

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FILOSOFIA

Y

LETRAS

*REVISTA DE LA FACULTAD
DE FILOSOFIA Y LETRAS*

3

JULIO — SEPTIEMBRE

1941

IMPRESA UNIVERSITARIA

FILOSOFIA Y LETRAS

REVISTA DE LA FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA
UNIVERSIDAD N. DE MÉXICO.

PUBLICACION TRIMESTRAL

DIRECTOR:

Eduardo García Maynez.

Correspondencia y canje a Ribera de San Cosme 71.
México, D. F.

Subscripción:

Anual (4 números)

En el país.....	\$7.00
Exterior.....	dls. 2.00
Número suelto.....	\$2.00
Número atrasado.....	\$3.00

Sumario

FILOSOFIA

	Págs.
Antonio Caso <i>Los valores estéticos</i>	11
Oswaldo Robles <i>Esquema de ontología tomista</i>	35

LETRAS

Alfonso Reyes <i>Hermes o de la comunicación humana</i>	49
---	----

HISTORIA

J. A. de Solalinde <i>Las ideas de Ortega y Gasset sobre la Edad Media</i>	79
J. Ramírez Cabañas <i>Los macebuales</i>	119

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

Filosofía

Juan de la Encina <i>Espacio y tiempo en el arte actual.</i> (Leopoldo Hurtado)	127
Joaquín Xirau <i>Diálogos en el Limbo.</i> (George Santayana)	130

Letras

Julio Jiménez Rueda <i>Grandeza Mexicana y fragmentos de El Siglo de Oro y El Bernardo.</i> (Bernardo de Balbuena)	133
Francisco Monterde <i>Biografía de Fernán González de Es-</i> <i>lava.</i> (Amado Alonso.)	136

Historia

Agustín Millares Carlo	<i>Historia de los indios de la Nueva España. (Fray Toribio de Benavente, o Motolinia)</i>	140
Edmundo O'Gorman	<i>Sobre las justas causas de la guerra contra los indios. (Juan Ginés de Sepúlveda)</i>	142
José Rojas Garcidueñas	<i>Historia de la historia en el mundo antiguo. (James T. Shotwell)</i>	146
Noticias		151
Publicaciones recibidas		153

Los Valores Estéticos

CAPITULO I

Unidad de los Elementos Artísticos

La melodía equivale, en música, al dibujo en la pintura. Del mismo modo que hay grandes dibujantes en la historia del arte, hay grandes melodistas en la historia de la música. El predominio del dibujo sobre el colorido desequilibra el arte pictórico; como el predominio de la melodía sobre la armonía desequilibra el arte musical. Ingres, equiparado a Delacroix, es símbolo del predominio del dibujo; como Bellini equiparado a Wagner es símbolo del predominio de la melodía. Las obras de Ingres no son supremas por la debilidad de su colorido (por ejemplo, el San Juan de nuestra Academia de San Carlos. Lindísimo dibujo; adorable figura de adolescente; pero colorido opaco, inferior, al menos deficiente). Lo propio Bellini, autor de maravillosas melodías como la "Casta Diva" de *Norma*. Pero la armonía en Bellini es débil, monótona, inferior. Wagner, tratando de la armonía de los operistas italianos de su época, la califica de acompañamiento "con la gran guitarra". (Donizetti, Rossini, Bellini, Verdi.)

Delacroix fué un pintor genial semejante en su colorido a Berlioz y a Wagner. La orquesta de Berlioz y de Wagner es estupenda, como el colorido de Delacroix.

No obstante, quien no sabe dibujar no puede ser pintor; como quien no puede imaginar temas melódicos originales, no es músico. La melodía

es invención, como el dibujo. Agregad al poder melódico de un Beethoven su ciencia de la armonía, y tendréis el Genio.

Del mismo modo que los colores del iris forman la paleta del pintor, las notas de la escala forman la lira del músico. (El cabalístico número siete.) Modular es ser artista; la modulación, la transición, constituye el secreto íntimo del arte. Chopin fué uno de los grandes maestros de la modulación musical; los Preludios y las Mazurcas —sus obras maestras— son ejemplos perdurables de los recursos del ingenio musical en la gracia de la modulación. También Debussy fué otro de los artistas de la modulación musical. Su producción, llena de transiciones indescriptibles, como el agua que fluye y murmura, es la modulación misma.

La armonía se refiere al tono, a la tonalidad. Los tonos, mayores y menores, engendran por su síntesis la armonía. El tono mayor es, según Schopenhauer, algo que asienta con firmeza al espíritu sobre segura base que lo satisface; el tono menor es un anhelo insatisfecho, un deseo no colmado, un movimiento interrumpido; algo inconcluso, que no exhibe su finalidad, que dice los momentos espirituales no definitivos; por eso, si se pasa del tono menor al mayor, se experimenta alivio.

Pero la armonía, con su complicada edificación, ha hecho de la base acústica de las tonalidades, algo como un mundo equiparable al Cosmos regido por las leyes de la naturaleza. Sin armonía no hay música suprema; como sin claroscuro no hay modulación pictórica. El colorido de la orquesta de un Rimsky-Korsakov es fruto de una natural facilidad de pensar lo musical por imágenes sintéticas. Así también Wagner; así Berlioz. La orquesta es el órgano genuino del armonista; como es el canto la estructura intrínseca de la melodía; mas no hay que pensar que se ha menester disponer de una gran orquesta para ser un gran armonista. Mozart poseyó su pequeña orquesta insuperable. El cuarteto clásico es el símbolo perfecto de la música.

El ritmo no es exclusivamente musical, sino universalmente estético y cósmico. El Universo entero es ritmo. Toda vibración es rítmica. Un sonido es ya un ritmo; cada vibración es casi como la anterior y la siguiente; pero no es ni la anterior ni la siguiente. Por ello empiezan a ser y cesan de vibrar los sonidos. Sonar es pasar del silencio al silencio. Carlyle ha escrito: "hay que elevar altares al silencio". El tiempo es oro —agrega el filósofo inglés—; el silencio, eternidad.

La ornamentación siempre es rítmica. El pintor como el músico, el escultor como el arquitecto, ritman. "El hada armonía ritmaba sus vuelos", cantó Rubén Darío. La selección de los ritmos cósmicos que se conjugan en cada obra de arte, es uno de los prodigios de la inteligencia estética. Rítmicas son las columnatas de los templos griegos y egipcios; rítmico el movimiento de las figuras en los suntuosos frescos venecianos; rítmico el ímpetu de la Victoria de Samotracia; rítmico el maravilloso "allegretto" de la octava Sinfonía... El arte negro, de donde procede lo fascinante de la música yanqui, es esencialmente rítmico: un ritmo de lujuria palpitante o de primitiva acción vital.

El timbre. Esto constituye el arcano de la materia en la música. La calidad y la disposición estética de la materia. Sin un elemento sensible, en opinión del gran filósofo del Arte que fué Hegel, no es concebible, siquiera, la producción estética. El arte expresa sensiblemente las ideas; a diferencia de la filosofía, que se refiere al puro elemento abstracto del pensamiento. Si una obra de arte, sea cual fuere, tiende a decir sólo ideas puras, es de fijo una obra inferior. ¡La metafísica está bien en Platón, no en Sófocles!

