UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FILOSOFIA
Y
LETRAS

REVISTA DE LA FACULTAD
DE FILOSOFIA Y LETRAS

4

OCTUBRE—DICIEMBRE
1941

IMPRENTA 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

Tomo II México, D. F., octubre - diciembre de 1941 Número 4

Sumario

FILOSOFIA

Págs.

Eduardo Nicol . . . . . *Notas para la caracterología del artista* 175

Oswaldo Robles . . . . . *Esquema de ontología tomista (II)* . 199

LETRAS

M. Berveiller . . . . . *Influencias italianas en las comedias de Ben Jonson* 209

José Carner . . . . . *Nobleza del soneto* 227

Ulrich Leo . . . . . *Ensayo sobre la unidad poética en Dante* 249

HISTORIA Y ANTROPOLOGIA

Federico R. Lachmann . . . *Excavaciones de Jericó y Cartas de Lachis: La Biblia como fuente histórica* 271

Agustín Millares Carlo . . . *Breves notas acerca de Fray Toribio de Benavente o Motolinía* . . 283

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

Filosofía

Eugenio Imaz . . . . . *Sociología: Teoría y Técnica.* (José Medina Echavarría) 289

Luis Recasens Siches . . . . *Ideas y creencias.* (José Ortega y Gasset) 294

Págs.

Luis Recasens Siches . . . *Historia como sistema.* (José Ortega y Gasset) 294

Letras

L. Ferrán de Pol . . . . . *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico.* (Américo Castro) 300

Francisco Giner de los Ríos . . *La ciudad de Henoc-comentario, 1933.* (Miguel de Unamuno) . . 302

Julio Torri . . . . . *Recherches sur le Libro de Buen Amor.* (Felix Lécoy) 305

Historia y Antropología

Agustín Millares Carlo . . . *Cartas de religiosos de Nueva España. 1539-1594* 308

Agustín Millares Carlo . . . *Luis Figueira. A sua vida heróica e a sua obra literaria.* (Serafim Leite) . 308

Agustín Millares Carlo . . . *Relación de Tezcoco.* (Juan Bautista Pomar) 311

Agustín Millares Carlo . . . *Breve y sumaria relación de los señores de la Nueva España. Varias relaciones antiguas. (Siglo XVI).* (Alonso de Zurita) 311

Agustín Millares Carlo . . . *Orígenes de la Imprenta en España y su desarrollo en América Española.* (José Torre Revello) . . . 312

Noticias 315

Publicaciones recibidas 317

Indices del Tomo II 327

Notas para la Caracterología del Artista

La Psicología contemporánea va tomando cada día más una orientación sintética y concreta. Esto quiere decir que en vez de subdividir y fragmentar las operaciones mentales que constituyen la unidad de la vida psíquica del individuo, y analizarlas separadamente y a partir de sus elementos primarios —más supuestos o abstractos que reales—, hoy tiende la Psicología a lograr una comprensión total del sujeto humano, y ello obliga a considerarlo como una unidad viviente. Los conceptos de estructura y de correlación funcional (conceptos sintéticos) substituyen, pues, al concepto de elemento (concepto analítico), y la investigación se aproxima a lo concreto de la vida, para captar en ella la luz de la interpretación.

El resultado de esta nueva orientación ha sido el aumento y mayor solidez en nuestros días de los estudios de caracterología y tipología humana. El método consiste en observar el comportamiento del sujeto humano, en el concreto de la vida, y sus condiciones constitucionales, psíquicas y espirituales. El comportamiento de un sujeto humano depende, en cada caso, de una diversidad de factores (fisiológicos, psíquicos, circunstanciales) cuya exacta proporción no puede ser calibrada en el momento concreto de que se trata. Sin embargo, el establecimiento de tipos y la consiguiente adscripción, mediante diagnóstico, de los individuos en los grupos correspondientes, es posible por la regularidad, constancia y estabilidad del comportamiento (ya sea que estos rasgos positivos se presenten, o que se ofrezcan los contrarios).

La llamada orientación general del espíritu, el temperamento, las disposiciones congénitas del carácter, constituyen la base de la regularidad del comportamiento, el cual se completa en la efectividad de la vida

con la adopción de hábitos, la iniciativa personal, las influencias de la convivencia. Esta es la máxima concreción a que pueda llegar la Psicología. El conocimiento de lo individual concreto no se obtiene por la Ciencia, suponiendo que por algún modo pueda obtenerse conocimiento auténtico de lo más radical que hay en el hombre, y lo constituye en individuo. El "conocimiento de los hombres" es un don, y no es la Psicología quien lo da. Aun cuando lo que mueve a los psicólogos en esta nueva dirección de su estudio sea un "afán de saber del hombre", ellos conocen bien su limitación: el hombre como individuo, éste y aquél, nos escapan siempre.

El establecimiento de una tipología es una labor de generalización a la cual precede un estudio particular de las zonas y los grupos. El criterio con el cual se pueden delimitar las zonas de investigación, pueden dárnoslo, por ejemplo, las profesiones. El grupo lo constituyen las personas que se dedican a cada una de ellas. Cierto es que en cada grupo se encuentran individuos pertenecientes a distintos tipos temperamentales y de distinto carácter. Pero esta diversidad disminuye en la medida en que la profesión es más diferenciada (lo contrario de más especializada), porque entonces la dedicación a ella requiere unas aptitudes peculiares determinadas, que son otros tantos rasgos caracterológicos. Ahora bien, si entendemos el término profesión en su sentido primero, el arte es una de las profesiones más diferenciadas, que implica en los que la cultivan de algún modo, una determinada orientación del espíritu, y que resulta, por lo mismo, de las más *características*.

En sus inicios, la Psicología diferencial se limitó a estudiar las variaciones de rendimiento de una determinada *facultad* o función psíquica en diferentes individuos. Este método, aun cuando se aplicase no sólo a una, sino a varias funciones a la vez, dentro de un mismo grupo de sujetos, no conducía nunca a una comprensión de la personalidad bajo su aspecto unitario y total. El método se orientó más tarde en el sentido de establecer en los individuos, como rasgo caracterológico, la predominancia de una función sobre las demás. Pero el tipo del artista es tan netamente caracterizado que, aun con los métodos ya superados, su clasificación parecía de las más fáciles o menos sujetas a discusión. Luego veremos cómo puede resultar útil introducir en este terreno algunas precisiones.

NOTAS PARA LA CARACTEROLOGIA DEL ARTISTA

Siempre se ha creído que lo distintivo del artista es la sensibilidad. Pero la cosa que se designa con este término no está bien definida. Sensibilidad se dice hablando de un músculo (en el sentido de excitabilidad) o de un órgano sensorial y también en el sentido de la sensibilidad interna, o cenestesia. Se emplea además en un sentido próximo al de humor (el *feeling* del inglés), cuando decimos: me siento bien, me siento abatido, inquieto, animado, etc., y todavía se dice sensibilidad al hablar de la gama que va del placer al dolor físicos. Este último es, psicológicamente, por los fenómenos que designa, el sentido del término sensibilidad más próximo al que vamos a darle últimamente: sensibilidad emotiva, capacidad de ser afectado emotivamente en la experiencia. De todos estos sentidos, dos designan disposiciones típicamente propias del artista: la sensibilidad sensorial y la sensibilidad emotiva, y de las dos, ésta última resulta ser al mismo tiempo uno de los rasgos más diferenciativos del temperamento.

