas sus reacciones, y no escapan a esta ley los fenómenos sociales como el pensamiento, el lenguaje y el arte.

Lo lógico, lo normal, es que esta finalidad sea superior, sea social, contribuya a la armonía y a la felicidad del medio social, a incrementar su riqueza espiritual o moral, a aclarar, regularizar y sistematizar su pensamiento, a armonizar y a dignificar la vida, y no a desperdiciar esa riqueza, a oscurecer el pensamiento, y a sembrar entre nuestros hermanos la degradación, el odio y la miseria.

Ningún esfuerzo singular o colectivo se justifica socialmente para el mal. Por instinto la sociedad misma los reprime cuando llegan a ser criminales, esto es gravemente perturbadores de la armonía colectiva, y antes por el contrario, aunque nos equivoquemos, tratamos siempre de hallar un justificativo social para todos nuestros sentimientos, pensamientos y actos. Justificamos nuestro propio egoísmo mostrando lo que pueda haber en él de generoso, justificamos nuestros errores lógicos tratando de demostrar que la verdad, por lo menos en parte nos acompañaba, y justificamos nuestra acción misma por los beneficios que ella reporta a nuestros amigos, a nuestra fami-

lía, a nuestra patria, a nuestro partido; a nuestra raza y a la Humanidad misma.

No escapa, no puede escapar a esta ley la obra estética; ella es social y no puede tener sino una justificación y un destino sociales. Ella no puede valer si no acrecienta la armonía, la dignidad y la dicha en la familia humana. Y así es verdaderamente, salvo extravíos tan deplorables como los que se advierten a veces en los abusos de la riqueza, del poder o de la inteligencia misma.

En la lengua misma los extravíos y los abusos no prevalecen porque el instinto social anónimo es muy fuerte y vence a la arbitrariedad presuntuosa o maligna; pero en el arte los intérpretes son verdaderos acumuladores de la materia estética, órganos poderosos de su distribución, y pueden caer y caen en todas las aberraciones de los poderosos de la tierra, los sabios, los ricos y los gobernantes, cuando no los disciplina un profundo sentimiento social,

Tales abusos son muy graves porque el poder de la riqueza intelectual, de la creación estética, es infinitamente más grande que los tristes poderes de la riqueza material o del gobierno político.

El embrujo literario, la sugerencia poética, la magia de la oratoria, la convicción de la novela, la persuasión del ensayo, sin contar la evidencia invencible de la obra científica, penetran de una manera sutil y profunda en las masas populares: avivan o regulan sus emociones, modifican o enriquecen su pensamiento, deciden o enervan su voluntad, y siembran una semilla impalpable y fecunda de toda clase de procesos subjetivos que más tarde se florecen en nuevos sentimientos, nuevos pensamientos y nuevos actos y en una resonancia inextricable de nuevas y nuevas obras que van multiplicando al infinito las más infinitesimales vibraciones.

La verdad y el error, la lógica y la paralógica, el impulso generoso y el menguado, lo constructivo y lo deletéreo, alienta y bulle en la literatura universal y va modificando el alma de los pueblos. Poner un dique a este torrente irresistible es una quimera insensata, y lo único sensato que pueden hacer los hombres superiores es aprovechar la fecundidad infinita de las almas para sembrar en ellas la semilla del bien.

Pero erraría gravemente quien imaginase que esa semilla del bien reside sólo en la verdad, en las ideas lógicas y positi-

vas, que sólo éstas resultan eficaces para la transformación y progreso de los espíritus.

La fantasía paralógica, los sentimientos estéticos, la poesía pura, la convicción profunda hija del sentimiento irreflexivo, no sólo son más fuertes, más activos y más constantes que la verdad y que el concepto lógico, no sólo seducen más las almas y las cautivan y las deciden, sino que invaden victoriosamente los dominios del pensamiento lógico, lo preceden en el descubrimiento y en la propagación de la verdad, lo animan y poetizan, y hasta lo reemplazan con ventaja en su tarea de crear convicciones y estimular el progreso social.