Como el mármol, la piedra, el bronce, el barro, la madera, el oro, el marfil y las piedras preciosas dicen su secreto esencial en la obra del escultor; como el aceite o el agua conspiran con la idea del pintor, así también la calidad de la materia se comunica al músico. La interna disposición y la estructura material de una garganta humana, forman la belleza de una voz de barítono o de mezzo-soprano. El metal de los tubos y la madera de las cajas de resonancia de un órgano, la sabia arquitectura finísima de un Stradivarius, el sonido sutil de un piano, la cualidad de una flauta o de un oboe, y aun la misma piedra que se queja en la "quena" del indio peruano, son la noble aportación de la materia a la Belleza, sin la que el Arte es imposible.

Porque el Arte es como el mundo y el hombre, una síntesis de espiritualidad y materialidad. Los elementos artísticos revelan en ella su unidad. En cada época histórica, la poesía, la música, la pintura, la escultura y la arquitectura se alimentan con el mismo soplo estético, y sólo difieren en sus medios de expresión; en el fondo se trata de un solo valor universal, diversamente expresado por el genio de cada artista.

CAPITULO II

Teoría Simbólica del Arte

Inquiramos qué es un símbolo. Parece difícil responder, desde luego, a la pregunta. En efecto lo es. ¿Quizá nunca se conteste, definitivamente, a la interrogación inquietante, porque la existencia entera es un símbolo, cuyo significado investiga la filosofía, en una tarea infinita!

Platón, en el "Fedro", relata el bello mito de las cigarras, diciendo que éstas eran hombres y se dedicaban a cantar, antes del nacimiento de las Musas. Su pasión por el canto era tal, que les hizo pasar de la vida a la muerte, sin darse cuenta del tránsito, en el embelesamiento de su actividad favorita. Concedieron las Musas el privilegio de no necesitar alimento para vivir; por esto las cigarras (preferentemente amadas en la literatura griega, tanto por la lírica como por la filosofía, y así de Anacreonte como de Platón) pasan su vida melodiosa sin que para subsistir hayan de reclamar sino las gotitas de rocío de cada madrugada. Su misión estriba en hacer saber a las Musas, quiénes, entre los hombres, las honran con mayor dedicación en las ramas del Arte, que las hijas de Apolo presiden. El mito platónico del "Fedro" es un símbolo. La finalidad del símbolo consiste en expresar por medio de algo corpóreo y visible, el significado de lo incorpóreo y lo invisible.

Todas las artes revisten carácter simbólico, en razón de su esencia; porque como dice Hegel, sin un elemento material y sensible, el arte no se puede concebir. La lógica usa de signos. El arte, de símbolos. Los signos lógicos exhiben significaciones elementales; pero el Arte no puede ni quiere alcanzar la clarividencia de la lógica pura. Es idea y sentimiento, a la vez. Por tanto, precisa que el elemento sensible en Arquitectura, como en Música o Poesía, revele o haga presentir algo que no es tangible ni material; algo que, como no se puede declarar, apenas se sugiere.

El símbolo estético dice lo espiritual por lo sensible y material. Expresar lo sensible por lo sensible, sin dificultad se concibe; pero la esencia del símbolo reside en la expresión, por lo sensible, de lo inmaterial. Así en el mito del "Fedro", se atribuye a los individuos dedicados al culto de las Musas, el canto de las cigarras... Terpsicore, que rige la danza;

Erato, que inspira la poesía sutil; Caliope, la de mayor edad, que evoca los afanes épicos, y Urania, la más joven, la musa de la Ciencia... ¡Todas se complacen con el armonioso son de las cigarras!

El símbolo es, como el hombre, un alma en un cuerpo. El arcano de las relaciones entre lo espiritual y lo material en el individuo humano —¡ Individuo, esto es, lo que no puede dividirse!— es el mismo que el de las relaciones de la intuición y la expresión estética. La Materia y la Forma unificadas en el sér. El cuerpo manifiesta el alma. ¿En qué se parecen entre sí?... ¿En qué se parece la palabra a la idea?... Aparentemente, en nada. La palabra es rumor, vibración; la idea no es rumor ni sonido. La palabra es algo sensible: un sonido que reviste un significado; la idea no lo es. No obstante, se puede definir el arte diciendo que es el empeño insaciado e insaciable por simbolizar lo que no puede expresarse. En presencia de toda obra de arte nos hallamos ante un símbolo; como ante el misterio de la criatura humana. Por esto dijo Novalis: "El hombre es una revelación en la carne; tocamos el Cielo con las manos cuando las ponemos sobre un cuerpo de hombre". El arte dice lo invisible en lo visible, lo ideal en lo real, lo espiritual en lo material. Todo arte es simbólico. El símbolo declara la potencia y la limitación artísticas. Su problema es un problema eterno; porque jamás podrá declarar, con plenitud, lo ideal en lo real; porque nunca la materia se transfigurará en Espíritu.

Decía Joubert que mientras una palabra se parece más a una idea; en tanto una idea se asemeja a una alma y una alma se acerca a Dios, más excelentes son palabra, idea y alma. Este es el secreto simbólico del Arte; hacer de la palabra misma idea y sentimiento; y de la idea, espíritu. Música, Danza, Poesía, Arquitectura, Escultura, Pintura, todas luchan por someter el espacio a la hegemonía del tiempo y la conciencia. Toda obra artística pone lo inefable en la expresión, y declara el enigma en la plástica y el ritmo. De aquí la proximidad magnífica del Arte y la Religión; por esto han venido desarrollándose, conjuntamente, desde los albores de la Cultura. En el fondo, el simbolismo es liturgia, como el poema.

Acerquémonos a un templo cristiano, al bello Sagrario metropolitano de la ciudad de México, por ejemplo. Este precioso ejemplar del arte nos declara el sentido de su fábrica en su propio valor simbólico. En su fachada compleja, exhibe imágenes de santos, columnillas, hornacinas, molduras, etcétera. El enjambre reviste un significado. Si penetramos al interior, la planta de la edificación es también un símbolo. Todo en el monumento está

dispuesto para engendrar, en nuestro ánimo, un sentimiento de asombro religioso y de fruición estética. Las Musas alientan ahí, en torno del milagro cristiano, como en el mito de Platón. Lo sensible dice lo inmaterial y lo divino. ¡Esas piedras poseen un alma, formulan, expresivamente, una intuición inconfundible!

Ahora se percibe la dificultad inherente al Arte. Si el artista extrema su indeclinable posición expresiva, aleja lo sensible de lo ideal. La palabra excesiva, inútil, se convierte no ya en vehículo de la idea y el sentimiento puros, sino en retórica manifestación carente de sentido. Entonces el espíritu se ofusca en el vano rumor de la palabra, y la plástica y el ritmo no dicen el pensamiento. Pero si, en el extremo contrario, igualmente posible, lo expresivo se subordina sólo al orden lógico estricto, al pensamiento racional puro, el arte se convierte en metafísica abstracta o en dialéctica. El sentimiento, preciosa e indispensable esencia, se evapora; el alma huye de la idea rígida, y al cálido esplendor de la fantasía se substituye la simple dicción indiferente, sin colorido, sin vida ni espontaneidad artísticas.