Los hombres, en efecto, son más distintos entre sí por su vida emotiva y sentimental que por el modo de su inteligencia. Aun en las ya superadas clasificaciones de los caracteres, hechas por los psicólogos en el siglo pasado, los emocionales figuran siempre en capítulo aparte. De ahí también la facilidad aparente con que podemos incluir a los artistas en un grupo bien definido, cualquiera que sea la clasificación.

Veamos primero la de Ribot. El maestro francés estableció tres tipos fundamentales: [1] los *sensitivos,* los *activos* y los *apáticos,* entre los que se intercalan otros tres tipos mixtos. Además, los sensitivos comprenden otras variantes: los *humildes,* los *contemplativos* y los *sensitivos stricto sensu,* las cuales dependen del modo y el grado en que se conjugan con la emotividad, la actividad y la inteligencia. En lo general, los varios tipos emotivos comprenden a hombres impresionables, "que parecen instrumentos en vibración perpetua, y que viven sobre todo interiormente" (correlación con los *introvertidos* que posteriormente describió Jung). Son susceptibles y pesimistas, "porque una experiencia vieja como el mundo prueba que los sensitivos sufren más por una pequeña desdicha que no se alegran por una pequeña dicha". Inquietos, temerosos, tímidos, meditativos, contemplativos.

---

1. Th. Ribot, *La Psychologie des sentiments.* Cap. XII. París, 1896.

Una vez admitido el cuadro de la clasificación, la inclusión de los artistas entre los sensitivos parece no dar lugar a objeción ninguna. Y sin embargo, el trámite es demasiado simple para que no queden sueltos algunos problemas. El primero de ellos es el modo como la inteligencia se combina con la emotividad en el artista.

Ribot admite que así como las sensaciones internas son la fuente principal del desarrollo afectivo, las sensaciones externas lo son del desarrollo intelectual. Y por otra parte, considera que la inteligencia no sólo no es un elemento fundamental del carácter, sino que su desarrollo excesivo lleva consigo muchas veces hasta una atrofia del carácter. La psicología actual ha superado esta idea confusa del carácter que comprende nada más las funciones que determinan inmediatamente la conducta, con exclusión de las intelectuales. Al diversificar los distintos modos de inteligencia, los considera a todos como rasgos distintivos caracterológicos. Pero es lo cierto también que las investigaciones recientes han confirmado que la acuidad de la percepción es indicio de inteligencia, así como fuente de su desarrollo. En otros términos: "la inteligencia está en los ojos". La retina sola no vería nada, por más que mirase. Mirar y ver son cosas distintas. Y el hecho es que el artista es no sólo un hombre que siente, sino un hombre que ve—u oye. La dificultad parece remediarse, dentro de la clasificación de Ribot, mediante las tres variedades del tipo sensitivo. En efecto: los llamados humildes son sensitivos de inteligencia limitada; los contemplativos, sensitivos de inteligencia penetrante, pero incapaces de actuar; los emocionales *stricto sensu*, sensitivos de inteligencia sutil y actividad intermitente.

Ahora bien; es evidente que estas diferenciaciones por la inteligencia contradicen la idea fundamental del mismo Ribot de que la inteligencia no es elemento del carácter. Para el propósito de clasificar tipológicamente al artista, esta clasificación parece, pues, demasiado sumaria.

Lo mismo ocurre con la de Fouillée: [2] sensitivos, voluntarios, e intelectuales. Lo mismo también con la de Queyrat, [3] a pesar de ser más completa:

I. Tipos puros: emotivos, activos, intelectuales.

---

2. A. Fouillée, *Le temperament et le caratère, d'aprés les individus, les sexes et les races*. París, 1895.

3. F. Queyrat, *Le caractere et l'education morale*. Paris, 1896.

II. Tipos mixtos: activos-emotivos.
activos-intelectuales,
emotivos-intelectuales.
III. Tipos equilibrados: equilibrados, amorfos, apáticos.
IV. Tipos irregulares: instables o incoherentes o impulsivos.
irresolutos,
contrariantes.

Dejemos a un lado el hecho de que cualquiera de las características que determinan el grupo IV puede darse en cualquiera de los tipos comprendidos en los grupos I y II, y, por ende, en el artista. Subsiste siempre la dificultad de incluir a éste, de un modo preciso y exclusivo, en uno de estos tipos. Si el artista pertenece a un tipo puro, sería un emotivo, probablemente. Pero si no lo fuera, ¿habría que incluirlo entre los emotivos-activos o entre los emotivos-intelectuales? Los términos del problema se van precisando, pues, del modo siguiente: la dificultad en clasificar al artista ¿proviene de la rigidez excesiva de las clasificaciones examinadas o de la complejidad del tipo mismo? Por consiguiente: ¿cuáles son las funciones psíquicas predominantes en el artista?

Funciones psíquicas que implica el arte. Variedad de tipos

Hemos visto que la determinación primaria del carácter del artista, que consiste en distinguirlo por su sensibilidad (sensorial y efectiva), no es suficiente.

De una parte, no son estos solos los rasgos fundamentales de su carácter —ni de ningún carácter—. Habría que descubrir, por tanto, los otros rasgos, y ver cómo se combinan con esos, en una forma más precisa de la que puede inferirse de las clasificaciones generales que hemos citado. Y por otra parte, habría que ver también, como consecuencia de la exploración anterior, si el tipo del artista es uniforme y definido, o si, por el contrario, incluye dentro de sí diversas variantes.

En efecto; esto es lo que puede presumirse ya desde el primer análisis. Por el sentido mismo de los términos, todos distinguimos entre el artista, de una parte, y el crítico de arte, el cultivador o *dilettante* y el *snob,* de otra. Posiblemente el segundo grupo pueda aún especificarse más, ateniéndose a la vez a la actitud de cada uno respecto al arte mismo,

y a las funciones psíquicas implicadas en estas actitudes. Así, por ejemplo: un tipo próximo al del crítico es el del *estético*. La distinción entre los dos proviene de la que puede hacerse entre crítica, historia, teoría y filosofía del arte. En todas estas actitudes frente al arte se nos descubre *primariamente* una cierta predominancia de las funciones intelectuales; la sensibilidad perceptiva y la emotiva actúan, en todo caso, como condiciones o base de la ulterior elaboración conceptual. El artista creador, frente a su material específico, con su tema y su idea de la obra, puede aislarse o sentirse aislado intelectualmente de todo lo demás: otra materia, otros temas, otros proyectos suyos o de los demás. En cambio, hacer crítica, historia, teoría o filosofía del arte, significa conceptuar la obra concreta y el obrar artístico, o el arte en general, y ello implica una intuición de relaciones que es todo lo contrario de una abstracción personal, de un aislamiento o concentración en la obra misma.