Por eso la bella literatura, y sobre todo la literatura intermedia entre la lógica y la paralógica, de que antes hablé, es un hecho social de la más alta importancia. Para apreciar en su magnitud la trascendencia de su obra social, basta mirar el panorama de la novela contemporánea y meditar en su eficacia demolidora de prejuicios y regeneradora de los conceptos de convivencia social. No han sido ciertamente los pensadores abstractos, cuyas obras abstrusas y secas apenas si se leen, los que en menos de cien años han sacudido y modificado el alma de los pueblos; han sido los novelistas y los críticos, los ensayistas y propagandistas, los oradores y los publicistas, los que han hecho llegar el nuevo evangelio a las masas ignoras, los que han creado la fe nueva, los que han purificado los espíritus y han encendido las almas con un soplo de heroísmo nunca antes igualado, ni en las épocas de fanatismo religioso.

El triunfo de la lógica es indispensable. En él consiste en gran parte el progreso, la victoria del hombre sobre el medio.

El hombre no tiene otro instrumento de predominio que sus valores subjetivos, entre los cuales la inteligencia ocupa un lugar eminente.

La naturaleza no es lógica. Ella no razona. Se determina por leyes mecánicas inmutables, que obran sobre los seres individuales con tal cúmulo de factores opuestos, que su conducta resulta siempre problemática, a pesar de lo inflexible de las leyes naturales.

El hombre necesita entender los hechos complejos, aislar sus elementos, y formular las leyes de la naturaleza. Cuando las descubre, llega a dominarla como un rey, porque introduce su lógica soberana en las apariencias del mundo, y luego la aplica prácticamente en todo lo que queda a su alcance. Trata de imponerla en su lengua, en su filosofía, en su ciencia, en su arte,

en sus conceptos, en sus sentimientos, en su industria, en su política, en su vida social, porque constata que a medida que su lógica vence al ilogismo ciego de la naturaleza, se acrecienta su bienestar mental, moral y práctico.

Está muy lejos de haber llegado el hombre, sobre todo la masa humana, a esta victoria de la lógica en todos los dominios del espíritu. Mucho queda por andar todavía, y nunca llegará al dominio perfecto. Su poder es precario aun en las mentes superiores. Fuerzas invencibles, más antiguas y resistentes que la inteligencia misma, se oponen a que la razón las venza y las domine. El sentimiento resiste al análisis, e invade la inteligencia, el lenguaje, la filosofía y la literatura. Podemos ser razonables para conocer el mundo y para dominarlo; no lo seremos nunca para subordinar lo primario y fundamental, el sentimiento íntimo, a una razón que pretenda independizarse de él.

La mayor sensatez consiste en subordinar la razón al sentimiento, sin violencia inútil, como es siempre el fenómeno normal.

Y aun el anormal, en que la pasión se exalta y arrolla a la inteligencia, la cual se pone a su servicio como una pobre esclava. Cuando ella es débil, se ofusca y debilita, no puede sostener el combate de la pasión exaltada, y sus construcciones lógicas se hacen fragmentarias e inciertas. Las lagunas de la inteligencia se llenan con fantasías vivaces, y el hombre pierde la razón. Es el loco, el demente, el cual no carece de inteligencia ni concibe ilógicamente, pero forma cuadros mentales en que una paralógica invasora y elocuente, hace precaria, incierta y aun falsa la representación del mundo.

Si una crisis semejante de pasión exaltada y constante, tiene a su servicio una inteligencia superior y coherente, ésta no se ofusca, no se paralogiza, no toma su fantasía por realidad, si no que al contrario, investiga, compara, construye, destruye, analiza e integra sin perder de vista el mundo y llega a descubrir verdades nuevas, y trascendentes, de esas que llamamos geniales.

A causa de esta semejanza íntima del mecanismo del genio y la locura han creído algunos que sean una sola y misma cosa. Su diferencia es empero profunda: en la locura una inteligencia inferior a la pasión, naufraga en ella y confunde la fantasía con la realidad; en el genio una inteligencia superior a la exal-

tación pasional, es capaz de desprender la verdad lógica de la fantasía paralógica de los demás.