¿Qué ha pasado, en suma? . . . Es que el símbolo, organismo y estructura del Arte, "virginidad de la expresión", como diría Henri Bergson, ha desaparecido. La palabra ha de acercarse a la idea, aproximando la eufonía exterior a la interna armonía que expresa; como en el verso imperecedero de Manuel José Othón, que, según Alfonso Reyes, muestra la soledad de los desiertos de San Luis Potosí:

La parda grulla en el erial crotora. . .

Evócase la desnudez de la comarca desértica, al crotorar la grulla. La idea y el sentimiento del paisaje se unifican con la expresión perfecta. ¡Joubert diría que la palabra se volvió alma y pensamiento!

Símbolo es la arquitectura clásica, erigida para que los dioses del Olimpo la habiten. La escultura griega, como diría Hegel, nos da en la regularidad y armonía de sus figuras, "la forma inmanente del espíritu"; pero no logra su materialidad declarar el desenvolvimiento de la idea. La pintura reduce, entonces, las dimensiones materiales al símbolo del plano, el claro-oscuro y el colorido, que acercan el mundo físico a lo inespacial del espíritu; la música suprime, con la melodía, la armonía y el ritmo, su relación con la luz; nos hunde, simbólicamente, en el tiempo puro; y la palabra, al fin, ya impregnada de pensamiento, es el órgano del simbolismo poético. . .

En el fondo, el problema del Arte no puede hallar solución que sea definitiva; de aquí su constante movimiento; de aquí, también, la eficacia perdurable del genio.

CAPITULO III

Estética de la Forma

Nada más interesante que el estudio de las formas estéticas del lenguaje musical. Cuando el gran florecimiento de la Pintura no tiene ya el alto relieve de la gran época del barroco ni del Renacimiento, la Música —sobre todo la música sinfónica— alcanza su máximo esplendor. Es el gran siglo de la música polifónica; y ésta tiene una forma fundamental: la sonata.

La sonata es un organismo musical predilecto, que recuerda otras formas artísticas privilegiadas, también, en las demás artes (tanto en las del diseño como en las literarias). ¡Maravilla la predilección constante de la humanidad por ciertas formas! Esto hace ver en la forma pura un elemento estético de importancia notoria. Es el caso, en Arquitectura, de la pirámide y la columna; también de ciertas formas, de ciertas estructuras literarias: por ejemplo, la octava real de los poemas épicos, y el soneto, cuya estructura no cambia a través de los siglos, e incorpora constantemente belleza, en el tiempo que media entre Dante y Rubén Darío.

La ojiva —en el arte por antonomasia así llamado, ojival— y los motivos de la decoración (como el acanto que, principalmente, en el siglo del rococó, se contorsiona y retuerce por modo extraordinario, graciosísimo, en los muebles Luis XV) son formas privilegiadas, relicarios de valor estético propio, en donde la humanidad ve realizarse algo que es lo que insinuó el poeta, inspirándose en el Evangelio: “poner vino nuevo en odres viejos”.

Resulta importante meditar sobre la autarquía de la sonata, que es, para la Música, como el soneto para la Poesía. Claro está que no permanece inalterable; pero significa indudablemente, en sí, un valor de pura belleza formal. Se piensa en la Idea platónica, en el paradigma, cuando se recuerda la sonata: forma que se modifica, pero que, no obstante, guarda un claro valor en su esencia, según se puede comprobar estudiando de un

modo sintético su evolución, y equiparándola con la evolución de la sonata magna para orquesta, como definiríamos la sinfonía.

Una sinfonía es, en efecto, una sonata magna para orquesta. Es decir, que la misma forma, la forma musical de la sonata, modela la sinfonía, y no sólo ésta, sino también el "concierto". Por tanto, las diversas formas subsidiarias se caracterizan en torno de la forma central: la sonata. El "duo", el "trío", el "quatuor", etc., son las formas subsidiarias. Cuando en la sinfonía desempeña cierto instrumento un papel preponderante, se tiene el "concierto".

Felipe Manuel Bach, el segundo hijo de Juan Sebastián Bach, es el creador de la sonata —hasta donde puede decirse que un hombre solo puede ser creador de una forma estética— porque tiene antecedentes, en el mismo Juan Sebastián y los músicos italianos.

¿Qué es la sonata en sí? Una serie de trozos musicales de índole distinta, pero concebidos para oírse consecutivamente. La primera y la última parte de la sonata se redactan en el mismo tono. Las sonatas pueden ser regulares o irregulares; constan, conforme al canon, de:

I. El allegro;

II. El andante (que puede ser substituído por el adagio); y

III. El final. Pero, en la forma austríaca, se intercala, generalmente, un "minuetto" entre el primero y el segundo tiempo, o bien entre el segundo y el tercero. Una sonata de Haydn consta de "allegro", "andante", "minuetto" y final. La obra de los dos músicos austríacos, Haydn y Mozart, es la obra central de formación en la composición de la sonata. Su antecedente está, empero, en los músicos alemanes e italianos ya nombrados.

La obra de la sonata clásica se realza con el rococó musical de ambos grandes ingenios. Curioso es observar cómo jamás pudo superarse la obra de los dos clásicos austríacos. Para algunos musicógrafos, Haydn es el genio creador de la sonata y la sinfonía. Su obra es abundantísima, estu-penda, tocada de un dón: la alegría. Nada pudo nunca entristecer a Haydn. Vivió consagrado al gozo; tomó la vida por el lado de la luz, a pesar de las desavenencias domésticas que tanto lo persiguieron. Se diría que, bajo la peluca del célebre músico, se cobijaron los pájaros de Aristófanes. Su obra está "llena de gracia". Y en este estado de gracia plena, produjo el abuelo de la peluca sonora, sinfonía tras sinfonía, ¡hasta llegar a un centenar, y más!...

Mozart vino después; pero ambos fueron contemporáneos; de modo que Haydn pudo imitar a Mozart. Cuando se trata de Mozart, el recuerdo de un ágil "rondó", el paso alado de una "fantasía", el arte de desarrollar un tema musical, incomparablemente, y la inexhausta capacidad de invención, ¡todo es uno! Los geniales artistas austríacos habían llevado a su máximo la expresión del género sinfónico. ¿Quién, después de la célebre sinfonía "Júpiter", podría pensar en una nueva creación, dentro del mismo orden estético? ¡Entonces adviene Beethoven, comparable con Miguel Angel en la Escultura, donde éste realiza una culminación y prepara la decadencia!...

Beethoven concibe también la sinfonía sobre la pauta de la sonata. No hay para qué tratar de las sonatas beethovianas. ¿Quién no puso en el "Rayo de Luna" o la "Apasionata" las más caras vivencias de su ánimo? ¿Quién no recuerda aquella otra magnífica sonata inolvidable, en que se entabla la lucha del piano y el violín, a ver quién triunfa en fuerza, en vibración, en claridad afectiva, en intensidad, en poder dinámico?...