Estas relaciones conceptuales son más concretas en la crítica y en la historia; más abstractas en la teoría y la filosofía del arte. Y esta diferencia en el grado de abstracción intelectual de la operación estética, nos orienta hacia una nueva distinción caracterológica: el crítico y el historiador son las dos variantes de un tipo cuya actividad parte de la contemplación de la obra concreta. Lo que se llama sensibilidad estética haciendo una redundancia (porque estética significa también, primariamente, sensibilidad), les es inherente como condición de su tarea: acuidad perceptiva de la materia correspondiente (sonido, color, formas, proporciones, movimientos) y sensibilidad para la intuición de los valores presentes en la obra y realizados por ella. Pero su tarea no termina ahí. Hasta ahí su experiencia artística se limita a la contemplación, y es común, psicológicamente —aun cuando no lo sea en la cualidad del resultado efectivo— a la experiencia del simple contemplador profano. Esta experiencia artística tiene carácter sintético y analítico a un tiempo. La percepción realiza primariamente una síntesis: no percibimos los colores de un cuadro separadamente unos de otros, de modo que la imagen mental del cuadro resulte de la composición en nuestra conciencia de aquellos elementos, sino que percibimos desde luego el cuadro —la pintura— como tal. Tampoco percibimos aisladamente un sonido del otro, de tal modo que la adición mental de todos ellos constituya nuestra representación de la melodía, sino que percibimos desde luego la melodía como una unidad. Ahora bien, inmediatamente a la percepción unitaria, sintética, de la obra

—o simultáneamente, porque la distinción afecta a la naturaleza de las funciones, y no a su prelación—, nuestra atención se contrae, se centra o localiza preponderantemente en uno de los aspectos o en otro. Primeramente localizamos la atención sobre una parte o aspecto de lo que se ofrece a la percepción. Luego, por este mismo camino, pasamos de la atención sensible a la intelectual: análisis, discriminación. La intuición de unas ciertas perfecciones —o de la ausencia de ellas— se envuelve en una peculiar tonalidad afectiva. La síntesis, el análisis y la emoción son tanto más rápidos en su proceso y tanto más confundidos y compactos, cuanto más educada sea la llamada sensibilidad artística. Ello explica por qué al profano le parece displicente muchas veces la actitud del crítico frente a la obra. El profano, con gusto o sin él, se recoge en una contemplación beata y reverente; está mudo y conmovido. El crítico, en cambio, *identifica* rápidamente la obra, *reconoce* los valores realizados en ella, los relaciona con sus categorías estéticas, con juicios sobre obras anteriores del mismo autor, o con obras de otros autores. No se conmueve —o lo parece— y habla. La fase emotiva de la experiencia parece reducirse al mínimo con la expresión de la *competencia profesional,* por razón del rápido tránsito del análisis perceptivo al análisis intelectual —juicio de la obra— y a la síntesis, también intelectual, por la cual la obra es clasificada o puesta en conexión con un sistema de conceptos estéticos.

Estos procesos mentales son los mismos en el crítico que en el historiador del arte, aun cuando sean distintos los conceptos con que ellos operan. En cambio, son distintos en el *estético.* Este término puede prestarse a confusiones. Etimológicamente es sabido que estético significa lo relativo a la percepción. Puede, pues, parecer un contrasentido que se pretenda llevarlo en su empleo hasta el límite opuesto al de sensibilidad, y designar con él al tipo teórico, que conceptúa la obra de arte, o más bien el arte en general, y no al que lo vive como experiencia inmediata. Pero, en realidad, este camino de un extremo a otro es el que ha recorrido la evolución semántica de esta palabra, desde que Baumgarten, en el siglo XVIII, la empleó por primera vez conectando su sentido original con el que pasó a tener después de Kant en la teoría del conocimiento artístico. Baumgarten derivó de la teoría de Leibniz sobre las percepciones claras y distintas, obscuras y confusas, la suya sobre la perfección inherente al conocimiento artístico, el cual se logra, sin embargo, por

percepciones obscuras y confusas. A su obra la llamó *Aesthetica*. La consagración del término en su nuevo sentido fué definitiva en la *Crítica del Juicio*, de Kant. Y la propensión actual es la de restringir su sentido para la designación de la función teórica sobre el arte, y excluirlo de lo referente a la creación y la contemplación, o sea a lo referente a la experiencia artística como tal.

El crítico y el historiador son, pues, estéticos en cierto modo, a pesar de su previo contacto directo con la obra de arte. Sus funciones son, por así decirlo, intermedias entre las del artista y las del teórico. Claro está que estas distinciones son un poco abstractas o esquemáticas, y tan sólo se llevan a cabo para volver de nuevo a la realidad. Sin esta organización del conocimiento no alcanzaríamos nunca a comprender su complejidad. En la realidad de la vida, un mismo sujeto puede ser crítico y teórico del arte a la vez, y hasta artista creador y teórico, como Leonardo. Pero la personalidad individual de Leonardo —lo mismo que cualquier otra— sólo puede ser objeto de comprensión mediante una simplificación que permita referir sus rasgos predominantes a nociones de carácter general, y por tanto abstractas. De otro modo lo individual, en la plenitud de su concreción, es irreductible al conocimiento.

Lo que se quiere decir, pues, es que para la función teórica o filosófica sobre el arte, no es menester, necesariamente, la sensibilidad artística. Todo el mundo sabe que Kant carecía de ella. Se dirá que es imposible hablar de aquello de que no se tiene experiencia ninguna. Pero una cosa es la experiencia del arte y otra la sensibilidad artística, en la cual se sobreentiende siempre una cierta capacidad o aptitud específica. La experiencia del arte que tenga el estético puede ser mínima en la dimensión de amplitud —cultura artística— y en la dimensión de profundidad —intensidad del goce estético. Recíprocamente, el artista tampoco necesita, como veremos, para su función creadora, haber establecido teóricamente el sistema de sus categorías estéticas, o tener *concepto* alguno de belleza; ni siquiera haberse preocupado metódicamente de si la belleza es o no definible conceptualmente. Esta es tarea del estético; por eso la sensibilidad no es condición necesaria de su función, ni rasgo fundamental de su carácter. El estético no parte, como el crítico, del objeto sensible, de la materia informada por el artista. El proceder mental del estético es el mismo que el del filósofo —porque la Estética es Filosofía. Comparemos al estético con el *ético*, o pensador de lo ético: Nicolai Hartmann pudo ha-

ber escrito su *Etica* sin apoyo ninguno de su experiencia vital en el mundo, o careciendo de ella por completo, con su sola experiencia filosófica, en la abstracción del mundo de los acontecimientos cotidianos. Lo mismo le aconteció a Kant al escribir su *Crítica del Juicio,* en la abstracción del mundo de las obras de arte. 4

La conclusión que, para nuestro fin, emerge de lo dicho, es que el estético, como tipo humano, no lo es específicamente con caracteres diferenciados, sino que debemos asimilarlo al tipo que incluya al pensador filosófico, y segregarlo, por lo mismo, de las variedades tipológicas del artista que estamos bosquejando. Una vez definidas las funciones psíquicas peculiares del crítico y el historiador, nos quedan aún el artista, el *dilettante* y el *snob.* Prescindimos desde luego del simple contemplador ocasional, porque éste puede serlo cualquiera, por propósito o por casualidad, con gusto o sin él, y se necesita hacer del arte en algún modo una profesión para que de ahí resulte un rasgo caracterológico distintivo. Del *snob* se puede prescindir también rápidamente, y no porque como tipo humano carezca de interés psicológico y sociológico, sino porque, respecto del arte, el *snob* se sitúa fuera y no dentro. El *snob* considera el arte como función social, y no como algo con lo que el alma se comunica directa e individualmente. (Algo análogo le acontece al político con el arte y con la cultura en general.) Ello explica por qué el *snob* no tiene vocación o afición específica, y suele ser *snob* respecto del arte o de cualquiera otra manifestación de la cultura, indistintamente y al mismo tiempo. El *dilettante,* en cambio, sí siente la vocación del arte, aunque ésta no resulte exclusiva o predominante en el curso efectivo de su existencia, y en esto se distingue del artista. Por lo demás, se manifiestan en él las mismas disposiciones psíquicas: sensibilidad perceptiva y emocional; gusto; educación y cultura artística, algunas veces hasta la inventiva. El violín de Ingres en psicología puede llamarse actividad de compensación. La vocación propia no llena por completo la capacidad vital del sujeto. El hecho es tanto más frecuente cuanto más especializadas son las profesiones. La capacidad restante, no absorbida por la vocación o por el ejercicio de una profesión determinada, se llena con la dedicación a otra actividad. La naturaleza de