Por eso la locura es más común cuando las pasiones exaltadas son egoístas o zoológicas, cuya violencia nada es capaz de detener, sino su propia satisfacción o su fatiga; y el genio lo es cuando la exaltación es generosa o social, porque ésta raras veces adquiere una violencia tal que deje a la inteligencia perdida en la maraña de su fantasía.

Genios y locos y hombres normales se exaltan y se calman buscando la dicha, la felicidad, la satisfacción suprema, aspiración eterna del individuo y de la especie.

Para conseguirla de una manera lógica conviene sin duda comenzar por conocerla.

¿Qué es la felicidad?

He aquí una pregunta desde hace muchos siglos sin respuesta adecuada.

Aristóteles, el maestro de los que saben, ensayó una definición de realización imposible: dijo que la felicidad es el goce completo de un bien perfecto.

Es pues una emoción, pero sólo la parte grata de ella, el placer, el goce, a condición de ser completo, nunca interrumpido y a condición de que su objeto siempre sea un bien, un bien perfecto, sin falla alguna. Tal goce completo, indefinido, sin fatiga no es propio del hombre, y el bien perfecto, ideal, no es tampoco cosa de esta tierra, ya que la perfección es una mera noción abstracta.

Para Epicuro la felicidad reside en el goce moderado de todos los placeres. El no distingue calidades, pero sí sujetos del goce. El cerdo no tiene los mismos placeres que el hombre, pero el uno y el otro son felices a su modo gozando sin exceso el placer que necesitan. Para este griego la fatiga, el fenómeno social, el mundo subjetivo, la conciencia misma no parecen existir para apreciar la dicha. Un goce moderado y honesto, una serenidad inteligente en los placeres todos, bastan para alcanzar toda la pobre felicidad que el hombre puede gustar sobre la tierra.

El cristianismo la negó rotundamente. Este es un valle de lágrimas, incompatible con la dicha. La felicidad sólo puede hallarse en la otra vida, contemplando y amando a Dios eternamente.

Sin embargo la felicidad no es un mito y muchos hombres

la han alcanzado y todos pueden lograrla, y por momentos tal vez no hay nadie que no la haya gozado alguna vez.

Ella no es otra cosa que la sensación de plenitud emocional, que se produce transitoriamente en la exaltación subjetiva, y también ordinariamente en la vida cotidiana cuando la vida que vivimos es armónica con la vida que soñamos, cuando el mundo subjetivo y el mundo objetivo están en pleno acuerdo, sin choque ni violencia, de modo que nuestros actos, nuestra fantasía, nuestros pensamientos y nuestros sentimientos forman una unidad perfecta, una armonía duradera, que persiste a pesar de las alternativas del placer y del dolor, de la contemplación y de la meditación, de la admiración y de la creación, de la actividad y del reposo.

Esta armonía, que no excluye ni los dolores ni los fracasos, ni los errores, ni la pasividad, sólo se consigue cuando la disciplina mental ha logrado subordinar los actos a la fantasía, la fantasía a la razón, la razón al sentimiento, el sentimiento a la conciencia; lo que implica sin duda también subordinar el egoísmo al altruísmo, ley suprema de la felicidad humana a la vez objetiva y subjetiva.

Muy lejos me llevaría el desarrollo de esta idea y prefiero dejarla como un postulado demostrable en mejor ocasión. Por ahora quiero limitarme a observar que cualquiera que sea el concepto de felicidad que uno prefiera, la obra literaria propende vigorosamente a su logro.

Porque si ella consiste en el goce completo de un bien perfecto, los más perfectos de los bienes de la tierra son los bienes estéticos, en que la emoción sublimada no se altera ordinariamente por las miserias materiales. Si ella es el goce moderado de un placer honesto, la obra literaria lo procura indudablemente a todos los mortales, y si consiste en la suprema armonía del mundo subjetivo con el objetivo, ella en su esfuerzo milenarío va modificando directamente el primero, el mundo subjetivo de la inteligencia y de la emoción; y modificando también indirectamente el mundo real, por la necesaria reacción sobre él de una inteligencia cada vez más clara, más cierta, más positiva y más simpática, y realizando así progresivamente esa suprema armonía de la realidad y del ensueño.

Panamá, 6 de Agosto de 1936.