Es característica la fecha de las sinfonías de Beethoven. Termina, apenas, el siglo XVIII, y el Miguel Angel de la música plantea la Sinfonía en "Do mayor". Principia el nuevo siglo con la que se ha llamado "una sinfonía mozartiana". Todavía en ella, quizás, no se escucha a Beethoven; pero en la II Sinfonía en "Re Mayor" (1802), ya se oye a Beethoven en su pujanza propia. Este es un signo de los tiempos, ¡la centuria dieciochesca ha terminado!

Cuando interviene el genio de Beethoven, difícilmente guarda la sonata sus proporciones clásicas. Las conserva, no obstante, pero las modifica y las modula. En vez del "minuetto" de Haydn, el "scherzo" beethoviano. ¡Irrumpe en la forma estética un nuevo espíritu, lleno de "humour"! El "humour" es algo anglosajón, germánico y españolísimo. Desde la primera hasta la última página, Don Quijote rebosa "humour". Y, cuando Cervantes inicia la suprema crueldad de hacer morir cuerdo a su héroe (diciendo éste al Cura y a la Sobrina, que lo que hizo y pensó Don Quijote de la Mancha lo reprueba Alonso Quijano), es el más terrible instante del "humour" de Cervantes. "Hamlet", "Lear", "La Tempestad", también se muestran constelados de "humour". Los "scherzos" de Beethoven han de ponerse al lado de las grandes páginas de Cervantes y de Shakespeare. El formidable "scherzo" de la Sinfonía Novena, antes del celestial cantable imperecedero, es, quizá, la más terrible explosión del "humour" bee-

thoviano; ¡para después resolverse todo aquel enigma de dolor, en el coro múltiple de la Alegría!

Por la modulación de las formas clásicas se engendran nuevas formas. Si no hubiese sido engendrada, por Beethoven, la IX Sinfonía, no habría podido surgir, después, el drama sinfónico de Wagner. La sinfonía dramática es el momento culminante de la música polifónica; dará de sí un nuevo ser; pero la sonata continúa germinando hasta engendrar, milagrosamente, una "Sinfonía Inconclusa", símbolo de la vida de su glorioso autor. Todos en México conocemos y hemos gustado esta obra, que constituye una de las maravillas del arte musical. La Venus de Milo está mutilada como la sinfonía de Schubert. Una nueva gracia se añade a la obra sinfónica con la mutilación. Según dijo el poeta, ¡soñamos con brumoso deleite en cómo serían los brazos de la Venus! ¿Cómo serían los gráciles brazos de la Sinfonía Inconclusa de Schubert?...

Diferenciando, con claridad, la forma musical de su contenido variado y diverso, sólo es estético el conjunto; porque el cuerpo de la forma tradicional es la obra de esos grandes ingenios, que jamás admirará suficientemente la posteridad reconocida y fascinada; ¡ingenios que nos vencen con el señuelo de la Belleza: Felipe Manuel Bach, el iniciador; los tres grandes austriacos: Haydn, Mozart, Schubert y, al fin, Beethoven!

CAPITULO IV

La Belleza

Son estéticos los valores, si se refieren al gozo desinteresado. Esta categoría del desinterés estético, fué descubierta y precisada en su modo de ser, por el gran filósofo Kant. Precisa entenderla en su verdadera significación, porque mucho se ha errado a su respecto. Las más de las veces, se combate lo que no se ha percibido con claridad. Si la fruición no es desinteresada, se trata de un valor que no concierne, por su esencia, al arte.

Es la belleza, por antonomasia, el valor estético. En la belleza pura se mira el mundo, sólo por verlo, por admirarlo, por gozarlo en su manifestación, sin otro pensamiento esencial, diferente ni coadyuvante. Se mira por

mirar; se oye por oír; y despiértase entonces, en la intimidad de la conciencia, una fruición concomitante, que es, puntualmente, el placer estético.

Si nos damos al objeto de nuestra contemplación, con ingenuidad, el placer que se sigue de ahí, es inconfundible y único. El desinterés se refiere, no a no sentir interés por lo que se oye o mira, sino a no sentir interés por algo diverso de aquello que se contempla o se escucha. Nos agotamos en la limpidez de nuestra contemplación. No va otro pensamiento en nuestra mente, a empañar lo que se nos revela *sub specie pulchritudinis*. La mente del contemplativo estético hace abstracción de todo lo demás; y su pasmosa actividad interna lo mantiene en un estado de quietud exterior, como el ave que, en lo más admirable de su vuelo, parece mantenerse inmóvil, a una altura increíble, con las alas inmóviles sobre el limpio azul.

Por ejemplo, el color amarillo, en su pura percepción estética, inunda el alma de su ser, la torna espejo de su visión, la convierte en el ojo contemplativo, que se recrea con la propia luminosidad de la amarillez, con la calidad *sui generis* de la cosa que exhibe el consabido color. He aquí, en este sencillo caso, descrita la alegría de percibir uno de los tonos del iris, con “des-interés”, o sea estéticamente.

Por ende, no se quiere significar al decir “placer desinteresado”, este absurdo: placer sin placer, placer sin interés por el propio placer; no. Place lo que place, con tal arrobó, con tan sutil imperio, con tan necesaria y universal fruición, que todo cuanto no forma el objeto mismo de la contemplación, resulta indiferente.

Y se busca el placer estético, no por la fruición que causa; sino que se engendra la fruición, precisamente en el raro instante, de no buscar nada más allá, que aquello que se contempla. Si perplejos en la visión de lo bello, nos desinteresamos de todo lo demás, el goce estético nos colma de dicha.

Al lado de lo estético, se pone por algunos el placer de jugar. Efectivamente, el juego es lo más próximo; porque se realiza no por buscar algo más del juego mismo, sino, simplemente, “por jugar”. Pero, desde luego, se advierte una diferencia notoria entre el juego y la belleza. El juego no es un acto de pura contemplación.

Y la belleza ocupa el punto medio entre la vida y el bien. En el mundo de lo vital, todo es conquista, expansión, superación, acaparamiento y capitalización de lo adquirido.

En el mundo moral, en cambio, al menos en el supremo valor del mundo moral, todo es dádiva, entrega y sacrificio. El mundo de la vida es centrípeto; el mundo del amor es centrífugo. En el primero, todo se codicia; en el segundo, todo se brinda. En el primero, la existencia es subyugada, oprimida, sometida; en el segundo, es libertada. El hombre de bien es providencial y providente: ama y da.

Si volvemos ahora, a la órbita de la belleza pura, nos aparecerá como una esfera intermedia, entre el egoísmo vital y el altruismo heroico. El bien y el mal, el combate, el triunfo y la derrota, ¡todo puede ser visto desinteresadamente por el arte! La belleza todo lo mira, todo lo refleja, todo lo sitúa en su plano de divino apaciguamiento. Ahí no hay sino paz; diríase que el movimiento y el reposo, la vida y la muerte, el bien y el mal, se miran en sí. Mientras se permanece en esta actitud de contemplación, el mundo exhibe un valor nuevo, el desinteresado valor estético: la belleza.