4. No se trata aquí de saber si al ocuparse de estética *debe* el estético poseer experiencia y cultura artística, o el filósofo al ocuparse de problemas morales *debe* poseer una cierta experiencia vital. Se trata de hacer ver que ambas teorías son psicológicamente posibles, sin las correspondientes experiencias previas.

esta actividad de compensación, secundaria en la vida, permite perfilar caracterológicamente a la persona, a veces más que la profesión misma, porque cuanto más característica es la profesión, más ocupa la capacidad vital del sujeto, y menor es el margen que deja a las actividades secundarias. El *dilettante* es muchas veces un insatisfecho de su profesión, que considera el arte como un refugio en el que vierte lo mejor, y más puro de su alma.

El hombre que así proceda no será un artista en el sentido propio, que implica la creación artística, porque carecerá de esas aptitudes que designamos con el término un poco vago de talento. Pero se diferenciará también caracterológicamente de los demás individuos que ejercen la misma profesión que él. No es mal principio de clasificación el atender no sólo a las disposiciones innatas, sino también a la efectividad de la existencia y a sus diversos modos. Así, esta última diferenciación del *dilettante* nos permite legítimamente incluirlo en el grupo tipológico del artista, como variante del mismo, aun cuando para ello sea menester que enfoquemos, desde nuestro punto de vista, como un primer plano de su persona, lo que respecto de su profesión resulta ser algo secundario o accesorio. En seguida hemos de ver que la realidad de las cosas nos autoriza a proceder así.

En efecto; el carácter de profesional del arte no siempre es un rasgo suficiente, y menos último, de diferenciación caracterológica. Un profesional puede ser menos *artista* que un *dilettante*, y mantener con la obra, o con la belleza del mundo, una relación menos sincera y desinteresada, menos devota e íntima que éste. Claro está que si artista profesional se entiende como equivalente de artista creador, esta última afirmación parecerá infundada. Para fundarla, nos obligamos a una distinción final, ya en el seno mismo del concepto de artista. Profesar el arte no es crear obra de arte. La profesión no exige la creación, ni la creación exige la profesión. El poeta Rimbaud fué creador justamente en la etapa vocacional de su vida, y después profesó la aventura, si podemos decirlo así. Y todos los intérpretes profesan el arte, pero no todos crean.

No en todas las artes encontramos al artista creador y al intérprete. La pintura y la escultura se exceptúan. Pero sí especialmente en la música, y aun en la poesía —el poeta y el rapsoda— y en el arte escénico— el autor y el actor. En la danza, creación e interpretación se confunden en una acción única, y aun cuando pudiera distinguirse la coreografía co-

mo arte de proyectar y anotar los movimientos, de la danza propiamente dicha, o arte de ejecutar dichos movimientos, el hecho es que todos los coreógrafos son bailarines al mismo tiempo. Prescindamos, pues, de la danza, y atendamos a la música y al drama, donde la separación entre el artista creador y el intérprete es más distinta.

Podemos legítimamente llamar artista al intérprete. La invención y la inspiración son también fundamentales en su función psicológica profesional, hasta el punto que nos parece aplicable el nombre de artista con mayor propiedad al actor teatral o del cinema, que al propio autor literario. La interpretación implica una doble función intelectual y emocional. La intelectual se ejecuta en la previa comprensión técnica y del sentido de la obra; la emocional es la que promueve la inspiración en la ejecución efectiva. Cuando el intérprete realiza una ejecución valiosa, decimos que hace *una creación*. Pero esta creación no lo convierte en autor. Autor llamamos al que produce una obra de donde no había ninguna otra. Siempre el que produce es autor, y no siempre llamamos creación a una interpretación, sino sólo cuando es valiosa. La creación del intérprete es siempre una re-creación, un modo de revivir la idea artística del autor. Esta reviviscencia la efectúa también el lector de un drama o novela; también él *se* representa a los personajes. El intérprete, además, *los* representa. La idea de re-presentación —teatral o musical— implica que el intérprete actúa con el pie forzado de la necesidad de atenerse a la obra, fielmente, y no desnaturalizar su sentido. El intérprete no es autónomo; el autor lo es siempre. El intérprete se mueve guiado en parte por una voluntad artística ajena. Cierto es, sin embargo, que la inspiración puede mover al intérprete a darnos una interpretación de la obra que supere la idea misma del autor, especialmente en el drama. La partitura o el *papel* dramático no *dicen* nunca todo lo que puede decir y le corresponde decir al intérprete. Pero la inspiración de éste tendrá siempre, como fuente y como límite a un tiempo, lo dicho por el autor. La inspiración del autor, en cambio, no tiene otro límite que su genio.

La función del intérprete es eminentemente expresiva. La acción se desenvuelve entre esta zona que va de lo dicho (por el autor), al modo de decirlo; así como en el lenguaje la expresión consiste en el modo de decir una frase cuya significación ha sido ya fijada. El artista intérprete dice algo que ha sido ya dicho o pensado. Se encuentra con algo interpuesto entre lo genuinamente personal, de donde arranca toda expresión, y los

valores expresivos por los que se traduce lo íntimo. Este algo interpuesto es la obra del otro, la creación del autor, que sí tiene este carácter de inmediatez y *originalidad*. Interpretar es siempre hacerse otro; ponerse en el lugar, en la idea y el sentimiento del otro, y revivirlos *como si* fueran propios. Pero como esto radicalmente es imposible, los intentos por lograr este imposible producen las interpretaciones distintas de una misma obra, según quien la interprete.

Esta reviviscencia, con fines de transmisión a un público, en que consiste la labor del artista intérprete, puede hacerse con intenso calor emocional, o en frío, por el simple dominio técnico de los recursos expresivos. El mismo hábito de la ejecución que se obtiene en el ensayo y en la representación reiterada, puede disminuir y hasta suprimir la emoción y el sentimiento que pudieron ser, al principio, el motor de la inspiración del intérprete. Todos hemos visto el llanto ingenuo, auténtico, de un artista dramático, pero también la súbita ruptura con la emoción de su personaje al salir el actor de una escena en la que conmovió al auditorio, cuando recobra bruscamente entre bastidores su expresión personal, revelando lo mecánico de su ficción escénica.

Lo que se llama técnica, hablando de un intérprete, es un conjunto de disposiciones psicomotrices que se ejercitan inteligentemente, y que cuando se convierten en hábitos producen estos automatismos mentales y mecánicos que dan al auditorio la impresión de máxima seguridad y dominio. El estudio de una obra exige una función intelectual original, por la que se descubre el sentido de la obra y se proyecta el modo de su ejecución; además exige que las disposiciones psicomotrices, llamadas *facultades* entre los artistas, se pongan al servicio del plan de ejecución y se ejerciten hasta convertir la obra misma en un hábito. Hemos visto cómo la adquisición de este hábito puede llegar a desvanecer la peculiar tonalidad afectiva en que se envuelve la preparación artística del intérprete. Esta separación entre la técnica de ejecución y la emoción interpretativa se acusa más en el caso de una representación de música sinfónica. Del conjunto orquestal, el único que necesariamente es siempre un artista es el director. Los músicos pueden ser —no digo que sean, aunque así es en muchos casos— simples ejecutantes que dominan más o menos una técnica; pero esta técnica está puesta al servicio de una voluntad artística ajena: la del director, la cual es intermedia, para el músico, respecto a la del autor; así como la técnica del músico y la interpretación del director

son intermedias, ambas, para el público, respecto de la obra. En otros términos: como intérprete que es, el director actúa guiado en parte por una voluntad artística ajena; pero el director es intérprete y no ejecutante. La conducta de éste último, pues, resulta doblemente heterónoma, porque sigue la voluntad del autor, expresa en la partitura que ejecuta, y la voluntad interpretativa del director, que se revela en el movimiento de la batuta. Esta subordinación de la intención artística no anula necesariamente al ejecutante en cuanto que artista: puede identificarse con la interpretación de su director, puede *sentir* la obra en su totalidad y en la parte que a él le corresponde ejecutar. Simplemente, no le son indispensables la conciencia artística personal ni la participación afectiva en la obra. Es más; sin tratar de encontrar ejemplos concretos, y por simple reflexión, podríamos afirmar que hasta un solista de conciertos, en el que la interpretación y la ejecución se funden en una acción única, puede ser también un simple ejecutante, dotado de un superior dominio de su técnica. Sabemos, desde luego, que hay solistas que son más artistas que otros. Y es que la notación musical moderna es tan precisa y compleja, que ciñe al intérprete limitando al mínimo la zona de la expresión que a él le corresponde, y en la que caben las discrepancias entre un intérprete y otro. El papel dramático, en cambio, contiene, además de la palabra, escasas indicaciones expresivas. Pero el modo de traducir las acotaciones, mediante gestos e inflexiones de voz, es tarea del actor. Por esto, y a pesar del director de escena, el actor dramático es siempre intérprete, y por tanto, en mayor o menor grado y calidad, artista.

Resumiendo, pues, los rasgos en que se funda la distinción psicológica entre el artista creador y el intérprete, debe decirse que éste último obra movido por una voluntad artística ajena, la cual reduce considerablemente el margen de la suya propia. Que en este margen caben, sin embargo, la invención y la inspiración, pero éstas reciben el estímulo de algo ya dado, que es la obra, la cual puede ser recreada, pero con una finalidad de transmisión que exige su comprensión previa. Y que esta comprensión, y la transmisión expresiva correspondiente, pueden ejecutarse con una mayor o menor participación afectiva en cada caso. Lo que, a su vez, distingue al intérprete del simple ejecutante es que en éste la comprensión, la inspiración y la participación afectiva pueden no darse,

sin que por ello la función *ejecutiva* deje de serlo; y su ausencia, en cambio, destruye la función interpretativa como tal.

Ciclotímicos y esquizotímicos. Los estilos y las formas

En esta breve exploración psicológica hemos logrado destacar las funciones mentales implicadas en diversas actividades relacionadas con el arte. De ahí ha resultado una variedad de tipos comprendidos dentro de la noción del tipo artista en sentido lato, y la distinción recíproca de unos con otros nos dejó deslindada el área en que encontramos al artista en sentido estricto: el artista creador. Esta exploración la reputamos previa a la confrontación de clasificaciones tipológicas posteriores, más completas y fundadas que las citadas al principio. Sin la exclusión preliminar de las variedades que hemos distinguido, éstas hubiesen sembrado confusión entre las que, a su vez, vamos a encontrar dentro del tipo estricto del artista, a la luz de otras clasificaciones generales de los tipos humanos.

En efecto: es difícil incluir uniformemente al artista dentro de un grupo único de una clasificación. Las excepciones resultan demasiado numerosas y suficientemente *típicas* para que no contradigamos la superficial observación común, que atribuye a todos los artistas un mismo carácter, y explica cualquier peculiaridad de su comportamiento refiriéndola a esa noción confusa y vaga de temperamento artístico. Es evidente, sin mayor análisis, que Beethoven y Rossini no pertenecen al mismo tipo humano. Rossini es un eufórico, y Beethoven tiene "el sentimiento trágico de la vida". Para agotar la cuestión deberíamos preguntarnos nuevamente si la imposibilidad de incluir en uno solo de los tipos establecidos por la psicología actual, a la totalidad de los artistas creadores, proviene de la real variedad caracterológica de éstos, o de la excesiva esquematización de las clasificaciones, la cual dejaría sin definir los rasgos intermedios entre un tipo y otro, los casos híbridos y no típicos. Nos encontramos ya con el mismo problema antes de referirnos estrictamente al artista creador. Ahora podemos sugerir que probablemente ambas cosas son ciertas.

La psicología contemporánea reconoce el carácter esquemático y abstracto que inevitablemente tiene toda clasificación tipológica. Pero su

sentido de lo concreto le impide dejarse llevar de la comodidad para el diagnóstico que representa la posesión de un cuadro de tipos bien fundado. Sabemos que el tipo no existe; ni el individuo típicamente puro, ni realidad ninguna que corresponda al concepto de tipo. Sólo existen individuos, y rasgos psíquicos a los que llamamos típicos por su preponderancia en la estructura del carácter. Por estos rasgos, los individuos se asemejan unos a otros, y sobre esta base de semejanza los agrupamos, empleando medios estadísticos que indican los grados de mayor o menor frecuencia de un cierto rasgo, y su correlación con otros. Los conceptos generales, por lo tanto, derivan del conocimiento de lo concreto, que es el individuo *en el marco de su vida efectiva,* y sólo sirven para la guía y organización del conocimiento, nunca para pretender que la realidad se acomode a los esquemas, o para verla nada más a través de ellos. En la realidad, los casos atípicos son los más frecuentes.

Atípico se llama a todo sujeto que posee, además de algunos rasgos propios de un tipo definido, otros que no pertenecen al mismo cuadro. Naturalmente, toda disarmonía es una dificultad para el diagnóstico. Cuando se trata del diagnóstico de un sujeto humano, desde el punto de vista constitucional, la dificultad que ofrecen las disarmonías morfológicas o funcionales es menor; en primer lugar, porque su identificación resulta más fácil que en las psíquicas y, en segundo lugar, porque suelen ser secundarias en el conjunto de todas las demás, y si no lo son, el mismo volumen de la alteración que presentan constituye un síntoma claro que permite excluir al sujeto de los cuadros normales e incluirlo en las variantes mórbidas de los mismos. En cambio, cuando se trata de clasificar a un sujeto desde el punto de vista temperamental o del carácter, o sea por sus rasgos psíquicos y por su conducta efectiva, la dificultad es mayor por las mismas razones inversas: la evaluación de un rasgo psíquico no es, por la condición misma del espíritu humano, y a pesar de los *tests,* equivalente a un análisis bioquímico o a una operación antropométrica. Además, un rasgo atípico puede ser la determinante principal de una peculiaridad caracterológica, y ésta, a su vez, la razón del estilo personal.