Por esto dijimos con antelación que, entre la brega de la vida, y la lucha del bien, el universo nos da con su hermosura, el gusto de una fruición irreductible a otra cualquiera. Se trata del hallazgo de un divino punto neutro de la existencia.

“La belleza perfecta —dice Winckelmann— es como el agua pura. No tiene sabor particular.” El arquetipo, en su contemplación, nos deja redimidos de todo deseo que no sea el deseo de poseerlo. Nos “des-interesa” de todo lo demás, y nos rinde con su plácido señuelo, que los más grandes artistas, como Bach, Mozart, Virgilio y Rafael, saben expresar, en el acto inefable de su creación.

CAPITULO V

Sentimiento y Esencia de la Gracia

Puede la gracia desprenderse de la belleza pura. No es de la esencia de lo bello lo grácil. Existen seres que en sí reflejan el valor de la hermosura; pero carecen de la fascinación de la gracia. También se da el ejemplo de seres que, sin asumir el esplendor de la belleza, sin hallarse

dotados de perfección y armonía de las formas, están, para nosotros, tocados con el dón misterioso de la gracia. ¡Cuántas seductoras mujeres no son, en verdad, las más bellas! ¡Cuántos hombres gallardos, llenos de despejo, no son los más hermosos! La gallardía es al hombre lo que la gracia a la mujer. Constituye la gracia viril. Por tanto, lo grácil es separable de lo bello. No es esencial a la hermosura la inefable seducción. También puede haber seres no hermosos que nos seduzcan con la propiedad de sus movimientos y la espontaneidad de su naturaleza.

Ese pequeño valetudinario que, a la hora de mayor tránsito por el centro de la urbe, provoca la reunión de los transeúntes danzando al son de un organillo de Berbería, no sólo inspira compasión por su infortunio, ni simpatizamos con él no más por su dolor; también nos seduce con su gracia. Juega y baila al son del organillo; su infancia rota está llena de buen humor y agilidad. Es gracioso. Suscita con su fácil movimiento, no obstante su anatomía deficiente, nuestra curiosidad, y nos proporciona la fruición de un claro sentimiento estético. ¡Tal vez lo que en él nos complace sea la conjunción de su esfuerzo con su miseria orgánica! Danza con gracia, esto es, con espontaneidad y soltura; su ademán tiene gallardía. En él triunfa el señuelo de lo grácil. Muestra su ejemplo, con pristinidad, la separación de ambos valores estéticos: hermosura y gracia. Lo grácil no es lo bello.

Mas, si el objeto que exhibe la belleza reúne la gracia, la impresión causada es otra diferente. Cautivados con ambos valores, nos recrea su síntesis. ¡No habría vencido a Marte, Venus, si no hubiera sumado la gracia con la forma!... ¿Cómo el dios invicto habría podido resistir el doble encantamiento de la diosa?...

La actividad espontánea, fácil, que indica en su desarrollo propio la superabundancia de energía, capaz, no sólo de lo ya realizado y cumplido, sino de nuevos movimientos, aún más difíciles, numerosos y variados; lo que Gracián llamó "incomprensibilidad de caudal", es la causa de este señuelo inasible de la gracia. El bailarín que danza sin esfuerzo, adaptándose a cada ritmo con eficacia y prontitud inesperadas; el acróbata que salta de trapecio a trapecio, como si su ambiente natural de desalojamiento fuese el aire; todo el que al efectuar un acto lo lleva a buen término sin pena, burla burlando (aunque en realidad practicarlo sea ya, en sí, extraordinario y difícil); el pianista que ordena y domina los recursos de su técnica, provocando con su habilidad en nuestro ánimo

la plácida ilusión de creer que su arte le es tan natural como su vida misma (por más que signifique una existencia entera que consagró su abnegación, tenazmente, al logro de sus arduos designios); el niño, en fin, que, lleno de vivacidad, juega indiferente con cándido y precioso donaire, son diversos especímenes de la espontaneidad de la gracia. Eso no es la belleza inteligente y libre, que acaso mora más encumbrada; es no más el inefable señuelo de la gracia; "gentilísimo desembarazo que supone facilidad, pero añade perfección", para decirlo todo con una frase de Angel Ganivet.

Y, como la esencia de lo bello no se identifica con la de lo grácil, puede darse sin contradicción la síntesis de ambos valores estéticos, o su presentación o exhibición aislada. De aquí que lo cómico sea, en un sentido, la negación de lo gracioso. Si el acróbata vacila en sus cabriolas o el pianista titubea en su ejecución; si el danzarín tropieza en su danza, mueven "eo ipso", a risa; lo grácil se substituye con lo cómico. Al interrumpirse el ritmo regular, inesperadamente, la sonrisa se trueca en risa; el estado de fruición estética cesa, la reflexión intelectual se insinúa y, a la vivencia de armoniosa simpatía con el sujeto, sucede la crisis del pensamiento. Ahora es lo cómico, lo "gracioso" y no lo grácil, la idea y no la intuición, la crítica y no la contemplación, lo que llena nuestro ánimo y nos mueve a reír.

La sonrisa es cortejo silencioso de la gracia. Las mismas deidades griegas, en su marmórea representación plástica, sonríen; como se sonríe, inconscientemente, al pensar sin palabras, durante los íntimos episodios de la meditación solitaria; como sonríen las imágenes femeninas de Leonardo da Vinci.

Es que la vida significa espontaneidad, dentro de la rigidez de las leyes físicas. Ir con el ímpetu de la vida, venciendo al paso los obstáculos; caminar sobre escollos como si se fuera divino; ser superior a lo que cada movimiento de equilibrio impone, es practicar sutil, airosamente, la forma estética de la gracia. Así debieron ver en la tormenta deshecha que relata el Evangelio, a Jesucristo, los Apóstoles, cuando hacia ellos caminó andando sobre la mar enfurecida. ¡Una suprema gracia tendría la figura milagrosa del Mesías para los atónitos circunstantes de la escena! La facilidad sobrenatural de Jesús, debió agregar a la majestad del acto, la castiza perfección de la gracia.

Los griegos simbolizaron en sus mitos muchas ideas estéticas, valores irreductibles del campo o esfera del Arte; porque el sector del Arte no se contrae a la sola belleza; lo sublime, lo trágico, lo cómico, lo bello, lo grácil, lo feo, lo horrible, lo ridículo, caben dentro de la extensa representación artística. Valores y contravalores son expresables estéticamente.

Concibió el pensamiento helénico a las Gracias como tres jóvenes vírgenes, desnudas y enlazadas con las manos y los brazos. Recuérdese, por ejemplo, la célebre representación de estas sutiles deidades en la Villa Borghese. Conforme a la Mitología, las Gracias son hijas de Dionisos y Afrodita: Aglae, "la brillante"; Eufrosine, "regocijo del alma", y la fragante Talía, compañeras de Venus, presidían los festines y personificaban, no la belleza propiamente dicha, sino lo que hay de seductor en la belleza; aquello por lo cual la belleza misma encanta. No son Apolo ni Venus; no son las deidades máximas de lo hermoso, sino emblemas de su raro embeleso. El cinto de Venus es el símbolo pagano de la gracia. Si Afrodita atrae y seduce es por su cinturón que puede transmitir a las otras diosas, tornándolas como ella misma, irresistibles a la codicia de los dioses. "La gracia —dice el gran poeta Schiller— es una especie de belleza móvil; esto es, una belleza que no pertenece esencialmente al sujeto, sino que puede en él engendrarse, accidentalmente, lo mismo que desaparecer. En esto se distingue de la belleza propiamente dicha o belleza fija, inherente al objeto. Venus puede desceñir su cinturón y darlo a Juno; pero cedería su belleza con la cesión de su propia persona. Venus sin el cinto no es ya la encantadora Venus; pero sin belleza, ya no sería Venus."