Debemos, por tanto, atender a la posibilidad de encontrarnos con casos atípicos en una exploración del carácter del artista creador. Pero no será solamente esto: además vamos a encontrar casos típicos pertenecientes a grupos distintos. La hipótesis general es, pues, que no hay

un tipo común para todos los artistas, sino artistas pertenecientes a distintos tipos y subtipos, con algunos rasgos comunes.

Veamos la clasificación de Kretschmer. Su idea directriz deriva de un principio generalmente admitido por la psicopatología, a saber: que los conceptos de normal y anormal no tienen límites fijos y determinados, pues lo anormal no es sino una alteración en *hiper, hipo* o *para* de funciones normales. En consecuencia, Kretschmer eligió las dos grandes formas del comportamiento mórbido (psicosis circular y demencia precoz) y determinó los rasgos del temperamento normal correspondientes a cada una de ellas. A los tipos resultantes los llamó ciclotímico y esquizotímico, respectivamente. Descubrió, además, una reveladora correlación, confirmada estadísticamente por otros investigadores, entre estos tipos psíquicos y determinadas constituciones somáticas; pero este aspecto no afecta inmediatamente a nuestro interés actual. El ciclotímico es un sujeto extrovertido (en la terminología de Jung), que se mantiene en un mayor contacto vital con la realidad. Su conducta es, en general, regular y coherente, y en ella predomina la accesibilidad a la vida social, la benevolencia y ausencia de susceptibilidad, el goce de la vida y el sentido realista. El esquizotímico es un tipo introvertido, que vive en permanente tensión con el medio humano. Su comportamiento es irregular, y obedece, en sus modificaciones, a motivos interiores: cambia sin que se altere la situación objetiva, o permanece apegado a su conducta, a pesar del cambio de la situación. Puede ser frío o sensible, y a veces ambas cosas a la vez, y en grado extremo. No desdeña la sociedad, sino que la elige; se vincula apasionadamente con las personas y los lugares; se afecta por los desdenes y fricciones, y se aisla por causa de ellos. Cuando rechaza algo, lo hace de modo total, con frialdad tajante, con ironía mordaz o con desmesurada vehemencia. [5]

Esta sumaria descripción bastará para que el lector propenda desde luego a incluir al artista en el tipo esquizotímico. Y en efecto, este es el temperamento de muchos artistas y literatos: Sthendal, Mozart, Beethoven, Byron, Shelley, Gide, Joyce, Alfred de Vigny, Leonardo da Vinci. Pero es también el temperamento de Spinoza, de Kant, de Calvino, de

5 E. Kretschmer. *La structura du corps et le caractère.* Trad. francesa. París, 1930.

Robespierre, los cuales no son artistas. Y no es en cambio el de Rossini, de Courteline, de Rubens, de Boccaccio, de Rabelais, de Lope de Vega. 6

Lo que podríamos llamar la actitud vital general es distinta en unos artistas y en otros. Aquí puede inducir a error el hecho, destacado por Fahler, de que el realismo no es exclusivo de los ciclotímicos, así como el romanticismo dramático tampoco lo es de los esquizotímicos. Ahora bien; lo que se entiende por realismo, en la descripción de los rasgos caracterológicos, no debe confundirse necesariamente con lo que significa el mismo término empleado como categoría estética o como título de un estilo. Esta distinción entre los dos sentidos, que aquí nos limitamos a indicar como posible, envuelve un problema cuyo ámbito excede al de la caracterología para entrar en el de la sociología de la cultura. Reducido a su formulación más escueta, el problema es éste: ¿la predominancia de un estilo en una época, implica la predominancia de un cierto tipo temperamental? En otros términos: la evolución, por ejemplo, de la literatura italiana de Dante a Petrarca, y de éste a Boccaccio, en un sentido realista y de progresivo contacto vital con la realidad, ¿es un fenómeno correlativo a una propensión temperamental ciclotímica, cada vez más acentuada? ¿En qué relación están el estilo artístico y el estilo personal?

Hay estilos personales y estilos colectivos, modos o tendencias generales del espíritu que caracterizan a una época, como el estilo individual caracteriza a la persona. Claro está que el estilo colectivo —por lo menos en el arte— emerge de una coincidencia de los estilos individuales. Lo que conviene averiguar es si dentro de un mismo estilo colectivo —escuela literaria o pictórica— encontramos individuos de temperamentos distintos. Si determinamos los rasgos dominantes de una época, y caracterizamos por ellos la unidad de esa época, ¿vamos a encontrar en todos los hombres representativos de la época, entre ellos los artistas, unas mismas disposiciones temperamentales o una estructura análoga de las funciones psíquicas? Reduciendo el campo del ejemplo se agudiza el sen-

6. Esta agrupación de personajes no tiene el valor de un dictamen científico o de un diagnóstico psicológico. El indicio que permite hacerla está constituído por los rasgos generales y más destacados de la obra de cada uno de los artistas. Su utilidad es la de señalar dos grandes direcciones divergentes del carácter. Más adelante se alude a la relación que pueda existir entre el carácter de la obra de arte y el de su autor.

tido de la cuestión: observemos, no ya la unidad de una época —la cual se elabora con datos de extracción muy diversa y heterogénea—, sino, dentro de ella, la unidad de estilo de un sector de la cultura, por ejemplo el arte, y dentro de él, un arte determinado, por ejemplo la pintura, y dentro de ésta, a su vez, de una escuela particular. A todas estas unidades o círculos de radio cada vez más breve ¿corresponde una unidad de estilo caracterológico de sus componentes individuales personales? Sin la aprensión de la responsabilidad científica, podría sugerirse que hay épocas ciclotímicas y épocas esquizotímicas. Pero corresponde a una investigación más detenida, y que no sólo es propia de la caracterología, sino además de la biotipología, el determinar si también las constituciones y las disposiciones temperamentales de los hombres representativos de las unidades de la cultura, sufren una evolución histórica paralela a la de estas mismas unidades.

El estilo personal es el modo de la actitud. Ante una misma situación pueden adoptarse actitudes diversas, pero también una misma actitud puede adoptarse de distintos modos. El de estilo es, pues, un concepto fundamental de la teoría de la expresión. El arte es expresión. De ahí la noción de estilo artístico. El artista, frente a la situación de creación artística, cuyos componentes objetivos son la materia de su arte y sus formas peculiares, su tema, etc., adopta una actitud —con mayor o menor conciencia reflexiva, esto no importa ahora. La continuidad y coherencia estilística de sus obras determina el *carácter* de éstas. Pero no puede ser siempre suficiente para la determinación del carácter del artista mismo. El estilo de la obra, tomada ésta en su conjunto, nos habla del carácter del autor, pero no nos dice si él es altanero, humilde, desenvuelto, insolente, cordial o despreciativo. Y es que la noción de estilo personal es una noción sintética, que comprende como uno de sus elementos o componentes la de estilo artístico (en el caso del artista), y ésta hay que considerarla en relación con el estilo de la convivencia, el estilo literario, el grafológico, el de andar y de dar la mano de la misma persona, si aspiramos a tener de su carácter una representación cabal. Dicho en otros términos: frente a la obra del artista, y sin poseer ningún otro dato de su persona, estaremos en disposición de obtener de su carácter indicios importantes, relativos a la orientación general de su espíritu. Estos indicios nos permiten, a la vista de una clasificación de los tipos, incluir provisionalmente al individuo que nos ocupa en uno de los grupos de la cla-

sificación; pero en ningún caso estaríamos autorizados para atribuirle todos los rasgos distintivos del tipo correspondiente, ni para atribuirle unos y negarle otros. De la obra podemos extraer la orientación general de su carácter; su carácter mismo, sólo nos lo entrega la biografía.

En la labor de diferenciación caracterológica puede orientarnos la división de las artes mismas; de los géneros en cada una de ellas, y aun de los temas propios de cada género. La significación psicológica de los géneros y temas no puede negarse. No serán, probablemente, lo que se dice iguales de carácter, el poeta y el prosista; y entre poetas, el lírico y el épico, como entre pintores el que pinta acuarelas y el que pinta al fresco. Entre las distintas artes, la función intelectual parece preponderante en el escritor, por ser el lenguaje el medio expresivo de su arte y porque el empleo de la palabra obliga a una conceptuación de cualquier experiencia que quisiera ser comunicada. El ritmo de la frase y la eufonía son, sin embargo, valores expresivos puros del lenguaje (y por tanto, no significativos o conceptuales) a los que se atiene principalmente el escritor, así sea prosista o poeta. Además, para los poetas, y principalmente algunos modernos, el valor musical de la palabra es superior a su valor significativo. Recordemos a García Lorca cuando dice:

moreno de verde luna,
voz de clavel varonil

No es que en estos dos versos las palabras estén dispuestas con una intención exclusivamente musical. Las fórmulas *moreno de verde* y *voz de clavel* pertenecen a este estilo de poesía moderna que elabora las imágenes literarias y las metáforas mediante las asociaciones de imágenes perceptivas de distinto género o cualidad, que la psicología llama sinestesias. Sin embargo, no cualquiera sinestesia tiene valor poético, sino sólo aquella en que las palabras significativas de las representaciones asociadas realizan un valor musical. En algunos casos extremos, la disposición de las palabras en el verso obedece a la simple asociación mental de las imágenes auditivas de los fonemas, sin intervención de las significaciones correspondientes. Un caso intermedio es el de las consonancias y asonancias de final de verso.

Este proceder aproxima psicológicamente el poeta del músico, y también del pintor: la palabra, para él, deja de ser, en cierta medida por lo

menos, el término correspondiente a una determinada función mental significativa de un objeto, y pasa a ser, nada más, una imagen o representación perceptiva, cuyo valor es análogo al primario que para el pintor tiene el color, o el sonido puro para el músico. De todos modos, la función creadora tiene siempre en el escritor un carácter más preponderantemente intelectual o abstracto que en el pintor o el músico. El modo como la inspiración se nutre es igual en todos ellos: todos los artistas se caracterizan por la abundancia de sus percepciones, el vigor de sus representaciones imaginativas, la abundancia de recuerdos envueltos en una fuerte tonalidad afectiva. Pero no es igual el modo como estos contenidos y funciones psíquicas, estos que podríamos llamar los materiales subjetivos del autor, son elaborados por el escritor y por los demás artistas. La emoción artística sentida ante un paisaje se traduce en el pintor por el empleo de unos materiales expresivos —los colores— que tienen con la percepción inspiradora una conexión directa. Esta conexión directa ya no existe en la música, y sólo en parte en la llamada música descriptiva: la *Sinfonía de los Alpes,* de Strauss, por ejemplo. En cambio, en el escritor se traduce en forma de pensamientos. No hay otro modo verbal de traducir o comunicar los sentimientos que elevándolos —o rebajándolos— a conceptos. Son inefables. Sólo pueden expresarse literalmente con *expresiones:* con gestos, o con los valores expresivos (no intelectuales) del lenguaje oral: el tono e intensidad de voz, el énfasis, las pausas. El lenguaje escrito, donde todos estos valores casi se desvanecen, tiene que recurrir a la mención de los sentimientos o emociones correspondientes.

Claro está que el pintor puede no inspirarse directamente de la realidad perceptible. Puede concebir previamente su idea; puede involucrar en su creación elementos intelectuales (la crítica social en Rivera, por ejemplo; la crítica política en el cuadro de *Guernica,* de Picasso, por ejemplo). Pero siempre sus medios expresivos, lo mismo que los del músico, corresponden al dominio de la percepción, no al puramente intelectual. La paradoja del escritor es que sólo puede expresarse no expresándose, es decir, reduciendo la expresión a concepto. La posibilidad de que, a pesar de ello, la creación literaria pueda resultar obra de arte, radica en el ya indicado valor musical de la palabra, en las formas estilísticas, y en la capacidad de evocar por medio de ellas, en el lector, los mismos sentimientos que han sido la fuente de la inspiración literaria. En la novela, además, el sentimiento artístico resulta, como en la obra escénica, de la dramatización

de estos sentimientos y de su encarnación en unos personajes que adquieren realidad humana, y son tanto más *artísticos*, o productos de arte, cuanto más auténticos.

El modo como la actividad intelectual interviene en la creación artística del pintor, el escultor y el músico está, pues, más en conexión inmediata con la función perceptiva y aperceptiva; hay en ellos una menor actividad abstractiva de los contenidos imaginativos. No hay que olvidar, sin embargo, que la percepción es ya una operación intelectual. Nos damos cuenta, en ella, con mayor o menor vivacidad, no sólo de las cualidades de lo que nos rodea —colores, sonidos, etc.—, sino además, y de un modo inmediato, de las formas, estructuras y proporciones de las cosas, y de las cosas mismas como unidades. El mundo de la percepción es algo organizado *por* la percepción. Esta organización de la función perceptiva se reproduce en la obra misma. Lo que en ella veríamos, siendo ella un cuadro, si sólo percibiéramos cualidades sensibles aisladas, sería una simple superficie diversamente coloreada. Lo que vemos, sin embargo, es una composición, unas formas organizadas: paisaje, figura, etc. Este carácter estructural y orgánico es todavía más patente en la composición musical, a pesar de que el auditor de música puede disminuir su atención inteligente y, como se dice, dejarse llevar, apoyado en lo que oye, por su propia corriente imaginativa. Pero el autor de una partitura conoce bien el rigor de su método de armonía, composición e instrumentación, y el carácter constructivo, orgánico, de su labor.