CAPITULO VI

Sentimiento y Esencia de lo Sublime

El sentimiento de los distintos valores estéticos se puede diferenciar tan claramente como los valores mismos a que se refiere. De la propia suerte que el gusto diferencia el sabor dulce del amargo o el agrio, distingue la conciencia entre el sentimiento de lo bello, de lo grácil y de lo sublime. Cuando se trata de la hermosura, juega la fantasía, libremente, dentro de la armonía del objeto; si fuera la gracia el valor exhibido, es

un sentimiento de pura facilidad su cortejo; pero si se trata de lo sublime, no es ya la emoción que se produce con la espontaneidad de lo hermoso, sino que una vivencia de pequeñez, de abnegación, nos domina. No obstante, a la abnegación sucede o, mejor dicho, intégrase con ella, el placer de sentirse capaz de elevarse hasta el objeto mismo del sentimiento. Esta síntesis que humilla y exalta, a la vez, es el cortejo psíquico, la resonancia o fruición que provocan las obras de arte sublimes. Por tanto, ni lo grácil es lo bello, ni lo bello lo sublime. Difieren cualitativamente entre sí, no cuantitativamente. Algo que sea gracioso, intensificado, jamás dará de sí la hermosura; y la hermosura misma, por perfecta que fuere, jamás producirá el sentimiento de lo sublime. Son tres esencias diversas que la conciencia refleja en tres actitudes diferentes e irreductibles.

Todo arte, por inmaterial que sea, toda producción estética, por ideal y sutil que se conciba, lleva indispensablemente ceñido en su ser un elemento sensible, esto es, material; pero el elemento material es vehículo del espíritu, y sólo por él tiene sentido. Lo sensible que dice lo suprasensible; lo material que simboliza lo inmaterial; lo temporal y lo finito que significan lo infinito y lo eterno. . . Mas, si en la representación de todo valor estético ha de darse, con forzosidad, un elemento sensible, parece que lo sublime, por su esencia, no cabría en tal representación. ¿Cómo cabría en ella "lo que es más grande que cualquier cantidad", lo infinito, lo eterno? Empero, lo sublime sólo puede realizarse a través de la materia; si desaparece el elemento material y sensible, el arte se anonada en la idea pura. Es porque todo objeto estético, toda obra de arte, es de naturaleza simbólica. Las obras de arte sublimes simbolizan lo Absoluto en la cópula de ambos mundos, el espiritual y el material, el ideal y el sensible.

Por esto no ha de desdeñarse la materia que por nuestros propios sentidos se revela. Ella es capaz de decir, en la entraña del símbolo, los augustos misterios del alma. La materia no es la pura nada; en su ser se conjuga lo ideal. Las creaciones artísticas constituyen, precisamente, tal conjugación luminosa y perdurable.

Por ende, el primer elemento de lo sublime, desde el punto de vista de la filosofía del arte, es la síntesis de elementos sensibles: sonidos, colores, formas, ritmos, palabras. En este primer elemento se refleja el segundo. Lo suprasensible vivifica lo sensible. Se ha constituido el sím-

bolo; pero, a diferencia de lo que acaece con los otros valores estéticos, el símbolo de la sublimidad nos muestra, en un tercer elemento esencial, algo que nos excede inmensamente en magnitud, poder o duración. No basta; porque el cuarto elemento constitutivo de la intuición de lo sublime estriba en no permanecer humillados ante la grandeza del objeto, sino conscientes de que, a pesar de nuestra pequeñez, somos capaces de elevarnos hasta aquello mismo que con su grandeza nos confunde. De aquí el placer característico de la emoción de sublimidad. ¡Qué diferencia tan grande media entre este complejo sentimiento y la fruición de la belleza pura, en que nuestra fantasía se difunde en proporciones armónicas sobre el objeto de su intuición!...

El tiempo es duración y sucesión. La eternidad, duración sin sucesión. Algo persiste si algo cambia. Algo se manifiesta, permanentemente, como "pensamiento del pensamiento", que dijo Aristóteles del primer Motor. Esto lo dice el arte humano en la sublimidad de los monumentos egipcios, en la hermética soledad de las Pirámides, ¡formas sensibles de la duración infinita a que aspira la fugacidad de la vida humana; pétreos emblemas de eternidad! Sólo en lo que no se muda cobra sentido la mutación constante. Esto sugiere el arte hierático del Oriente, el coloso o el monolito que levantan su ingente mole junto al cadencioso fluir del Nilo. Dios es "El que es". He aquí la expresión sublime. ¡La eternidad que brota del símbolo!

Pero no sólo el tiempo aspira a la eternidad en el Arte, también la extensión osa evocar la inmensidad: "Trasladémonos a una región solitaria. El horizonte se extiende indefinidamente; el cielo está limpio de nubes; ni el más ligero soplo de viento agita los árboles ni las plantas; no hay animales ni hombres ni aguas corrientes; el silencio más profundo reina en toda la extensión. El paisaje despierta graves pensamientos, invita al olvido de la voluntad y de sus miserias; pero esto mismo comunica a aquel paisaje solitario y silencioso cierto matiz de sublimidad. Este es el género de sublimidad que hizo célebres las praderas sin fin de la América del Norte". El párrafo de Schopenhauer nos entrega la sublimidad de la naturaleza que, en su extensión, evoca la inmensidad divina. Pascal, transportándonos a la inmensidad misma, escribió: "El silencio de los espacios infinitos me espanta".

También el poder evoca la omnipotencia. Véase esta página de San Agustín: "Asómbranse las gentes de que nuestro Señor Jesucristo sació

con cinco panes a millares de hombres, y no se asombran de ver que algunos granos arrojados al seno de la tierra la cubren de cosechas. El cambio del agua en vino llenó de estupor a los hombres que de ello fueron testigos; y, sin embargo, ¿por ventura este milagro es diverso del que transforma en frutos de la vid el agua de la lluvia que asciende por los tallos? El mismo Dios que obró los primeros prodigios, realizó los otros. Por los unos quiso nutrirnos, por los otros decidió asombrarnos; pero unos y otros son igualmente admirables, porque todos son obra de Dios”.