La integración mental del artista

Ahora bien; es un hecho que no todo el mundo percibe igual ni conserva del mismo modo las imágenes sensoriales. Estas diferencias son de gran importancia para la caracterización de los individuos. Las percepciones son una manifestación particular de procesos de integración mental cuyo alcance es mucho mayor, dada la interdependencia y la interpenetración de las diversas funciones psíquicas. Este fué el criterio en que se basó Jaensch para su clasificación de los tipos humanos.[7] Jaensch distin-

7. E. R. Jaensch. *Ueber Aufbau des Bewusseins*, 1930 (resumido por P. Quercy, en *Année Psychologique*, *XXXI*, 1930). Además, del mismo autor, *Grundriss der Kategorienlehre auf der Grundlage der psychologischen Strukturtypologie*, *Ztschr.*

gue los siguientes tipos: el *eidético*, caracterizado por la aptitud de producir imágenes mentales homónimas, de una nitidez alucinatoria. Esta aptitud es frecuente en los pueblos primitivos y en los niños. Los adultos civilizados se distinguen, pues, por la mayor o menor declinación de esta aptitud, que deriva de la desintegración de las diversas funciones psíquicas. El *integrado*, el cual se caracteriza por la solidaridad orgánica de las funciones mentales. En sus imágenes sensoriales (Jaensch se aplica a las visuales exclusivamente), el integrado introduce elementos subjetivos: disposiciones íntimas, influencias de experiencias pasadas. La imagen aparece como un todo coherente, y es interpretada. Esta disposición afecta o repercute en la totalidad del comportamiento: las reacciones del integrado son irregulares, porque dependen preponderantemente de los factores centrales (subjetivos) que de los estímulos. Por lo mismo, en su visión de la realidad efectúa una subordinación de las partes al todo; siente una predisposición por los aspectos generales, más que por los detalles; por el valor de cualquier aspecto, más que por su realidad material. El tipo opuesto al integrado (el *desintegrado*) se caracteriza por una orientación del espíritu hacia lo exterior, como algo material. El indicio es la separación entre ellas de las diversas funciones mentales. La imagen mental no está influída por los sentimientos. Su conocimiento, por tanto, es *reproductivo*, no *interpretativo*. Sus respuestas son adecuadas a los estímulos. En definitiva, es un tipo más objetivo; en él, la realidad de los elementos no se eclipsa detrás del todo. 8

Intentemos la aplicación de este cuadro a algunos casos concretos. Ante todo, debemos tener en cuenta la existencia de formas intermedias entre el integrado y el desintegrado, y que además el propio Jaensch previene que ningún individuo es completamente desintegrado, aunque sí muchos ofrecen en su comportamiento los rasgos indicados para este tipo. Hecha esta salvedad, podemos atrevernos a afirmar que todo artista creador es

---

fur Psychologie, XIX, 1931 (citado por E. Schreider, en *Les Types humains, 3e. partie.* París, 1937).

8. El lector habrá efectuado por su cuenta la correlación (que el propio Jaensch ha estudiado) entre los tipos integrados y desintegrados, y los esquizotímicos y ciclotímicos, respectivamente, de Kretschmer. Veremos, sin embargo, cómo la clasificación de Jaensch resulta extraordinariamente útil para nuestro fin, por su carácter funcional y porque su criterio distintivo son las percepciones, función psíquica principal en la actividad artística.

un integrado. En efecto; descubrimos en la organización mental del artista las condiciones indicadas en este tipo: solidaridad de las distintas funciones (percepción, asociación, imaginación, memoria); introducción en las imágenes sensoriales de elementos afectivos; preponderancia de los factores subjetivos; sentido de la interpretación y modificación por el yo de lo dado en la conciencia.

Se entiende que no todo integrado es un artista. Jaensch cita a Descartes como ejemplo de integrado (variedad sinestésica). Pero, en cambio, parece indudable que en la expresión misma de creación artística implicamos estas funciones de elaboración mental por las que Jaensch caracteriza al integrado. Una cierta dificultad podrían representarla las pinturas del aduanero Rousseau y el *fauvismo* y el dadaísmo en general. Pero hay que advertir qne Rousseau no pinta como un niño; la carencia de una cierta técnica no implica la desintegración de las funciones psíquicas. Más bien la suplencia espontánea de los recursos técnicos implicaría una mayor integración. En cuanto a las escuelas o estilos mencionados, su ingenuidad aparente envuelve una ironía o una malicia; la actitud del *fauve* es la del que está de vuelta de todas las complejidades de la composición, y, rechazándolas por decadentes, *elabora* un primitivismo. El contrasentido de esta expresión nos indica que el *fauve* y el balbuciente no son auténticamente primitivos ni, por tanto, desintegrados.

Una forma extrema de integración mental en el arte es el cubismo. En la pintura cubista las imágenes visuales se esquematizan, se recortan y se componen unas con otras, en un doble intento por destacar el aspecto geométrico de la realidad sensible, y por ofrecer una imagen ubicua del mundo, es decir, simultáneamente desde distintos puntos de vista. Otra forma extrema de integración es el surrealismo. La idea directriz del surrealismo es que precisamente ninguna idea, ninguna voluntad artística consciente, debe perturbar la espontaneidad del acto creador. Las imágenes surgen y se asocian con espontaneidad inconsciente. Pero en esta espontaneidad aparecen deformadas, alteradas, asociadas unas a otras sin vínculo *aparente;* en una palabra, afectadas lo mismo que las imágenes hipnagógicas, por lo más profundo y subjetivo de la vida psíquica: el subconsciente. El cubista, pues, es un integrado consciente de la dirección que imprime a su desfiguración de las imágenes retinianas. El surrealista confía esta dirección desfiguradora al subconsciente.

En cuanto a la música, las composiciones modernas que resultan más incoherentes a la simple percepción auditiva, por razón de las disonancias, la ausencia de melodía y la irregularidad del ritmo (por ejemplo las de Schönberg, y algunas de Strawinski, como el *Concerto* para piano, instrumento de viento y *tímpani*), son producto de muy estudiados sistemas armónicos. De la escultura cubista puede decirse lo mismo que de la pintura del mismo estilo. Recuérdense las figuras de Gargallo.

Si todo artista creador es un integrado, nos quedaría por explicar la razón de una diferencia tan patente como la que media entre obras como *Los borrachos,* de Velázquez, y cualquiera de las del Greco, en su época de Toledo. Afortunadamente, el criterio funcional con que ha sido elaborada la clasificación tipológica de Jaensch permite distinguir grados sin alterar los tipos, y sin multiplicar las variedades hasta el infinito. Hay sujetos *más* y sujetos *menos* integrados. El arte barroco, especialmente la arquitectura y la escultura, es más integrado que el neoclásico. En general el clásico sería menos integrado que el romántico. El Greco y Orozco más integrados que Velázquez y Rivera. La desfiguración de lo objetivo por la intromisión en las imágenes de elementos subjetivos, es patente en los dos primeros pintores. Toda estilización, todo esquematismo, toda deformación por propósito expresivo, es resultado de una integración acentuada. El realismo de *Las Meninas* de Velázquez, en cambio, revelaría una menor integración. La música de Bach sería menos integrada que la de Beethoven; etc., etc.

La clasificación de Jaensch por la integración de la función perceptiva en las demás funciones psíquicas, nos ha permitido agrupar a todos los artistas en el área de un tipo único. Pero esto no nos revela en modo alguno el carácter de cada artista. La vocación, aun la vocación artística, que llena más que otras el ámbito de la existencia personal, no agota la totalidad de las determinaciones caracterológicas. Tampoco las agota ningún tipo. El arte es profesión y forma de la vida. Pero hay muchas formas de vivir una misma forma de vida. Lord Byron y Beethoven fueron ambos artistas; ambos fueron *integrados,* pero el uno pasó su existencia buscando experiencias vitales y el otro la pasó reconcentrándose, en un perpetuo repliegue sobre sí mismo.

E. NICOL
Nov. 1940