Lo *sublime moral*, que dijo Kant, es la última forma que reviste este valor estético. El héroe, el santo, no acatan un mandamiento extrínseco. Son ellos mismos los autores de su suprema acción. Sólo es libre el que alcanza la personalidad incoercible de dar; de dar porque es fuerte para dar por encima de todas las causas, leyes y condiciones de su acción. La vida dice: no des lo tuyo. El Bien dice: da lo que te pide tu egoísmo, así descubrirás tu verdadero ser profundo, tu real personalidad autónoma, emancipada de la biología animal. Si te niegas a ti mismo en la sublimidad del sacrificio, hallarás tu yo trascendental. Sacrificate, porque así te conservarás eternamente. Tu egoísmo es un fardo, arrójalo. Si lo das todo, todo lo tendrás. Solamente el que no tiene propiedad se posee a sí mismo. La existencia como caridad es la plenitud de la existencia. ¡Esto es lo que constituye la sublimidad del sacrificio!

CAPITULO VII

Sentimiento y Esencia de lo Trágico

*“Pues el delito mayor
Del hombre es haber nacido.”*

CALDERÓN.

Los pensadores alemanes distinguen con el nombre de *einfihlung*, que se traduce por “empatía” o “proyección sentimental”, el hecho irreductible, absolutamente singular de la conciencia, que consiste en lanzarla con su contenido propio, sobre los objetos que nos atemorizan o subyugan, nos encantan o seducen, nos consternan o nos dominan. Así en el clásico ejemplo de Lipps, la visión de un acróbata en el circo, nos hace

“proyectar”, esto es, lanzar nuestra conciencia sobre sus ágiles volteretas y saltos de trapecio a trapecio, “fugando” de nosotros mismos, para situarnos —sin que el acto sea deliberado, sino absolutamente espontáneo— sobre el artista que nos magnetiza, por así decirlo, con su armoniosa acrobacia. Ya no permanecemos en nosotros mismos, sino que alentamos en el mágico ejercicio de sus evoluciones indescriptibles. Nuestra conciencia se difundió sobre su objeto intencional, y para él alienta y se expresa, provocando el claro sentimiento del placer estético.

La palabra compasión indica con claridad, por su estructura, cómo la pasión de otro se convierte en nuestra propia pasión, merced a un movimiento de proyección sentimental. Esto es lo que proferimos al decir que experimentamos compasión. La alegría y el dolor son contagiosos. La compasión se engendra tanto en lo cómico como en lo trágico. La vivencia de otro sujeto vuélvese nuestra propia y singular vivencia.

Pero si el sufrimiento que otro ser experimenta es resentido por nosotros, previa la estimación o el valor que a la otra persona concedemos, auméntase lo que sentimos, depúrase nuestro sentimiento, en la proporción que otorgamos o concedemos superioridad al ser objeto del sufrimiento participado. Mientras más grande es lo que sufre, más honda es la compasión; si el objeto de nuestra compasión es grande y cruel e injusto su dolor, se intensifica cualitativa y cuantitativamente nuestro sentimiento de valor y veneración, como cuando contemplamos la divina angustia de la Mater dolorosa.

Si nos hallamos ante algo sublime que se arruina, se produce lo trágico. Por tanto, el placer trágico que —como lo vió Aristóteles, engendra de sí la “catharsis”— consiste en la fusión, en grado supremo, con otra personalidad, a causa de la contemplación del espectáculo del sufrimiento y la indeliberada participación en la angustia de otro ser; angustia que, de rechazo, se torna nuestra propia y singular angustia. La “catharsis” trágica es la limpieza del alma después del estrago de la pasión compartida y deshecha. Un supremo goce estético, una fruición inconfundible.

No hay tragedia sin caída trágica. El héroe se despeña en el Dolor o la Muerte, irremisiblemente. Esta caída puede ser motivada por diversos antecedentes: la culpa del héroe, la fortuna, el destino... Pero bien puede acaecer que la culpa propia y el destino arcano se confundan en síntesis inextricable, dentro de la caída trágica.

Lo trágico del carácter se manifiesta en personajes como Macbeth. Macbeth es la ambición sin escrúpulos, que remata en el fracaso del ambicioso. Las hechiceras que anuncian al protagonista su exaltación futura a la suprema dignidad de Escocia, no son, por cierto, criaturas ficticias de la imaginación creadora de Shakespeare, sino exteriorización dramática, genial, de imprescindibles elementos psíquicos del carácter del héroe trágico. Estas brujas agoreras, surgidas del erial, al iniciarse el drama, son formas de la conciencia del poderoso delincuente, atributos terribles de su anhelante y criminoso corazón.

Shakespeare expone, objetivamente, la conciencia delincuente de su engendro poético, en formas espectrales temerosas, que producen la convicción de lo irrefragable de la tragedia. Es imposible que un ser tan amante de escalar sin escrúpulos los más altos destinos, deje de ser víctima de su propio carácter. No se deberá a motivos externos su fracaso, sino al impetuoso desarrollo de la esencia de su personalidad. Macbeth mismo es el embrujado que galopa sin descanso, por el llano, al lado de Banquo, rumbo a la traición, el regicidio y la muerte. . .

Pero no es sólo, a veces, el carácter o la idiosincrasia del héroe lo que lo arruina; sino la conjugación de sus condiciones internas con las externas. Aun concediendo al individuo humano la libertad de su albedrío, es juguete de poderes insuperables que lo dominan. ¡Por esto los griegos declararon que hay que esperar hasta el fin de la vida de un mortal para juzgar de la felicidad de las gentes! La dicha más completa puede anonadarse, repentinamente, como lo muestra la Escritura en el ejemplo memorable de Job. En sólo un instante el poder se torna servidumbre y miseria. Nada vale la pureza de la conciencia ni el brillo de la gloria ni la majestad del imperio. Más alto que la Vida está el Destino, o la Fortuna, o la Providencia inescrutable. . . Y los más grandes, al sufrir sin culpa, son objeto predilecto de nuestra veneración por la inocencia, que se complace estéticamente en lo insondable de su infortunio. Reconoce el hombre su dignidad espiritual en lo trágico, y se siente solidario de quien padece sin culpa. La alegría es siempre banal; pero el dolor se refiere a lo intrínseco de nuestra personalidad, a lo esencial de nuestra conciencia.

Este puro sentimiento de lo trágico, es lo que la cultura helénica puso de manifiesto al ofrendar al Destino —superior a los hombres y los dioses— héroes puros, inmaculados, como el Hipólito de Eurípides, víctima inocente de la delirante, de la incestuosa pasión de Fedra.

Por su esencia, el Arte, tanto plástico como poético, puede evocar y provocar el sentimiento trágico de la vida; pero media cierta diferencia notoria entre lo trágico plástico y lo trágico poético, porque el genio del pintor o escultor trágico, como Miguel Angel o Rodín, solamente puede sugerir o evocar la historia de una vida trágica, sin exponerla circunstanciadamente. Sea el célebre grupo escultórico de Laoconte. Los héroes, en él, sólo reproducen un instante plástico de la tragedia. Los límites del arte escultórico así lo imponen. En cambio, Virgilio, puede referirse a la historia del drama en sus célebres versos. El marmóreo dolor de la escultura dice un solo momento que lo es todo.

Dante ha expresado, mejor que ningún otro poeta, lo trágico plástico en Poesía, cuando canta a Paolo y Francesca en el Infierno. El Amor, según el gran poeta, a nadie exime de amar; Francesca se consagra, íntegra, a la pasión que enardece a su amante; de modo que, ya desaparecidos ambos de la vida, subsisten aún, y muéstranse unidos para siempre en los círculos herméticos del Averno. El Amor los llevó a la misma muerte y los dispuso para la expiación; pero Caín aguarda, en el Infierno, al terrible vengador que, con su acero, enlazó a los amantes para la eternidad:

*"Questi, che mai da me non fia d'viso,
La bocca mi baciò tutto tremante"...*

¡Plástica y poéticamente enlazados recorrerán los héroes dantescos el orbe artístico, como unidos indisolublemente bogan por las regiones del Infierno!

Tanto por la pujanza de los sentimientos que suscita como por la pureza de los pensamientos que evoca, ha de situarse, probablemente, la Tragedia, en la cima del Arte. Schopenhauer, admirador genuino del sentimiento y la esencia de lo trágico, redactó el elogio máximo del arte dramático al escribir en "El Mundo como Voluntad y como Representación": "El verdadero significado de la tragedia es la intuición profunda de que el héroe víctima de la expiación no vino al mundo para expiar sus faltas o culpas propias, individuales, sino 'el pecado original', o sea el arcano de la existencia:

*"Pues el delito mayor
Del hombre es haber nacido."*

CAPITULO VIII

La Esencia de lo Cómico

¡Qué cierto es que una teoría no se asimila con perfección, sino cuando se vuelve parte de la vida! ¡Una cosa es entender una idea; otra, muy diferente, vivirla! Por esto, los buenos maestros no son quienes sólo hacen comprender a sus alumnos las teorías que sustentan; sino quienes logran infundirlas de tal modo en el ánimo de sus oyentes, que las tornan elementos orgánicos de la vida de quienes los escuchan... Lo decimos con respecto a las ideas de Bergson sobre lo cómico, que tuvimos la ocasión de vivir la otra tarde, al transitar por el centro mismo de la ciudad, en que cierto humilde mercader ofrecía a los transeúntes un gracioso remedo de frutas naturales, que exhibían con caracteres propios todo el colorido y la frescura de las manzanas de California, modeladas en una pasta donde se imitaba con perfección su colorido y pulpa deliciosa.

Adquirimos un par de manzanas, las depositamos en la envoltura que nos ofreció el propio mercader, y las ofrecimos a nuestra vez (procurando encubrir el engaño), a una amiga que se regocijó con el regalo. El tacto y la vista de nuestra amiga fueron víctimas del engaño previsto. Tal vez el olfato principió a ofrecer a la conciencia de nuestra obsequiada, un conjunto de notas que la disuadieron de gustarlas. ¡Al fin estalló la risa, y las manzanas —contra lo que esperábamos— no alcanzaron a ser gustadas, a pesar de su excelente simulación!...

¿Qué es lo que mueve a risa en lo cómico?... Desde luego, la esencia de lo cómico es social. Sólo el "animal político" de Aristóteles sabe reír. Sin la sociedad sería inconcebible la risa. Ya lo dijo Rabelais: "pour ce que rire est le propre de l'homme".

Se comprende con claridad cómo las comedias de Aristófanes, llenas de alusiones a los sucesos de la vida contemporánea de Atenas, unificaron el alma del pueblo ateniense en la forma del regocijo y la ironía del genial poeta. También se entiende cómo, en torno del Rey Sol, reiría la Corte con el "Misántropo" y el "Tartufo" o con las ingenuidades y las preocupaciones del "Médico a Palos". Si el chiste o la ocurrencia se expresan en un lenguaje esotérico, sólo pueden mover a risa a un pequeño grupo de iniciados. Por eso los más célebres versos satíricos de una época

literaria, no conmueven a la posteridad. Persio, entre los grandes satíricos de Roma, es para nosotros un autor profundamente obscuro. ¡Es que no estamos ya iniciados en las olvidadas significaciones que hicieron reír a Roma!

Pero, no basta a definir la esencia de lo cómico, el elemento social de que tratamos; precisa agregar la parte relativa a la reflexión. Esto distingue, profundamente, la actitud del que ríe de la mera contemplación estética. Quien ríe, reflexiona; esto es, luego de recibir la impresión del objeto, aplica su inteligencia a la situación cómica que tiene por delante. Entonces ríe. La posibilidad de morder unas manzanas de pasta, hace reír. Es que la razón refleja en la conciencia el acto, y lo juzga. Todo ello es rápido, todo se unifica indiscerniblemente; pero resulta muy real. Sin reflexión no hay risa, sin razón (la razón que juzga), lo cómico no se produce.

La pura intuición de la belleza nos entrega el objeto en su pristinidad. El ánimo se suspende ante una bella puesta de sol, sin juzgarla. Los matices del crepúsculo vespertino despiertan en el ánimo que los contempla, suave resonancia de misterio y de paz, de colorido y beatitud, que se unifican en la conciencia. Esto es belleza pura; en tanto que la risa siempre es intelectual y no puramente intuitiva.

Pero aún queda incompleto el análisis de lo cómico, si no interviene el tercer elemento fundamental: la substitución de lo mecánico a lo orgánico y lo psíquico. Si un individuo, elegantemente vestido, da un traspiés y cae, reímos; si un transeúnte se dispone a tomar un tranvía, hace el ademán de escalarlo y al fin no logra su propósito, por más que toda su conducta y su deseo se reflejan en sus movimientos preparatorios, reímos. Es que algo mecánico se ha interpuesto en lo orgánico, en lo psíquico. Tropezar es rendir parias, por inhabilidad, a las leyes físicas de la materia, en vez de dominarlas con la facilidad orgánica y psíquica.

Juntos los tres elementos, a saber: el ambiente social, la reflexión crítica, así como la substitución de la actitud orgánica por la mecánica, explican la risa. Lo cómico tiene grados infinitos. Los grandes poetas como Terencio o Molière saben elevar la risa a alturas estéticas increíbles. El Misántropo tiene razón si piensa mal de las gentes y se rebela contra su falsía; pero mueve a risa, porque la sociedad que él excluye, a pesar de sus imperfecciones morales, por todas partes lo rodea y circun-

A N T O N I O C A S O

da. El contraste entre su actitud huraña y desconfiada, y la actitud de las gentes vulgares que se tratan sin recelo, es una antítesis cómica.

Pero los más altos poetas, los inspirados supremos, han sabido combinar el llanto y las lágrimas en unidades insolubles. Shakespeare y Cervantes, en Hamlet y Don Quijote, unificaron la risa y el llanto en proporciones divinas. Esto constituye el *humour*.

Todavía, quizá, hay un grado supremo de risa. Es la risa que se torna sonrisa, que tiene piedad para el error y el mal. Esta sería la sonrisa de Dios. La sonrisa del pensamiento puro, la sonrisa que ríe con la mirada y apenas con los labios. Tal vez Leonardo hizo reír de esta guisa a sus inmortales creaciones. La reflexión se produce; el contraste entre el esfuerzo y la vida existe; pero la comunidad es de espíritus, levemente contaminados con la carne. Y, para esta sociedad de excepción, Gioconda sonríe.

ANTONIO CASO